



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Diogo Berns

O Cinema vai ao Cinema:

Antifonia Cinematográfica e Partículas Difusas Simbólicas nos TIC – TAC – TIC
(Tradução Intersemiótica no Cinema – Tradução e Adaptação Cinematográfica – Tempo,
Identidade, Corporificação) em *Hugo*, de Martin Scorsese (2011)

Florianópolis
2022

Diogo Berns

O Cinema vai ao Cinema:

Antifonia Cinematográfica e Partículas Difusas Simbólicas nos TIC – TAC – TIC
(Tradução Intersemiótica no Cinema – Tradução e Adaptação Cinematográfica – Tempo,
Identidade, Corporificação) em *Hugo*, de Martin Scorsese (2011)

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do título de doutor em Estudos
da Tradução.

Orientador: Prof. André Cechinel, Dr.

Florianópolis

2022

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

Berns, Diogo

O Cinema vai ao Cinema : Antifonia Cinematográfica e Partículas Difusas Simbólicas nos TIC - TAC - TIC (Tradução Intersemiótica no Cinema - Tradução e Adaptação Cinematográfica - Tempo, Identidade, Corporificação) em Hugo, de Martin Scorsese (2011) / Diogo Berns ; orientador, André Cechinel, 2022.

410 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Hugo Cabret. 3. Antifonia Cinematográfica. 4. Partículas Difusas Simbólicas. 5. Semiótica. I. Cechinel, André. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Diogo Berns

O Cinema vai ao Cinema:

Antifonia Cinematográfica e Partículas Difusas Simbólicas nos TIC – TAC – TIC
(Tradução Intersemiótica no Cinema – Tradução e Adaptação Cinematográfica – Tempo,
Identidade, Corporificação) em *Hugo*, de Martin Scorsese (2011)

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora
composta pelos seguintes membros:

Prof. Márcio Antônio Almeida, Dr.

Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL)

Prof.(a) Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Dr.(a)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof.(a) Suellen Cordovil da Silva, Dr.(a)

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de doutor em Estudos da Tradução.

Profª. Andréia Guerini, Dra.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. André Cechinel, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2022.

AGRADECIMENTOS

Ao findar esta jornada, expresso neste espaço, minha gratidão:

Em uma tese em que tríades e tricotomias estão em destaques, gratidão à Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo.

Minha gratidão a minha mãe, Sandra Regina de Souza Berns, a meu pai, José Evaldo Berns, e a meus irmãos, Evanilson Berns e Samuel Berns, em especial pelo suporte durante o meu tratamento de visão, ocorrido em 2020, no qual, em muitos momentos, foram meus olhos e minha condução.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. André Cechinel, pela parceria e por todo apoio ao longo desse percurso. Estendo, também, minha gratidão às Professoras Dr^a. Dirce Waltrick do Amarante e Dr^a. Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto pelo início deste percurso.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PPGET) – docentes, colegas, técnicos e bolsistas da secretaria - por todo o suporte, aprendizado, conversas, amizades, oportunidades e toda contribuição concedida à realização desta tese.

Minha gratidão ao oftalmologista Adhemar Devienne Júnior e a cada atendente da clínica *Ophthalmus*, de Joinville – SC, pelo acompanhamento durante o meu tratamento de visão, em especial nas idas de emergência.

Agradeço à banca avaliadora desta tese pelas contribuições fornecidas a esta pesquisa: Professoras Dr^a. Rita Lenira de Freitas Bittencourt e Dr^a. Suellen Cordovil da Silva e Professor Dr. Márcio Antônio de Almeida.

Gratidão ao Centro Universitário Salesiano de São Paulo – Campus Pio XI – em que realizei a minha Especialização em Música Litúrgica, entre 2018 a 2021, bem como a cada docente e colega do curso, em especial ao professor Dr. Márcio Antônio de Almeida, coordenador da Especialização.

Agradeço aos professores Dr. Jair Tadeu da Fonseca e Dr. Marcio Markendorf pela supervisão no Estágio de Docência em 2021.

Gratidão a Phaëton Florêncio de Athayde com quem, nesses dez anos em Florianópolis, dividi moradia. Muitas pessoas passaram no local em que tenho morado, mas nós ainda permanecemos, e permanecemos com amizade.

Agradeço também às pessoas que, de alguma forma, passaram pela minha vida ao longo desses anos em que realizei esta tese: disciplinas de curso, eventos, reuniões, refeições no Restaurante Universitário, idas à Biblioteca Universitária, ensaios de músicas para celebrações religiosas, confraternizações, viagens...

E, por último, e não menos importante, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo recurso financeiro para a realização desta tese. Agradeço a cada pessoa que, por meio dos impostos, possibilitou-me concretizar esta pesquisa, este estudo, este trabalho, esta realização não apenas acadêmica, mas pessoal. Agradeço a cada uma dessas pessoas mesmo que não valorizem a educação, a universidade pública, como ficou evidente, de forma escancarada, durante o período da pandemia da Covid-19. Anseio que, um dia, possam ter consciência da relevância que a Educação (com E maiúsculo e não mera “decoreba”) tem para a sociedade. Anseio que, um dia, muitas pessoas, ao caírem os véus da ignorância e da arrogância, possam reconhecer o valor do trabalho acadêmico, das pesquisas e das contribuições que a Ciência concede à humanidade. Agradeço também a cada docente que tenha participado, de alguma forma, ao longo desta trajetória acadêmica que se iniciou em 2012 no curso de Bacharel em Cinema. Sou grato por cada evento, palestra e forma de partilha de conhecimento. Grato por cada subsídio financeiro que me possibilitou aqui chegar. Grato, com imenso carinho, à Universidade Federal de Santa Catarina, não apenas pelos títulos que conquistei, mas por todo aprendizado e suporte. Não conheci a perfeição na universidade pública, mas, apesar de eventuais críticas que eu tenha a ela, foi me oferecido o melhor do que se chama de Educação que havia no momento histórico em que trilhei esta trajetória.

RESUMO

Esta tese tem por objetivos principais introduzir o conceito de Antifonia Cinematográfica e evidenciar a presença de partículas difusas simbólicas em *Hugo*, de Martin Scorsese (2011), adaptada da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick (2007). A partir de diversas realidades em que se encontra a antifonia e de um *corpus* de 38 filmes, cujas narrativas remetem, de alguma forma, ao universo cinematográfico, cunha-se o termo Antifonia Cinematográfica, intercalada por dois existenciais: “existencial realidade dos personagens” e “existencial cinematográfico”. Com a noção de Tradução Intersemiótica de Jakobson (1980), de conceitos semióticos de Peirce (2010), explicitados e complementados por Santaella (2005, 2012, 2019) e Plaza (2013), evidencia-se a transformação da obra literária de Selznick para a obra cinematográfica *Hugo* e a presença das partículas difusas simbólicas nas imagens em movimento. Apresenta-se o mito do eterno retorno na perspectiva de Eliade (1992, 2016, 2020) e as oito mortes do cinema na história, segundo Gaudreault e Marion (2016), para evidenciar o ciclo de morte e renascimento no retorno às origens do cinema. Evidencia-se a intertextualidade e a metalinguagem nos filmes em que há a Antifonia Cinematográfica e apresenta-se de que modo ela está estruturada em *Hugo*, bem como a classificação em três níveis em que pode ser encontrada nas produções filmicas: Antifonia Cinematográfica Icônica, Indicial e Simbólica, sendo as partículas difusas simbólicas uma espécie de hierofanias do universo cinematográfico na obra em questão. Conclui-se que a Antifonia Cinematográfica é a retórica do cinema, a estratégia mais forte e mais eficaz para que ele se revitalize.

Palavras-chave: Hugo Cabret. Antifonia Cinematográfica. Partículas Difusas Simbólicas.

ABSTRACT

This thesis introduces the concept of Film Antiphony in motion pictures, highlighting the presence of diffuse symbolic particles in *Hugo*, by Martin Scorsese (2011), adapted from the literary work *The Invention of Hugo Cabret*, by Brian Selznick (2007). The term Film Antiphony is coined from the exposing antiphony in different realities and by a corpus of 38 films that refer, in some way, to the cinematographic universe. The Film Antiphon is interspersed by two types of existential: “existential reality of the characters” and “cinematographic existential”. With the notions of Intersemiotic Translation by Jakobson (1980), Peirce’s semiotic concepts (2010), as explained and complemented by Santaella (2005, 2012, 2019), and Plaza (2013), it is evidenced the transformation of Selznick's literary work to the cinematographic work *Hugo*, as well as the presence of symbolic diffuse particles in the moving images. It is present Eliade’s the myth of the eternal return (1992, 2016, 2020) and the eight deaths of cinema in the history, according Gaudreault e Marion (2016), in order to highlight the cycle of death and rebirth in the return to origins. Intertextuality and metalanguage are evidenced in films in which there is Film Antiphony. This research presents how it is structured in *Hugo*, as well as the classification in three levels that can there be found in movies: Iconic, Indic, and Symbolic Film Antiphony, besides symbolic diffuse particles works as a kind of hierophany of the cinematographic universe in this work. The thesis concludes that Film Antiphony is the rhetoric of cinema, the strongest and most effective strategy for it to be revitalized.

Keywords: Hugo Cabret. Film Antiphony. Symbolic Diffuse Particles.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A OBRA LITERÁRIA <i>THE INVENTION OF HUGO CABRET</i> E A ANTIFONIA NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS	19
2.1	A NARRATIVA DE BRIAN SELZNICK.....	30
2.1.1	O Personagem Hugo Cabret.....	38
2.1.2	O Personagem Georges Méliès e o Filme <i>Le Voyage dans la Lune</i>	47
2.1.3	O Personagem Autômato	58
2.2	INTERMIDIALIDADE EM <i>THE INVENTION OF HUGO CABRET</i>	61
2.3	A ANTIFONIA COMO FORMA DE CORPORIFICAÇÃO DE DISCURSOS, DE IDENTIDADES E DE MEMÓRIAS	76
3	TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	117
3.1	DA SEMIÓTICA À TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	123
3.2	A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	177
3.3	O ROTEIRO DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA <i>HUGO</i>	207
4	A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA <i>HUGO</i>	241
4.1	AS ORIGENS COMO FATOR PULSANTE DA ANTIFONIA CINEMATOGRAFICA: O ETERNO RETORNO À COSMOGONIA.....	258
4.2	O RETORNO DE <i>JEDIS</i> CINEMATOGRAFICOS: RESGATES E IDENTIDADE DO CINEMA	292
4.3	ANTIFONIA CINEMATOGRAFICA E PARTÍCULAS DIFUSAS SIMBÓLICAS.....	313
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	371
	REFERÊNCIAS.....	377
	Artigos, Dissertações, Livros, Teses e demais monografias.....	377
	Obras Cinematográficas	398
	Disco.....	404
	Sites.....	405
	ANEXO A – Síntese da narrativa da obra Literária <i>The Invention of Hugo Cabret</i>	406

1 INTRODUÇÃO

A

DISSERTAÇÃO

THE INVENTION OF HUGO CABRET:

ENTRE LITERATURA E CINEMA – OS PROFISSIONAIS DO CAMPO CINEMATOGRAFICO E A COMPOSIÇÃO DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Em 20 de fevereiro de 2018, apresentei a dissertação *The Invention of Hugo Cabret: Entre Literatura e Cinema – Os Profissionais do Campo Cinematográfico e a Composição da Adaptação Fílmica* no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para obtenção do grau de mestre. Fruto de um árduo trabalho de pesquisas, reflexões, perdas e ganhos, abandono e apreensão, o processo de escrita da dissertação foi um navegar pelos universos literário e cinematográfico. O navegar também se deu entre eles e, com esse entre, fizeram parte dessa jornada a poesia, a arte, as teorias, a expansão do conhecimento e do intelecto.

O universo de Hugo Cabret em obra literária, cinema, roteiro, *site* e livro com entrevistas acerca dos bastidores do filme invadiu minha vida durante os dois anos do período do mestrado. Durante esse tempo de navegação, mergulhei na obra literária: narrativa; personagens; cenários; na narrativa de Brian Selznick regida por meio da intercalação entre palavras e imagens, que criaram o enredo. Aquelas imagens que remetem aos recursos cinematográficos - enquadramentos, fotografia e planos - abriu, para mim, um novo horizonte: uma narrativa contada por esses signos em que a imagem é apresentada como uma tela de cinema iluminada com luzes e sombras, traços e rabiscos. Com as palavras, por outro lado, senti-me lendo o roteiro de um filme, com os diálogos breves, as descrições visuais dos cenários e dos detalhes do universo de Hugo. Mas *The Invention of Hugo Cabret (A Invenção de Hugo Cabret)* vai além. O diálogo com o cinema é também apresentado por meio do personagem Georges Méliès (Marie-George-Jean-Méliès), que, de fato, existiu, cuja data de nascimento foi 8 de dezembro de 1861; e a de falecimento, 21 de janeiro de 1938. Apresentar um dos primeiros cineastas da história e fazer dele um dos personagens da narrativa foi

colocar o leitor no âmago da arte cinematográfica, no que se denominou de as origens dessa arte, no período em que os primeiros passos se davam; foi inseri-lo naquele universo, como se o colocasse lá e o fizesse celebrar a história da cinematografia.

Nesse mergulho de dois anos, o horizonte contemplativo me possibilitou adentrar na obra em questão por meio do olhar técnico, poético, imagético, literário, culminando em um despertar, em um desabrochar, cujo resultado é a dissertação *The Invention of Hugo Cabret: Entre Literatura e Cinema – Os Profissionais do Campo Cinematográfico e a Composição da Adaptação Fílmica*. Nela, expliquei parte do processo de adaptação da obra literária para o cinema, apresentando trechos de entrevistas da equipe envolvida, bem como suporte teórico e reflexivo acerca da tradução intersemiótica, mais especificamente da adaptação cinematográfica, um dos modos que essa classe de tradução contempla. Características do cinema e da literatura foram evidenciadas, a composição da obra fílmica, o uso da tecnologia 3D como um convite ao espectador a adentrar no universo de fantasia e da busca insistente de Hugo Cabret por consertar o Autômato, o robô mecânico, que o pai do menino havia encontrado no sótão do museu em que trabalhava. O mergulho nas águas da tradução intersemiótica me fez perceber que, assim como o personagem Hugo Cabret salienta a Isabelle o fato de que cada ser é um componente essencial para o funcionamento de uma máquina, o mesmo ocorreu com a equipe técnica, em que cada profissional envolvido na produção do longa-metragem *Hugo (A Invenção de Hugo Cabret)* constituiu uma peça nessa grande máquina denominada de equipe, tendo um papel importante e fundamental na composição da adaptação fílmica através dos recursos cinematográficos.

Nas águas dos estudos da tradução, os dois anos de mestrado contribuíram para expandir a visão acerca dos signos literário e cinematográfico; compreender a cultura, a época como agentes modificadores em uma tradução e tantas reflexões que estão na dissertação que culminou como um pontapé para a escrita desta tese.

B**TESE**

O CINEMA VAI AO CINEMA:

ANTIFONIA CINEMATOGRÁFICA E PARTÍCULAS DIFUSAS SIMBÓLICAS

NOS TIC – TAC – TIC

(TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO CINEMA – TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO
CINEMATOGRÁFICA – TEMPO, IDENTIDADE, CORPORIFICAÇÃO)EM *HUGO*, DE MARTIN SCORSESE (2011)

Esta Tese é uma extensão do que foi apresentado, discutido, aprendido, vivenciado, experimentado, teorizado e incorporado na referida dissertação. A pesquisa de doutorado, amparada pela Bolsa CAPES Excelência, apresenta o conceito de Antifonia Cinematográfica, a partir da perspectiva de Lund (2009, 2012, 2013) referente à antifonia em obras literárias em que os signos verbais e não verbais se intercalam como duas sequências distintas que se combinam, cada uma de modo particular, na construção do texto. O referido autor partiu da realidade musical, sobretudo da tradição judaico-cristã, em que dois coros interagem e alternam frases musicais em uma canção antifonal. A obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick (2007), é um exemplo dessa intercalação de signos, em que sequências de palavras (signos verbais) e sequências de imagens (signos não verbais), sobretudo ilustrações, revezam-se na materialidade, apresentando a narrativa.

Hugo, a adaptação cinematográfica, de 2011, roteirizada por John Logan e dirigida por Martin Scorsese, apresenta sequências cinematográficas que são intercaladas, ao longo da narrativa, apresentando, cada uma, características que são peculiares, formando blocos semióticos. Essas características são provenientes dos recursos que o cinema utiliza para contar as narrativas ao público. Denomina-se de sequência cinematográfica um conjunto unitário de cenas que apresentam um encadeamento de acontecimentos: cenas que possuem uma temática que as unem, que sejam possíveis de se isolar do filme como um momento dramático (AUMONT; MARIE, 2008, p. 268). A pesquisa contempla, em adição, os aspectos técnicos que, aliados ao referido conceito, constituem coros como formas de organicidades.

Hugo Cabret, o protagonista da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, é um órfão de doze anos que, em 1931, na Estação *Montparnasse*, em Paris, não apenas consertou o

Autômato, mas o personagem Georges Méliès, inspirado em um dos primeiros cineastas da história, e a ele mesmo que havia perdido o pai. Hugo nos traz o que se convencionou ser as origens do cinema nessa celebração à arte cinematográfica. Na narrativa em questão, a Estação e o Autômato são dois personagens da narrativa: o primeiro condensa o símbolo de centro do mundo, na perspectiva de Eliade (1992, 2016, 2020) – um símbolo de conexão a outra existência - e o segundo de ordem tecnológica, sendo o duplo, o estranho de Freud (1976).

O universo da Antifonia Cinematográfica surgiu para mim por meio do olhar de Hugo Cabret pelas frestas, pelos imensos relógios da Estação, pelas janelas indiscretas das quais, na invisibilidade, “dentro” das paredes do local, a fim de que ninguém descobrisse que está lá, sozinho, espia o mundo como se fossem lentes/objetivas de câmeras. Foi pelo olhar dele, que algumas obras cinematográficas com narrativas relacionadas ao universo cinematográfico chegaram a mim. Um *corpus* de 38 obras cinematográficas e suportes teóricos apresentados ao longo desta tese foram utilizados para cunhar o conceito de Antifonia Cinematográfica após assisti-lo e revê-lo algumas vezes, observando e constatando a recorrência dos existenciais expostos neste trabalho. Com algumas dessas obras cinematográficas, nunca antes havia tido contato ou até conhecimento da existência; outras retornaram ao centro da minha atenção. Mas foi, também, por meio delas, que a obra cinematográfica *Hugo* passou, então, a produzir novos *interpretantes* em mim e que resultaram nas reflexões apresentadas nesta tese.

A frase que norteia o conceito de Antifonia Cinematográfica é esta: “Em um filme, em que está, de alguma forma, sob certo aspecto, sob certo modo, representado o Cinema, ali está a Antifonia Cinematográfica”. Ela é estruturada por duas ou mais sequências que se intercalam nessas produções filmicas. Cada sequência é denominada de “Existencial” – em referência à secundidade de Peirce (2010) e às situações existenciais, sagrado e profano, descritas por Eliade (1992, 2016, 2020). As sequências, denominadas de “Existencial Realidade dos Personagens” e “Existencial Cinematográfico”, intercalam-se na narrativa. Para essa existência cinematográfica, esse existencial existir e ser destacado, necessita da realidade humana – o “Existencial Realidade dos Personagens”. A Antifonia Cinematográfica evidencia o cinema indo ao cinema para ressaltar a identidade dele, para celebrar a história que possui, em que estão imbricadas gerações de cineastas, de “astros” e de “estrelas”. A Antifonia Cinematográfica é a arma contra as crises que assolam o cinema, é a estratégia mais forte e mais eficaz para que essa arte possa se revitalizar, porque no ato de olhar o passado, de voltar às origens dela, imbrica o público nessa história, na intertextualidade com obras

cinematográficas e nas outras formas midiáticas. A Antifonia Cinematográfica, como o *corpus* de filmes demonstra, perpassa diversos “cinemas”, não apenas o *hollywoodiano*.

O autor Marcel Martin (2011, p. 11), na introdução da obra *Linguagem Cinematográfica*, escrita 90 anos após a convencional origem do cinema, aponta que não seria presunçoso afirmar que, pelo menos, nessa história, cerca de 50 filmes seriam tão preciosos quanto a *Iliada*, o Partenon, a Capela Sistina, a *Mona Lisa*, a *Nona Sinfonia*, e cuja destruição empobreceria da mesma forma o patrimônio artístico e cultural da humanidade. Em geral, os pesquisadores que investigam os primeiros anos dessa arte apresentam maior quantidade de reflexões acerca do cinema *hollywoodiano* porque as produções estão mais acessíveis em relação ao cinema francês (A *Pathé* dominava o mercado internacional na época), alemão e nórdico, por exemplo (COSTA, 2008, p. 21 – 22). O teórico Tom Gunning (1996, p. 24) adverte que possuímos, na atualidade, apenas um fragmento de nossa cultura cinematográfica - menos de 20% do cinema mudo/silencioso -, o que evidencia a fragilidade material (a própria base de celuloide, assim como a emulsão e as tinturas coloridas) e a indiferença institucional. Segundo o autor, desenterrar os primeiros anos da história do cinema revela não apenas um passado desprezado, mas também um futuro esquecido, uma visão perturbadora de potenciais e perigos da materialidade do cinema. Tanto na obra literária de Selznick quanto na de Scorsese, o cinema como registro material, como *sin-signo*, está em destaque. No geral, existe maior alcance das obras cinematográficas *hollywoodianas* ao público não somente dos primeiros anos, como aponta Costa (2008, p. 21 – 22), mas de toda a história do cinema. Para esta tese, apesar da tentativa de se abarcar diferentes “cinemas”, infelizmente, não foi possível abranger filmes de *Bollywood*, da Índia, e da Coreia do Norte – dois grandes produtores na área cinematográfica -, bem como de outros cinemas.

Nas narrativas literária e cinematográfica de Hugo Cabret existe a presença de partículas difusas simbólicas, como neve, poeira e vapor, especialmente nas ilustrações da primeira e nas imagens em movimento da segunda. Elas são manifestações/projeções do invisível exteriorizadas, corporificadas visualmente: como memórias e sensações dos personagens, bem como símbolos de ocupação humana e “vestígios” dos primeiros filmes. Ao longo dos anos de pesquisa de mestrado e de doutorado em que a obra literária de Selznick e a de Scorsese tem sido meus objetos de estudo, pouco escrevi sobre elas em artigos e demais publicações. Porém, com a pandemia da Covid-19, em que “seres invisíveis” transformaram a nossa realidade visível, essas partículas tornaram-se um dos centros de minha atenção.

Foi em junho de 2020 que outros seres invisíveis também transformaram a minha realidade. A recidiva da toxoplasmose no meu olho esquerdo provocou a vitreíte, uma infecção em cicatrizes na periferia da retina ocorridas no passado. *Snowballs*, termo utilizado na literatura médica, apareceram, gradativamente, nesse olho. Somando-se a isso, uma úlcera na córnea, também nesse olho, tornou minha visão um denso nevoeiro. Uma alta sensibilidade à luz ocorreu nos primeiros dias. Essas partículas que, conforme fui avançando etapas de tratamentos, diminuíram progressivamente até se tornarem, o que neste momento em que escrevo, denomino por véus. Meu olho direito, do qual tenho uma capacidade de enxergar em torno de 5 a 25%, devido a uma lesão causada na infância, também pela infecção da toxoplasmose, foi meu porto-seguro.

De um imenso nevoeiro causado por “furos” na córnea a “manchas” bem escuras no início, depois mais acinzentadas e brancas; de um imenso nevoeiro disforme a manchas que se alteraram de formas continuamente e, inclusive, mesmo sendo fluídas, de localização no olho: durante estes dois anos, desloquei-me, imagetivamente, à Estação *Montparnasse*. Coloquei-me, nos primeiros meses de tratamento, nesse ambiente como um personagem da narrativa e me pus a caminhar por ela, imaginariamente, enquanto visualizava algumas paisagens nos poucos minutos em que estava em ambientes externos. Lembro que, em uma das poucas vezes que saí de casa, exceto nas várias idas ao oftalmologista, inclusive algumas de emergência, olhei para uma rua e a projeção das partículas nesse horizonte demonstraram um completo caos, como um cenário de guerra. Eram (e ainda são, em menor quantidade, quase imperceptíveis neste momento em que escrevo a tese) partículas projetadas do interior do meu olho para o exterior, signos de um problema estampado, literalmente, diante dos meus olhos.

Aos poucos, na tentativa de prosseguir a pesquisa, aplicativos no celular, arquivos no computador, fundo do *Microsoft Word* e de documentos em *PDFs*, quando possível, foram colocados em modo escuro. O *zoom*, em cerca de 300%, me ajudava a visualizar as palavras. Com o posterior diagnóstico da vitreíte, haja vista que no início só foi possível diagnosticar a úlcera, os medicamentos afetaram o organismo, especialmente o sistema nervoso e causaram certa lentidão no modo de raciocinar em alguns momentos que se estendeu por meses, mesmo após a alta médica em outubro daquele ano. As partículas foram se desvanecendo com o tempo, mas ainda há resquícios, alguns deles permanecerão como vestígios das cicatrizes de outrora.

Com a pandemia, o acesso a livros foi dificultado; sem o restaurante universitário aberto, um tempo precioso na compra e preparação da alimentação foi exigido. No entanto,

pude contar com a oportunidade de prorrogação excepcional da data de defesa, que seria em fevereiro deste ano para agosto, e da bolsa CAPES, que contribuiu para desenvolver esta pesquisa. Nos últimos meses deste doutorado, uma forte irritação, em alguns dias com vermelhidão, ocorreu no olho esquerdo, dificultando a escrita. Era possível um pedido de prorrogação, porém, como havia o desejo de fazer o pós-doutorado ainda este ano, continuei a escrita, embora, no momento, considero necessário um período de descanso.

Nesta tese, perpasso pelo conceito de tradução intersemiótica (ou transmutação) cunhado por Jakobson (1980), em que se interpreta um signo verbal, como a literatura, por meio de um sistema de signo não verbal, o cinema. A teoria de Jakobson é amparada pela noção semiótica de Peirce (2010, p. 46): o signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém, e complementada pelo teórico Júlio Plaza (2013), que também apoiado na teoria de Peirce, estabelece um paralelo entre Tradução e História: *passado-ícone*, *presente-índice* e *futuro-símbolo*. Além disso, Plaza (2013) considera a Tradução Intersemiótica como a interpretação de um signo não verbal por um signo verbal, visão compartilhada por Diniz (1998).

Adentro, também, nos estudos da adaptação cinematográfica, na contação de narrativas, na presença de mitologias na sociedade, na escrita do roteiro cinematográfico, na intermedialidade, na intertextualidade, na metalinguagem cinematográfica e em outras questões relacionadas à obra literária *The Invention of Hugo Cabret* e à obra cinematográfica *Hugo*. Em alguns trechos desta tese, utilizo significados de símbolos em diversas culturas e esferas do conhecimento apresentados por Chevalier e Gheerbrant (2020). Ressalto que, no entanto, não há a intenção de reduzir o significado dos símbolos ao que aqui se apresenta, mas apontar possibilidades interpretativas de um ou mais significados entre inúmeros que apresentam na diversidade de nossa sociedade, pois como exemplificam Peirce (2010), o símbolo é aprendido, assimilado para que se entenda o contexto em que está inserido, e Ribeiro (2010, p. 49) que enfatiza que o símbolo aponta para algo que está ausente, representando-o, mas sem apreender todas as possibilidades. Dos bastidores do universo cinematográfico apresentado na dissertação, agora filmes que abordam, na grande maioria, o fazer cinematográfico ou a presença e a atuação dessa arte na sociedade. O livro *O Filme Dentro do Filme: a Metalinguagem no Cinema*, de Ana Lúcia Andrade (1999), do qual tive contato próximo ao término desta pesquisa veio, pois, coroar minhas observações quanto à Antifonia no Cinema e, evidentemente, contribuir na expansão das reflexões que aqui se encontram.

Em síntese, a tese *O Cinema vai ao Cinema: Antifonia Cinematográfica e Partículas Difusas Simbólicas nos TIC – TAC – TIC (Tradução Intersemiótica no Cinema – Tradução e Adaptação Cinematográfica – Tempo, Identidade, Corporificação) em Hugo, de Martin Scorsese (2011)* está estruturada do seguinte modo:

No capítulo 2 - *A Obra Literária The Invention of Hugo Cabret e a Antifonia na Construção de Sentidos*, inicio expondo a questão material da obra literária – a intercalação entre palavras e imagens no texto de Selznick, bem como aspectos da narrativa, entre elas, a homenagem, o celebrar o cinema e as partículas difusas simbólicas, estas, sobretudo, nas ilustrações. Adentro, a seguir, na seção 2.1 - *A Narrativa de Brian Selznick*, apresentando o enredo da obra, destacando três personagens: Hugo Cabret, Georges Méliès e o Autômato. Na seção 2.2 – *Intermedialidade em The Invention of Hugo Cabret*, contextualizo, de forma breve, o fenômeno da intermedialidade, destacando a ideia de fronteiras de Rajewsky (2012), bem como os três grupos em que a autora classificou esse fenômeno: a transposição midiática, no caso da obra de Scorsese; a combinação de mídias, como ocorre em uma obra cinematográfica e a interação entre palavras e imagens na obra de Selznick em que está inserida a antifonia; e referências intermidiáticas. Além disso, destaco transformações geradas pela internet e pela chamada “revolução digital” nas mídias, especialmente em relação ao cinema. Na sequência, na seção 2.3 – *A Antifonia como forma de Corporificação de discursos, de identidades e de memórias* - adentro na antifonia da obra de Selznick, demonstrando como está estruturada; exponho, a seguir, algumas realidades em que ela pode ser encontrada, como na tradição judaico-cristã, de onde o termo se originou, e nas músicas de afro-estadunidenses, concluindo que ela está ligada ao caráter celebrativo, de defesa de algo, de homenagem a algo ou alguém, de sentimento de coletividade, de pertença, de identidade, de memórias, de resistência frente a alguma problemática. Com base nessas conclusões e na observação do *corpus* de 38 filmes, bem como do aparato teórico, cunho o termo Antifonia Cinematográfica, apresentando a noção de existenciais como sequências que se intercalam em uma obra filmica.

No capítulo 3, *Tradução Intersemiótica*, apoiando-se nas teorias de Peirce (2010), Jakobson (1980), Plaza (2013) e outros teóricos, apresento o conceito dessa tradução. Adentro, primeiramente, no campo da Semiótica, na seção 3.1 – *Da Semiótica à Tradução Intersemiótica*, contextualizando o signo e demais conceitos postulados por Peirce (2010),

complementados por Santaella (2005, 2012, 2019) e Plaza (2013) para expor algumas das transformações na tradução da obra literária de Selznick para o cinema. Na sequência, na seção 3.2 – *A Adaptação Cinematográfica nos Estudos da Tradução Intersemiótica*, perpassando por aspectos artísticos, históricos, e as modificações que o processo compreende, evidencio que elas têm feito parte da humanidade há milhares de anos e apresento como tem se dado a participação do cinema na contação de narrativas desde os primeiros filmes. Na sequência, seção 3.3 – *O Roteiro da Adaptação Cinematográfica Hugo*, apresento questões relacionadas à escrita desse documento que serve como um guia para a equipe de produção, bem como noções de escrita, a publicação dele em livros que confere um outro *status*, e a noção de sequência cinematográfica, importante para distinção de um existencial de outro nos filmes.

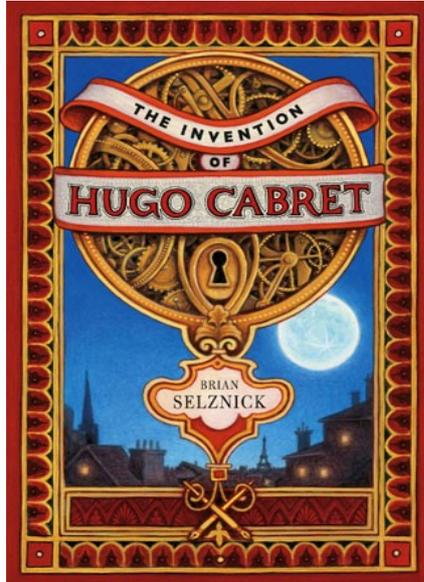
No capítulo 4 - *A Adaptação Cinematográfica Hugo*, apresento, de início, a obra fílmica no contexto histórico em que foi produzida; aspectos, sobretudo visuais, da importância da preservação dos filmes, do que se convencionou serem as origens do cinema e a recuperação dessa história por meio da representação. A seção 4.1 – *As Origens como Fator Pulsante da Antifonia Cinematográfica: o Eterno Retorno à Cosmogonia* tem como base Eliade (1992, 2016, 2020) que explicita as duas situações existenciais: sagrado e profano, os conceitos de hierofania e o de mito do eterno retorno que consiste este na restauração que as origens proporcionam nas sociedades tradicionais. Com a perspectiva de Gaudreault e Marion (2016), apresento as oito mortes do cinema na história dessa arte para evidenciar o ciclo de morte e renascimento no retorno às origens. Com a perspectiva histórica da tradição judaico-cristã, aponto as pinturas nas cavernas como prefiguração do cinema, e a apresentação pública dos irmãos Lumière como evento fundador dessa arte. Na seção 4.2 – *O Retorno de Jedis Cinematográficos – Resgates e Identidade do Cinema*, são ressaltados os recursos de intertextualidade e de metalinguagem nos filmes em que há a Antifonia Cinematográfica, evidenciando a importância da história, dos predecessores, dos modelos para o hoje e para o amanhã. Na seção 4.3 – *Antifonia Cinematográfica e Partículas Difusas Simbólicas*, apresento como a antifonia está estruturada em *Hugo*, bem como a classificação em três níveis em que pode ser encontrada: Antifonia Cinematográfica Icônica, Indicial e Simbólica, sendo as partículas difusas simbólicas uma espécie de hierofanias do universo cinematográfico na obra em questão. Conclui-se que a Antifonia Cinematográfica é a retórica do cinema, a estratégia mais forte e mais eficaz para que ele se revitalize. Por fim, disponibilizo, no *Anexo*

desta Tese, um resumo da narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, dividida em capítulos.

O Cinema ir ao Cinema é encontrar-se, é encontrar cada mídia, cada linguagem, cada materialidade, cada ciência que lhe constitui.

2. A OBRA LITERÁRIA *THE INVENTION OF HUGO CABRET*: PALAVRAS E IMAGENS NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Figura 1 – Capa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007



Fonte: Site theinventionofhugocabret.com

“A Novel in words and pictures”

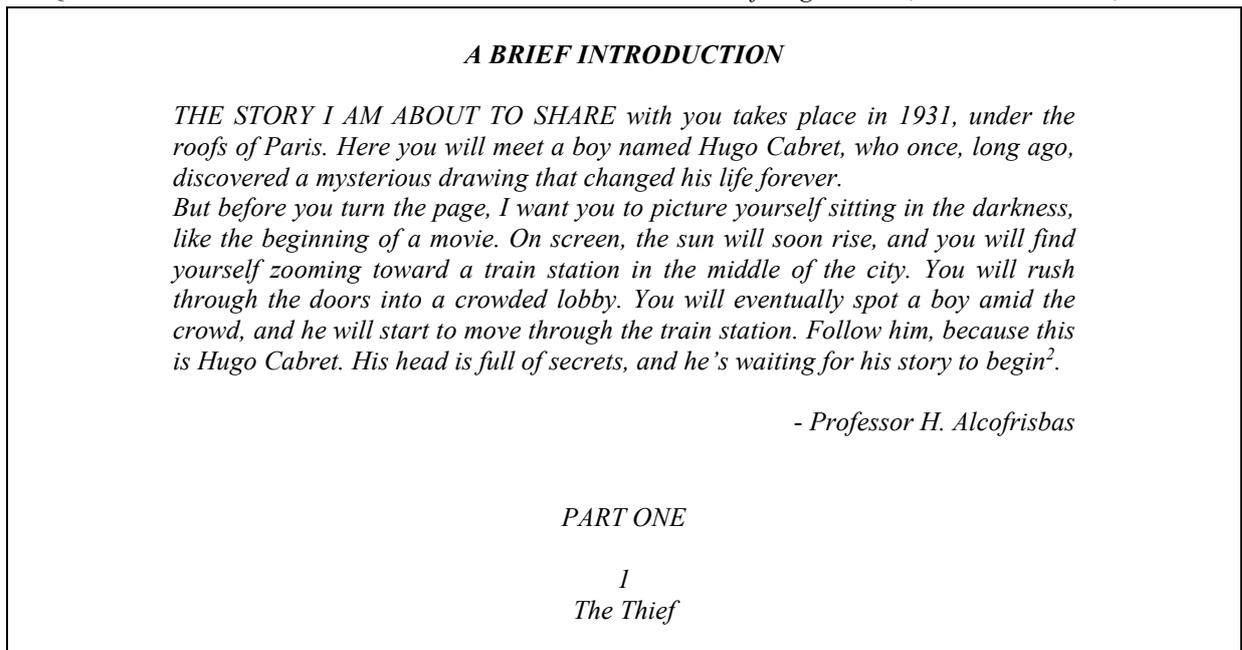
(Uma obra literária em palavras e imagens):

Com essas palavras, a *Scholastic Press*, editora de livros estadunidense, apresenta a obra literária de Brian Selznick (2007, p. III), *The Invention of Hugo Cabret* (*A Invenção de Hugo Cabret*, no Brasil, traduzida por Marcos Bagno). Por meio e entre palavras (signo verbal) e imagens (signo não verbal), em preto e branco, com exceção da capa, o autor e ilustrador orquestrou a construção de sentidos, página após página. Nessa dinâmica interativa, um universo cinematográfico é descortinado a quem adentra nas leituras verbal e visual impressas na materialidade da obra. Na página seguinte, em que consta a ficha catalográfica, a editora apresenta a sinopse da narrativa: "*When twelve-year-old Hugo, an orphan living and repairing clocks within the walls of a Paris train station in 1931, meets a mysterious toyseller*

*and his gouddaughter, his undercover life and his biggest secret are jeopardized*¹”. Visível e invisível, interno e externo: dualidades dos personagens e dos ambientes se encontrarão ao longo da narrativa no mundo de Hugo Cabret, conforme evidenciado nesta tese.

A abertura da obra escrita e ilustrada por Brian Selznick, apresentada posteriormente, evidencia uma prévia; um indício; um instante desse universo que será, pouco a pouco, descortinado na leitura. No quadro a seguir, constam algumas das páginas dessa abertura que exemplificam o modo pelo qual a narrativa foi elaborada na materialidade e na dinâmica dos signos empregados. Palavras intercalando com imagens, sobretudo ilustrações, cada uma delas ocupando duas páginas da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, constituem momentos narrativos, momentos que fazem leitores a adentrar na jornada de Hugo Cabret, como exposto a seguir.

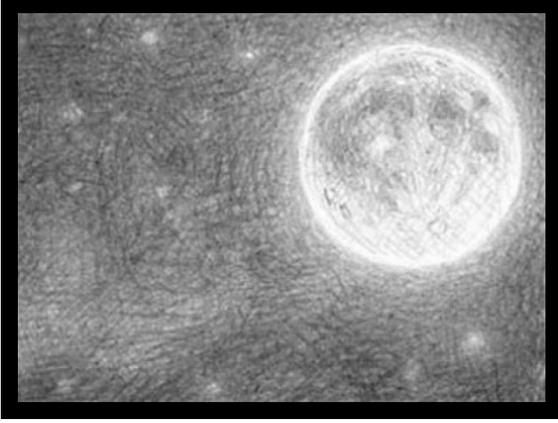
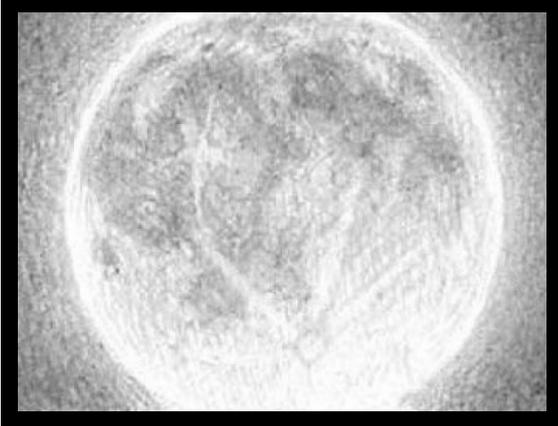
Quadro 1 – Abertura da narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007

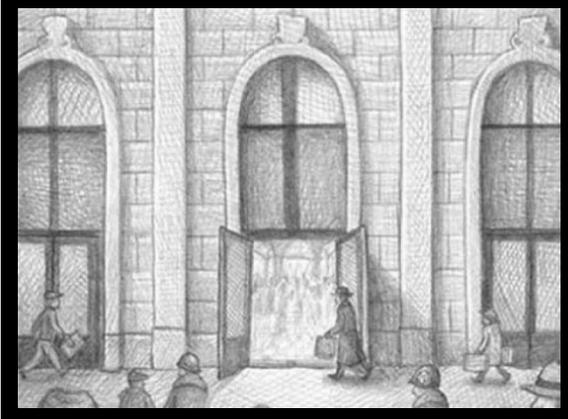


¹ Minha Tradução (M. T): Quando Hugo, um órfão de doze anos, que vive em uma estação de trem de Paris, em 1931, e, lá, realiza a manutenção dos relógios “dentro” das paredes, conhece um misterioso vendedor de brinquedos e sua afilhada, a vida secreta e o maior segredo do menino são ameaçados.

² M. T: A narrativa 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: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. IX – 20)

Instantes! Momentos que nos preparam e nos instigam. Assim é a abertura da narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick: as primeiras palavras transmitidas pela oralidade da contação de narrativas; as primeiras imagens criadas pela mente ao ouvir ou ao ler uma narrativa; as primeiras palavras que aplacarão o terreno narrativo; o germinar da semente; o primeiro passo; os primeiros raios de sol do dia; o acender de uma chama na escuridão para iluminar, aquecer e poder confraternizar; o primeiro voo da borboleta; a existência que surge no *fade in* do roteiro cinematográfico e o iluminar de um projetor na tela cinematográfica despontando a vida. A partir de então, a Estação de Trem *Montparnasse*, na Paris de 1931, será palco das aventuras, dos segredos e da invisibilidade de Hugo Cabret, um órfão de 12 anos, nas paredes e nos túneis do lugar.

Sobrevivência: na invisibilidade, a vida de Hugo é pautada pelos relógios do local. Tanto a obra literária quanto a adaptação cinematográfica, de 2011, roteirizada por John Logan e dirigida por Martin Scorsese, possuem potencial metafórico: ajudam a indagar sobre outras épocas, espaços e situações em que memórias, sonhos, tradições e tecnologias se encontram e se misturam, como a Estação de Trem que traz reflexões acerca dos espaços e dos meios de transportes que possibilita(ra)m o trânsito das pessoas, da comunicação e das trocas de experiências entre sujeitos de lugares e temporalidades diferentes (MACHADO, 2015, p. 2). A Estação será um dos personagens da narrativa orquestrada pelo autor e ilustrador da obra. Ela é um dos elementos centrais, constituindo-se em um lugar de encontros, nos quais os destinos dos personagens se entrelaçam, e um lugar de passagem em que inúmeras pessoas trafegam. No entanto, o menino e outros personagens nos dão a ideia de permanecerem imóveis no tempo em meio ao tumulto das pessoas que passam pelo local dia após dia, horário após horário, entrada e saída de trens.

A abertura da obra literária é, portanto, um instigar a adentrar em um momento histórico; um ato de perpassar pela densidade do vapor das locomotivas que evocam o movimento do trabalho humano, o agito cotidiano e, simbolicamente, um nevoeiro de questionamentos, da incapacidade de, mesmo após anos, refletir e lidar com as consequências da Primeira Guerra Mundial; um carrilar sobre a breve história cinematográfica; um

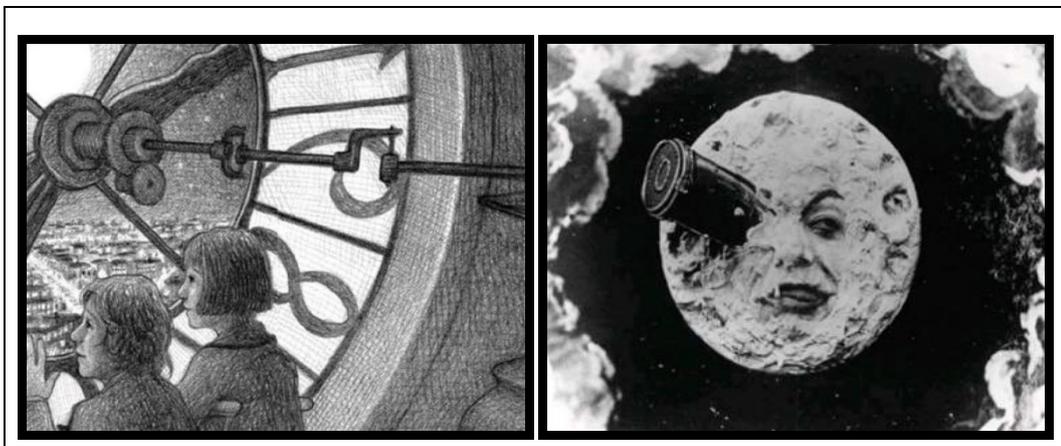
vislumbre do poderio, do fascínio e dos perigos das máquinas. A presença de Hugo Cabret, de um autômato (homem mecânico) e de Georges Méliès, que fora um dos cineastas mais importantes na história do cinema, concentrarão, a partir de então, a atenção de leitores.

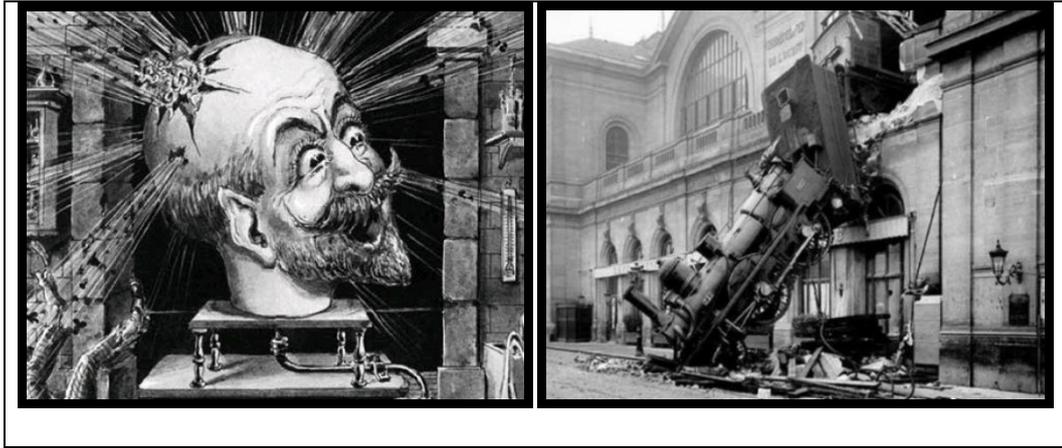
The Invention of Hugo Cabret é dividida em duas partes, denominadas de *Parte 1* e de *Parte 2*. A primeira compreende as 256 páginas iniciais – 12 capítulos – que apresentam os personagens, os locais em que a narrativa se passa, os conflitos e, conseqüentemente, as ações que resultam deles, finalizando com um desenho feito pelo Autômato que culmina no surgimento de um enigma a ser desvendado posteriormente. A segunda parte compreende 12 capítulos e 280 páginas. Ela é iniciada com o Autômato assinando o nome de Georges Méliès, fato que conduz Hugo e Isabelle à história do cineasta.

Das quase 530 páginas de narrativa, 318 são de imagens, em preto e branco, que contam o enredo com a alternância das palavras. Elas estão distribuídas da seguinte forma ao longo da narrativa:

- 284 páginas de ilustrações de Brian Selznick;
- 18 páginas de *frames* de filmes;
- 14 páginas de desenhos do cineasta francês Georges Méliès;
- 2 páginas de uma foto de arquivo de um acidente de trem ocorrido na Estação *Montparnasse* em 22 de outubro de 1895.

Quadro 2 – Exemplos de imagens na obra *The Invention of Hugo Cabret*: acima, à esquerda ilustração de Hugo e Isabelle observando Paris do alto da Estação *Montparnasse*; 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 en caoutchouc* (*O Homem com a Cabeça de Borracha*), de 1901; à direita, acidente de trem na Estação *Montparnasse*.





Fonte: Elaborado pelo autor desta tese com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 376 - 377; 352 – 353; p. 286 – 287; 382 – 383)

Publicada em 2007, *The Invention of Hugo Cabret* foi ilustrada em palavras e em imagens por Brian Selznick. Ilustrada com fatos após um trabalho de pesquisa acerca de Méliès, do cinema, de autômatos, e de lugares da cidade de Paris. Ilustrada com vogais; consoantes; letras; imagens, fotografias, desenhos. Ilustrada com literatura, com cinema, sobretudo com os primórdios dessa arte em que as cores preto e branco apresentavam as narrativas ao público, conforme descrito a seguir:

O livro coloca o leitor como observador da história que vai começar, assim como se estivesse imaginariamente sentando no escurinho do cinema, na expectativa do início do filme. As ilustrações do livro recuperam a magia e as técnicas cinematográficas, como se compusessem um *storyboard* para o filme. Toda a trama, as personagens, os espaços, apresentados verbal e visualmente, levam-nos aos poucos a desvendar a história do cinema. O leitor de página e tela vai permanentemente criando hipóteses para recriar a história da sétima arte, sobretudo leva-nos ao resgate da contribuição de Georges Méliès na tarefa de criar sonhos, assim como, em metalinguagem, o texto reinventa essa mesma vocação da arte para o prazer onírico (CUNHA; BASEIO, 2014, p. 62).

O cinema se faz presente no contexto narrativo, na materialidade do papel da obra em questão. Esta é um tributo, uma celebração ao cinema, carregando a arte cinematográfica no *design* das páginas, de bordas pretas com “telas brancas”, na escolha das ilustrações, na narrativa e no modo como o narrador, Alcofrisbas, apresenta a obra ao leitor (PIOVEZAN, 2012, p. 76). Selznick declarou que *The Invention of Hugo Cabret* teve por objetivo celebrar a

história do cinema e celebrar Méliès, um dos maiores e mais negligenciados pioneiros (LOGAN, 2012, p. VII).

The Invention of Hugo Cabret foi ilustrada com homenagem a esse primórdio, a Méliès, por meio do ato de celebrar: ato de recordar, de se fazer memória, de se reconectar ao que se acredita e à história que se pertence expressos na materialidade e na narrativa da obra em questão. Celebrar deriva do adjetivo latino *celeber*, que exprime a ideia de um lugar frequentado por uma numerosa multidão reunida para uma festa, tendo, pois, proximidade entre o adjetivo “célebre”, estritamente profano, e o particípio “celebrada”, dotado de conotação religiosa (POUILLY, 2007, p. 63). O ato de celebrar exprime esse reconhecimento a alguém, a algum acontecimento, mas também a sensação de pertencimento e de uma identidade. Celebrar é fazer memória, contudo essa memória se torna presente, culmina na contemporaneidade. Um passado que permanece atuante no hoje, no agora, no momento, no instante. Um passado em que as memórias não apenas despertam nostalgia; que se deseja, por vezes, recuperar, reviver; mas também refletir acerca da importância para a história de alguém ou de um grupo.

Para celebrar, são utilizados gestos, ações simbólicas, ritos, palavras, como em um carnaval; em uma festa de aniversário, de casamento; em uma Folia de Reis; em um batizado, que expressam naquilo que as pessoas acreditam, o que desejam, esperam, enfim, a visão do mundo, da sociedade, das crenças e das convicções, da identidade como grupo e como povo (ZAVAREZ, 2017, p. 18). O Quadro 1 – *Abertura da narrativa da obra literária The Invention of Hugo Cabret, de Brian Selznick* – apresentado nas páginas 20 a 23 desta tese, exprime o início dessa homenagem, evidenciando, primeiramente a lua, um dos cenários de uma produção fílmica citada na narrativa, e, a seguir, Paris, cidade considerada, por grande parte dos pesquisadores, o berço do cinema. As palavras voltam a contar a narrativa somente na página 46 da obra literária e, assim, o enredo é apresentado por meio dessa intercalação entre palavras (signo verbal) e imagens (signo não verbal) que vão, pouco a pouco, descortinando essa homenagem ao cinema.

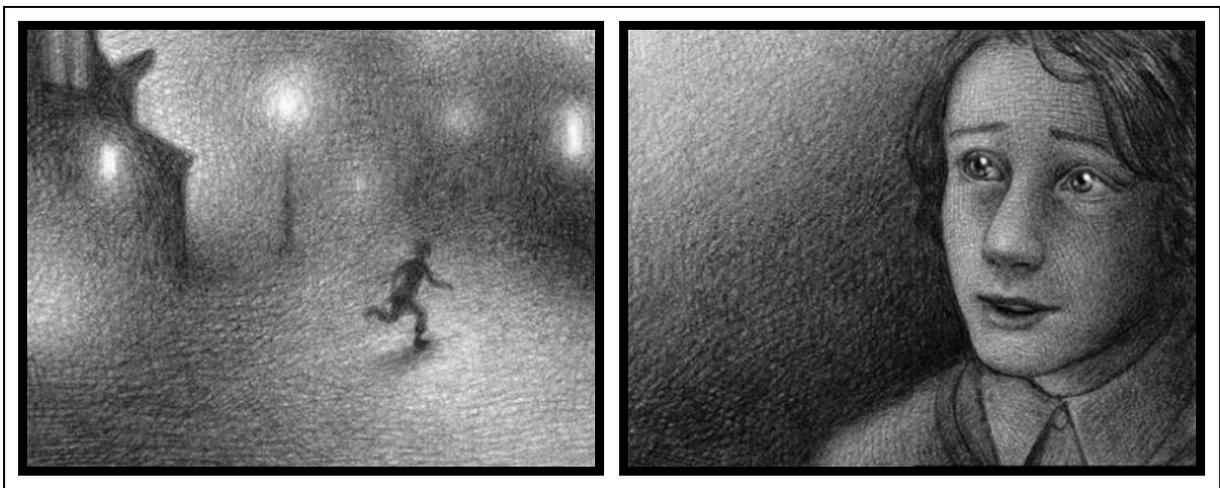
Para Brian Selznick (LOGAN, 2012, p. VII), além de ser uma celebração ao cinema e a Méliès, a obra literária é também sobre a importância dos livros, o que pode ser comprovado pela arquitetura dela, pela literatura ser importante parte do enredo e do modo como a Livraria da Estação e a Biblioteca da *Académie du Cinéma Français* possuem relevância no desenvolvimento da trama. Isabelle, por exemplo, lê livros regularmente. Nas idas de Hugo à Livraria da Estação, administrada por *Monsieur Labisse*, surgem as ideias, as aventuras, a

partilha de informações sobre a vida deles. O aglomerado de livros inspira, faz brotar a imaginação, dá direcionamentos à busca dos dois, aproxima-os, embora haja desconfiança entre eles. É marcante, na fala de Hugo, os livros de Júlio Verne que o pai lia para ele. É também por meio de um livro, na *Académie du Cinéma Français*, que Hugo descobre o passado de Georges Méliès.

Ainda acerca da abertura da narrativa da obra em questão, pode-se notar a presença de partículas: raios de sol, neve e vapor. Além delas, cinzas e, principalmente, poeira são recorrentes nas imagens e nas descrições verbais de ambientes e situações, bem como na adaptação cinematográfica. Ao longo da narrativa, elas evocam e indicam a atmosfera do ambiente e possuem, muitas delas, valor simbólico no enredo. Dois títulos de capítulos da Parte 1 são de partículas: o terceiro capítulo, *Snowfall* (Nevasca), p. 81, e o sexto, *Ashes* (Cinzas), p. 135. Esses títulos evidenciam o caráter simbólico, mas também pontual e objetivo de partículas difusas na narrativa.

O grafite das ilustrações, de modo geral, rebuscado, não somente nos personagens, mas, em grande parte, na ambientação, faz assimilar a ideia de um nevoeiro, de uma manifestação de poeira, de uma tempestade, de uma nevasca ou de uma neblina. O simbolismo desses traços e dessas figuras, demonstra, na visibilidade, o invisível: sensações, sentimentos, experiências vividas e memórias que são projeções do interior exteriorizadas pelos signos. Tanto na obra literária quanto na obra cinematográfica, as partículas constituem manifestações do complexo interior dos personagens e/ou dos ambientes.

Quadro 3 – Exemplos de partículas nas ilustrações de Brian Selznick –
à esquerda, Hugo correndo em uma nevasca após sair da casa de Georges Méliès;
à direita, luzes e sombras criadas pela projeção de um filme em uma sala de cinema



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 104 – 105; 200 – 201)

Os símbolos podem exprimir o mundo percebido e vivido, incluindo toda a experiência pessoal e social (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 29). As partículas são véus que, ao mesmo tempo que, pela existência, indicam algo escondido, revelam o oculto. Véus das histórias dos personagens. Véus dos ambientes por onde esses personagens passam e/ou vivem. Véus do inconsciente deles. Véus de uma arte abandonada e guardada sob uma chave em formato de coração. Véus em um autômato enferrujado, quebrado e inutilizado que revela, por fim, um passado escondido. Vemos, no entanto, por vezes, apenas a ponta do *iceberg*. A profundidade de um símbolo, como o que poderia ser descrito de simples partículas, está na complexidade submersa. Um nevoeiro de questionamentos, de incertezas, de medos e de apreensões e uma sensação de conexão com imagens e com o passado, mais especificamente com o falecido pai, dramatizados pelas luzes e sombras, como uma mescla de fantasia, exemplificam algumas camadas de possíveis significados diante da presença dessas partículas nas ilustrações acima.

Ao retomar a abertura da narrativa, percebemos que a neve, a tempestade, os raios de sol e o rebuscamento das ilustrações nos trazem, por exemplo, a sensação de movimentos. São esses movimentos, esse prolongamento de ações que evidenciam sequências de tempos. Depois da noite, um novo dia, um novo ciclo (res)surge. No estado de uma frieza física e afetiva, passageiros vão e vem: alguns sem rostos nítidos, muitas dessas pessoas sem formas, sendo amontados de partículas, como se fossem chamas, cinzas e resquícios humanos. Perda da individualidade: só mais um ser no meio da multidão. Perda da individualidade: o ritmo frenético do cotidiano impossibilita, por vezes, de se observar as demais pessoas como seres humanos únicos, passando a serem amontados de átomos, de células, de órgãos, de números de passageiros, números de consumidores, números de funcionários.

Horários: inflexíveis horários. Tempo igual a dinheiro. Tempo igual a oportunidades, conquistas, mas também sinônimo de perdas e de envelhecimento. Além dos relógios da Estação que demarcam essa dinâmica temporal, e que Hugo se vê escravizado ao realizar a manutenção deles cotidianamente, a figura do trem pontua o tempo. O trem adquiriu um papel importante na civilização, podendo ser visto como um símbolo de evolução: uma tomada de consciência que prepara para uma nova vida, entretanto, os horários, inflexíveis, evidenciam a submissão dos usuários a essa rigidez (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 979). O

vapor, nas ilustrações, indica a movimentação do trabalho efetuado por essas e por outras máquinas, além da movimentação humana. Essa saída rotineira das locomotivas e o perpassar de pessoas pelo local são condensados, tanto objetiva quanto simbolicamente, na fumaça que emana pelo ar representando memórias de trabalhos efetuados e de trajetos transcorridos. O vapor torna visível esse rastro de atividades, demonstra a amplitude, estendendo-se por minutos até desaparecer. No entanto, é na versão cinematográfica que as partículas difusas de vapor se tornam ainda mais notáveis, evidenciando essas e outras questões, pontuando momentos dramáticos a serem discutidos posteriormente nesta tese.

The Invention of Hugo Cabret foi comercializada como literatura infantil. Bland (2015, p. 21) ressalta que, na obra literária em questão, leitores são desafiados a interpretar as imagens, em fundo preto como no escuro do cinema, que fornecem uma âncora sensorial. Na heterogeneidade de formas, a literatura infantil tem se revelado como um caudaloso rio para o qual confluem múltiplas possibilidades de linguagens e diferentes sistemas narrativos (BASEIO; CUNHA, 2012, p. 11). A materialidade dessas obras, como aponta Peter Hunt (2010, p. 107), é um aspecto que não pode ser ignorado. Ela está vinculada a experiências que se pretende acionar no público, e à conexão, ao apelo emocional e afetivo. A coexistência de um código verbal com o código visual é frequente nas obras da literatura infantil, podendo se dar em diferentes relações, como um apoiando ao outro; funcionando como mídia paralela que, basicamente, informa a mesma narrativa ou se contradizendo; com o visual contando o enredo de outra perspectiva que o verbal (ALVSTAD, 2010, p. 24 – 25). No caso da obra literária de Selznick, há esse “apoio”, um revezamento de códigos, uma interação que vai montando uma espécie de quebra-cabeça.

Em *The Invention of Hugo Cabret*, há uma variedade de gêneros - livros ilustrados, histórias em quadrinhos, filmes, fotografia, além da tradição narrativa ilustrada, familiar às novelas gráficas (BROMLEY, 2014, p. 2). Diversas formas de arte se encontram, conectam-se para apresentar a narrativa. Uma das inspirações para o desenvolvimento da obra em questão foi o livro *Understanding Comics: the invisible art (Desvendando os Quadrinhos)*, de Scott McCloud. Nele, o autor (1993, p. 66, 1995, p. 66) chama a atenção para o espaço entre os quadros, denominado, pelos aficionados por quadrinhos, de “sarjeta”, em que a imaginação humana capta duas imagens e as transforma em uma ideia, sendo responsável, segundo ele, também pela magia e pelo mistério que existem nos quadrinhos. Da mesma forma, esse espaço entre uma imagem, especialmente na transição de uma ilustração a outra, existe na

obra literária em questão. Cabe a cada pessoa que a ler, construir o *continuum* de uma imagem (ação) a outra.

A materialidade da obra *The Invention of Hugo Cabret* e a homenagem ao cinema foram fatores que despertaram a atenção do diretor estadunidense Martin Scorsese para adaptá-la ao cinema. A versão fílmica, *Hugo (A Invenção de Hugo Cabret)*, foi lançada por um cinema hegemônico ao redor do mundo. Além disso, os bastidores dessa obra fílmica resultaram em um livro, *The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion Picture* (2011); e a trilha sonora, em um CD, *Hugo: original score* (SHORE, 2011). O roteiro de *Hugo*, escrito por John Logan, foi comercializado em 2012, ano seguinte da estreia da adaptação. Na comemoração pelo 10º aniversário da adaptação, foram lançadas versões limitadas da trilha sonora em formato de vinil. É possível, também, adquirir as partituras dessas canções em alguns *sites* de variedades de produtos culturais.

A seguir, adentro na narrativa da obra de Selznick, descrevendo, de forma sintética, o enredo, apontando alguns dos aspectos dele em relação aos personagens e evidenciando a materialidade e o diálogo com outras mídias.

2.1 A NARRATIVA DE BRIAN SELZNICK

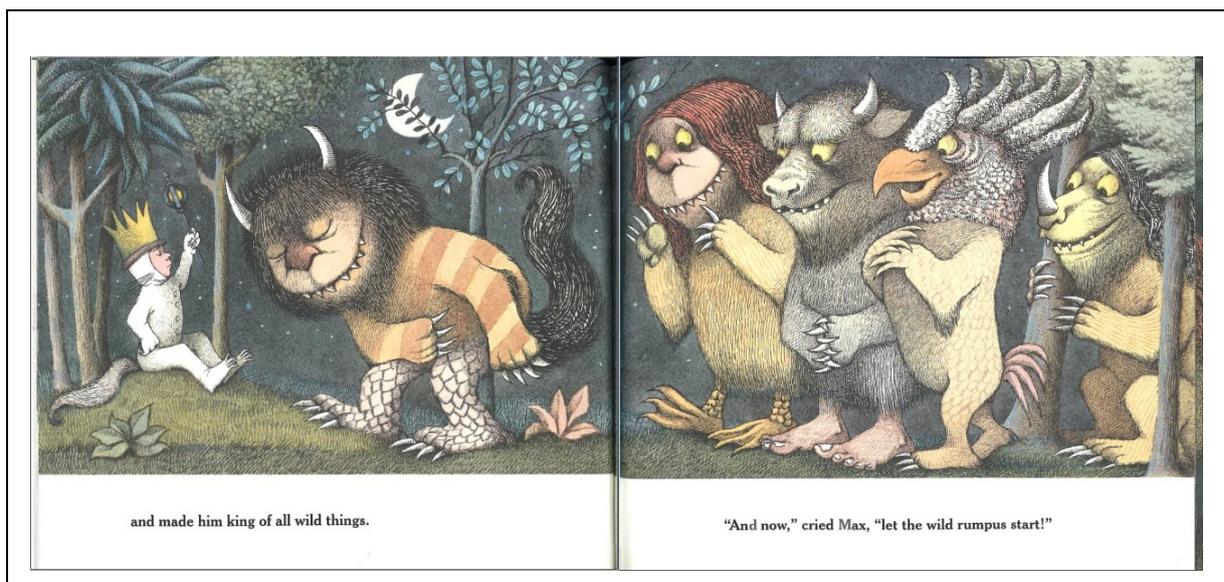
As narrativas estimulam a criatividade, a imaginação, a oralidade, podendo facilitar o aprendizado, desenvolvendo as linguagens oral, escrita e visual; incentivam o prazer pela leitura; exploram a cultura; trabalham, por vezes, o senso crítico, valores e conceitos; propiciam o envolvimento social e afetivo (SOUSA; BERNADINO, 2011, p. 236). Elas têm feito parte da sociedade durante milhares de anos e, diariamente, são contadas pelas pessoas nos mais diversos ambientes, momentos do cotidiano e formas existentes, como a literatura. As narrativas podem ser consideradas como expressão da sociedade. Entre as formas de expressão, está o ato de homenagear, de celebrar algo e/ou alguém, como se observa na narrativa de Brian Selznick.

The Invention of Hugo Cabret celebra a conjunção das artes: o cinema, o desenho realizado à mão e a arte literária; é uma narrativa que se faz no resgate de uma memória cultural do cinema, em uma obra cujo projeto plástico de editoração trança memórias por entre paradigmas de linguagens, acessando raios de ação do artesanal, da magia e da técnica

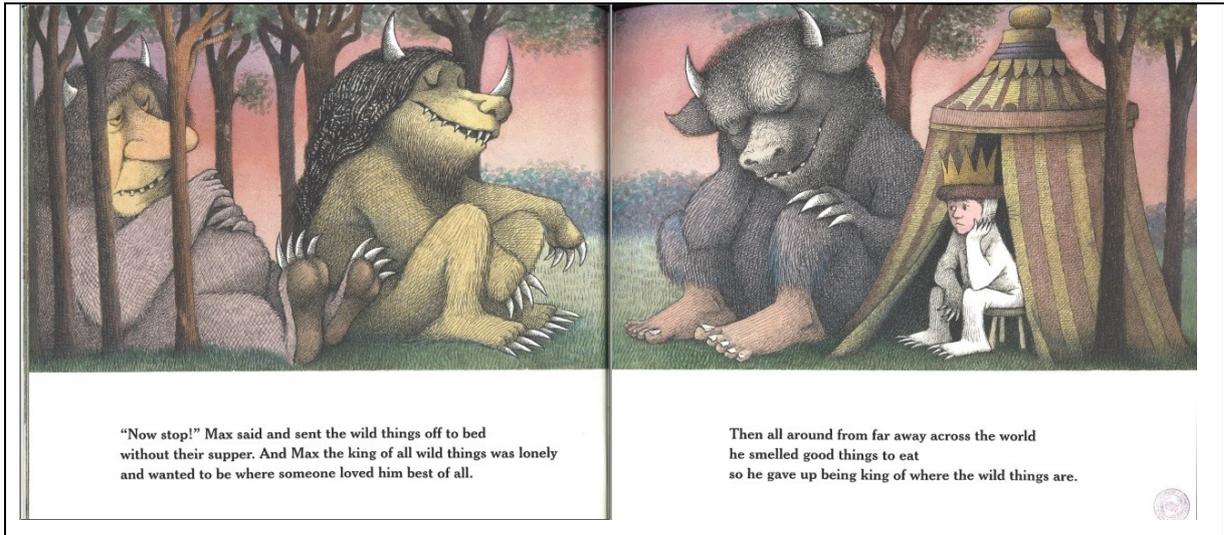
(CUNHA; BASEIO, 2014, p. 64). O autor e ilustrador Brian Selznick, nascido em 1966, em *New Jersey*, nos Estados Unidos, orquestrou a narrativa da obra literária como uma canção alternada por dois coros: palavras (signo verbal) e imagens (signo não verbal). Durante um período de dois anos e meio, elaborou a obra, escrevendo e refinando as palavras, criando e lapidando as imagens, pois por meio destas tinha a ciência de que contaria uma narrativa como ocorre em um filme (SELZNICK, 2011, p. 13).

Na entrevista que Brian Selznick me concedeu (BERNS, 2020, p. 203 - 204), publicada na *Revista Acadêmica Revell - Revista de Estudos Literários da UEMS*, o autor mencionou que teve a ideia de escrever a narrativa sobre Georges Méliès com imagens que não apenas ilustrassem as cenas descritas no texto verbal, como normalmente ocorre, mas que contassem a narrativa por elas mesmas. Selznick comentou que percebeu uma conexão existente entre a maneira da câmera se mover, como nos filmes de Alfred Hitchcock e em outras produções cinematográficas que a utilizam na construção das narrativas por meio do *zoom* nas cenas e por meio da edição, com o modo de progressão nas imagens em livros, no caso o da obra *Where the Wild Things are (Onde Vivem os Monstros)*, de Maurice Sendak. Nessa obra literária, embora com muitas ilustrações no sentido tradicional, existe uma sequência de algumas páginas em que não há palavras, somente imagens que contam a narrativa, como se observa a seguir:

Quadro 4 – Intercalação entre palavras e imagens na obra literária *Where the Wild Things are*, de Maurice Sendak, de 1963







Fonte: Obra literária *Where the Wild Things are* (SENDAK, 2013, p. 28 – 38)

A obra literária *Where the Wild Things are* foi uma inspiração a Brian Selznick para o desenvolvimento das ilustrações e para a elaboração da dinâmica da intercalação entre palavras e imagens em *The Invention of Hugo Cabret*. A publicação da obra de Maurice Sendak se deu em 1963 e recebeu, no ano seguinte, o prêmio *Caldecott Medal*. Esse prêmio é concedido anualmente, desde 1938, pela *Association for Library Service to Children* ao ilustrador do livro infantil estadunidense que mais se destacou no ano anterior. Em 2008, Brian Selznick também recebeu o referido prêmio em reconhecimento ao trabalho realizado em *The Invention of Hugo Cabret*.

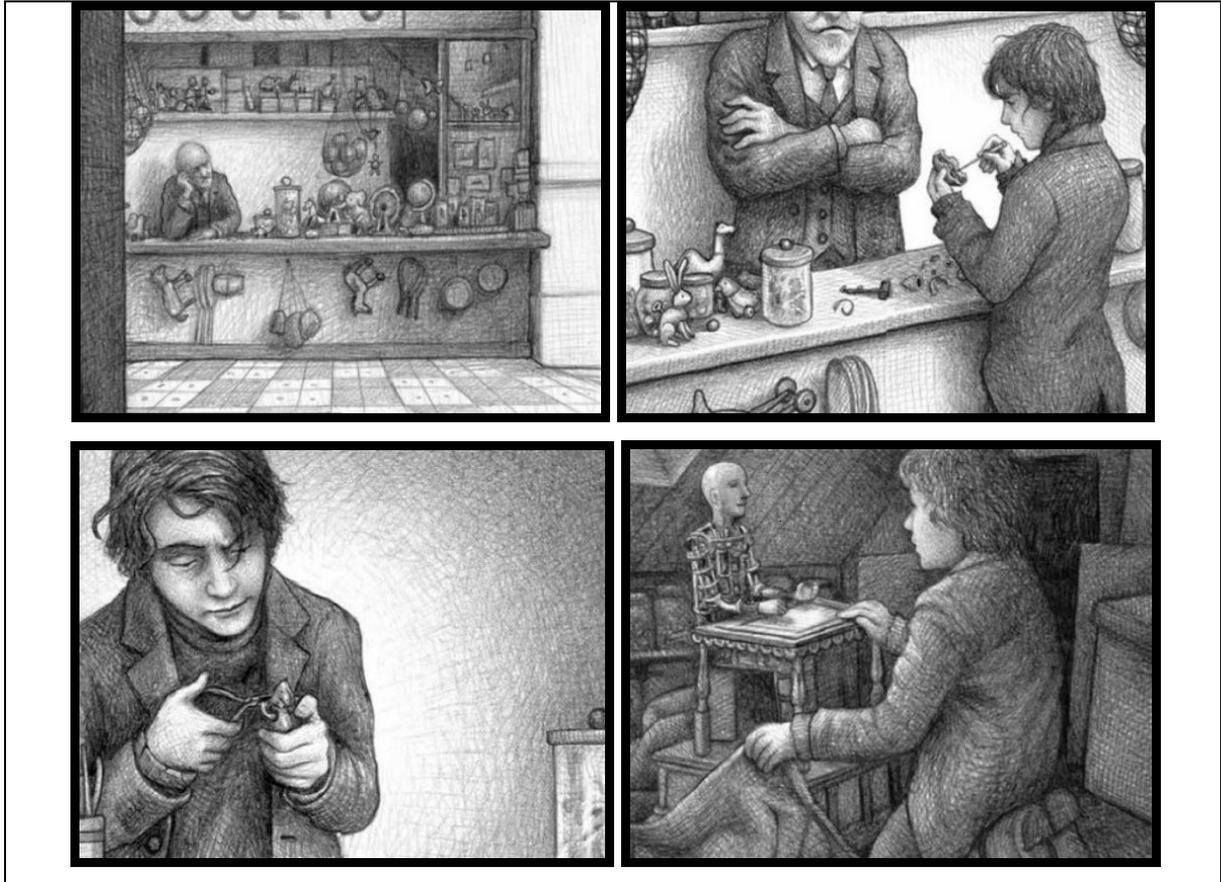
Por meio das ilustrações inspiradas na obra de Sendak, Selznick apresenta, em *The Invention of Hugo Cabret*, uma narrativa composta de sequências entre palavras e imagens, sobretudo ilustrações. O ano é 1931; a cidade, Paris, na França. A humanidade vive o período pós-Primeira Guerra Mundial. Os vestígios dessa guerra, além da crise econômica causada pela quebra da Bolsa de Nova York em 1929, ainda são sentidos na França e evidenciados na obra em questão. Os personagens adultos falam pouco. Há um silêncio expresso na narrativa: um mundo dilacerado por dolorosas lembranças devido às perdas sofridas. Órfãos passam pela Estação *Montparnasse* à procura de alimentos. Outros órfãos passam pelo local por inúmeras razões: são órfãos de amor, de atenção, de sentimentos, de trabalho, de liberdade frente a um sistema rígido de trabalho, de uma sociedade controladora e infeliz. São órfãos que vivem em uma época com cicatrizes da guerra, da depressão econômica, do silêncio e da

violência, da tristeza e do abandono. São órfãos que perambulam pela Estação sem destino específico, sem grandes esperanças.

Em meio à essa falta de esperança, à desmotivação, às cicatrizes e ao amargor, há Hugo Cabret, o protagonista da narrativa. Esse órfão de 12 anos que vive, às escondidas, na Estação de Trem *Montparnasse*, em Paris, evidencia ao leitor a possibilidade de mudança de vida, da chama que clareia a escuridão, da expectativa por inventar ou reinventar um mundo novo. Hugo mostra ao leitor a necessidade de ser protagonista da vida, das decisões, da busca pela autonomia: entre dores e alegrias, a narrativa de sua trajetória descortina para o leitor possibilidades de caminhos e escolhas (CORDEIRO; FERNANDES, 2016, p. 152). Em *The Invention of Hugo Cabret*, há um mundo que se manifesta no funcionamento ativo de máquinas, inventando um mundo singular (HOLZMOISTER, 2013, p. 20). Um autômato e um cineasta a serem “consertados”; os signos literários e cinematográficos; as máquinas e os relógios; as amizades, tendo destaque a de Hugo e Isabelle; um passado prestes a ser desvelado, recuperado, conhecido e aprofundado.

Este é o mundo em que vive Hugo Cabret: uma Estação em que ele e Méliès estão imóveis no tempo, sem pegar o que, metaforicamente diríamos, o trem para avançar o caminho, o percurso, os objetivos, a vida. Inertes. O menino, mesmo que procure uma forma de mudança, está sem conseguir achar um caminho no imenso nevoeiro diante da situação em que se encontra. Méliès, ao contrário, conformou-se com as ruínas, com as cinzas que sobraram do estúdio de vidro que possuía e das películas de filmes queimadas, algumas delas transformadas em salto alto. O mundo de sonhos do cinema ruiu. Para ele, essa arte não se trata mais de uma celebração da vida como outrora fora, mas de dolorosas cicatrizes que apontam, a todo instante, o declínio da carreira, o esmaecer das cores, a fachada desfalecendo, o envelhecimento da mente e da alma dele, o esgotamento das energias e a incapacidade de se locomover.

Quadro 5 – Personagens na Estação *Montparnasse*: acima, à esquerda, Méliès entediado na loja de brinquedos; à direita, Méliès vendo Hugo consertar um brinquedo; abaixo, à esquerda, Hugo consertando o brinquedo; à direita, Hugo observando o Autômato no quarto do Tio, Claude.

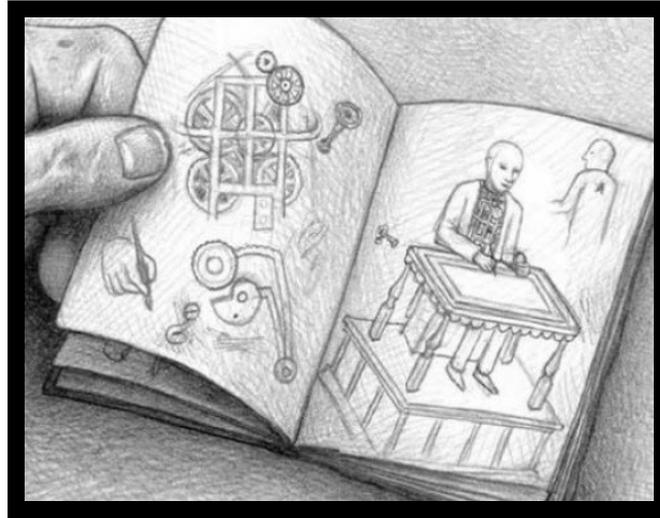


Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 34 – 35; 154 – 155; 156 – 157; 110 – 111)

Bland (2015, p. 22) ressalta que *The Invention of Hugo Cabret* é uma celebração multimodal em que os personagens Hugo e Georges Méliès estão presos, na Estação, pela pobreza e pelo passado. Conforme a autora, o segundo e a esposa dele, Jeanne, desejam as memórias e o passado enterrado, ao passo que Hugo busca descobri-lo com Isabelle, que mora com Méliès e possui a mesma idade do menino. Bland ressalta que a descoberta se dá por meio de uma chave em formato de coração que faz o Autômato funcionar, uma chave que destranca e lhes concede liberdade. Hugo foi levado ao local pelo tio, Claude, após a morte do pai do menino ocorrida em um incêndio no museu. Pouco tempo depois, o tio desaparece e Hugo, às escondidas, permanece na Estação, e passa a realizar, cotidianamente, a manutenção dos relógios. Ele possui um Autômato que buscou nos escombros do museu em que o pai morreu. Os dois o estavam consertando antes do ocorrido. Na esperança de que o pai tivesse terminado o trabalho e lhe deixado alguma mensagem, Hugo tenta consertar o Autômato por meio de peças de brinquedos que rouba da loja de Georges Méliès, que, no passado, foi um

prolífico cineasta de grande apreço do público. Hugo passa, também, a roubar alimentos para sobreviver, evitando ser descoberto pelo Inspetor da Estação, Gustave, que manda os órfãos que passam pela Estação para o orfanato. Méliès o apanha roubando e pega para si um caderno do menino com desenhos de autômatos que lhe faz lembrar o passado, quando, antes de trabalhar produzindo filmes, era mágico.

Figura 2 – Caderno de Hugo com o desenho de autômatos e engrenagens



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 52 – 53)

Este passa a ser o cotidiano do menino: manutenção dos relógios; tentativas de recuperar o caderno e de consertar o Autômato; furtos de alimentos; conversas, na Livraria da Estação, com Isabelle, e, excepcionalmente, uma ida ao cinema; e até mesmo uma rotina de trabalho na loja de Méliès para pagar pelo que roubou do vendedor. Bland (2015, p. 22) ressalta que os livros e os filmes transportam Hugo e Isabelle a outros mundos. São refúgios e *locus* de descobertas em meio à rotina e à situação em que se encontram.

Hugo percebe que, para fazer o Autômato funcionar, para que ele escreva a mensagem do pai, é necessário uma chave em formato de coração. Após a ida ao cinema com Isabelle e de uma discussão com ela na Estação, descobre que a menina possui a chave que precisa. A chave-coração se encaixa nessa máquina porque ela está pronta a efetuar sua potência, colocando uma luminosidade e instaurando uma abertura para a emergência de uma figura extraordinária e enigmática rascunhada pelo Autômato, uma figura que impulsiona o pequeno relojoeiro a seguir no traçado de seu percurso de busca (HOLZMOISTER, 2013, p. 18). O Autômato desenha a imagem de um foguete no olho da lua. É a cena do filme preferido do pai

dele, *Le Voyage dans la Lune* (*Viagem à Lua*), que mais tarde descobririam ser Méliès o diretor do filme. O Autômato finaliza o desenho com a assinatura de Georges Méliès, que leva Hugo e Isabelle a uma jornada por respostas, culminando na descoberta do passado do cineasta e de um novo lar para Hugo Cabret. Tal campo problemático, conforme aponta Holzmoister (2013, p. 18), implica em um longo aprendizado que envolve a busca pela compreensão dos signos em questão. Não bastava apenas o desenho ou o verbal com a assinatura: a mensagem é escrita, desenhada pelos signos verbal e não verbal. Somente a junção desses signos efetiva a mensagem e aponta para uma arqueologia do cinema. Arqueologia que resgata Méliès da prisão em que está, para que possa, finalmente, “pegar o trem” e ser conduzido, realocado ao palco, ocorrendo o retorno de um dos pioneiros, um retorno às origens do cinema.

Figura 3 – Ilustração do filme *Le Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès, desenhada pelo Autômato



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

Na página 406 desta tese, consta o *Anexo A - Síntese da narrativa da Obra Literária The Invention of Hugo Cabret* -, disponibilizado de acordo com a divisão de capítulos em que Selznick a escreveu. A estrutura completa da narrativa da obra literária, bem como a do roteiro cinematográfico, *Hugo*, de John Logan, pode ser conferida em minha dissertação de mestrado, *The Invention of Hugo Cabret: entre Literatura e Cinema – Os profissionais do Campo Cinematográfico e a Composição da Adaptação Fílmica* (BERNS, 2018b, p. 179 – 208). Porém, as imagens, no quadro comparativo, são apresentadas por simples descrições,

não permitindo que o leitor adentre de forma mais profunda no conteúdo que apresentam como quando estiver em contato com a obra literária, que, assim, possibilita-o a ter diversas percepções no ato de ler essas imagens, recriando a narrativa, dotando-a de novas perspectivas de acordo com o repertório que possui e das sensações diante da leitura.

Prosseguindo na exposição da narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, destaco três personagens - Hugo Cabret, Georges Méliès e o Autômato - com o intuito de ilustrar particularidades da trama.

2.1.1 O Personagem Hugo Cabret

Figura 4 – Hugo entra no tubo de ventilação após discutir com Georges Méliès.



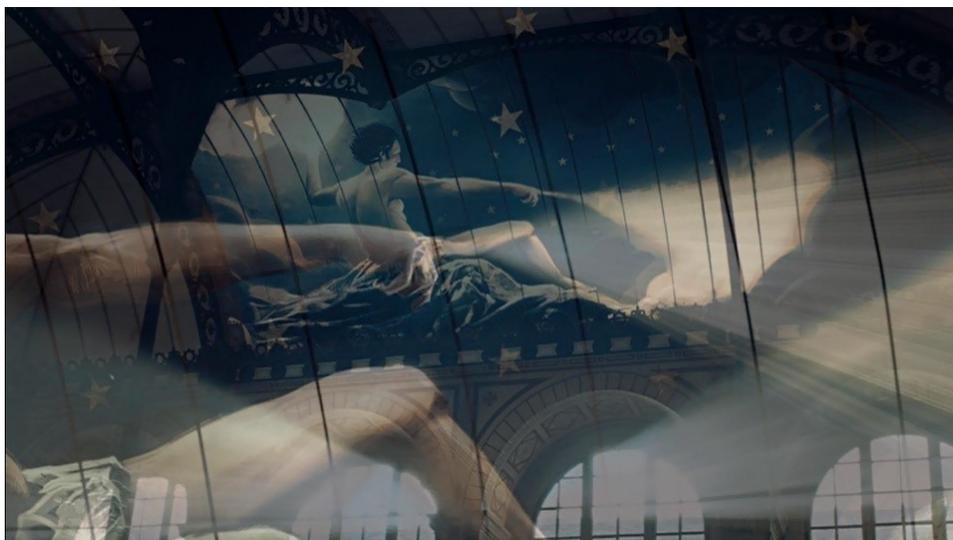
Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 64 - 65)

No primeiro capítulo da obra literária, Brian Selznick apresenta Hugo com o título de ladrão (*The Thief*). Essa é acusação mais frequente feita a ele pelos personagens com quem, em algum momento, estabelece contato (MACLEOD, 2012, p. 26). Além das peças para consertar o Autômato, Hugo rouba alimentos no local. Foi o tio, Claude, quem o ensinou a roubar. Embora o menino detestasse realizar tal ato, era a única maneira de sobreviver. O personagem Hugo foi inspirado no personagem Oliver Twist, um órfão de onze anos, forçado a roubar em diversas ocasiões e por diferentes pessoas. A obra literária *Oliver Twist* foi escrita por Charles Dickens e publicada em 1837. As condições de vida entre os dois personagens

são similares. Tanto Hugo quanto Oliver evidenciam a exploração infantil com a obrigação de trabalhos manuais e de furtos, a visão da infância como um adulto em miniaturas, as precárias condições e o desamparo de uma sociedade para com esses órfãos. Invisíveis como crianças. Negligenciados no que se refere aos problemas que enfrentavam. Desamparados como seres humanos.

Um detalhe intertextual a ser considerado na trama refere-se a uma pintura. No segundo andar da *Académie du Cinéma Français*, no centro do salão, ao tentar descobrir acerca do passado de Méliès, uma pintura chamou a atenção do menino. Apesar de não saber o que significava, Hugo ficou admirado.

Quadro 6 – Pintura de Prometeu na *Académie du Cinéma Français*

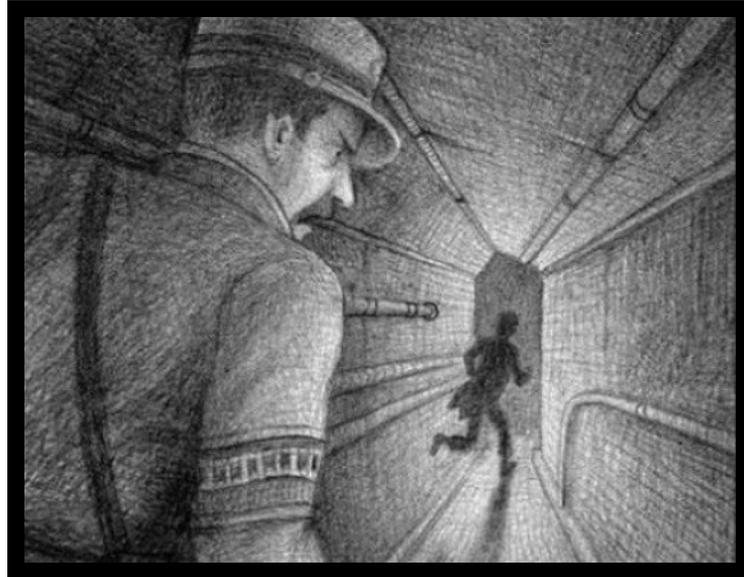


Fontes: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 344 - 345),
Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

Na mitologia grega, Prometeu é aquele que roubou o fogo dos deuses e o entregou à humanidade. Posteriormente, na narrativa de Selznick (2007, p. 370 – 371), Isabelle lê para Hugo um trecho de um livro que o menino havia emprestado na livraria de *Monsieur Labisse* sobre mitos gregos: Prometeu havia feito os seres humanos com argila e depois roubou o fogo dos deuses. Hugo, então, lembra-se da pintura e acredita que, nela, Prometeu estava roubando as chamas do alto para criar o cinema, já que em uma das mãos está o fogo e na outra uma luz, como se fosse a de um projetor. A adaptação cinematográfica de Scorsese (2011) também o evidencia como o criador do cinema. Na cena, as chamas transformam-se naquelas que se consideram as primeiras narrativas filmicas que despontam na tela, de forma romantizada, enquanto Hugo e Isabelle leem o fictício livro *The Invention of Dreams*, do personagem Professor René Tabard. Na obra literária, Hugo observa a pintura com Etienne e, meses depois, quando acompanha Isabelle, Méliès e Jeanne, para a homenagem ao cineasta, descobre que Méliès é o responsável pela pintura. Na narrativa literária, no momento da leitura do livro, Isabelle lê que Prometeu fica acorrentado para sempre em um rochedo, onde uma águia vinha todos os dias devorar o fígado dele que sempre crescia. Hugo se questiona qual seria o castigo pelos furtos que estava cometendo.

Além do impasse com Méliès, por conta do caderno, Hugo tem medo de ser descoberto pelo Inspetor Gustave, responsável pela ordem da Estação de Trem. Gustave é um homem zangado que costuma enviar para o orfanato as crianças órfãs que passam pelo local. Hugo tem receio de que ele note a presença do menino naquele lugar e que está substituindo o tio na manutenção dos relógios. Diante desse empecilho, dos roubos, dos segredos e de demais situações, precisa manter-se na invisibilidade, por detrás das paredes, pelos túneis, nos tubos de ventilação e em esconderijos do local. Eles são o refúgio do menino. São o *locus* da jornada de Hugo ao conserto do Autômato, a um novo lar.

Figura 5 – Inspetor Gustave correndo atrás de Hugo pela Estação de Trem



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 416 - 417)

No prefácio do livro *Hugo: The Shooting Script*, de John Logan (2012, p. VII), Selznick enfatiza que Hugo vive secretamente nas paredes da Estação. As paredes são como fronteiras. Atrás delas, desse muro, dessa linha divisória, há outro mundo, rebaixado, escondido, marginalizado, distinto das pessoas que passam pela Estação, que tem o poder aquisitivo de pagar a passagem dos trens, os alimentos, os livros, os brinquedos, os jornais e as demais mercadorias vendidas no local. Elas podem circular, livremente, por aquele ambiente, enquanto a Hugo, resta-lhe espiar tudo o que acontece pelas frestas dos relógios.

Esgueirando-se por passagens secretas, Hugo cuida dos gigantescos relógios do lugar: escuta os compassos, observa os enormes ponteiros e se responsabiliza pelo funcionamento das máquinas, afinal a sobrevivência dele depende do anonimato - ele tenta se manter invisível porque guarda um segredo, que é posto em risco quando o severo dono da loja de brinquedos da Estação e a afilhada passam a estar presentes no cotidiano do menino (CORDEIRO; FERNANDES, 2016, p. 156). Aos poucos, arrisca-se e se deixa, por momentos, tornar-se visível: aparece em frente a Méliès e o desafia; conhece *Monsieur Labisse*, dono da livraria da Estação e Etienne; vai ao cinema com Isabelle e à *Académie du Cinéma Français*. São momentos em que o menino arrisca a identidade e os segredos dele, a fim de que, com o concerto do Autômato, descubra a suposta mensagem que o pai lhe deixou.

Nos demais momentos, esconde-se por trás das paredes, como um refúgio, mesmo lembrando que nem sempre esteve ali.

No *Quadro 3 - Exemplos de partículas nas ilustrações de Brian Selznick*, na página 28, uma das ilustrações se refere a uma das saídas de Hugo da Estação, mais especificamente ao retorno do menino para o local, após não conseguir recuperar o caderno. No fim do expediente de Méliès, Hugo exige, sem sucesso, que o vendedor lhe devolva o caderno. Méliès vai para casa e Hugo o segue. O menino cruza, definitivamente, a fronteira do invisível para o visível, do interno para o externo, da zona de conforto para a vulnerabilidade. Ele sai da Estação após meses e caminha próximo ao vendedor pelas ruas frias de Paris em que a neve, de acordo com as ilustrações de Selznick, ofusca a visão da cidade. Tudo está embaçado, sem nitidez. É assim que está a vida de Hugo: uma confusão de sentimentos, de sensações e de ideias. Pouco se enxerga. A luz seria o concerto do Autômato. Méliès o deixa fora da casa, e Hugo conversa com Isabelle pela primeira vez. Aceita que ela o ajude, mesmo relutando internamente. A ilustração, então, demonstra o retorno para a Estação, um retorno cercado de medos e incertezas, de inseguranças, de não conseguir visualizar como, de fato, poderá consertar o Autômato.

“*Behind the walls. Hugo’s secret world*” (Atrás das paredes. O mundo secreto de Hugo): assim o menino é situado por John Logan (2012, p. 1) na segunda cena do roteiro da obra cinematográfica. O segundo capítulo da obra de Selznick (2007, p. 63 – 80), *The Clocks* (Os Relógios), demonstra ao leitor essa localização espacial de Hugo: após Méliès tomar o caderno do menino, Hugo dispara pela entrada de ventilação na parede, lugar de pouca iluminação, de passagens escuras. O menino chega a um local de apartamentos secretos, a maioria abandonada, que foram construídos para quem dirigia a Estação, estando ocupado, no presente, apenas um deles. Raios de sol infiltram na claraboia suja, tábuas velhas, baú empoeirado, escadarias longas e escuras: detalhes como esses demonstram as mazelas em que o menino vive. É um lugar abandonado, em que o pó se mostra sendo resquícios de memórias de quem viveu naquele ambiente, a movimentação de Hugo pelo local e de criaturas que não são vistas por quem passa pela Estação. O pó e toda espécie de sujeira demonstram o abandono desse mundo por trás das paredes: deixado, literalmente, para trás da sociedade. Eles demonstram a não importância, a negligência, o descaso, a incapacidade de enxergar além daquelas fronteiras, daquelas paredes, paredes que separam o visível do invisível. Não é por acaso que as pessoas que trabalham na Estação, inclusive o Inspetor, não percebem que Claude não está mais ali há meses e que um menino o está substituindo.

No mesmo capítulo, Selznick chama a atenção do leitor de que, para fazer a manutenção de alguns dos vinte e sete relógios da Estação, Hugo precisa acender velas devido à escuridão dos ambientes. Os que estão localizados no telhado constituem em maior dificuldade para o menino. No entanto, possibilitam-no ter um respiro: ver a cidade de Paris, contemplar o “mundo lá fora”, renovar, de certa forma, ao ver a grandeza daquele espaço, as esperanças. Esses relógios são como janelas de uma cela. A área de invisibilidade dessa Estação é como uma prisão, um local que lembra os esgotos e, não é por acaso, que Hugo sai da tubulação como um rato à procura de alimentos. Não é por acaso que o brinquedo que tenta roubar de Méliès é um rato. Não é por acaso, entre tantos brinquedos, que Méliès ordena a Hugo que conserte o rato. Não é por acaso que Méliès evita vender esse brinquedo e o guarda. Não é por acaso que, ao ser retirado com Isabelle da sala de cinema pelo gerente, ele e a menina são chamados de ratos. O rato é um animal que, na invisibilidade, procura meios de roubar alimentos. É um animal que lembra os escombros dos quais a visibilidade tem a intenção de manter para trás das paredes, dos muros, das fronteiras, a fim de que não incomode, não perturbe, que mantenha a “limpeza” e permaneça distante, invisível.

Outra característica importante do personagem é o elo com o pai. O pai de Hugo, sem nome na narrativa, além de trabalhar meio expediente no museu, era relojoeiro e ensinou o menino a consertar objetos danificados. Desde os 6 anos, Hugo já possuía habilidades para o conserto de peças mecânicas. Da mesma forma, como tem a capacidade de realizar a manutenção dos relógios da Estação, lubrificando-os e dando corda a eles, conseguirá dar corda ao Autômato e a Georges Méliès. No capítulo 6, da Parte 2, intitulado *Purpose* (Propósito), fica evidente essa capacidade do menino.

“Please... Please listen to me... You have to let me go... I don’t understand... why my father died... why I’m alone [...] This is my only chance... To work³” (LOGAN, 2012, p. 104). Esse é o pedido que Hugo faz ao Inspetor quando é capturado. Essa fala de Hugo não existe na obra literária de Selznick, mas sim no roteiro e na obra fílmica finalizada. É uma tradução, em algumas palavras, do que se denomina de “espírito” da obra literária. A fala de Hugo, escrita por John Logan, expressa a saudade do menino, apresentada, de forma mais evidente, por Selznick (2007, p. 107 – 133), no quinto capítulo da Parte 1 da obra literária, *Hugo’s Father* (O Pai de Hugo).

³ M. T: “Por favor... Por favor, me escute... Você tem de me deixar ir... Eu não entendo... por que meu pai morreu... por que eu estou sozinho [...] Essa é a minha única chance... de trabalhar”.

Figura 6 – Pai de Hugo na relojoaria



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 178 - 179)

Hugo levou o Autômato para a Estação como um último vestígio do pai, pois acreditava que este o havia consertado, em segredo, e deixado alguma mensagem para ele. “*Hugo felt sure that the note was going to answer all his questions and tell him what to do now that he was alone. The note was going to save his life. Whenever he imagined the note, he always saw it in his father’s handwriting*”⁴ (SELZNICK, 2007, p. 132). A saudade do menino é expressa na tentativa de consertar o Autômato, mas também no modo como o observa, como o guarda e como cuida dele. É a chance, que acredita, de ter o pai novamente.

Na versão filmica, ao se lembrar da morte do pai, Hugo recorda o momento em que o tio o levou para a Estação e, de modo breve, deles em frente ao túmulo enquanto ressoa a voz do tio dizendo que o tempo é tudo.

As palavras do tio, ditas anteriormente na Estação de Trem e diante do túmulo do pai de Hugo, ressoam na mente dele: “*Time, time, time...*”. O passado parece se unir ao presente, como o efeito de fusão no cinema. Um passado que não passa e que insiste em permanecer. O eco dessa voz o atormenta. A cada vez que ouve a palavra *time* torna-se mais cruel e difícil de lidar com a perda. Os olhos com

⁴ M. T: “Hugo estava certo de que a mensagem responderia a todas as perguntas dele e lhe diria o que fazer agora que estava sozinho. A mensagem salvaria a vida dele. Toda vez que a imaginava, ele sempre a via com a letra do pai”.

lágrimas e as expressões faciais denotam a dor. Ah... Se, por ao menos um instante, tudo pudesse parar e, quem sabe, voltar no tempo. Talvez conseguisse salvar o pai do incêndio. Talvez não estivesse mais naquela solidão. Talvez não precisasse mais realizar a manutenção dos relógios da Estação. Talvez, talvez, talvez... Contudo, não há como voltar atrás. Os ponteiros dos relógios da Estação avançam a cada segundo. É preciso seguir a vida de acordo com o que eles indicam. Ao mesmo tempo que os ponteiros avançam, ganhando novas oportunidades, perde-se tanto, tanto tempo, tantas chances e, às vezes, até mesmo esperanças. O relógio prossegue, mas o pai não voltará fisicamente e a dor insistirá em permanecer a cada vez que o ponteiro dos segundos avançar, ecoando *tic tac*, tic tac, tic tac, transformando-se na voz que ressoa: “*Time, time, time...*” (BERNS, 2018a, p. 3 - 4)

Ao longo da narrativa, Selznick (2007, p. 120), nesse tempo regido pelos *tic tac tic* dos relógios, evidencia o cinema como um lugar especial para pai e filho: “*On Hugo’s birthday, his father took him to the movies as he usually did, and he gave him one of the notebooks as a present*⁵”. Hugo se lembra do pai quando está no cinema com Isabelle e, mais adiante, surpreende-se com o desenho feito pelo Autômato, pois, de fato, o conduziu ao pai: “*Hugo sat trembling beside the mechanical man. Of course he recognized the drawing. It was the scene his father had described from his favorite childhood film*⁶” (SELZNICK, 2007, p. 259). No entanto, a conexão passaria a ser ainda mais intensa ao assistir *Le Voyage dans la Lune*, na casa de Méliès: “*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 moon*⁷” (SELZNICK, 2007, p. 392).

Na primeira passagem do livro de Selznick apresentada no parágrafo anterior, o caderno mencionado se refere àquele em que há desenhos de autômatos que é tomado por Georges Méliès. Em um dos momentos mais marcantes da narrativa, Méliès, supostamente, entrega o caderno nas mãos de Hugo. O choque diante da perda do caderno e, conseqüentemente, da definitiva perda do pai, explicita que o menino ainda não havia digerido o que aconteceu.

⁵ M. T: “No aniversário de Hugo, como de costume, o pai dele o levou ao cinema, e lhe deu de presente um daqueles cadernos”.

⁶ M. T: “Hugo sentou-se trêmulo ao lado do homem mecânico. É claro que ele reconheceu o desenho. Era a cena que o pai havia descrito, a do filme preferido na infância”.

⁷ M. T: “Hugo achou o filme a coisa mais maravilhosa que já havia visto. Ele imaginou o pai dele, há muito tempo, quando era menino, sentado no escuro, assistindo àquele mesmo filme, olhando fixamente para a Lua

Quadro 7 – Georges Méliès, supostamente, entrega o caderno a Hugo em *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007.

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 knot⁸.



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 ash⁹.

Fonte: Elaborado pelo autor desta tese com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, 135 – 138)

Por entre partículas materiais e partículas memoriais, a narrativa de Selznick prossegue com o conflito do menino em recuperar o caderno, pois sabe, por meio de Isabelle, que as cinzas foram “apenas um truque” para afastá-lo, um truque contra uma “arqueologia” que seria capaz de resgatar o passado cinematográfico, ocasionar o retorno de Méliès ao palco, e guiá-lo a um novo lar, conforme exemplificado no desfecho da narrativa a seguir:

⁸ “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.

⁹ M.T: “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”.

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.

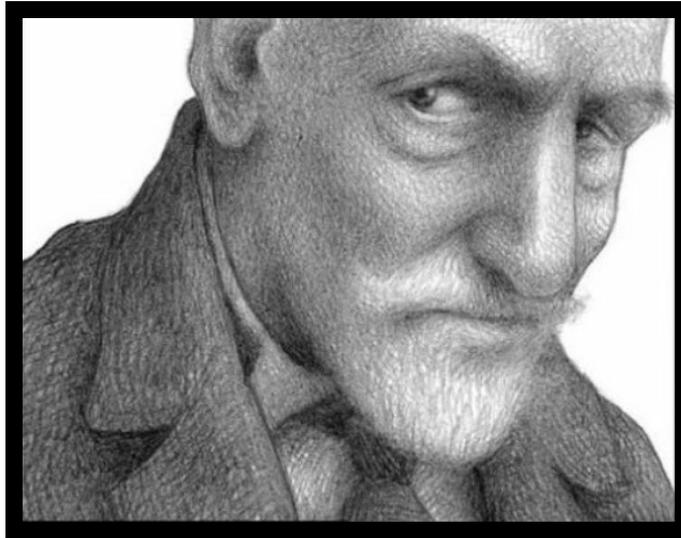
I spent countless hours designing it. I made every gear myself, carefully cut every brass disk, and fashioned every last bit of machinery with my own hands.

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 words¹⁰. (SELZNICK, 2007, p. 509 – 511)

2.1.2 O Personagem Georges Méliès e o Filme *Le Voyage dans la Lune*

Figura 7 – Georges Méliès olhando um dos relógios da Estação em que Hugo o está observando.



¹⁰ M. T: Há muito tempo, eu era um menino chamado Hugo Cabret, e desesperadamente acreditava que um autômato poderia salvar a 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 a 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.

Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 36 - 37)

Depois de Hugo, o personagem de maior notoriedade na obra de Brian Selznick é Georges Méliès. O cineasta Marie Georges Jean Méliès (08/12/1861 – 21/01/1938) foi uma inspiração para o autor e ilustrador. Selznick pesquisou acerca da vida de Méliès, indo até Paris, visitando a *Gare Montparnasse*, estação em que o cineasta trabalhou após o declínio da carreira, o local em que morou e outros ambientes da cidade em que se inspirou para escrever e ilustrar a obra literária (SELZNICK, 2012, p. 20 - 21). Segundo Wood (2002, p. 209), Méliès descreveu a loja de brinquedos como uma prisão: ela deveria estar aberta das sete da manhã às dez da noite, não havia um único sábado ou uma noite de folga, e, apesar de ele ter reclamado, foi proibido de sair, até mesmo para as refeições.

The Invention of Hugo Cabret apresenta Méliès como um dos pioneiros do cinema, um dos esquecidos pioneiros que, agora, trabalha em uma loja de brinquedos na Estação *Montparnasse*, em Paris. No início do cinema, a “missão sagrada” do dispositivo cinematográfico era captar e registrar o “mundo real”, tendo a incumbência de promover o progresso científico (BURCH, 1992, p. 185). No entanto, Méliès, apesar de nos primeiros anos ter filmado temas de estética documental semelhantes aos dos irmãos Lumière, a quem, convencionalmente, é atribuída a primeira apresentação de filmes, especializa-se em produções com efeitos especiais (JULLIER; MARIE, 2012, p. 76). As famosas “cenas de transformação” deixavam o ingênuo público parisiense boquiaberto (GUBERN, 1971, p. 61). Foi Méliès o primeiro a chamar atenção para a capacidade de contar narrativas com as imagens projetadas pelo aparelho (AMORIM, 2010, p. 1729) e o primeiro a lançar o cinema no rumo teatral espetacular, sendo considerado o criador do espetáculo cinematográfico (SADOUL, 1963, p. 26). Logo no início da história da arte cinematográfica, o diretor contribuiu para as produções fílmicas trazendo esse novo estilo que inspiraria as futuras produções, como se observa a seguir.

Méliès construiu a fase inicial de sua carreira como artista fazendo mágicas, e atuava desde 1888, no tablado do teatro Robert-Houdin, que havia comprado dos descendentes do famoso ilusionista francês e onde apresentou 30 espetáculos de ilusionismo antes de introduzir lá mesmo suas primeiras exibições de cinema. Uma dessas apresentações era a peça de ilusão de ótica “Le Rêve de Coppélius”, de 1895, uma esquete no qual a boneca era interpretada por Jehanne d’Alcy, que viria a se tornar a segunda esposa Méliès, retratada no filme de 2011 (BUENO; MARTINS, 2012, p. 8).

Jehanne d'Alcy (1865 – 1956), ou Mama Jeanne na versão literária de Selznick, foi a atriz principal de parte dos filmes de Méliès (OGIBOSKI, 2015, p. 59). Esteve ao lado dele desde a época em que trabalhavam no teatro com mágica. Os dois fundaram o *Star Films*, estúdio em que produziram centenas de filmes. Construído em 1897, como uma estufa para que não fosse preciso ser movido conforme a entrada da luz solar (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 691), nele, Méliès e Jeanne produziram vários filmes coloridos, com fotogramas pintados à mão, o que demandava muito trabalho para tornar, segundo a intenção deles, o espetáculo ainda maior (PALMER, 2015, p. 45).

Desde criança, Méliès já manifestava vocação pelas artes, principalmente pelo desenho e pela mágica (OGIBOSKI, 2015, p. 56). A obra literária *The Invention of Hugo Cabret* traz, inclusive, alguns dos desenhos dele incorporados ao enredo (SELZNICK, 2007, p. 284 – 297). Foi a partir dos filmes de Georges Méliès que o cinema começou a manter um fecundo diálogo com as práticas ilusionistas, haja vista que já antes dele havia o desejo de transbordar as fronteiras que separariam a “realidade” do sonho (VASCONCELLOS, 2009, p. 23). No capítulo *The Birth of Cinema*, do livro *The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion Picture*, de Brian Selznick (2011, p. 47), escrito por Martin Scorsese, este afirmou que, para o cinema, Méliès “providenciou a chave final – a mágica”. Scorsese relata que todas as pessoas envolvidas com produções cinematográficas têm um débito para com Méliès e os irmãos Lumière, com quem tudo começou. Enquanto os Lumières nos deram o mundo como conhecemos; Méliès, segundo Scorsese, concedeu a imaginação.

Sobre a carreira de Georges Méliès, no cinema, tradicionalmente, convencionou-se a afirmar o seguinte:

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 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)

Nos primeiros anos, Méliès atuou, produziu e dirigiu filmes com temáticas de fantasia, aventura, comicidade e viés burlesco, sendo que dos 500 filmes produzidos, apenas 200 foram encontrados (JULLIER; MARIE, 2012, p. 77). Méliès ajudou a construir as bases para a narrativa cinematográfica ficcional mágica e onírica, transformando o cinema, de uma curiosidade científica e um aparato de mero registro factual, em um meio de criação autoral (OGIBOSKI, 2015, p. 56). Cabe ressaltar que ele e outros diretores, como David Wark Griffith (1857-1948) e Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948), desenvolveram uma gramática dessa nova forma de arte com as inovações que integraram às narrativas (MIRANDA, 2018, p. 51).

A partir do contato com o filme *Le Voyage dans la Lune*, despontou, em Brian Selznick, de modo tímido, a ideia da obra *The Invention of Hugo Cabret*, que, somente anos depois, ganharia forma por meio dos signos verbais e não verbais. A cena do foguete colidindo com o olho da Lua foi o propulsor que levou Selznick a conceber a narrativa, conforme mencionou na introdução do livro *The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion Picture*:

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 machines¹¹. (SELZNICK, 2011, p. 12 – 13, grifo meu).

¹¹ 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 se hospedou, 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 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.

Le Voyage dans la Lune é um filme de cerca de 15 minutos, longo para o padrão da época. Foi o primeiro grande triunfo internacional do cinema espetacular em um momento em que as produções não passavam de 5 a 8 minutos (JULLIER; MARIE, 2012, p. 76), sendo o filme que marcou o apogeu de Méliès (SADOUL, 1963, p. 63). Ao trazer para uma narrativa literária a obra cinematográfica que se tornou uma das mais lembradas daquele período, Selznick dialoga com o que se convencionou ser o princípio dessa arte e, por consequência, os primeiros passos e os alicerces dos quais ainda hoje são refletidos nas produções. A obra representa não apenas Méliès, mas um conjunto de cineastas, muitas dessas pessoas esquecidas ou pouco prestigiadas, uma variedade de obras que constituíram o saber técnico, científico, artístico, cultural e um início de uma nova indústria daquele momento. *Le Voyage dans la Lune* traz no cerne a recordação, evidentemente, romantizada dos primeiros anos do cinema.

Em *Le Voyage dans la Lune*, Méliès concebe uma narrativa vivificante, apresentando personagens cômicos com muitos gestos, uma produção inovadora para aquele momento do cinema, contendo vários truques de mágica, manipulação da imagem e cenários lúdicos. Referenciado, por exemplo, em videoclipes e desenhos animados, o filme de Méliès é considerado, em *The Invention of Hugo Cabret*, uma obra-prima que conecta os personagens aos primórdios do cinema. Lembrar, recordar, vivenciar uma vez mais: o desenho do foguete no olho da Lua feito pelo Autômato é um embarcar em uma locomotiva rumo ao passado. É o que desperta Hugo e Isabelle para uma nova aventura. É o que resgata memórias, supostamente, adormecidas de Méliès e Jeanne quando Etienne e René Tabard o exibem a pedido de Hugo e Isabelle.

Ao realizar *A Viagem à Lua*, Méliès transformou a própria sala escura do cinema na cápsula a bordo da qual transporta o público juntamente com seus astronautas em direção ao espaço, cujas fronteiras espaciais e temporais seriam estabelecidas pela imaginação de cada um. Imaginação essa que foi construída ao longo dos anos pela indústria do cinema e pelos recursos tecnológicos disponíveis em cada época. Esses recursos, no tempo de Méliès, não iam além da montagem de cenários em papelão, ou do uso de truques de ilusionismo, assim como da câmera fixa filmando cenas mudas em preto e branco, mas permeadas de muita imaginação e criatividade (OGIBOSKI, 2015, p. 67)

Le Voyage dans la Lune demonstra que, desde os primeiros anos, cineastas procuravam, na literatura, fontes de inspiração e modos de atrair a atenção de pessoas que ainda não frequentavam o cinema, pois essas narrativas adaptadas do signo verbal

despertavam o interesse de quem ainda não apreciava a nova arte. O filme em questão 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 Wells. Na narrativa filmica, o professor Barbenfouillis (Georges Méliès) e os colegas astrônomos vão a uma viagem de exploração à Lua. Eles partem em uma nave que aterrissa no olho direito dela. Lá, são capturados pelos selenitas, seres que habitam o espaço lunar. Aos olhos de Barbenfouillis e dos demais, assim como o ambiente, esses seres são estranhos: uma mistura de crustáceos, papagaios e esqueletos que se arrastam no chão. Eles constituem uma “ameaça aos visitantes terráqueos” (SILVA, 2011, p. 32), por isso, desafiam aqueles seres e, quando os atingem com um guarda-chuva, fazem “virar” fumaça. Por fim, Barbenfouillis e os astrônomos fogem e conseguem voltar para a Terra.

“Virar” fumaça, no jargão: desaparecer, sumir; algo e/ou alguém que é exterminado, massacrado, eliminado. Apesar de a obra preannunciar a chegada de astronautas à Lua, nota-se, nesse momento, o que, historicamente, ocorreu com a colonização de muitos povos, a exemplo do Brasil pelos colonizadores. “Virar” fumaça: abdicar a língua, os costumes, a crença, quando não o local em que vive. A cena pode ser considerada uma violência alegórica dos conquistadores em relação ao povo nativo; a estranha e ofensiva raça - os selenitas -; e o guarda-chuva, uma arma (MARKENDORF, 2017, p. 395). Por mais ingênua, infantil ou engraçada, a cena, representa esse acontecimento. O cinema, mesmo as obras-primas, obras de relevância sociocultural, educativa e que ofereceram tantas contribuições à sociedade, tem a capacidade de carregar, no discurso, armas ideológicas, políticas e também ser criador de preconceitos e de estereótipos, sejam estes conscientes ou inconscientes por quem os produz. *Hugo*, assim como outras obras que celebram o cinema, mencionadas mais adiante nesta tese, não escapam de, mesmo no credo celebrativo expressos pelos signos, conter, no discurso, alguns desses problemas mencionados. O fato de celebrar um cinema, um entre tantos cinemas, mesmo citando, reconhecendo a contribuição de alguns desses cinemas, no caso de *Hugo*, está em evidência, sobretudo, o *hollywoodiano*. Afirma-se e reafirma-se o caráter de fábrica/mundo dos sonhos, de parâmetro para outras narrativas, de poderio fantástico, tecnológico, intelectual e de influenciador de costumes e de modo de pensar. Méliès pode ser o princípio, mas *Hollywood* acaba por ser celebrado como o triunfo da magia e do entretenimento.

“Virar” fumaça: duas palavras que podem também sintetizar o que diz o personagem Méliès a Hugo, Isabelle, Etienne e René Tabard quando lhes revela o passado:

I made my wife promise she would never talk about my movies again. I shut the door on my past... I burned my old sets and costumes. I was forced to sell my movies to a company that melted them down and turned into shoe heels.

*With the Money I made from the sale of my films, I bought the toy booth, where I've been trapped ever since, listening to the sounds of shoe heels clicking against the floor... the sound of my films disappearing forever into the dust. I was haunted by those ghosts for so many years. The only thing I couldn't bring myself to destroy was the automaton, which I donated to the local museum. But they never put it on display, and then the museum **itself** burned¹² (SELZNICK, 2007, p. 406)*

Uma carreira que “virou” fumaça, reduzida, até aquele momento, ao pó, a pequenas partículas quase invisíveis, imperceptíveis, negligenciadas. Cenários e figurinos reduzidos a cinzas, assim como parte do museu (e, podemos acrescentar, os danos que parte do corpo do pai de Hugo sofreu pela ação do fogo). Incêndios como esse e os do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2018, e da Cinemateca, em 2021, causam perdas irreparáveis, consomem parte da História, provocam cicatrizes, revoltas, e, acima de tudo, demonstram a fragilidade na manutenção e na valorização do patrimônio histórico, social, cultural, material e intelectual da humanidade. As cinzas e o pó são vestígios da História esquecida, desprezada, pouco valorizada, negligenciada, arruinada; vestígios que ressaltam aquilo com que não houve cautela ou que, em ato de desespero, foi destruído, como o caso das obras de Méliès.

Em outros casos em que não há essa consumação, com o passar do tempo, o pó acumula sobre a superfície e a impede de ser notada em primeiro momento. *Le Voyage dans la Lune* - e aqui uma vez mais ênfase, considerada uma obra-prima na narrativa de Selznick - exemplifica esse ofuscamento causado pelo esquecimento, pelo abandono, demonstrado por meio do acúmulo de poeira. O personagem René Tabard confessa a Jeanne que pediu a Etienne para descer ao subsolo da *Académie du Cinéma Français*, onde estavam vários arquivos e que, bem lá no fundo, nas velhas caixas, estava a obra de Méliès empoeirada (SELZNICK, 2007, p. 390).

Esse acúmulo, por menor que seja, demonstra que, com o passar do tempo, pessoas, objetos, obras-primas podem vir a ser esquecidos. O acúmulo denota o que não é prioridade, o

¹² M. T: Fiz minha esposa prometer que nunca mais falaria sobre meus filmes. Tranquei a porta do meu passado... queimei meus velhos cenários e figurinos. Fui forçado a vender meus filmes para uma empresa que os derreteu e os transformou em saltos de sapato.

Com o dinheiro que ganhei com a venda dos meus filmes, comprei a loja de brinquedos, onde estou preso desde então, ouvindo o som dos saltos dos sapatos batendo no chão... o som dos meus filmes desaparecendo para sempre no pó. Fui assombrado por esses fantasmas durante tantos anos. A única coisa que não consegui destruir foi o autômato, que doe a um museu. Mas nunca o colocaram em exibição, e, então, o museu pegou fogo.

que passa despercebido, que, aos olhos de alguém, não é importante que seja limpo, lustrado, embelezado, resgatado do subsolo, que foge aos padrões de beleza e da moda daquele momento. Nas velhas caixas, ficam guardadas lembranças, memórias que, pouco a pouco, vão se desvanecendo.

Ainda sobre a fala do personagem Méliès, o soar dos saltos batendo no chão e o incômodo que sente ao ouvi-los, evidenciados em diversas situações na obra de Selznick, mas pouco destacados na adaptação cinematográfica, ilustram a dor pelo passado. São fantasmas, como diz Méliès. Fantasmas: a mesma palavra que profere ao ver desenhos de autômatos no caderno de Hugo. Fantasmas: reminiscências que elucidam o que está latente, adormecido, reprimido pela dor e pela incapacidade de lidar com a realidade. Fantasmas: poeiras do tempo e do espaço condensados no mais íntimo do ser, aprisionados, a fim de evitar sofrimento, mas, esse aprisionamento gera ainda mais angústia e apreensão.

Dentre as causas da dor e da tristeza no personagem Méliès, *The Invention of Hugo Cabret* chama a atenção para o impacto que a Primeira Guerra deixou na vida do cineasta. “*But the war came, and afterward there was too much competition, and everything was lost. I hated telling all my employees that I couldn’t support them anymore*¹³” (SELZNICK, 2007, p. 405), desabafa Méliès a Hugo, Isabelle, Etienne e René Tabard diante da revelação do passado glorioso e, posteriormente, decadente que viveu. As guerras, e também as pandemias, como a da Covid-19 que temos vivenciado ao longo dos últimos anos, provocam impactos inesperados. A célebre citação de Walter Benjamin, a seguir, sintetiza o horror do pós-guerra:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável [...] Nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizantes que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo dela, num campo de forças de torrentes explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1987, p. 198).

A radicalidade dessas experiências, evidenciadas nos véus que escondem e revelam, ficam impressas na história humana e, comumente, tornam-se pontos de retorno, em inúmeros campos do conhecimento, para refletir, corrigir, recordar e prosseguir. Os impactos desses

¹³ M. T: “Mas a Guerra veio, e depois houve muita competição, e tudo foi perdido. Eu detestei dizer a todos meus empregados que não havia mais como pagá-los”.

momentos históricos deixam inegáveis crateras. Os vestígios desses períodos, as reminiscências, dolorosas reminiscências, permanecem como soluços, por vezes, incontroláveis. Para outras pessoas, um silêncio, um aterrador silêncio, como nos personagens da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*. Holzmoister (2013, p. 18), por exemplo, ressalta que a obra em questão relata que os soldados estão “encharcados de realidade”, não sentindo vibrar as forças do mundo expressas nos sonhos e nas viagens fantásticas, pois os corpos estão doentes do mundo. Segundo a autora, o fogo aparentemente queimou tudo; a alegria, o sonho e a fantasia viraram cinzas; a morte se anuncia nos signos expressos pelas estátuas mortuárias que rondam a vizinhança de Méliès, mas, corajosamente, o corpo frágil de Hugo se agencia a outros: Isabelle, o livreiro e o cineasta que se revelam vetores de passagem das imagens espetaculares do mundo artístico que insistem em fazer a vida perseverar.

O roteiro cinematográfico da adaptação da obra de Selznick, por sua vez, amplia o diálogo de Méliès ao ressaltar as consequências geradas pela Guerra: “*But then the war came, and youth and hope were at an end... The world had no time for magic tricks and movie shows...*”¹⁴ (LOGAN, 2012, p. 93). A versão exibida nos cinemas enfatiza de forma ainda mais evidente o diálogo do personagem com o enunciado de Walter Benjamin: “*The returnig soldiers, having seen so much of reality, were boring by my films. Tastes have changed. But I had not changed with them. No one wanted my movies anymore. Eventually, I couldn't pay the actors or keep the business running, and so my enchanting castle fell to ruin. Everything was lost*”¹⁵.

O período da Primeira Guerra Mundial incinerou e consumiu vidas e até mesmo paisagens. Como nuvens de poeira, nevascas, incêndios, tsunamis, furacões, terremotos e epidemias, a exemplo da Covid-19 que enfrentamos, a Guerra devastou física e psicologicamente milhares de pessoas. Disparos e explosões reduziram a pó e a cinzas muito do que se achava duradouro. Ressaltou-se, uma vez mais, a fragilidade humana e material, mas, acima de tudo, o caráter efêmero dessas existências. Nas trincheiras, nesses esconderijos em que soldados estavam imersos, um silêncio interno se apossou deles, enquanto o mundo aguardava imersos no caos, à espera do romper dos temíveis estrondos das armas, por um

¹⁴ M. T: “Mas, então, veio a Guerra, e a juventude e a esperança se perderam... O mundo não tinha mais tempo para truques de mágicas”.

¹⁵ M. T: “Os soldados que retornavam da Guerra haviam visto tanta realidade, que se entediavam com meus filmes. Os gostos haviam mudado, mas eu não. Ninguém queria mais meus filmes. Por causa disso, eu não conseguia mais pagar os atores ou manter os negócios, e, então, meu castelo ruuiu. Tudo havia se perdido”.

silêncio, agora de paz. No entanto, a humanidade não imaginava um silêncio tão profundo, capaz de ser a resposta, ou, melhor dizendo, a incapacidade de responder a tal experiência. Mas uma nova guerra surgiria no horizonte anos mais tarde.

O filme japonês *海辺の映画館 キネマの玉手箱* (*Labyrinth of Cinema*), de 2019, uma das obras cinematográficas em que existe a Antifonia Cinematográfica, contextualizada na seção 2.3 – *A Antifonia como Forma de Corporificação de Discursos, de Identidades e de Memórias*, a partir da página 106, demonstra esse ato de “virar” fumaça. Com roteiro de Nobuhiko Obayashi, Kazuya Konaka e Tadashi Naitô, direção de Nobuhiko Obayashi, quatro personagens adentram nos filmes que estão sendo apresentados na última sessão daquele cinema à beira-mar, incorporando personagens de filmes japoneses cuja temática é a guerra. Eles são transportados, em determinado momento, a 1945, pouco antes do bombardeio atômico de Hiroshima. A protagonista Noriko (Rei Yoshida) – cujo nome significa esperança – diz que vai ao cinema para conhecer aquilo que não viveu, não sabe, não teve contato, como a guerra. No entanto, ao ser reconduzida a esses filmes, ela descobre que foi “morta evaporada” no ataque a Hiroshima: “Eu sempre viverei no seu coração até não existir mais guerra”, diz a personagem.

Figura 8 – Montagem de imagens do filme *Labyrinth of Cinema*, de Obayashi, de 2019.



Fonte: Obra Cinematográfica *Labyrinth of Cinema* (OBAYASHI, 2019)

O referido filme conta ainda, entre algumas cenas, com intertítulos, como uma espécie de cartazes coloridos materializados na imagem cinematográfica, em que apresentam a poesia do autor Nakahara Chûya (中原 中也) (1907 – 1937), considerado um dos maiores poetas do Japão. Trata-se de um filme antiguerra: “as pessoas queriam ir para a guerra, é um passado que não pode ser revertido, mas cada um de nós tem o poder para fazer um futuro em que a guerra não tenha lugar em nossa vida cotidiana”, e de uma carta de amor à arte do cinema e à capacidade dele em mudar o mundo.

Na narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, Méliès, ao ver alguns desenhos dele espalhados no chão, murmura: “*An empty box, a dry ocean, a lost monster, nothing, nothing, nothing...*”¹⁶ (SELZNICK, 2007, p. 299). Jeanne o leva para o quarto e depois expressa, para Hugo e Isabelle, o desapontamento por eles terem feito Méliès ver aqueles desenhos, mas também a dor e a angústia de “tocar” no passado. É a dor que ainda existe, a marca de algo sufocado que permanece sem ter sido digerido. Cicatrizes e feridas: presenças cruéis e esmagadoras de vivências que impactaram profundamente a existência desses personagens.

Quando René Tabard e Etienne exibem o filme *Le Voyage das la Lune* a Jeanne, Isabelle e Hugo, Méliès assiste, escondido, à exibição. Diante das imagens, Hugo imagina o pai assistindo àquele filme. Um passado de fantasia é desvelado. As imagens levam Jeanne àquele momento que fora tão importante para ela e Méliès. Este começa, finalmente, a aprender a lidar com as memórias. “*Georges... You’ve tried to forget the past for so long, and that’s brought you nothing but unhappiness... Maybe it’s time to remember*”¹⁷ (LOGAN, 2012, p. 89), diz Jeanne a Méliès no diálogo criado para o filme. A partir de, então, a revelação do passado de Méliès é feita. Hugo volta à Estação para buscar o Autômato.

“*Tonight, Georges Méliès, my boyhood hero, is being rediscovered. Now sit back, open your eyes, and be prepared to dream*”¹⁸ (SELZNICK, 2007, p. 495 – 496), diz René Tabard, seis meses depois, para uma multidão que veio prestigiar aquele que se pensava estar morto. Jeanne, Isabelle e Hugo, agora morando com eles, estão na plateia e acompanham a

¹⁶ “M.T: “Uma caixa vazia, um oceano seco, um monstro perdido, nada, nada, nada...”

¹⁷ M. T: “Georges... Você tentou esquecer o passado por tanto tempo, e isso não trouxe nada além de infelicidade... Talvez seja hora de lembrar”

¹⁸ M.T: “Esta noite, Georges Méliès, meu herói de infância, está sendo redescoberto. Agora, sentem-se, abram seus olhos e se preparem para sonhar”.

homenagem com a exposição de filmes recuperados de Méliès. O fim da narrativa demonstra o triunfo no mundo de onde vem os sonhos: “Contra todas as adversidades, Méliès vence, Méliès reina, Méliès impera”.

2. 1. 3 O Personagem Autômato

Figura 9 – Hugo e Isabelle observando o Autômato iniciar o desenho do filme *Le Voyage dans la Lune*



Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 238 - 239)

Como já havia evidenciado em minha dissertação de mestrado (BERNS, 2018b, p. 92), o Autômato não é um mero objeto, uma mera máquina, mas um personagem da narrativa, assim como a Estação de Trem. Ao comentar acerca de monstros e de bestiários do cinema e da literatura, Adriano Messias (2016, p. 376), valendo-se da versão cinematográfica da obra de Selznick, afirma que todo autômato, por si só, é um ser fantástico e que essa criatura participa, há séculos, do que se chama de “evolução” da tecnologia adjungida ao corpo, pois, assim como robôs e andróides, pode ser considerada um duplo. Freud (1979), no ensaio *O Estranho*¹⁹, afirma que, originalmente, o duplo foi uma garantia contra o desaparecimento do “Eu”, sendo a crença de uma alma imortal o primeiro duplo do corpo.

¹⁹ Título alemão *Unheimliche*, traduzido no Brasil também por *Sinistro*, *Inquietante*, *Estranho*, *Estranho Familiar* e *Infamiliar*, publicado em 1919. Freud afirma que, posteriormente, o duplo, uma das figuras do

Ao observar, nas ilustrações, o modo como Hugo observa o Autômato quebrado, pode-se ter a perspectiva do menino se agarrando a ele como se fosse o pai: a lembrança, os vestígios e os resquícios da presença paterna. Hugo o observa como se o pai estivesse ali. É a corporificação e a personificação do ente que tanto ama. Na versão cinematográfica, o Autômato havia sido levado para a casa do pai do menino, portanto, não estava no museu no momento do incêndio. Hugo, então, leva o Autômato, nos braços, da casa em que morava com o pai até a Estação como se fosse um doente enrolado em faixas.

Anteriormente, a relação de Hugo e do pai com o Autômato já demonstrava que, para eles, não se tratava de uma mera máquina: “*Hugo and his father began to think of the automaton as an injured animal that they were nursing back to health*²⁰” (SELZNICK, 2007, p. 121). Pouco a pouco, os dois vão se envolvendo no conserto e se aproximando, afetivamente, do Autômato. Messias (2016, p. 376) lembra que, ao longo do século passado, a figura do duplo, além de inspirar a ciência a utilizar algumas das partes para serem amalgamadas ao corpo orgânico, também passou, no caso de robôs e afins, a perder, lentamente, o caráter endurecido de metal por um *design* mais humano. Esse *design* humanizado é percebido na obra de Selznick. Na figura 9, na página anterior; no *Quadro 5 - Personagens na Estação Montparnasse*, na parte inferior, à direita, página 35, e na segunda ilustração no *Quadro 11 – Exemplo de Intercalação entre palavras e imagens em The Invention of Hugo Cabret, de Brian Selznick, de 2007*, página 85, pode-se observar essa humanização do Autômato. Para a adaptação cinematográfica, foram criadas quinze versões utilizadas em diferentes momentos da narrativa, 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). Segundo Messias (2016, p. 378), o Autômato é o personagem mais humanizado, podendo ser considerado um médium porque poderia trazer a prometida mensagem do pai. Assim como as mídias que estão ao nosso redor cotidianamente, essa figura também se tornou um intermediário de uma mensagem, de um enunciado a ser comunicado.

Por outro lado, o Autômato também pode ser considerado um duplo de Méliès: “*The only thing I couldn’t bring myself to destroy was the automaton, which I donated to the local*

Estranho, passou a ser, de garantia de sobrevivência, a um mensageiro da morte. Sósias, gêmeos, autômatos, andróides são exemplos de duplo.

²⁰ M. T: “Hugo e o pai começaram a pensar no Autômato como um animal ferido que eles estavam cuidando para recuperar a saúde”.

museum” (SELZNICK, 2007, p. 406). Na adaptação cinematográfica, Méliès confidencia a Hugo, Isabelle e René Tabard, quando estão na casa dele com Jeanne, que colocou a alma e o coração dele no Autômato. A doação ao museu se deu na esperança de oferecer um lar, uma vida que já não poderia mais proporcionar a ele. Na esperança, em meio às ruínas da vida, destinou uma parte dele para que encontrasse a magia que se perdeu. Gaby Wood (2002, p. 206), no livro *Edison's Eve: a magical history of the quest for mechanical life*, que inspirou Selznick na elaboração da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, relata que o cineasta Méliès doou dez autômatos, em 1913, ao *Musée des Arts et Métiers* para uma exposição em homenagem a Jacques de Vaucanson, inventor e artista francês que criou diversos autômatos. A autora menciona que, após quatro anos sem ter visto os autômatos serem expostos, Méliès perguntou o que havia acontecido e recebeu a resposta de que eles foram armazenados no sótão do museu com temperatura extremas, o que causou danos a eles, e que um vazamento fez com que o telhado desmoronasse e uma viga do teto os esmagasse em pedaços. Além disso, Wood (2002, p. 191; 201 - 202) afirma que o cinema era como uma extensão do Autômato para Méliès, e que a figura do duplo, mencionado em *Uncanny (O Estranho)*, de Freud, era recorrente em algumas obras do cineasta. Nesse ensaio, Freud (1976) cita *O Der Sandmann (Homem de Areia)*, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, publicado em 1817, que possui uma figura similar ao Autômato da obra de Selznick. No cinema, os autômatos ingressam logo nos primeiros anos do século XX, sendo um dos exemplos mais lembrados o clássico expressionista *Metropolis (Metrópolis)*, de 1927, roteirizado por Thea von Harbou e dirigido por Fritz Lang (MEDEIROS, 2015, p. 254).

Sendo o Autômato um dos representantes tecnológicos na obra de Selznick, convém destacar o seguinte:

Se algo pode ser afirmado categoricamente em meio a tantas problematizações possíveis, é que esteve desde sempre presente no desejo humano o uso de instrumentos que potencializem suas capacidades. Na cena clássica da primeira parte do filme *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (1969), o diretor Stanley Kubrick apresenta com maestria um mito fundante da Humanidade: o instante em que o homem primitivo descobre o osso como ferramenta para golpear. Tal instrumento permitirá não apenas o domínio sobre a natureza, gozo característico da condição humana, mas também sobre o semelhante, regozijo este igualmente constitutivo dessa condição, embora bem menos confessável. Desde o osso até a sofisticação tecnológica dos materiais e aparelhos eletrônicos, a automação segue potencializando capacidades humanas. Ao mesmo tempo em que os aparelhos e as próteses facilitam a vida, criam uma estética do viver, compartilhada a seu modo por cada cultura na era global, cujos efeitos vão engendrando os rumos da vida e dos valores nela privilegiados (MEDEIROS, 2015, p. 255)

Na reportagem *Hugo, Remediation, and the Cinema of Attractions, or, The Adaptation of Hugo Cabret*, escrita por Jennifer Clement and Christian B. Long, em julho de 2012, para o site *Sense of Cinema*, os autores evidenciam que o Autômato oferece o símbolo mais revelador da narrativa, pois só pode funcionar através da combinação da habilidade de Hugo em repará-lo e da experiência familiar vivida por Isabelle que toma a forma da chave com a qual deve ser enrolado antes de se mover. Segundo Clement e Long, o Autômato é a figura mais atraente da obra cinematográfica, encarnando o “estranho” e fornecendo um *locus* para os desejos e medos mais profundos de Hugo: na mente do menino, consertar o Autômato quebrado e enferrujado tornou-se equivalente a consertar o que está quebrado na vida dele. O verdadeiro conserto a ser feito não era no homem mecânico, mas no homem cinematográfico, Georges Méliès, que é reparado por Hugo e Isabelle. Na cerimônia que marca o retorno de Méliès ao universo do cinema, este confia à multidão que o ato do menino foi o mais belo truque de magia.

No fim da narrativa, como exposto, Hugo constrói um novo Autômato que escreve o livro com a história do menino. Na versão de Scorsese, no entanto, Isabelle começa a escrever um livro sobre a história de Hugo. Mas essa narrativa que criará não será escrita com alguma máquina de escrever ou em um computador, mas sim com uma caneta e um caderno, evidenciando que “tecnologias mais antigas” podem coexistir com as contemporâneas.

Em *The Invention of Hugo Cabret*, a coexistência do verbal com o não verbal é um dos mais notáveis recursos utilizados na contação da narrativa. Faz-se necessário, pois, adentrar nessa relação intermedial, inclusive para compreender como se efetiva a antifonia na obra em questão para depois compreender o conceito de Antifonia Cinematográfica.

2.2 INTERMIDIALIDADE EM *THE INVENTION OF HUGO CABRET*

“As transformações, que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística, constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção” (PLAZA, 2013, p. 10)

A obra literária *The Invention of Hugo Cabret* é uma evidência do fenômeno da intermedialidade no campo das artes. A narrativa é apresentada, ora por palavras, ora por imagens, mais especificamente por ilustrações. O autor Brian Selznick compôs a obra como um *storyboard* de cinema e admitiu ter escrito o enredo pensando nos primeiros anos da arte cinematográfica, na forma como a narrativa poderia ser contada, na sensação do leitor ao virar as páginas (CUNHA; BASEIO, 2014, p. 62). O fenômeno da intermedialidade ocorre em alguns casos, a exemplo da obra em questão, pois o repertório utilizado no momento da construção textual pode ser composto de elementos de diversas mídias, como em textos multimídias e intermídias (CLÜVER, 2006, p. 15). Dessa forma, como aponta Plaza (2013, p. 10), o modo como é recepcionada essa interação entre artes e mídias, que, antes disso, já possui por si só uma forma diferenciada de produção/composição, atribui sensações e experiências de leituras, de visualização e de envolvimento distintas de uma leitura que foi realizada por uma única mídia.

A intermedialidade é um conceito relativamente novo, ainda em construção, que encontra seus sinônimos em “intermídias”, cujos símiles, nos estudos literários, são noções já consagradas e conhecidas, como *intertextualidade* e *transposição intersemiótica* (MARTINS, 2012, p. 11). As mídias são diferentes e semelhantes, e a intermedialidade deve ser compreendida como uma ponte entre diferenças midiáticas, cujas bases são semelhanças midiáticas (ELLESTRÖM, 2017, p. 71 – 72). Para Rajewsky (2012a, p. 57), o termo intermedialidade apresenta um âmbito vasto e heterogêneo de tópicos, sendo o cruzamento de fronteiras entre mídias o fator determinante para defini-lo. Essas fronteiras se referem às configurações de cada mídia/arte que, em alguns casos, distinguem-nas das demais. Muitas vezes, são essas configurações (características, formas, expressões, estruturas) que as tornam reconhecidas pelas pessoas, como um poema, um filme, uma canção. O caráter semiótico das mídias é complexo, mas não há dúvidas quanto às diferenças semióticas básicas entre um texto escrito e uma imagem em movimento, por exemplo (ELLESTRÖM, 2017, p. 72). O romper de fronteiras ocorre quando elementos de duas ou mais artes/mídias se combinam, constituindo em uma nova forma de apresentar a arte, como o caso da obra de Selznick.

Na Introdução do livro *Media Inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver*, Stephanie A. Glaser destaca o papel da intermedialidade nos estudos acadêmicos e na criação artística/midiática.

[...] *'intermediality' has been used as a label for widely different phenomena, both traditional genres and avant-garde performances, both conventional material as well as 'new' materials. As a concept, 'intermediality' offers new critical perspectives and methodological developments. Beyond these interdisciplinary venues, perhaps 'intermediality' can best be understood when taken in its etymological sense, 'between media', 'among media', or even, 'in the midst of media', all of which indicate both media juxtaposed and media working together. Out of this results a dynamism, not only in the perpetual dialogue between media, but between old and new, past and present, art and technology, tradition and innovation. When understood in these terms, 'intermediality' can easily be associated with a finished work but, perhaps even more interestingly, with a highly interactive process. It is this process which engages us most profoundly as scholars and audiences of a work of art²¹.* (GLASER, 2009, p. 20)

É esse ato de ir além que culmina no novo, no diferente e no inovador, capaz de impulsionar o interesse do público pelas narrativas, pela arte, pela cultura. É esse ato de ir além que faz da intermedialidade um navegar pelas profundezas, muitas delas, pouco experimentadas e vislumbradas, mas, que, pouco a pouco, revelam-se ao público em um despertar do que está adormecido, ainda inerte. Através de convenções, pode-se traçar as fronteiras de cada mídia, o que faz os artistas estarem cientes de como transcender ou subvertê-las, a fim de criarem novas obras (RAJEWSKY, 2012a, p. 70). No entanto, é elementar que as fronteiras entre uma mídia e outra não são estritamente definidas e que as mídias não são “puras”. Elas apresentam formas mistas, mesclam-se com facilidade a elementos verbais, visuais, auditivos presentes em outras mídias (MIGUELOTE, 2015, p. 23). O fato de se traçar fronteiras de uma mídia e outra não implica estabelecer fronteiras fixas e estáveis entre artes que também não são fixas e estáveis (RAJEWSKY, 2012a, p. 57). As fronteiras também mudam com o tempo. No entanto, o conjunto de características e de recursos que uma mídia possui atribui a ela uma forma que a identifica entre as demais.

O teórico Claus Clüver (2007, p. 30) chama a atenção para que, uma vez que “meio” em vez de “arte” tem sido aceito como a categoria básica para o discurso interdisciplinar, a inter-relação das várias mídias é designada de “intermedialidade”. O autor cita, inclusive, no

²¹ M. T: a 'intermedialidade' tem sido utilizada como um rótulo para fenômenos muito diferentes, tanto gêneros tradicionais quanto performances de vanguarda, tanto material convencional quanto materiais 'novos'. Como conceito, a 'intermedialidade' oferece novas perspectivas críticas e desenvolvimentos metodológicos. Além desses espaços interdisciplinares, talvez a 'intermedialidade' possa ser melhor compreendida quando tomada em seu sentido etimológico, “entre mídia”, 'entre as mídias', ou ainda, 'no meio das mídias', todas indicam mídia juxtaposta e mídia trabalhando em conjunto. Disso resulta um dinamismo, não apenas no diálogo perpétuo entre mídias, mas entre o antigo e o novo, o passado e o presente, a arte e a tecnologia, a tradição e a inovação. Quando entendida nesses termos, a 'intermedialidade' pode ser facilmente associada a uma obra acabada, mas, talvez, ainda mais interessante, com um processo altamente interativo. É esse processo que nos envolve mais profundamente como acadêmicos e públicos de uma obra de arte.

livro *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, dedicado a Hans Lund, que este criou um dos primeiros Programas de Estudos da Intermedialidade, denominado anteriormente de Estudos Interartes, em 2001, no *Department of Cultural Sciences of Lund University*. Clüver (2007, p. 31 – 32) também enfatiza que a intermedialidade deve ser vista como um fenômeno abrangente que inclui todas as relações, tópicos e questões tradicionalmente investigadas pelos Estudos Interartes, referindo-se a fenômenos transmidiáticos como paródia, casos de intertextualidades, “relações música-literárias”, pictorialismo literário, explorado, segundo ele, por Hagstrum (*The Sister Arts*) e Hans Lund (*Texten som tavla: Studier i litterär bildtransformation / Text as Picture: studies in the literary transformation of pictures*), inter-relações entre “antigas” e “novas” mídias, como em *Mötesplatser: Ord och bild i samverkan (Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel)* também de Hans Lund, e questões do analógico e do digital.

O termo “mídia”, em evidência nos estudos acerca da intermedialidade, é empregado de forma ampla em diferentes campos de pesquisa, sendo pouco provável encontrar uma definição que abranja todas as utilizações do conceito (ELLESTRÖM, 2017, p. 51). O fato é que o processo de fixação do conteúdo, em parte dos casos, está atrelado ao termo mídia. Thompson (2007, p. 26) denomina-o de “mecanismos de armazenamento de informação” que preservam, em diferentes graus, informações e/ou conteúdo simbólico, tornando-os disponíveis para uso subsequente. Esse meio técnico é a materialidade em que foram fixadas as formas simbólicas transmitidas por quem as produziu a algum receptor. Plaza (2013, p. 10), como já evidenciado no início desta seção, contribui para pensar que a mudança material nesses suportes, que são históricos, ou seja, de momentos, épocas, períodos distintos, impacta no modo como as pessoas produzem, recebem e interagem com o conteúdo e a forma simbólica. De pergaminhos a livros, películas cinematográficas, CDs, *Blu-rays*, mídias digitais, a experiência do leitor/espectador é modificada. Segundo Plaza (2013, p. 11), o século XX foi rico em manifestações que procuraram maior interação entre as linguagens, no entanto, desde Altamira até os meios eletrônicos, podemos ver o ancoramento das imagens nos objetos como extensão deles.

Uma mídia deve ser moldada tendo em mente a resistência oferecida pela materialidade do meio de expressão escolhido, por isso o momento de expressão é um encontro quase físico, uma luta corpo a corpo que, no entanto, ela se configura como fonte e, até mesmo, como condição de criatividade (GAUDREAU; MARION, 2012, p. 120). Essas mídias impactam na estética e no resultado artístico devido aos recursos técnicos que podem

ser empregados no desenvolvimento das narrativas, gerando novas perspectivas e produção de sentido. Na versão cinematográfica da obra de Selznick, por exemplo, as partículas difusas simbólicas evidenciadas nesta tese são de maior notoriedade quando se assiste à narrativa por um *Blu-ray* em relação ao DVD da obra. No cinema, por outro lado, há a experiência de imersão proporcionada pelo 3D, tendo sido possível a sensação de observá-las como se houvessem camadas de profundidade nos ambientes da narrativa.

Para alguns teóricos, por exemplo, a materialidade das mídias é um dos componentes centrais do conceito de intermedialidade, pois está ligado ao conteúdo que a abarca (MÜLLER, 2012, p. 83). Partindo desse raciocínio, pode-se considerar que cada mídia tenha especificidades e fronteiras que as delimitam, como já mencionado nesta tese. No entanto, convém enfatizar que a arte não está atrelada única e exclusivamente ao suporte. Ele é uma das características, uma das delimitações dela. A arte é mais ampla, não está subordinada, regrada, enquadrada, estigmatizada ao suporte ou a um aparato físico. O conceito da intermedialidade pode abranger o suporte, mas não se prender unicamente a ele. A literatura não está atrelada apenas ao livro. Atualmente, pode-se ler uma obra literária no *e-book*, *tablet*, computador, celular. Os filmes podem ser vistos em salas de cinema, televisores, DVDs, *Bluray's*, celulares e em outras mídias.

Gaudreault e Marion (2016, p. 35) ressaltam que, se de um lado existem quem considera que o cinema está em toda a parte, há os que defendem não ser possível haver cinema senão em uma sala... de cinema, mas se soma, também, a essas duas perspectivas a de síndrome do *cinema morto* – que está de alguma forma agonizando, anunciando uma morte próxima, quando já não dizem que aconteceu. Segundo os autores (2016, p. 95), com a revolução digital, que abalou tradições e hábitos, existe a ameaça do futuro da sala de cinema, o “templo das atrações fílmicas”, pois ela e a película, o primeiro suporte material do cinema, são os dois princípios fundamentais das definições dessa arte ligada ao século XX. Com o digital, como apontam Gaudreault e Marion (2016, p. 81), há uma multiplicidade de suportes pelos quais transitam as imagens que permitem os usuários consumir os filmes em uma multitude de telas e de receptáculos. Plaza (2013, p. 13) aponta que o caráter inclusivo e abrangente das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação, intervalos em que se instalam fronteiras fluidas, pois as novas tecnologias engolem, de forma, canibalista, as anteriores. No caso do cinema, o analógico pode estar imerso no digital, como em *Hugo*, que apresenta trechos de filmes, originalmente gravados em película.

Assim como esses mecanismos de informação tem existido há muito tempo, a intermedialidade tem ocorrido desde os tempos mais antigos (HIGGINS, 2012, p. 48). Não é algo exclusivo da contemporaneidade, mas nela existe um debate mais assíduo. A fluidez das mídias, dos suportes e da criatividade tem gerado combinações. A tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa, a televisão, a internet, as artes visuais, o *videogame* e tantas outras formas de expressão humana fazem parte desse estudo (MÜLLER, 2008, p. 48). O fato de a internet ter modificado o modo de criar, pensar e agir do ser humano, faz com que ele entre em contato com outras culturas e povos de modo mais recorrente. A internet tem sido um veículo que possibilita uma expansão ainda maior desse romper de fronteiras entre as mídias e a arte. Ela é a *porta-bandeira* midiática da revolução digital (GAUDREAULT; MARION, 2016, p. 61). Constitui, na contemporaneidade, também um mecanismo de fixação de informações e de conteúdos simbólicos. Santaella (2005, p. 47) lembra que a história e a tradição, inclusive da arte, estão sendo absorvidas nos bancos de imagens de computadores. O digital, segundo Gaudreault e Marion (2016, p. 76) permitiu uma revolução na acessibilidade dos dados. Tanto a internet quanto o fenômeno da intermedialidade são dinâmicos: permitem a fluidez, o entrelaçamento, a hibridação e a desconstrução das formas/fronteiras.

Uma característica das novas tecnologias de computação que tem sido objeto de crescente debate e teorização é a capacidade expressivamente maior, em comparação com a cultura impressa, de interconexão (ALLEN, 2006, p. 119 – 120). Segundo Martins (2012, p. 11), todos os dias, textos, literários ou não, são transformados em filmes, peças teatrais, séries e novelas de televisão, propagandas, de modo que a circulação de textos através de mídias, predominantemente visuais, criou uma nova “dieta estética”, cultivada pela transformação do signo verbal em signo visual ou vice-versa, cujas características mobilizam outras forças de leitura e recepção. Os estudos intermediários e intertextuais, segundo o autor, ganharam novas dimensões a partir da expansão dos recursos fornecidos pela *world wide web*, a *internet*. A cada segundo, novos textos, visuais e verbais, são lançados na rede internacional de troca de informações, e uma nova cultura forma-se ao redor do texto, do som e da imagem, colocados agora em novos contextos e em novas e impensadas relações, aumentando, exponencialmente, as relações intersemióticas. As imagens agora aparecem em qualquer tamanho e em uma variedade de superfícies, como em uma tela de um teatro, em paredes de discotecas e em megatelas penduradas acima de arenas esportivas: a simples onipresença das imagens em movimento tem minado constantemente os padrões que as pessoas costumavam ter tanto para o cinema como arte quanto para o cinema como entretenimento popular

(SONTAG, 1996). Depois do advento do digital, as diversas partes interessadas – produtores, espectadores, professores, pesquisadores – se interrogaram sobre o que aconteceria com o cinema na era da hibridização dos meios em que passou a compartilhar as mesmas telas e a se alimentar nas mesmas plataformas que outras mídias (GAUDREAULT; MARION, 2016, p. 14). Essa crise, como apontam Gaudreault e Marion (2016, p. 25), é vista por alguns, como “a doce antecipação de uma morte que se anunciaria no horizonte”.

Com o advento do digital, tornou-se frequente a utilização de *sites* e plataformas midiáticas para divulgar alguma obra literária e demais trabalhos de autores, ilustradores e demais profissionais das artes e de outras áreas do conhecimento. Há um *site* dedicado à obra *The Invention of Hugo Cabret*. Ele foi concebido por Jonathan Luciano e Mule Train (2007), podendo ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <https://www.theinventionofhugocabret.com/index.htm>. No *site*, há informações sobre os prêmios que Brian Selznick recebeu pela obra literária, detalhes da vida dele, de Georges Méliès, outras obras que escreveu e/ou ilustrou, entrevistas concedidas a jornalistas, informações acerca de autômatos e da adaptação cinematográfica.

A experiência de leitura, no caso exposto anteriormente, pode ir além do conteúdo da obra literária. No final dela, Selznick (2007, p. 531 – 533) apresenta uma seção intitulada *Credits* (Créditos), em que há uma lista de referências utilizadas para o desenvolvimento da narrativa, o que leva leitores a ampliarem o conhecimento da obra e lê-la de outra forma. No *site*, há ainda a possibilidade de ampliar ainda mais esse conhecimento com informações e conteúdos disponibilizados na plataforma. Trata-se de uma das dinâmicas que a internet possibilita à humanidade: partilha - uma narrativa já pode ser “experimentada”, “degustada”, “vivenciada”, “apreciada” em outras mídias, seja como adaptação integral, parcial ou de modos que evidenciam alguns personagens, figurinos, acessórios, informações intertextuais que podem ampliar aquele universo narrativo e a interação com o público. É o universo de uma obra tendo desdobramentos em outras mídias. Em muitos casos, como afirma Bland (2015, p. 25), essas narrativas podem conter uma natureza multimodal de experiência semelhante à de assistir a um filme.

O termo intermidialidade é utilizado para se referir a um fenômeno encontrado em culturas e épocas distintas que abrange interações e inter-relações entre mídias (CLÜVER, 2012, p. 9). Essa relação, por vezes também chamada de diálogo, é responsável por conferir novas concepções artísticas às obras de artes. O termo é uma forma de categorizar quando ocorre hibridação de mídias e/ou artes. A delimitação de fronteiras nos auxilia a compreender,

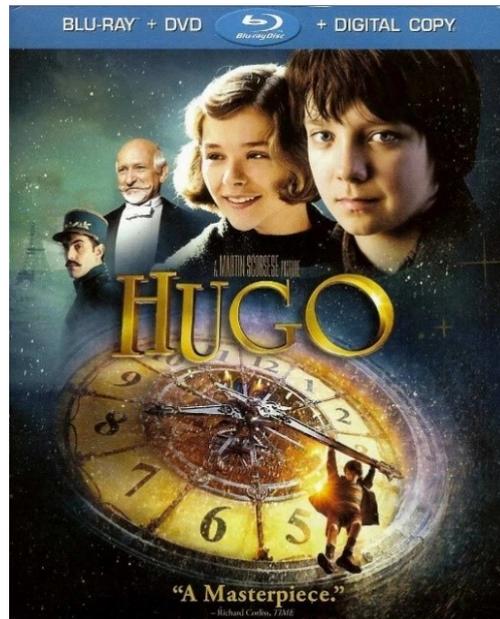
de forma didática, como a intermedialidade ocorre nas artes e nas mídias, por exemplo. Essa delimitação ocorre porque, em muitos casos, é classificando algo que se consegue estudá-lo com maior profundidade; é partindo de uma delimitação que se pode avançar com mais consistência aos demais aspectos e a todo dinamismo de um fenômeno, como a intermedialidade. Um pequeno olhar, como a ciência realiza sobre algumas características, delimitações, períodos, estatísticas, fatos, são necessários para depois se desenvolver uma teoria mais elaborada. A história tem mostrado que o ser humano classifica, delimita os seres, as plantas, os animais, os fatos, a arte, a tecnologia em períodos, classes, gêneros e em tantas outras classificações, a fim de reconhecer, aprofundar e compreender fenômenos como têm ocorrido com a intermedialidade. Esse fato de isolar aspectos é um passo, não o todo; é um ato, em grande parte dos estudos, necessário para se compreender algo maior. No entanto, há de se ter a cautela para não reduzir, de imediato, um conceito/termo a uma única característica.

Rajewsky (2012a, p. 58; 2012b, p. 24 - 26) classifica a intermedialidade em três grupos de fenômenos, demonstrando que, além de ser encontrada no mundo digital, nas mídias, na arte, ela está nas manifestações culturais, como se observa a seguir:

1. A transposição midiática: adaptações fílmicas de textos literários;
2. A combinação de mídias, como história em quadrinhos, instalações computadorizadas, filmes, óperas, teatros;
3. Referências intermediáticas, em que um texto literário faz menção a um filme e que este pode fazer a uma pintura, por exemplo.

O caso de Hugo Cabret pode ser estudado nos três grupos de fenômenos classificados por Rajewsky. No primeiro grupo de fenômeno – transposição midiática – destaca-se a adaptação cinematográfica, de 2011, roteirizada por John Logan e dirigida por Martin Scorsese.

Figura 10 – Capa do *Blu-ray* da Adaptação Cinematográfica *Hugo*, dirigida por Martin Scorsese, de 2011



Fonte: Site IMDB

A homenagem e a celebração ao cinema, a Georges Méliès, à literatura, às diversas formas incorporadas e dialogadas na obra literária despontam na tela cinematográfica. São 126 minutos de narrativa. As palavras e as imagens em preto e branco, antes fixadas na obra literária de Brian Selznick, depois roteirizadas por John Logan, agora apresentadas em imagens em movimento com uso de variadas cores, do recurso da profundidade por meio da tecnologia 3D, do enquadramento fílmico, da ambientação sonora que perpassou a Estação *Montparnasse*, do áudio com diálogos em inglês contendo algumas palavras em francês (*Monsieur, Madame, croissant*, por exemplo). Do mesmo modo, como na obra literária, dois momentos são de grande importância na versão cinematográfica: o funcionamento do Autômato e Méliès sendo aclamado pelo público com a presença de Hugo, agora morando com ele, Isabelle e Jeanne.

A adaptação é considerada um dos tópicos centrais do estudo da intermedialidade (CLÜVER, 2007, p. 33). A adaptação cinematográfica de uma obra literária faz parte do estudo da intermedialidade por se tratar de uma transformação de uma configuração midiática. Tradicionalmente, o fenômeno denominado de adaptação é visto como uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular, que pode envolver uma mudança de mídia (HUTCHEON, 2013, p. 29). Os atos de transmediar, transformar e adaptar têm em comum o fato de envolverem a permanência e a exclusão de alguns dos elementos e a

inclusão de algo novo (ELLESTRÖM, 2017, p. 178). O encontro físico entre a ideia e a materialidade - a narrativa e a mídia - tem importantes consequências porque se pressupõe que qualquer processo de adaptação deve levar em conta as encarnações inerentes nesse encontro em termos da materialidade das mídias (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 122). Além disso, na contemporaneidade, existe a proposta de ver a adaptação fílmica como uma prática de intersecções ao contrário de uma prática de comparar as obras exigindo fidelidade (BECKER, 2016, p. 43).

O teórico Claus Clüver (2006, p. 15) ressalta que a Semiótica pode ser uma disciplina útil e necessária para a compreensão do fenômeno da intermedialidade. Segundo o autor (2009, p. 503; 516), com a ascensão dessa ciência, de grande importância para os estudos comparativistas por fornecer conceitos, termos e possível metodologia para trabalhar com analogias entre artes e textos específicos, estudiosos têm-se acostumado, cada vez mais, a tratar obras de arte como estruturas (usualmente complexas) de signos, e a se referir a esses objetos como "textos", qualquer que seja o sistema sócio-cultural envolvido. A utilização da Semiótica nesta tese também se faz necessária para adentrar no campo da Tradução Intersemiótica, uma vez que o termo foi cunhado por Jakobson (1980, p. 65) partindo da noção de signo de Charles Sanders Peirce (2010).

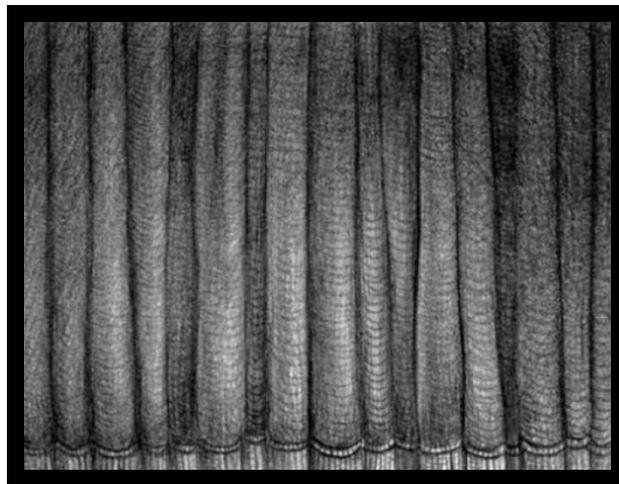
O segundo grupo de fenômeno categorizado por Rajewsky (2012a, p. 58; 2012b, p. 24 - 25) remete à combinação de mídias, como história em quadrinhos, instalações computadorizadas, filmes, óperas, teatros. A obra cinematográfica *Hugo*, neste caso, enquadra-se não pelo fato de ser uma adaptação de outra mídia, mas sim pela combinação de várias mídias em uma só. Palavras (escritas e faladas), imagens, fotografias, músicas, efeitos sonoros, por exemplo, conferem o que Robert Stam (2008, p. 20) denominou, em relação às obras fílmicas, de meio multifacetado.

O teórico Clüver (2007, p. 25) chama a atenção de que é possível serem comprados, separadamente, partituras, roteiros de filmes e trilha sonora de um mesmo filme, porém, como são combinados em uma produção operística, os diversos meios envolvidos - como a decoração e os figurinos - funcionam sendo parte do todo. Ele ilustra ainda com os exemplos de uma história em quadrinhos e de um selo postal, em que imagem e texto verbal são elementos distintos, mas não autossuficientes. Ainda acerca dessa combinação de mídias, Clüver (2007, p. 24 - 25) cita a ópera, que é executada com performances musicais, orquestra, cenário, iluminação e figurinos, podendo haver, inclusive, balé, e cujo libreto pode ser lido separadamente.

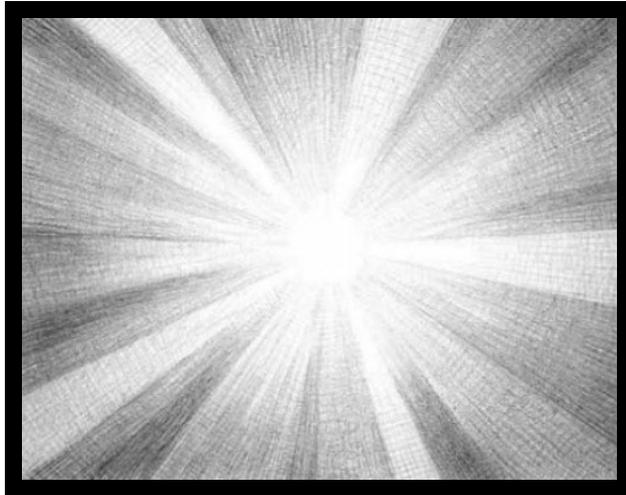
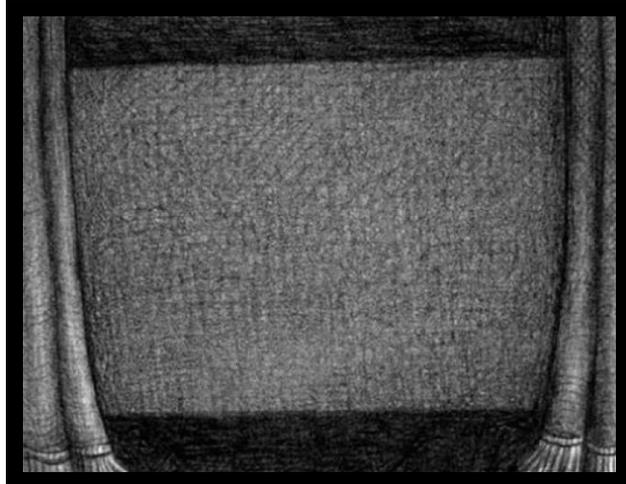
Uma obra literária também pode fazer parte deste grupo de fenômenos da intermedialidade, categorizada por Rajewsky (2012, p. 58). As relações entre palavras e imagens em uma mesma obra literária são variadas e múltiplas: em diversos casos, a interpenetração do visual e do signo verbal é tal que o significado construído a partir do texto como um todo será bem diferente dos significados derivados de somente um signo e, nessa interação, pode-se observar divergências e correspondências com a passagem ilustrada (CLÜVER; WATSON, 1989, p. 57). *The Invention of Hugo Cabret* é um exemplo de combinação de mídias em que ocorre a intercalação entre palavras e imagens – verbal e não verbal -, como se observa a seguir:

Quadro 8 – Exemplo de combinação de mídias, segundo grupo de fenômeno de intermedialidade, em *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007

*Hugo looked at the Picture, but then Isabelle said,
 “Quick, the manager is coming.”
 She and Hugo hurried from the lobby into the theater,
 sank down into the soft red-velvet seats in the black row,
 and waited for the movie to start²².*



²² M. T: “Hugo olhou para o cartaz e, então, Isabelle disse: ‘Rápido! O gerente!’ Ela e Hugo saíram correndo do saguão para a sala de cinema num piscar de olhos, sentaram-se naquelas cadeiras vermelhas de veludo tão confortáveis que haviam no fundo e esperaram o filme começar”.



“The blank white screen reminded Hugo of a brand-new piece of paper, and he loved the wonderful whirring sound from the projector that filled the theater²³”.

²³ M. T: “Aquele tela branca, ainda sem imagens, lembrou Hugo de um papel novinho em folha, e ele estava encantado pelo maravilhoso som do projetor que ecoava pela sala”.

Fonte: Elaborado pelo autor desta tese com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 193 - 202)

É do teórico Hans Lund (2009, p. 375; 2012, p. 180; 2013, p. 61) o conceito de ilustrações antifonais que será apresentado com mais ênfase na próxima seção, 2.3 – *A Antifonia como forma de Corporificação de Discursos, de Identidades e de Memórias*, a partir da página 76. Na interação entre palavras e imagens, há o que Lund (2013, p. 12 – 13) denominou de *artefato duomedial* - designação para duas mídias/formas em colaboração em que ambas estão presentes e igualmente importantes na criação de sentido. O referido teórico mencionou que optou por esse termo ao passo de bidimedial, que seria aceitável e inteligível nas línguas alemã e inglesa, por exemplo, mas na língua sueca, a maioria das palavras iniciadas com o prefixo *bi* denota uma unidade que é subordinada ou secundária a outra unidade, o que não teria coerência com a proposta do autor. O termo *artefato duomedial* conduz para a noção, não apenas do romper de fronteiras, mas de um diálogo entre as duas mídias envolvidas. No entanto, esse diálogo duomedial, como aponta Lund (2013, p. 14), pode não ser, necessariamente, simbiótico na medida em que os signos verbais e visuais, por exemplo, apontam na mesma direção, mas sim de forma antagônica, sendo portanto, encontro ou confrontação: colaboração, simbiose, diferença e alteridade são termos-chave no estudo desse diálogo. O conceito de ilustrações antifonais se refere à interação, na literatura, entre palavras e ilustrações, imagens, fotografias, ao passo que o duomedial pode englobar essa interação e de demais mídias e artes, como a arquitetura, legendas e títulos de obras de museu, por exemplo.

No terceiro grupo de fenômenos descrito por Rajewsky (2012a, p. 58; 2012b, 25 - 26) constam as referências intermediáticas, em que um texto literário faz menção a um filme e que este pode fazer a uma pintura, por exemplo. Na concepção da autora, essas referências midiáticas fazem parte do que se denomina de *intertextualidade*, um recurso bastante utilizado nas artes. O termo foi proposto por Julia Kristeva na década de 1960, influenciada por Mikhail Bakhtin e Ferdinand de Saussure (ALLEN, 2006, p. 11). Esse fenômeno cria novos significados, tecidos e camadas de sensações ao dialogar com outras obras. Robert Stam (2010, p. 225 – 226) aponta que o termo é uma tradução para “dialogismo”, utilizado por Bakhtin nos anos 1930, que remete à relação, diálogo, combinação e inversão entre qualquer enunciado (um poema, uma canção, um filme). Clüver (2006, p. 14 - 15) reforça que a intertextualidade, em alguns casos, significa também intermedialidade – não apenas para

textos verbais, mas para artes plásticas, música, dança, cinema. A intertextualidade, segundo Alós (2006, p. 22), mostra-se como um fenômeno de interação entre diferentes modalidades textuais que mobiliza, ao mesmo tempo a natureza semiótica, ideológica e subjetiva, estabelecendo-se como uma das mais frutíferas categorias para a crítica literária (e poderíamos estender o raciocínio para as artes e mídias).

A intertextualidade, segundo Allen (2006, p. 5 - 6), é um termo de grande utilidade porque coloca em primeiro plano noções de relações, de interconectividade e de interdependência na vida cultural contemporânea, não sendo mais possível, segundo os teóricos, falar de originalidade ou singularidade do objeto artístico, seja uma pintura ou um romance, já que todo objeto artístico é tão claramente montado a partir de outro objeto, de pedaços de arte já existente. Para o autor (2006, p. 45), o conceito de intertextualidade destina-se a designar um tipo de linguagem que, por causa de sua corporificação da alteridade, é contra, além, e resistente à (mono)lógica, sendo socialmente disruptiva, e chegando a ser revolucionária.

A interação ocasionada por esse grupo da intermedialidade tornou-se recorrente nas artes. Tecidos e camadas de experimentações e de perspectivas visuais e sensoriais: um processo que se faz com consciência da interação, da incorporação de formas nas mídias para criar um novo comunicado e/ou homenagear algo ou alguém, referenciar e explorar combinações, na maioria dos casos, dando-lhe uma nova significação. Para Santaella (2005, p. 47), essa recorrência do diálogo entre artes/mídias tornou-se palavra de ordem. O novo e a originalidade vêm, portanto, a partir do ato de tecer os fios, da junção dos pedaços, dessa costura que entrelaça materiais diferentes oriundos de mídias diversas ao passo do antigo conceito de uma ideia totalmente inédita e original que, em muitos casos, fazia-se uma espécie de culto ao artista pela criação que realizara.

A tessitura de linguagens nesse processo de intermedialidade representa mundos possíveis que se cristalizam, tornando-se indissociáveis. A leitura de um texto, muitas vezes depende de uma rede de outros textos, que pode encorajar o leitor, implícita ou explicitamente, a fazer conexões com uma variedade de outras mídias, como a obra de Selznick que referencia, por exemplo, *Le Voyage dans la Lune*, de George Méliès, tanto nas palavras quanto nas ilustrações (BROMLEY, 2014, p. 3). Selznick fez a homenagem ao cinema valendo-se de algumas referências. Entre as obras em diálogo estão os filmes *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), esta, inclusive referenciada como título do capítulo 10 da Parte 2; alguns desenhos de Georges Méliès, como um pássaro cuspidor de fogo (p. 292 – 293); fotografias da coleção da *British Film Institute*, como da obra *Le Voyage dans la Lune (Viagem à Lua)*, de 1902, dirigido por Georges Méliès (p. 351 – 352); e o *Acidente de trem na estação de Montparnasse* (p. 382 - 383), que aconteceu em 1895, cuja fotografia é de Roger Viollet. Além disso, no texto verbal também existem referências a obras audiovisuais. O filme *The Kid* (O garoto), de 1921, de Charlie Chaplin, e o desenho *The Clock Store* (A relojoaria), de 1931, de Walt Disney, por exemplo, são mencionados na narrativa.

Quadro 9 – Exemplos de Intertextualidade, terceiro grupo de fenômeno da intermedialidade, em *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor desta tese com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 174 – 175; 292 - 293)

Observa-se que esse fenômeno traz ao público, quando este as reconhece como intertextualidades, novas sensações, interações, reflexões, perspectivas ao ter contato com narrativas e demais artes que a apresentam de forma tão evidente. No caso de não as reconhecer, não o entendimento da obra não é comprometido. Em *The Invention of Hugo Cabret*, o universo cinematográfico é apresentado e, portanto, referências a produções fílmicas são abarcadas e/ou citadas, principalmente porque um dos pioneiros desse universo é também um personagem da narrativa. A existência desse personagem, na narrativa, requer que parte das obras fílmicas dele, dos desenhos, dos truques de mágicas e de produções de outros

cinastas que perpassaram pelo período em que atuou profissionalmente e/ou em que viveu também sejam colocadas, de alguma forma, em evidência. Elas fazem parte da trajetória de vida do personagem e do momento histórico artístico e/ou humano em que a narrativa se desenvolve. Na referida obra literária, assim como em filmes que homenageiam o cinema e/ou em narrativas relacionadas aos bastidores dessa arte, a recorrência a outras produções cinematográficas é uma das formas de reforçar a historicidade do cinema, a identidade como arte, indústria do entretenimento, da contação de narrativas, de arma política e ideológica, como evidenciados ao longo desta tese.

A intermedialidade em *The Invention of Hugo Cabret* evidencia, portanto, possibilidades artísticas de criação em uma obra literária, mas também a expansão dessa narrativa a outras mídias, como a adaptação cinematográfica. Na obra em questão, a combinação de mídias, segundo grupo do fenômeno de intermedialidade, como evidenciado na intercalação entre palavras e imagens, constitui um procedimento denominado de antifonia, apresentado a seguir.

2.3 A ANTIFONIA COMO FORMA DE CORPORIFICAÇÃO DE DISCURSOS, DE IDENTIDADES E DE MEMÓRIAS

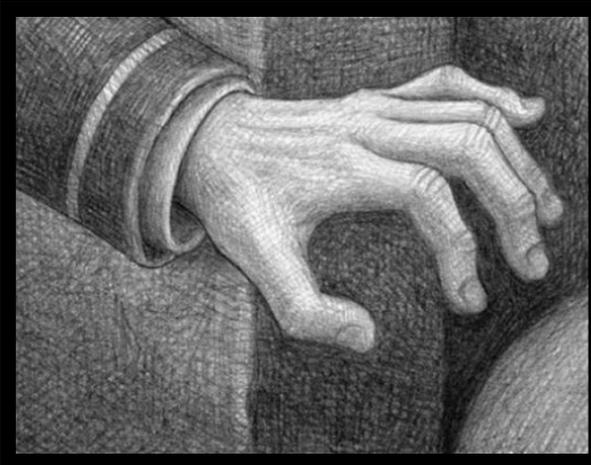
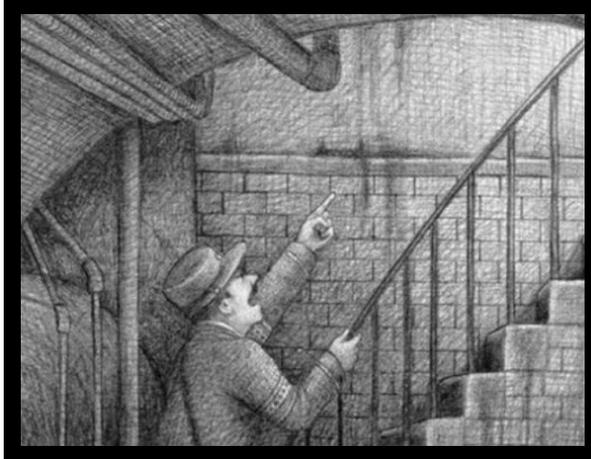
Em *The Invention of Hugo Cabret*, o verbal e o visual são indissociáveis na construção de sentidos (CORDEIRO; FERNANDES, 2016, p. 146). Ocorre, como já exposto, o diálogo entre palavras e imagens, sobretudo ilustrações. A narrativa é contada pela alternância desses signos: cada um deles conta o enredo de acordo com as possibilidades artísticas, midiáticas, comunicacionais que apresentam, tendo sido moldados por Selznick, como se observa no exemplo a seguir. Nessa alternância, não existe grau de hierarquia. Não importa o número de páginas que cada qual apresenta o enredo, o que é relevante na obra em questão é a combinação das mídias: um pausa e o outro avança. Trata-se de um revezamento que culmina em uma experiência diferenciada em relação à habitual leitura de uma narrativa literária.

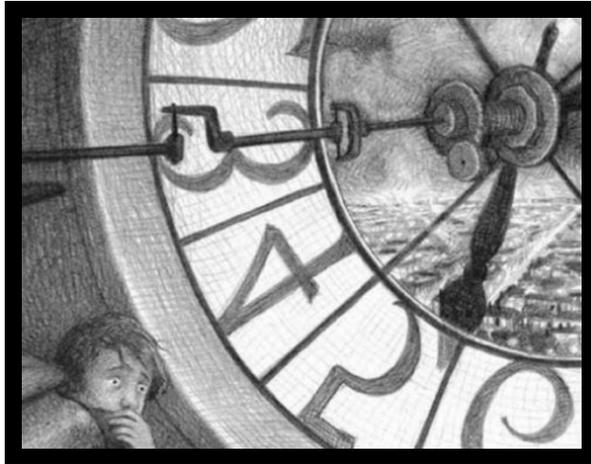
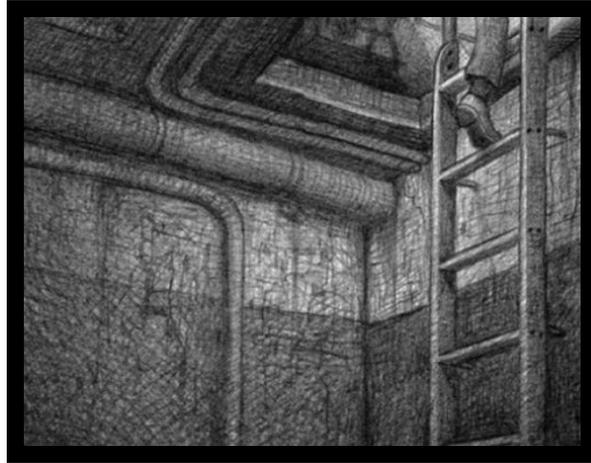
Quadro 10 – Intercalação entre palavras e imagens em *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007

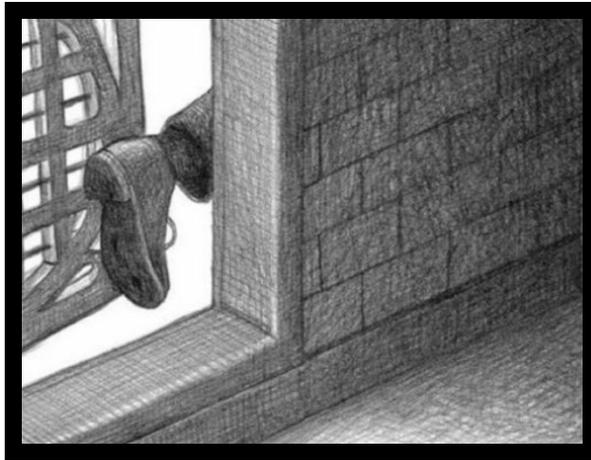
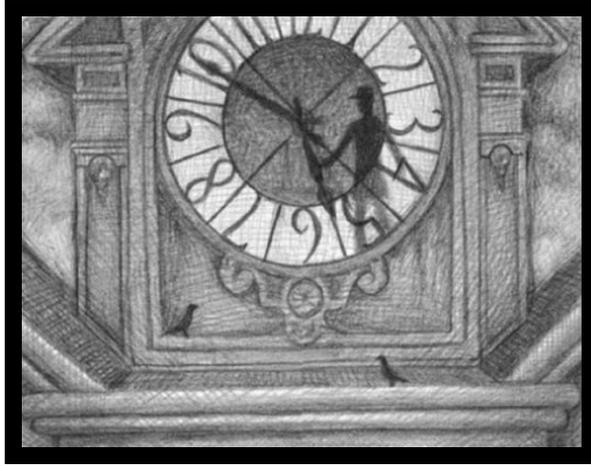
“The Station Inspector saw the bandages and loosened his grip, at which point, like a wild animal, Hugo escaped”²⁴.

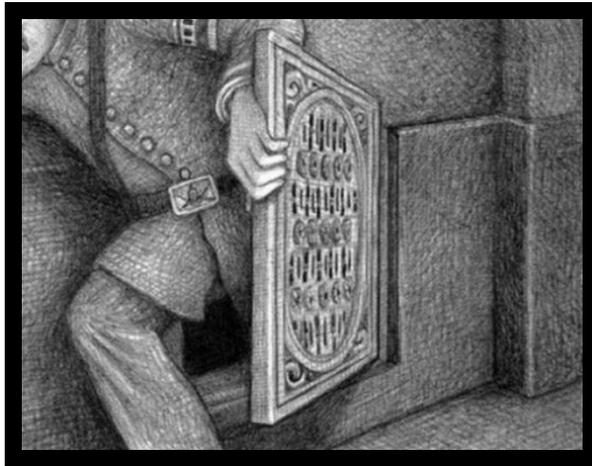


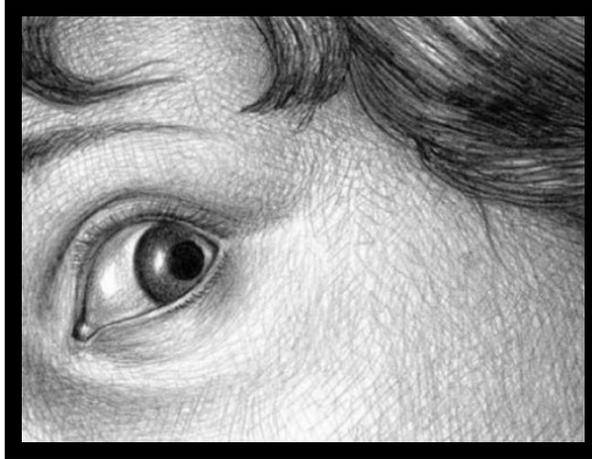
²⁴ M. T: “O inspetor viu as ataduras e afrouxou a mão. Nesse instante, como um animal selvagem, Hugo escapou”.











Crashed!

“Hugo smashed into someone’s back, fell to the floor, looked up, and saw the hand of Station Inspector as it closed in on him. He tried to roll the other way, but he found himself stopped by Madame Emile and Monsieur Frick, who descended on him through the crowd like ventures. They grabbed Hugo roughly and dragged him to his feet”²⁵.

Fonte: Elaborado pelo autor desta tese com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 415 - 452)

A referida passagem da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* evidencia que, apesar do diálogo no ato de contar a narrativa, cada signo exige um ritmo diferente para a leitura. A leitura de ambos faz com que se tenha momentos distintos de “experimentar”, “degustar” e “digerir” a narrativa. Em muitos casos, as ilustrações podem demandar que haja um momento maior de pausa para visualizar os detalhes impregnados nelas. A característica do traço, por exemplo, o contraste entre o claro e o escuro; o modo como o desenho preenche o papel e o enquadramento com o qual foi apresentado ao leitor; a recorrência de partículas simbólicas; a textura; por vezes, a gramatura das páginas que culmina em outra percepção visual; as curvas, as retas, os efeitos de profundidade são dados importantes para compreender um instante narrativo. Peter Hunt (2010, p. 234) chama a atenção para o fato de que os livros ilustrados podem desenvolver no leitor distinções entre o ato de ler palavras e o de ler imagens. A visualização, ou melhor dizendo a leitura, dessas ilustrações não deve ser uma mera apreciação estética, mas uma observação das sutilezas para a criação de sentidos desse universo narrativo desenvolvido por Selznick.

²⁵ M. T: “Bum!

Hugo colidiu com as costas de alguém, caiu no chão, olhou pra cima, e viu a mão do Inspetor bem próxima dele. Ele tentou rolar para outro lado, mas foi impedido por *Madame Emile* e por *Monsieur Frick*, que, atravessando a multidão, caíram sobre ele como dois abutres. Agarraram Hugo bruscamente e o colocaram de pé”.

Do mesmo modo, as palavras estão além de uma mera colocação textual. Elas fazem parte da orquestração da narrativa: são escolhas – técnicas, estéticas, poéticas, simbólicas, de ritmo, de criação de sentidos, de evocação de sentimentos e de tentativa de envolvimento com quem está lendo. Se quando lemos palavras, pode-se correr o risco de não adentrarmos em muitas das diversas camadas de sentidos que elas apresentam, com as imagens o problema pode ser ainda maior. Por mais que estejamos acostumados a visualizar imagens diariamente, pouco se reflete e se aprofunda acerca da densidade que elas contêm. Se levar em consideração a intercalação entre dois signos, a problemática é ainda mais significativa.

The Invention of Hugo Cabret, comercializada como literatura infantil, demonstra que essa literatura é um meio eclético ao apresentar, por exemplo, imagens, fazer referência ao cinema. A dinâmica dessa intercalação, como homenagem ao cinema, evidencia que uma técnica e um procedimento artístico, por exemplo, potencializam o enredo, culminando em uma diferenciada experiência de leitura, como exposto a seguir:

A obra tece-se na alternância do discurso escrito e o imagético (158 ilustrações feitas à mão, com carvão e grafite), conferindo uma dinâmica singular ao processo de leitura. 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. Desse modo, os agentes se mostram; imagem e realidade se tocam. Nesse contato, o que se materializa são fantasmas de luz e sombra habitando um mundo sem gravidade e que pode ser invocado por uma máquina de leitura. O livro converte-se nessa máquina de leitura (CUNHA; BASEIO, 2014, p. 64).

Essa experiência é vivenciada de forma mais ampla, mais imergente nesse universo cinematográfico evocado na narrativa, entre outras coisas, pela materialidade da obra em questão. Ela contempla as sutilezas, as profundezas, os pormenores do enredo, constituindo uma dinâmica que pode expandir as reflexões e suscitar novos encadeamentos de sensações e de aprendizados. A literatura infantil tem se tornado um *locus* de orquestração de múltiplas linguagens, de sistemas narrativos e de formas de escritura, apresentando heterogeneidade no material com uma combinação rica de possibilidades semânticas e sintáticas e alta densidade de informações, o que, constantemente, escapa a olhares mais distraídos (BASEIO; CUNHA, 2012, p. 2). Universos lúdicos, bem como relações com sons, cores e formas geométricas, por exemplo, são recorrentes nessas narrativas. A exemplo da obra em questão, essa orquestração de formas intenta fazer com que leitores possam imergir nesse mundo cinematográfico, nas

ruínas de Méliès, nas cinzas de um cinema negligenciado, no nevoeiro de questionamentos de Hugo Cabret. Demais considerações acerca da literatura infantil na obra em questão podem ser conferidas em minha dissertação (BERNS, 2018b, p. 37 – 44) e no artigo *The Invention of Hugo Cabret: literatura e cinema na composição da obra literária* (BERNS, 2020, p. 1463 – 1477).

Na seção anterior, 2.2 - *Intermedialidade em The Invention of Hugo Cabret*, apresentei, de forma sucinta, na página 70, o segundo grupo de fenômeno de intermedialidade na perspectiva de Rajewsky (2012a, p. 58; 2012b, p. 24 - 25): o da combinação de mídias. Nessa combinação e interação de mídias, interessa-me apresentar o procedimento denominado de antifonia a partir do conceito de ilustrações antifonais cunhado por Lund (2009, p. 375; 2012, p. 180).

Em minha dissertação (BERNS, 2018b, p. 28 – 32) apresentei as três funções que, tradicionalmente, as ilustrações podem conter em um texto, de acordo com o que o teórico Lund (2009, p. 371 – 372) discorre no capítulo *Karen Blixen's "Stork Story" and the notion of illustration*, no livro *Media Inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver*, traduzido no Brasil por Thaís Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello (2012, p. 175), intitulado 'A História da Cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração, publicado no livro *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*, organizado por Thaís Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira; e no capítulo *Bildgenren illustration och Karen Blixens stork* (LUND, 2013, p. 58), no livro *Mötesplatser: Ord och bild i samverkan*, escrito pelo referido autor. Lund (2009, p. 371 – 372; 2012, p. 175; 2013, p. 58) parte do significado etimológico da palavra ilustrar – *illustrare*, do latim – iluminar, trazer à tona, elucidar, para apresentar as funções. Segundo o autor, as três tradicionais funções das ilustrações, diante desses significados, são as de adornar, de explicar o texto verbal e de traduzir a escrita para o meio visual, muitas vezes esclarecendo metáforas e interpretando-as por meio das imagens²⁶.

²⁶ Conforme evidenciei em minha dissertação, 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 que são incorporados à obra literária. Em *The Invention of Hugo Cabret*, essa primeira função pode ser observada nas primeiras páginas da obra literária em que as espirais emolduram as palavras, no caso, o título da obra. Nesse exemplo, a ilustração de Selznick é um acessório ao texto verbal, não sendo necessário que o leitor foque na imagem para compreender o enredo. Essas ilustrações podem ser removidas sem prejudicar o entendimento da obra literária.

A segunda função das ilustrações consiste em explicar o texto verbal, reforçando 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

Na sequência, o autor ainda amplia as reflexões acerca das ilustrações nas obras literárias. Lund (2009, p. 375; 2012, p. 179) apresenta ilustrações que, segundo ele, foram raramente tratadas/abordadas em obras críticas. Segundo o autor (2013, p. 60), ao contrário das outras três funções, elas são responsáveis por criar significado quando o verbal se detém e, então, prosseguem, o ato de contar a narrativa. Lund (2009, p. 375; 2012, p. 180) chama a atenção para o fato de que, nessas narrativas, as ilustrações não são servas das palavras; elas se emancipam, existindo, então, um diálogo entre palavras e imagens, como dois coros que se intercalam em canções antifonais. Segundo o autor (2013, p. 61), trata-se de um fenômeno duomedial, que denominou de ilustrações antifonais, a fim de não se abster do conceito de ilustração e nem dos termos musicais antífona e antifonal associados à prática musical.

A mesma dinâmica ocorre em *The Invention of Hugo Cabret*. Nesse caso, a narrativa é apresentada nessa intercalação entre o/a “coro”/sequência palavras e o/a “coro”/sequência imagens. A obra em questão ilustra mais um detalhe para o qual Lund (2009, p. 376; 2012, p. 181; 2013, p. 63) chama a atenção referente ao diálogo entre as duas mídias: as ilustrações antifonais não são feitas após o autor terminar de escrever o texto verbal, elas são incorporadas desde o começo ou logo nas primeiras etapas de elaboração da obra literária. Palavras e imagens – verbal e visual -, portanto, formam, juntas, o texto, conforme no exemplo abaixo:

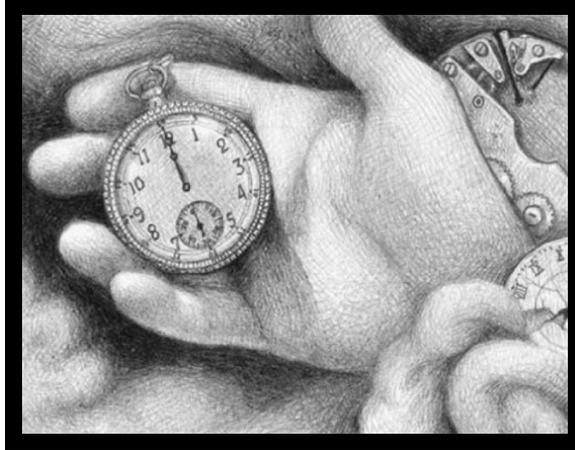
Quadro 11 – Exemplo de Intercalação entre palavras e imagens em *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007

*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.*

o que está escrito. Essas ilustrações inserem outros elementos, em geral de forma objetiva, além do que foi mencionado no texto verbal e sem contrariá-lo.

A terceira função das ilustrações corresponde à tradução do texto verbal para o campo visual (LUND, 2012, 176). Se no caso anterior, a ilustração poderia pontuar algo objetivo e, possivelmente, previsível, neste, o ilustrador imprime a própria visão do contexto narrativo, enraizado no contexto visual de uma forma metafórica e/ou 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, incluindo o enquadramento - um recorte de uma realidade. 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.

*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...²⁷*



²⁷ 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 sido machucada, e não havia como ele, sozinho, 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...”



Hugo saw the white crooked fingers of the Station Inspector reaching for him. They turned into long ragged claws and grabbed him violently by the arm. Hugo woke up screaming. He hadn't even realized he had fallen asleep²⁸

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

A frase “*Images flashed across his mind*”, que consta antes da primeira ilustração da passagem literária acima, expressa um detalhe importante que, em muitos casos, ocorre no diálogo entre palavras e imagens. Segundo Lund (2009, p. 376; 2012, p. 180), é comum, nesse diálogo, haver alguma expressão/frase escrita verbalmente que aponta para uma representação visual posterior, como “a seguir” (na obra literária *City of Glass*, de Paul Auster, de 1985), “desta forma” (*A Sentimental Journey through France and Italy*, de Laurence Sterne, de

²⁸ 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”.

1768), e “assim” (*The Rose and the Ring*, de William Thackeray, de 1854). Esse recurso se assemelha, portanto a um gancho; no jargão, a “uma deixa”, para que o revezamento aconteça. Em entrevista, em 2016, ao site *The Guardian*, Brian Selznick comentou que *The Invention of Hugo Cabret* é como uma corrida de revezamento e que, ao escrever o enredo, o objetivo era de a totalidade da narrativa existir entre as palavras e as imagens. Dessa forma, como exposto, ocorre uma transição entre as duas mídias, uma passagem para que a outra assuma a condução da narrativa.

Na pesquisa que realizei acerca do termo antifonia, encontrado em diversas realidades, como aponto mais adiante nesta tese, fica evidente a noção de pergunta (ou chamado) e resposta; convite e réplica. Esse procedimento evidencia que o chamado, a pergunta, é realizado/a porque, evidentemente, já se sabe/espera que haverá uma resposta. Da mesma forma, a resposta é criada porque já houve um chamado, uma pergunta, um convite, uma preparação. Pode parecer algo óbvio, mas é uma informação elementar, pois na antifonia, duas formas, dois ou mais coros, apesar das diferenças, tornam-se um ser, um elemento, uma narrativa. Eles são organizados nessa estrutura na materialidade da obra literária. Para que a antifonia ocorra, são necessários dois opostos que partilham um mesmo diálogo, seja como assimilação ou confrontação. Novamente, retorno ao que Lund (2013, p. 14) expôs acerca do diálogo duomedial, no qual pode-se inserir a antifonia: não é necessariamente simbiótico na medida em que os signos verbais e visuais, por exemplo, apontam na mesma direção, mas pode ser de forma antagônica, sendo, portanto, encontro ou confrontação.

Perguntar – responder; chamar – ser chamado: a resposta ao chamado, portanto, não é uma evasiva, mas uma assimilação ou confrontação diante do que foi exposto, como exemplificado, a seguir, na passagem da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*. Além disso, neste exemplo, apresento outro detalhe acerca da presença de imagens e ilustrações antifonais nos textos. Trata-se do fato de que, nessa interação, pode haver apenas uma única imagem na intercalação do texto visual com o texto verbal:

Quadro 12 – Exemplo de antifonia com apenas uma ilustração no diálogo entre palavras e imagens em *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007.

One night, the old guard in the museum forgot that Hugo's father was up in the attic, and

*he locked the door, trapping him inside.
Hugo had no away what happened next²⁹.*



*No one knows how the fire started, but it rushed through the whole building in minutes.
Hugo stayed up all night wait for his father to come home. He had never been this late
before. But when the door finally opened in the morning, it wasn't Father³⁰.*

Fonte: Elaborado pelo autor desta tese com base na obra literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 121 - 124)

Entre os exemplos que Lund utiliza para expor o conceito de ilustrações antifonais está o romance de Karen Blixen: *Out of Africa / Den Afrikanske farm (A Fazenda Africana)*, de 1937. Lund expõe que, nessa obra, existem 6 ilustrações: 5 no sentido tradicional e apenas uma antifonal. Parte dos exemplos do autor também são de poucas ilustrações/imagens antifonais. Em *The Invention of Hugo Cabret*, no entanto, a maioria das imagens que ocupam mais da metade do número de páginas da obra são antifonais. Em *Where the Wild Things are*, obra de Maurice Sendak que serviu de inspiração a Selznick, há apenas uma passagem com

²⁹ M. T: “Uma noite, o velho guarda do museu esqueceu que o pai de Hugo estava no sótão e trancou a porta, prendendo-o lá dentro. Hugo não tinha como saber o que aconteceria em seguida”.

³⁰ M. T: “Ninguém sabia como o fogo começou, mas atingiu todo o prédio em minutos. Hugo ficou acordado a noite toda esperando o pai voltar para casa. Ele nunca tinha chegado tão tarde antes. Mas, quando, finalmente, a porta se abriu de manhã, não era o pai dele”.

ilustrações antifonais que foi apresentada no Quadro 4 - *Intercalação entre palavras e imagens na obra literária Where the Wild Things are, de Maurice Sendak, de 1963, página 31*. As demais são de ilustrações no sentido tradicional.

Essa intercalação entre duas formas distintas – antifonia – pode ser encontrada em diversas áreas e campos do saber. Muito do que se evidenciou em *The Invention of Hugo Cabret* é encontrado na dinâmica da antifonia entre outras formas. Como Lund (2013, p. 61) apontou, o conceito está ligado a aspectos musicais. A *Enciclopédia de Música do Século XX* (GRIFFITHS, 1995, p. 6) traz a definição da palavra *antifonia* como uma canção que, em geral, compreende dois grupos e que seria uma discussão musical na base de perguntas e respostas. O *Dicionário Musical* (COSME, 1957, p. 9), por sua vez, traz esse conceito como oposição de oitavas. Sobre essa questão, os autores Grout e Palisca (2007, p. 211), em *História da Música Ocidental*, chamam a atenção para a divisão do coro em um par mais agudo e em outro mais grave, na tradição antifonal dos salmos, em que os dois coros podem vir a se reunir nos momentos mais importantes do texto ou para prepararem juntos uma conclusão.

Os termos antifonal e antifona estão associados à antifonia em alguns dicionários e também em trabalhos acadêmicos. O *Dicionário de Música Grove* (GROVE, 1994, p. 33), por exemplo, apresenta o primeiro termo como aquele que descreve obras ou a maneira de executá-las (em “antifonia”), em que é dividido em dois ou mais grupos distintos, executados alternados e juntos, sendo antifona, um canto litúrgico, no rito romano, com um refrão para versículos de salmos ou cânticos, executado de forma alternada. A *Enciclopedia de la Musica* (HOWELER, 1978, p.18) designa o termo antifonal por um coro alternado. Em relação ao termo antifona, o *Dicionário de Música Zahar* (HORTA; ISAACS; MARTIN, 1985, p. 16) o apresenta como um curto versículo bíblico cantado antes ou depois de um salmo ou de outro canto de uma celebração da Igreja Católica Romana. Aldazábal (2013, p. 35), no livro *Vocabulário Básico de Liturgia*, menciona que esse termo é oriundo da palavra grega *antifoné*: som ou canto contrário, algo que se responde. A antifona é, comumente, utilizada nos salmos e hinos da Igreja (BRENET, 1981, p. 29). Foi incorporada em diversas realidades das celebrações ao longo dos séculos. São mais numerosas do que qualquer outro canto; muitas delas recorrem ao mesmo tipo melódico, introduzindo apenas variantes para se adaptarem ao texto (GROUT; PALISCA, 2007, p. 63).

A noção de antifonia pode abranger o que se denomina por dinâmica responsorial. Enquanto o antifonal/antifônico seria entre coros; o responsorial, entre solista e coro. A

recorrência dessa forma de antifonia com o solista também é significativa. Na Grécia Antiga, por exemplo, no ano de 534 a.C., o ator Téspis se colocou à parte do coro, transformando-se em um solista, o que possibilitou o diálogo entre o coro e o ator (COSTA, 2008, p. 1). O coro remontava aos rituais de Dionísio, nos quais um grupo de pessoas entoava cantos em louvor a esse deus, podendo assumir várias funções, de acordo com a situação e com o autor do texto, sendo a principal, como defendem historiadores, representar o sentimento coletivo daquela comunidade reunida diante da história dos mitos e dos heróis (LEITE, 2020, p. 20). Aristóteles (2003, p. 68) afirma que o coro era um dos personagens, estando integrado no conjunto e participando da ação, muitas vezes, cantando interlúdios. Com o tempo, no entanto, o coro foi perdendo espaço³¹.

A partir da metade do primeiro milênio, a Igreja promoveu a representação cênica das antífonas: o altar tornou-se o cenário do drama e, ao longo dos séculos, utilizou-se os tropários – intercalação de um solista na estrofe e o coro/povo no refrão (COSTA, 2008, p. 3). Esse fato prosseguiria com Lutero e com outras denominações cristãs no contexto celebrativo que também impactaria no modo de celebrar dos africanos trazidos para o continente americano.

Diante dessa noção de antifonia como intercalação entre duas ou mais partes – entre coros, entre solista e coro, e entre duas ou mais formas – tive contato com mais de uma centena de trabalhos acadêmicos que citam ou abrangem o termo. Em parte dos casos, o termo é citado de forma breve, para descrever a forma de interação das partes envolvidas, exceto em casos ligados à tradição judaico-cristão, em destaque o catolicismo romano, e de cantos de afro-americanos, sobretudo afro-estadunidenses, em que há maior variedade de trabalhos e de informações. Apesar da gritante falta de reflexões acerca da dinâmica da antifonia, foi nítido, no entanto, a diversidade com que é atribuído esse termo e os termos antifonal/antifônico,

³¹ De acordo com o *E-Dicionário de Termos de Carlos Ceia* (2009), o coro é um termo que provém do grego *chorós*, que, na Grécia antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam ativamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais. Na tragédia clássica, o coro era uma personagem coletiva que tinha a missão de cantar partes significativas do drama. Na origem, representava a pólis, a cidade-estado, ampliando a ação para além do conflito individual. De início, o texto do coro constituía a parte principal do drama, ao qual se interpolavam monólogos e diálogos. Com o desenvolvimento da tragédia, o coro fixou-se como uma parte secundária do texto dramático, geralmente reservada ao comentário público. Em consequência, o coro torna-se depois uma parte perfeitamente supletiva que apenas serve para fazer uma pausa entre os atos. Com o desenvolvimento do drama, o coro perde a sua configuração e importância original, abandonando a representação de uma personagem coletiva. A parte coral pode então ser executada por um só cantor. Pelo seu carácter repetitivo, o coro aproxima-se da função do refrão. No teatro trágico grego, era formado por um grupo de atores que se mantinham afastados da ação principal da peça, dispondo-se em retângulo, tendo por função exclusiva comentar os acontecimentos dramáticos.

antífona, responsorial para diferentes realidades. Destaco, a seguir, sinteticamente, algumas realidades em que foram encontrados, tendo em vista de que muitas dessas características já foram exemplificadas na dinâmica da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*:

Na poesia de trovadores³²: mais especificamente no gênero *partimen*, em que há um debate de opiniões diferentes entre dois cantores, geralmente por causas políticas ou amorosas (FERNANDES, 2015, p. 4 – 5), tendo, possivelmente, semelhança com melodias de cantos litúrgicos especialmente com o gregoriano, baseados nos modos gregos, utilizados na música cristã, em conformidade com a tradição musical judaica do canto dos salmos (MEDEIROS; LOPES, 2019, p. 5).

No Canto dos Auroros de la Huerta Murchia³³: Coros entoam durante a madrugada, muitas vezes, com um cantor guia (RUBIO, 2015, p. 54). Este utiliza um sino, marcando o ritmo das músicas e algumas entradas (MARTINEZ, 2019, p. 95). O canto é realizado no esquema “pergunta-resposta”, com notável semelhança com canções salmódicas judaicas, sírias, alexandrinas, e canções religiosas italianas (LOBA, 2007, p. 128). É possível que algumas das formas de cantos de Santo Ambrósio de Milão tenham chegado aos Auroros pelo Mediterrâneo (RUBIO, 2015, p. 191 – 192).

No canto dos Incas³⁴: apesar de escassas referências a aspectos da execução musical, há a confirmação arqueológica da existência de instrumentos, como tambores, flautas e trombetas e do fato de que o modo antifonal, entre homens e mulheres, era utilizado durante danças e canções (ROMERO, 2002, p. 22 – 24). Schechter (1980, p. 43 - 44) chama a atenção para a forte tradição oral da história inca e de narrativas cantadas para manter a continuidade do império, entre elas havia o canto *Arabice*, uma celebração que durava de três a quatro horas, por vezes, mesclando tambores, que tinha a intenção de memorar fatos passados.

³² De acordo com Barros (2008), os trovadores eram músico-poetas. Segundo o autor, em um sentido mais amplo, pode-se chamar de “trovadores” a todos os poetas-cantores que percorriam a Europa nos tempos medievais, levando a poesia e o modo de vida a ambientes tão diversificados como a praça pública, as universidades ou as cortes principescas e aristocráticas. No entanto, frequentemente, o universo trovadoresco mais singular a que muitos historiadores se referem quando utilizam a designação ‘trovador’ remete a um período que vai do século XI ao XIV, estendendo-se ao século XV em algumas cortes alemãs. Os historiadores puderam se debruçar mais especificamente sobre estes trovadores cortesãos que atuaram no Ocidente Europeu entre os séculos XI e XIV porque eles deixaram muitos registros, seja sob a forma de cantigas das quais se conhece a poesia e a música que foram anotadas em grandes códices de manuscritos palacianos, seja sob a forma de relatos acerca da vida deles que nos foram legados pelos cronistas da época e por textos difundidos pelos próprios trovadores.

³³ Região da Espanha, de cerca de 950km², que compreende os municípios: Murcia, Esgoto, Santomera e Beniel. Entre os pontos de destaque da Região estão as igrejas, paisagens, canais de irrigação, gastronomia e tradições.

³⁴ Em termos territoriais, o Império Inca se estendia o que, atualmente, corresponde à parte da Colômbia até o norte do Chile e Argentina. Foi conquistado pelos Espanhóis no século XVI.

No desenvolvimento para o som de cinema: Holman (2008, p. 2) aponta que os primeiros registros de separação espacial de som para o cinema foram inspirados no uso de técnica de composição musical no período medieval, por meio de um sistema de perguntas e respostas, conhecido como canto antifonal. O autor relata que, por volta de 1550, o compositor Adrian Willaert trabalhava em Veneza com um coral separado em lado esquerdo e direito, orientando os órgãos para cada um dos lados do altar da Basílica de São Marcos e que um uso mais complexo de separação espacial foi feito anos depois, por Giovanni Gabrieli, separando os músicos por grupos, em formato de cruz.

Nos Manuscritos do Mar Morto³⁵: Werner (1958, p. 43) aponta para a existência de uma aparência rudimentar da forma antifonal, especialmente em Hinos de Ação de Graças, cuja estrutura pode ser descrita como um ternário: A - B - A, em que A é, geralmente, um verso de prefácio das Escrituras e B um versículo do Saltério ou de algum cântico ou por uma citação poética. Segundo Werner, muitas vezes o último A é substituído por um Doxologia Menor ("Gloria ao Pai") ou um Aleluia adicional.

Na Filosofia: Iwao Kōyama³⁶ (2011, p. 738 - 744), filósofo japonês, afirma que a antifonia de chamado e resposta é a relação mais fundamental da existência humana, uma espécie de terreno sem o qual não teríamos seres humanos. Segundo o autor (2011, p. 742), o chamado antecipa a resposta e a resposta é feita para o chamado, concluindo que o fundamento do problema e a resolução encontra-se na antifonia. Sem ela, não há possibilidade de resposta-problema.

Canções em Peças Teatrais: Experiência de canções, por exemplo, na peça teatral *Kelbilim, o cão da divindade*, criada em 1988 por Luís Otávio Burnier, baseado em hinos

³⁵ Salvador (1960, p. 319) afirma que, no ano de 1947, foram achados alguns manuscritos redigidos em hebraico, em uma gruta do deserto da Judeia, na caverna de Qumrân, próxima ao Mar Morto. Uma pequena parte dos fragmentos se apresentava redigida em hebreu antigo ou fenício. Os achados incluíam certos livros canônicos do Velho Testamento, de apócrifos e de obras desconhecidas. A pesquisa levou a outros ambientes e outros achados. Werner (1958, p. 40) afirma que alguns dos manuscritos de Mar Morto contêm elementos que, direta ou indiretamente, têm significado musical, pois lidam com o uso instrumentos, a evolução da forma antifonal e os primeiros esforços na notação neuma, isto é, sistema de notação musical antes da invenção da notação de pautas de cinco linhas.

³⁶ Iwao KOYAMA (1905 – 1993) graduou-se no Departamento de Filosofia da *Universidade Imperial de Kyoto*. Tornou-se professor da *Third High School* antes de se tornar professor assistente da Faculdade de Letras da Universidade Imperial de Kyoto, em 1938, sendo promovido a professor efetivo em março de 1945, mas se aposentou após a derrota da Segunda Guerra Mundial em agosto. Seu pensamento, antes e durante a guerra, concentrou-se no que chamou de “padrões culturais”. Estes não estavam restritos a nações distintas, mas incluíam budistas e também a cultura cristã. Apresentava amplos interesses em filosofia - variando de história, sociedade e política à lógica, educação e ética. Defendia a preservação da dimensão universal da cultura, mas não à custa de permitir que uma cultura em particular definisse essa universalidade para qualquer outra.

ambrosianos em que o coro masculino canta em oposição ao feminino, explorando a lateralidade esquerda-direita do público (GARCIA, 2012, p. 39 - 44), e no Conflito representado por cordas e metais em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, de Chaikovski, com sua Obertura Fantasia, para pontuar a oposição/conflito dos personagens (KERR, 2012, p. 17).

Celebrações de casamento na China: No sul do país, dezenas de homens e de moças de um grupo étnico denominado de Bouyei³⁷ são convidadas a participar do canto antifonal durante casamentos (FIGUEROA; LÓPEZ; JIMENEZ; NAVARRO; PARRA, 2009, p. 15).

No reino animal: o canto antifonal pode ser encontrado nos anuros (sapos, rãs, pererecas) que utilizam, entre outras coisas, o canto para defender o território (JUNIOR, 2010, p. 137 – 139; OLIVEIRA, 2013, p. 19;29), e em algumas espécies de pássaros, como o Picanço Tropical de Boubou, na África, em que o par masculino e feminino se alternam: uma parte é completada pela outra e respondida novamente em uma sucessão de até quatorze notas (LAMILLAR, 2004, p. 6).

Essas realidades demonstram a diversidade do uso do termo antifonia e de outros termos relacionados a ela. Assim como nas tradições judaico-cristã e nas canções de afroamericanos, sobretudo afroestadunidenses, que serão apontadas a seguir, alguns pontos em comuns são evidentes: como o símbolo que é celebrado – símbolo no sentido de crença, daquilo que se acredita, da “verdade” de cada um -, e esse celebrar o símbolo coloca os participantes em contato com as origens desse símbolo; a identidade como pessoa, como integrante de um povo, de um grupo, de uma cultura, em que o diálogo da antifonia o insere nessa coletividade, gerando o sentimento de pertencimento; a defesa do símbolo e da identidade, bem como a preservação desse símbolo, além do ato criativo/artístico no diálogo das formas. A antifonia é, portanto, uma expressão que exterioriza, que corporifica o que está interno, como partículas de tempo e de espaço ecoadas por ondas sonoras e outras formas de materialidade.

Adentrando na tradição judaico-cristã, especialmente na última da qual o termo comumente é associada, Martin (2012, p. 55) ressalta que o canto antifonal remonta ao período pré-exílico da história judaica³⁸ - Ex 15,21; Nm 10,35-36; Nm 21,17; 1Sm 18,7 -,

³⁷ Povos nativos das planícies de Guizhou. Bouyei é um dos povos mais antigos da China.

³⁸ Segundo a Bíblia, o Exílio dos judeus teria ocorrido por volta do século VI a.C., quando foram levados pelo rei Nabucodonosor II para a Babilônia. Esse período está descrito nos livros do Antigo Testamento de Daniel, Ezequiel, Jeremias, Neemias e Esdras.

porém na era pós-exílica já havia um planejamento mais organizado para o canto entre dois coros - Esd 3,11; Ne 12,24-31. A primeira narrativa bíblica refere-se a um marco importante da história judaico-cristã: a travessia dos hebreus pelo Mar Vermelho. Nela, a alegria pela libertação da opressão do faraó é expressa por meio da música, a manifestação da felicidade daquele povo diante do acontecimento. Primeiro, Moisés canta junto ao povo (Ex 15,1), em seguida, Miriam (Maria, em algumas traduções bíblicas) toca tamborim, fazendo as outras mulheres batucarem e dançarem (v. 20a-b) e, finalmente, entoa, em alta voz, e responde (v. 21a), constituindo a canção antifonal (GRENZER; BARROS, 2016, p. 297). Em eventos, como a travessia do Mar Vermelho, a música desempenhou uma função de celebração (MENDONÇA, 2014, p. 38). As demais passagens bíblicas mencionadas por Martin (2012, p. 55) também estão relacionados à expressão de alegria. Schidlowsky (1961, p. 24 - 25) recorda que a religião judaica é auditiva e não visual (não existem imagens no Templo), tendo a música, durante o período nômade, o papel de afastar a monotonia do deserto, as marchas infatigáveis, como a canção triunfal de Miriam nas margens do Mar Vermelho – canção que, provavelmente, teria sido concisa e simples, com acentuação rítmica em *staccato*³⁹.

O momento da travessia pelo Mar Vermelho é ainda hoje de grande importância para os judeus. Mayer (2019b, p. 12 – 13) enfatiza que os judeus o recordam, durante o *Sha'arit*, a oração da manhã, com a recitação do texto da Torá: “*Lembrai-vos do dia em que saíste do Egito, da casa da escravidão*”, sendo também recordado, nessa oração, o canto de Miriam. Ainda sobre o canto antifonal, Martin (2012, p. 55) afirma que, no século anterior a Cristo, a adoração com hinos foi desenvolvida pelos Terapeutas que, durante a noite, nos cultos, homens e mulheres ficavam, primeiramente, separados: todos, nos dois grupos, cantavam hinos, algumas partes de forma antifonal e acompanhados por movimentos rítmicos do corpo, para depois, unirem-se a uma só voz. Há relatos também de que os Levitas utilizavam esse modo de cantar nas celebrações. *Hallel*, uma série de seis salmos, que começam com a palavra Aleluia, denominados de “Cantos de louvor dos Pais”, eram cantados pelos levitas como um único poema, em dois coros, sendo que a assembleia intervinha intercalando seus 123 Aleluias com entusiasmo e intensidade crescente (MONRABAL, 2006, p. 31).

O canto antifonal foi uma das práticas celebrativas que o Cristianismo herdou do Judaísmo (GÓMEZ, 2002, p. 9; SCHIDLOWSKY, 1961, p. 31). A religião cristã, assim como

³⁹ Notas executadas com suspensões, ou seja, ao invés de segurar as notas pelo tempo que se pede na partitura, esse tempo é dividido entre o momento em que a tecla é tocada rapidamente e o outro em silêncio, dando a sensação de algo destacado, rápido.

o judaísmo, nunca prescindiu de se utilizar e se beneficiar da música como uma de suas mais importantes ferramentas para a construção e preservação da identidade (ARAÚJO; SOUZA, 2018, p. 8). Eliade (2016, p. 147), afirma que o Judaísmo forneceu ao Cristianismo, especialmente ao Catolicismo, um método alegórico de interpretar as escrituras e, sobretudo, o modelo por excelência da “historização” das festas e dos símbolos da religião: a “judaização” do cristianismo primitivo equivale à “historização” dele, pois une a história de Jesus e da Igreja nascente à história do povo de Israel. Jungmann (2009, p. 35; 322), um historiador da liturgia católica, lembra que, em carta ao Imperador Trajano, por volta de 100 d.C., o governador romano, Plínio, o Jovem, fez um relato sobre uma reunião de cristãos em que executavam, em coros alternados, um hino a Cristo; e, que, posteriormente, segundo diversas notícias, a antifonia teria sido introduzida em Roma sob o Papa Celestino (380 – 432).

O decreto do Imperador Constantino, ao autorizar a prática da religião cristã em todo o Império Romano em 313 d.C. culminou em um processo de grandes modificações na vida dos cristãos, sobretudo na prática dos cultos, entre eles o uso do canto antifonal (ARAÚJO; SOUZA, 2018, p. 15 - 16). Brota nesse período o anseio de reunir, cantar e expressar a alegria pela liberdade, as esperanças de uma vida nova, e da possibilidade de se reunir em comunidade. O canto antifonal - um canto vivo, integrante - veio, pois do anseio de fazer esse povo celebrar a alegria por essa liberdade. Não é coincidência que o florescimento dele tenha ocorrido naquele momento histórico.

Na trajetória desse modo de canção, um dos períodos mais associados a ele se refere à atuação de Ambrósio de Milão, conhecido como Santo Ambrósio⁴⁰, considerado, por muitos, o pai do canto antifonal. Na primeira metade do século IV, surgiram as vigílias nas igrejas, acompanhadas do canto antifonal e dos hinos, que tiveram como centro a região da Síria (POHLMANN, 2018, p. 113). Foi no Oriente, que, respondendo ao desejo de maior participação das pessoas nas celebrações, apareceu esse canto, sendo Santo Ambrósio o primeiro a introduzi-lo na Igreja de Milão (BASURKO, 2005, p. 98 - 99). Segundo Santo Agostinho (2007, p. 84), o povo passava as noites na Igreja de Milão, com essa prática que chamou de consoladora e edificante. O canto antifonal passou a ser patrimônio da Igreja de Milão e depois se estendeu a outras do Ocidente (PÉGOLO; ABECIAN, 2009, p. 123). Entre

⁴⁰ Ambrósio (340 – 397) foi bispo de Milão desde o ano de 374 d.C até a morte. Segundo o testemunho dele, os fiéis deixavam toda a agitação enquanto se entoava o salmo, cantando com harmonia e entusiasmo (CNBB, 2017, p. 254).

385 e 386, Santo Ambrósio esteve envolvido em embates com autoridades imperiais e com um grupo chamado de arianos⁴¹ para garantir o que chamava de “verdades da fé” e a manutenção dos lugares de culto em Milão, como algumas Basílicas (POLHMANN, 2018, p. 114 - 115). A solução encontrada foram as vigílias com hinos que afirmavam a crença no Deus uno e trino e, ao mesmo tempo, protegiam, dos arianos, a Basílica em que Ambrósio se reunia com o povo⁴².

Pela simplicidade das composições, as canções de Ambrósio, anunciadas cotidianamente, foram retidas nas memórias individuais, esclarecendo ideais religiosos, fazendo-as ter o sentimento de pertença ao grupo (POHLMANN, 2018, p. 117). As vigílias prosseguiram e os hinos se popularizaram na região e em lugares longínquos. Porém, os hinos antifonais também foram utilizados pelos arianos. Os historiadores Sócrates (2010, p. 358) e Sozomeno (2010, p. 898) relatam que um numeroso grupo deles se reunia nos portões de Constantinopla para as praças públicas, aos sábados, e cantavam também versos de forma antifonal, adaptados à crença ariana durante a maior parte da noite. Um grande embate, evidentemente, ocorreu devido às questões dogmáticas do que cada grupo acreditava como “verdade da fé”.

A performance musical faz parte de um universo estético reconhecível e reconhecido por aqueles que são participantes dela (REILY, 2014, p. 2). O canto antifonal é um canto que reúne as pessoas, faz com que sejam integrantes, participantes e, acima de tudo, uma comunidade/um grupo em que partilha, na música, a vida e o que acredita. Ouvir atentamente para depois responder, agregar no ato que se celebra – proferir o que acredita, aguardando que os demais assimilem e, ao assimilar, professem, respondendo àquilo que foi dito.

⁴¹ Pessoas que tinham a perspectiva elaborada por Ario, um presbítero cristão de Alexandria, que negava a Santíssima Trindade. Eles acreditavam que Cristo não era consubstancial a Deus, o que era contrário ao que afirmava o Credo (ou Símbolo) Niceno-Constantinopolitano, declaração da fé cristã. A primeira versão desse Credo foi escrita no Concílio de Niceia em 325 e revista no Concílio de Constantinopla, em 381. O Arianismo, entretanto, não surgiu no século IV, mas anteriormente, o que obrigou a Igreja a encerrar essa longa discussão no referido século. Séculos mais tarde, em 1054, o debate dogmático sobre a Santíssima Trindade, desta vez em relação ao Espírito Santo, seria uma entre as razões do Grande Cisma do Oriente, separando a Igreja em Igreja Católica Apostólica Romana e Igreja Ortodoxa.

⁴² Ambrósio compôs os hinos em um contexto de confrontos com o imperador Valentiniano II, com Justina e com o partido ariano de Milão. Enquanto este grupo, protegido pelo poder de império, requeria a basílica do interior da cidade amuralhada como seu lugar de cultos, o bispo ensinava à comunidade os princípios do credo através da música e recrutava vozes para professar os ensinamentos. Pouco a pouco, a comunidade assimilava o que denominou de “verdades da fé”. Ao mesmo tempo, a comunidade percebia no bispo um condutor espiritual e comunitário, uma voz que a representava perante o poder imperial. Tal atitude, que alimentava a autoridade episcopal, proporcionou a este líder a oportunidade de afrontar as resoluções de Valentiniano II no Conflito das Basílicas (POLHMANN, 2018, p. 112).

Por volta do século VI, era possível encontrar cantos antifonais em um livro próprio denominado de antifonário, que mais tarde se chamou de gradual (LUTZ, 2010, p. 47). O *liber antiphonarius* ou *antiphonale* era destinado à *schola cantorum*, grupo especializado de cantores, e foi atribuído a Gregório Magno⁴³ (540 – 604), embora encontrado apenas em manuscritos da época carolíngia⁴⁴ (JUNGMANN, 2009, p. 80). Mais adiante, o tradicional canto gregoriano se valeria da antifonia, nas diversas formas de interação, incluindo as antifonas com passagens bíblicas que recordavam a história judaico-cristã que reafirmavam e celebravam a crença, atualizando-a, em cada período.

A trajetória da canção cria uma memória: como uma espécie de arquivo, a performance retém, mesmo que de forma quase imperceptível, o seu desdobramento ao longo do tempo (REILY, 2014, p. 2). Os vestígios imateriais, as partículas que não podem ser vistas de uma história, as memórias, os anseios, os sofrimentos e as esperanças de um povo, são transmitidas de geração em geração. Uma canção possibilita atualizar, recordar, reviver e refletir um passado ainda atuante. As diversas realidades de antifonia também passariam pelos séculos, sendo utilizadas, posteriormente, por Lutero na reforma protestante, especialmente com os tropários, em demais denominações cristãs e nas outras tradições de ritos do catolicismo, como o rito ambrosiano e bizantinos, entre eles o ucraniano⁴⁵.

Na trajetória dessa canção, a escrita policoral se tornou um idioma de música sacra importante em meados do século XVI, tendo sido possível graças ao jogo da antifonia: com diálogo e oposição entre vários coros, de curta ou longa duração e aplicadas, por vezes, a uma só palavra (CASTILHO, 2011, p. 4 - 9). A polifonia seria um campo de experimentação para a prática da antifonia. Em alguns casos, como na tradição afro-americana, apresentada a seguir, a resposta nem sempre é concedida quando a pergunta termina. Do mesmo modo, uma nova pergunta pode surgir no final de uma resposta antes de ser concluída. Trata-se de uma

⁴³ Foi o 64º Papa da Igreja Católica Romana, durante o período de 590 a 604 d.C. O título de canto gregoriano é atribuído ao nome dele, embora não o tenha criado, mas, fortemente, incentivado e o promovido.

⁴⁴ Período compreendido entre 751 a 987 d.C. A dinastia Carolíngia foi fundada por Pepino, o Breve, que depôs o último Rei Merovíngio e se fez eleger rei dos francos. Em 768, a dinastia carolíngia foi entregue a Carlos Magno (742 – 814), o maior representante desse período. Entre as ações de Magno, pode-se destacar o domínio de territórios situados na península itálica e lutas contra muçulmanos.

⁴⁵ Neste ano em que vemos o conflito entre Rússia e Ucrânia, e, neste período em que escrevo esta tese, vem em minha memória a experiência de ter participado de uma celebração nesse rito, na língua ucraniana, em 2020, antes da situação pandêmica no Brasil. Com um folheto com a tradução em português brasileiro, pude vivenciar o rito nas vozes de descendentes de ucranianos, em Guarimirim, Santa Catarina, no qual, muitos dos cantos executados naquela noite, eram na estrutural antifonal.

dinâmica musical de sobreposição do esquema pergunta-resposta, mas sem afetar que este se concretize.

Na canção - conteúdo, melodia, ritmo, modo de execução - estão encarnados a memória, os vestígios, os resquícios, as tradições de povos, como africanos trazidos escravizados para o continente americano. A antifonia, sobretudo na forma responsorial, está presente em várias das canções, especialmente nas senzalas, nos ambientes de trabalho como plantações de algodão, nos Estados Unidos, e de café no Brasil⁴⁶. As pesquisas acadêmicas encontradas referentes ao termo antifonia e outros relacionados a ele, levaram, sobretudo, às questões no território estadunidense, sendo mais visível a influência das Igrejas Protestantes nesses cantos, embora em alguns momentos o catolicismo romano tenha sido citado. Essas canções na dinâmica de antifonia, em geral, são de protestos, formas de manifestar diante da opressão, expressões religiosas e do ato de celebrar o grupo como grupo, isto é, reconhecer-se parte, integrante, membro daquele grupo/povo/comunidade, reconhecer-se como identidade, como porte de tradições, de costumes e de memórias, reconhecer-se como um grupo oprimido, explorado e escravizado que tinha anseio pela liberdade e que partilhava, mesmo no sofrimento, as esperanças e as alegrias. O primeiro navio com escravos teria aportado nos Estados Unidos em 1619, na então colônia da Virgínia. O “*I can’t breathe*”⁴⁷ ressoaria desde então.

⁴⁶ Em relação ao Brasil, pode-se destacar o Jongo. A roda de Jongo é composta por homens e mulheres que formam um círculo. Geralmente a composição da roda se dá próxima a uma fogueira. Em uma das entrevistas realizadas em Bananal (SP), pelos autores Vitorino e Whitaker (2014, p. 339 - 356), fica explícita a figura do mestre jongueiro: aquele que coordena a roda e a afinação dos instrumentos. Os pontos são entoados pelo jongueiro que vai ao centro da roda (qualquer um pode lançar seu ponto) e o coro responde repetindo o último verso. Mulheres e homens, além de cantar, dançam no meio da roda sem nenhum contato entre si, rodopiando seus corpos que são levados pelo som dos tambores. Segundo os autores (2014, p. 339 - 356), esse estilo musical que se pode identificar como música da diáspora devido à particularidade da antifonia do canto, trata-se de um ritmo bastante popular entre os negros africanos e brasileiros, que nasceu na Senzala como um subterfúgio para a vida no sistema escravocrata e foi ganhando novos espaços, tornando-se comum nos festejos tradicionais, como em festas de casamento, festas juninas, comemoração de dias de santos católicos, tendo sido utilizado também na comemoração da abolição da escravatura. A pesquisa dos autores foi realizada na área rural de Bananal (SP), no Vale Histórico do Rio Paraíba do Sul, a primeira grande região produtora de café do Brasil.

Vilas (2005, p. 191) ressalta o terço cantado no caráter antifonal em uma comunidade quilombola de Pombal (GO), ao observar a vocalidade das performances culturais tradicionais de festas de santo e folias, que, segundo a autora, supera uma simples divisão de oração em dois grupos, pois apresenta variações de timbres e de altura criando uma performance que produz uma alteração de sentido, fazendo um terço próprio e local: uma reza de vestígio colonial. Já Silva e Brandão (2020, p. 109 – 122) discorrem acerca de canções com estilo antifonal no Toré e Catimbó com influências indígenas, católicas, da umbanda e do candomblé.

⁴⁷ Frase pronunciada por Eric Garner e George Floyd, dois homens afro-estadunidenses que morreram sufocados durante suas prisões em 2014 e 2020 como resultado de força excessiva por policiais brancos. Durante a contenção policial, tanto Garner quanto Floyd, gritaram algumas vezes a referida frase sem serem atendidos. *I can’t breathe* tornou-se um grito nos protestos nos Estados Unidos e em outros países.

As músicas criadas pelos escravos no continente americano, sobretudo nos Estados Unidos, chamadas de *folk spirituals*, referenciadas aos “*Negro Spirituals*”/“*Black Spirituals*”, eram derivadas do oeste da África no estilo antifonal - entre coros ou entre um líder que improvisava e os demais respondiam -, sendo utilizadas, naquele momento, como respostas ao controle ao qual estavam sendo submetidos e, comumente, apresentavam o amor a Deus, o desejo de liberdade e planos de reuniões secretas ou de fugas (JACKSON, 1995, p. 187). A imposição religiosa sobre os escravos nos diversos países da América culminou na criação do que se chamou de *black spiritual*: as crenças e as práticas musicais africanas, misturadas com a doutrina cristã, contribuíram para a formação da essência típica e atraente das canções (POPOVA, 2011, p. 30). Os missionários brancos ensinaram à população negra um número significativo de cânticos religiosos, que, com a interpretação dos africanos, resultou em diferentes acentuações rítmicas e de conteúdo (OLIVEIRA, 2018, p. 14).

O autor Stuart Hall (2003, p. 30), no livro *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais* afirma que a identidade desse povo é, irrevogavelmente, uma questão histórica (HALL, 2003, p. 30). O autor Paul Gilroy (2001, p. 372 – 373), no livro *O Atlântico Negro: modernidade e a dupla consciência*, afirma que as formas sociais que a antifonia sustenta e encerra a pluralidade de culturas negras no hemisfério ocidental são as seguintes: uma relação de identidade é instituída no modo como o executante se dissolve na multidão, pois, juntos, colaboram em um processo criativo presidido por regras democráticas formais e informais em que o executante assume um papel comunicativo comparável ao papel do contador de narrativas; sendo sagrado ou profano, o uso da música fornece as situações mais importantes nas quais ocorrem os rituais; a igreja e os equivalentes seculares alimentam uma casta de executantes capaz de dramatizá-las; e o modelo democracia/comunidade, doador de identidade, tornou-se o recurso intersubjetivo valioso denominado ética da antifonia.

Nas performances musicais desse povo, a antifonia é a principal característica formal das tradições, passando a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas negras (GILROY, 2001, p. 166 – 167). A antifonia e a improvisação constituem algumas das chaves interpretativas para a compreensão das práticas artísticas desse povo, sendo a primeira uma forma de possibilidade de novas relações sociais de não-dominação, de fraternidade, uma estrutura de encontros e de momentos comunitários sacralizados (MAKL, 2011, p. 62). Os diálogos, segundo Gilroy (2001, p. 168), lembram essa interação consiste em um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de

antífonas, que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não-dominação. As fronteiras entre o eu e o outro, segundo o autor, são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas estabelecidas entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antifonia, segundo o autor, é a estrutura que abriga esses encontros essenciais. Para Makl (2011, p. 63), ela implica em uma forma de sensibilidade e permite um apagamento de fronteiras entre o eu e o outro, bem como formas de prazer compartilhadas.

Orgulho, fé, esperança e sentimento de coletividade marcaram o conteúdo das canções dos afro-americanos, em destaque os afro-estadunidenses. Entonação, gestos e uso de instrumentos também fizeram parte dessas performances e demonstraram os sentimentos diante da realidade imposta a esses povos. Resistência no modo criativo: assim se deu, não somente nos Estados Unidos, como em outros países do continente americano. A forma musical de chamado e resposta, através de uma relação antifonal entre dois instrumentos solo, ou em uma relação responsorial entre o solista e o conjunto, bem como a vocalização dos ritmos também estava presente, por exemplo, na música afro-caribenha (TEJEDA, 2018, p. 61). Subverter a lógica do senhor era uma forma de resistir e sobreviver a ela, implantando um sentido próprio (PINHEIRO; MACIEL, 2011, p. 224).

A improvisação ocorre dentro do círculo e no cíclico do sistema de chamado-e-resposta. Uma modalidade consiste em um solista individual (vocal ou instrumental) e a resposta, com uma frase fixa, de um coletivo (coro ou conjunto instrumental); outra modalidade consiste no estabelecimento de um diálogo entre dois solistas (instrumentais ou vocais) ou entre um solista e outro que lhe responde; uma terceira modalidade, muito frequente, acontece entre um instrumentista e um dançarino. Alguns exemplos: a improvisação dos tambores *repique* do candombe e dos tambores *quinto* da rumba (em qualquer das três modalidades); o solista no jazz (nas primeiras e segundas modalidades); o sapateado do *malambo* e da *zamba-landó* (na terceira modalidade), respectivamente na Argentina e no Peru. Em todos esses casos opera uma definição de identidade – músico, dançarino – tanto como pessoa quanto membro de um coletivo e de uma comunidade, bem como elo de corrente de uma tradição. Atualiza-se a cada performance o sentido acerca da relação do ser com a comunidade, com seus antepassados, e entre o passado e o futuro (MAKL, 2011, p. 64).

As tradições de expressão musical da diáspora, segundo Gilroy (2001, p. 163 – 164), apontam para a sensibilidade cultural distinta estrincheirada, que tem operado por um discurso político e filosófico, em que se observa os ritmos irreprimíveis do tambor, outrora proibido,

além das síncopes⁴⁸ características que animam os desejos básicos: serem livres e serem eles mesmos – com a conjunção corporal. Makl (2011, p. 6) aponta que as músicas eruditas são carregadas de legitimidade, com a familiarização de ferramentas conceituais – harmonia, forma, períodos históricos – tratando-se de categorias, pretensamente, universais. Diante disso, o uso de síncope é um dos desvios à cultura dominante.

Cruz (2008, p. 3) vê no canto antifonal uma estratégia poética, que implica em um exercício de contraponto e improviso: uma voz indica um tema e as outras respondem. O autor ressalta que a improvisação se tornou uma parte de muita importância para a sobrevivência da música de matriz africana no chamado Novo Mundo e que esse canto seria simbolizado pela existência de um eu-lírico que traria em si um “nós”, toda uma coletividade, mas jamais sendo, de fato, “A” voz da coletividade e sim constituindo uma representação circunstancial, como se observa a seguir:

[...] os escravos negros estabeleceram táticas que subvertiam a lógica do dominador tocando seus instrumentos de maneira distorcida. Algo semelhante ocorreu com a utilização do canto. Privados do lazer, a musicalidade encontrou o seu espaço em um dos únicos ambientes de convivência coletiva: o trabalho. Durante a lida no campo, canções eram entoadas para cadenciar o seu ritmo ou simplesmente para amenizá-la, tornando-a menos dolorosa e sofrível aos negros africanos (PINHEIRO; MACIEL, 2011, p. 227)

Essas canções foram chamadas de *field hollers* ou *work-songs* e, assim como canções utilizadas em outros momentos, possuíam o espírito de coletividade, mesmo quando se usava a palavra “eu”. Popova (2011, p. 38) ressalta que muitas das canções executadas pelos escravos eram rápidas e intensas em que o solista cantava uma frase e o coro respondia com uma palavra, uma frase ou um verso. A repetição de uma palavra ou frase cantada por esses coros como resposta ao solista não significava, assim como no Cristianismo e nas demais realidades apresentadas, uma mera repetição, mas sim uma confirmação, uma assimilação diante do que o solista ou outro coro havia cantado. Essa assimilação era, pois, parte integrante da canção e sem ela a música não avançava ou o sentido gerado seria outro. Da mesma forma, o solista ou o coro, que denomino daqui por “A”, aguardava essa confirmação do coro “B”, para depois prosseguir. Em alguns casos, também, nas diversas realidades

⁴⁸ Em um compasso musical, o tempo forte situa-se no início dele, sendo as demais notas em tempo fraco. A síncope, no entanto, desloca o tempo fraco para o tempo forte, subvertendo essa ordem e modificando a sensação rítmica.

apresentadas nesta tese, ocorria que a última ou as últimas palavras do solista ou do coro A eram repetidas pelo coro B. Esse recurso pode ser comparado à figura de linguagem, na língua portuguesa, chamada de Anadiplose, que, no ato de repetição, realça o termo e depois prossegue a frase, neste caso, a execução musical com os argumentos, protestos, valores religiosos, anseios, partilha e demais sentimentos e sensações.

A simplicidade de conteúdo e melodia das canções que se originaram nas reuniões campais não só tinha a ver com influências africanas, mas também com as condições físicas dessas reuniões, que, muitas vezes, aconteciam à noite, à luz de tochas e com participantes analfabetos (SPENER, 2015, p. 63). Dessa forma, a repetição de termos, frases, refrões e ritmos facilitava o aprendizado, a memorização, a participação e a difusão das canções. Nesses rituais antifonais, muitas das narrativas eram de trechos da Bíblia, especialmente sobre escravidão e fuga do cativo, para o *continuum* da história dos escravos, e reacentuadas como parte integrante das lutas deles no Ocidente (GILROY, 2011, p. 374). No conteúdo de algumas das canções, as narrativas do Antigo Testamento estavam presentes por exemplo, no clássico *Go Down, Moses*⁴⁹ e *Lord Delivered Daniel*, e no Novo Testamento com o nascimento e, especialmente, com a crucificação de Jesus, uma vez que os escravos se identificavam com o sofrimento daquele que consideravam o Filho de Deus (POPOVA, 2011, p. 48). Ao comentar acerca dos povos caribenhos, o autor Stuart Hall (2003, p. 28 – 29) afirma que, para eles, é mais significativo o Antigo Testamento com o análogo do povo, violentamente, levado à escravidão no Egito, o sofrimento nas mãos da “Babilônia”, da liderança de Moisés, seguida pelo grande Êxito, o retorno à Terra Prometida – sendo uma origem da narrativa da libertação, esperança e redenção do Novo Mundo.

Esse campo de influências culturais, sociais e religiosas marcaria profundamente a história do continente americano. Nos Estados Unidos, por exemplo, surgiriam os gêneros musicais *blues* e *jazz*. Carregando camadas de significações artístico-identitárias, o *blues*, influente manifestação dinâmica da escravidão que se espalhou pelo mundo, foi interpretado pelo senso comum, ao longo da centenária história, como forma de canção essencialmente lamentosa⁵⁰ (ROCHA; PEREIRA; DURÁN, 2022, p. 4). Makl (2011, p. 64 – 65) ressalta que

⁴⁹ A canção teria sido a primeira *folk spiritual*, em partituras, a ser gravada.

⁵⁰ Pinheiro e Maciel (2011, p. 228) lembram que, enquanto teoria musical, a base do *blues* está na chamada *blue note*, que ocorre na terceira e na sétima (posteriormente na quinta) notas da escala musical. Ou seja, na tonalidade de Dó maior, o Mi e o Si eram bemolizados, isto é, diminuídos de meio tom. O *blue note* é uma representação bastante clara da utilização de táticas perante as estratégias, uma vez que tais modificações e adequações podem representar uma resistência étnica do negro em aceitar e aderir de maneira estrita à tonalidade

no *gospel*, no *spiritual*, no *blues* e no *jazz* existe um diálogo musical entre distintos arquivos de matrizes africanas, locais, nacionais, inclusive europeus e ameríndios. No *blues*, essa genética remete a uma árvore genealógica cujos ramos e bifurcações remontam hereditariamente a tempos e espaços que operaram processos e discursos tão dramáticos quanto fascinantes em seus caracteres estéticos, estruturais, funcionais e significantes. (ROCHA; PEREIRA; DURÁN, 2022, p. 7).

A origem do termo “*blues*” não é precisa, porém, ainda que não possuísse um caráter musical, o termo, com todas as conotações melancólicas e depressivas, já era difundido entre os negros, vindo a ser de uso corrente a partir de meados do século XIX (PINHEIRO; MACIEL, 2011, p. 229). Já a suposta origem do ritmo teria sido na região conhecida como delta do Mississippi, nas plantações de algodão. Aponta-se também que a raiz do cantor de *blues* está vinculada à tradição do chamado *griot*, uma espécie de músico africano que, por meio da voz, exercia uma função religiosa e social nas tribos da costa ocidental da África, região de origem de grande parte dos negros escravos da América (PINHEIRO; MACIEL, 2011, p. 229). O *blues*, de tradição antifonal que se manteve dos cantos espirituais e dos *work-songs*, consiste em uma narração em três estrofes: no primeiro, a situação é estabelecida; no segundo o primeiro é repetido com maior ênfase; o terceiro resolve ou explica a situação levantada pelo primeiro, tendo, geralmente, o cuidado de rimar com eles (HOSIASSON, 1959, p. 86 – 87). Nessa estratégia de sobrevivência social (ROCHA; PEREIRA; DURÁN, 2022, p. 8), a estrutura musical, portanto, pode ser representada por A-A-B. Segundo Rocha, Pereira e Durán (2022, p. 12), esse *blues* de doze compassos é ideal para a tradição de “chamado e resposta”, esquema de antifonia da África Ocidental.

Apesar da abolição da escravatura, em 1865, no solo estadunidense, muito havia ainda por ser conquistado referente aos direitos desses povos. As reuniões de pessoas altamente reprimidas e segregadas, especialmente de raça negra em Nova Orleães, sul dos Estados Unidos, agora em ambiente urbano, com cantos, danças e instrumentos de percussão da tradição musical das suas tribos africanas, contribuiu, profundamente, para o que se conhece hoje por *jazz* (OLIVEIRA, 2018, p. 13). Uma das marcas desse gênero é a presença de um solista com improvisação (HOSIASSON, 1959, p. 91). A palavra *jazz* teria tido origem nos campos da cana de açúcar e do tabaco, na zona do Mississippi, em que a força de trabalho mal

européia. Assim, o *blue note* é uma nota de passagem, que se insere na escala da música original, não rompendo com a sua estrutura, mas trazendo uma sonoridade própria e se aproximando da estrutura microtonal da musicalidade africana.

remunerada criava, nessas pessoas, baixa expectativa em relação ao futuro (OLIVEIRA, 2018, p. 14). Em poucos anos, o *jazz* saltou dos campos da Costa Oeste dos Estados Unidos para as casas noturnas de Chicago e dali para outros muitos lugares (NOGUEIRA, 2021, p. 42).

O movimento Pentecostal também passaria a ter um papel importante na trajetória da canção antifonal. Ao descrever sobre o fenômeno gospel nos Estados Unidos, Jackson (1995, p. 191) afirma que, por volta de 1930, com esse movimento, ocorre, nas canções, a tendência de haver um diálogo entre solista e coro ao invés de um diálogo entre coros, sendo que o coro, no entanto, repete o solista ou canta apenas uma palavra. O autor (1995, p. 193) ainda lembra que, em 1950, o Movimento pelos Direitos Civis marca mais um período histórico das questões raciais, e no final da década de 1960, “*Oh, Happy Day*”, canção antifonal, gravada por Edwin Hawkins, fez o gospel ganhar espaço na indústria musical secular.

No Movimento pelos Direitos Civis, ficaram conhecidas as canções, grande parte delas também em estilo antifonal, denominadas de *Freedom Songs*. Como expressão de uma mobilização política, elas impulsionaram a música religiosa a se espalhar para fora dos locais de culto e da música comercial para assumir outros significados, sendo a modificação nas letras um dos traços estéticos mais característicos (GATTO, 2020, p. 72). *I Shall Not Be Moved*, tradicional canção religiosa nos Estados Unidos, baseada na salmodia bíblica judaico-cristã, cujo autor e origem são desconhecidos, foi apropriada por vários movimentos de justiça social, passando a se chamar *We Shall Not Be Moved* e tornando-se a trilha sonora do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, cantada em três línguas: inglês, catalão e espanhol, inclusive em outros países, com letras que mudavam de acordo com as circunstâncias em que se encontravam os grupos que as executavam (SPENER, 2015, p. 56 - 59). O “eu”, apesar de ressaltar a coletividade, tornou-se “nós”, após outros grupos aderirem ao movimento, para que ficasse evidente que aquela era uma luta coletiva e não individual. Ao escrever sobre a referida canção, tanto dos Estados Unidos quanto da Espanha e do Chile, Spener (2015, p. 61) menciona que ela transcendeu fronteiras culturais, linguísticas raciais, políticas e nacionais, pois, segundo ele, qualquer canção, pode adquirir uma dimensão física e material, sendo expressão simbólica por excelência de comunicação de ideias, de sentimentos e de afetos na dimensão cultural da existência humana, além de criar e reforçar identidades e laços de solidariedade dentro dos grupos sociais. *We Shall Not Be Moved* já havia sido escrita e reescrita várias vezes ao longo da história e recebeu diferentes versos ao longo da década de 1960 (GATTO, 2020, p. 72).

A música do Movimento pelos Direitos Civis, nos Estados Unidos, foi um modo de criação e de comunicação que permitiu aos participantes, por meio do canto coletivo, organizado em “chamado e resposta”, definirem-se por ela e nela, redefinindo as experiências e os discursos sobre a negritude nos anos sessenta do século XX (GATTO, 2020, p. 69 – 70). A simplicidade das letras, os ritmos, a partilha da realidade vivida por essas pessoas, a estrutura antifonal que possibilitava a participação dos membros do movimento, o fato de quase todas as pessoas conhecerem a versão da música religiosa, agora entoada nas greves, nos protestos com letras que foram adequadas aos objetivos sociais contribuíram para a sensação de pertença, isto é, de uma luta coletiva.

A antifonia também pode ser encontrada no gênero musical conhecido como salsa. A salsa, como movimento, surgiu em *New York* e se espalhou para outros países, especialmente nos países da América Latina. Em geral, alternadas entre solista e coro, as músicas, no início, emblematizavam uma voz social (que representava a coletividade), evocando momentos fundamentais da história social da música caribenha⁵¹, com influências da música africana, árabe e de outras localidades (RIVERA, 1998, p. 105 – 112). No chamado e resposta, muitas vezes, o solista improvisava e o coro repetia. Tratava-se, nas origens, de uma música como sentimento nacional.

Realidades como essas apontadas, de forma sintética, mas que, nessa síntese nos exemplifica o uso da antifonia, concedem razões da articulação, da execução desse modo. O tributo, a homenagem, a celebração, o resgate das memórias desses povos, culturas, tradições e realidades, a identidade deles, o sentimento de coletividade, de pertença, por meio, em geral da música, coloca-nos no choque, na dimensão dialógica, de dois ou mais grupos que formam um bloco semiótico de discursos efetivados, somente, por essa e nessa intercalação e participação ativa e consciente do estar presente e ser membro desse discurso.

Um discurso em homenagem. Um discurso em defesa de algo ou de alguém, em que as formas, as existências em diálogo, apontam a um coletivo e não a uma singularidade nesse discurso, porque ao colocar a coletividade, ressalta-se a antifonia como a exaltação do pertencimento a um universo. No universo cinematográfico, o cinema vai ao cinema para poder ressaltar a importância que tem; para autografar, na imagem cinematográfica, cada

⁵¹ Também relacionado ao Caribe, pode-se destacar o gênero musical conhecido como “bomba”. Proveniente das áreas costeiras e ligado à produção de cana-de-açúcar, foi identificado como herança africana (JOSIOWICZ, 2016, p. 69 – 70). Consiste em uma música de canto antifonal (de “chamada e resposta” entre solista e coro), cujas melodias e letras se repetem. Os instrumentos básicos são a voz humana e dois tambores, um dos quais estabelece o padrão rítmico, enquanto o outro desenvolve improvisações e variações rítmicas. A *bomba* é uma música destinada à dança e consiste em uma improvisação ou desafio entre o bailarino e o tambor.

traço da história que possui, o símbolo da própria existência e os significados/interpretantes que almeja culminar no público intérprete, pois este é parte da constituição do cinema, do existir dessa arte.

Mas o fato de o cinema ir ao cinema requer dois existenciais. Primeiramente, porque o cinema ir ao cinema significa olhar para si e ver um emaranhado de mídias, de ciências, como a antropologia, a psicanálise, de artes como a música, de formas de expressão que perpassaram a história humana, desde as pinturas nas cavernas (pois lá nascia o primeiro germe dessa história e, por extensão, da história cinematográfica), que fazem parte dele, que o constituem. Segundo, porque, por ser participante da realidade em que vivemos e estar atrelado a essas mídias, ciências, artes e formas de expressão, necessita que os personagens das narrativas, bem como o cotidiano, o mundo em que vivem, possuam o que se denomina por consistência, verossimilhança, a fim de que o público sinta que esse universo narrativo construído pelos signos seja, de fato, coerente, crível. Terceiro porque, apesar dessa realidade humana criada ficcionalmente, nas narrativas em que há a antifonia, há outra existência, um existencial em que o cinema está em destaque, em que o universo dessa arte é transcendental, místico, mágico, espiritual, reafirmando, por exemplo, ser o “lugar de onde vem os sonhos”. A assinatura cinematográfica é impressa nesse momento de forma visível e incisiva para realçar o símbolo cinematográfico.

Nestes primeiros 100 anos de existência, o cinema soube sempre revisitar seu próprio código, procurando aprimorar seu vasto repertório de estratégias utilizadas de forma a atingir o espectador, envolvendo-o e estimulando-o a recorrer ao seu inventário imagético. Ao longo de sua história percebe-se que o cinema sempre utilizou a metalinguagem, tanto como artifício temático, a fim de revistar sua própria trajetória ou de revelar ao público alguns aspectos de seus bastidores, quanto uma estratégia poderosa que foi se aprimorando no decorrer dos anos, a fim de aproximar-se do espectador. E, nesse sentido, pode-se considerar a metalinguagem como caminho a ser percorrido para se atingir a difícil tarefa de uma “interatividade”, ainda que imaginária, entre o cinema e o espectador (ANDRADE, 1999, p. 178)

O cinema apela para a visão e a emoção catártica, quase instantânea, produzida no público que, conduzido pela representação virtual de uma realidade, verossímil ou não, nela não interfere em momento algum com a imaginação ou subjetividade pessoal, pois a narrativa ou fato narrado em uma película é completamente independente do *leitor-narrador* que, após a conclusão, sabe que o enredo se passou, enquanto fluxo narrativo, completamente

exterior a ele e a recepção, que foi, em tais termos, passiva (MARTINS, 2012, p. 14). Nesse descortinar os bastidores ao público e também no ato da intertextualidade com outras obras cinematográficas, obras que dão base e evidência da importância do cinema na sociedade, o universo cinematográfico ganha destaque. A ideia de um filme dentro do filme, como aponta Ana Lúcia Andrade (1999) é, de fato, coerente. No meu caso, como já exposto na introdução, além desse universo cinematográfico dentro de um filme, compreendo que o universo dos personagens, a realidade em que se encontra é também fundamental para a existência da narrativa dessas produções. A assinatura cinematográfica não é efetivada sem a realidade dos personagens, realidade que, ficcionalmente, apresenta parte da realidade em que vivemos, realidade a que nós, enquanto público, estamos inseridos.

A antifonia, no cinema, existe pela história do cinema – seja esta apresentada de forma como resgate evidente ou sugerida por símbolos; por meio do fazer fílmico que engloba a escrita ou a fala de uma sinopse de um filme, aos bastidores e à projeção de narrativas na tela cinematográfica; por meio de referências a outras obras fílmicas apresentadas sob diversos modos de expressão; por meio de distintas materialidades que se tornam existências nos filmes, culminando, assim como o que se citou anteriormente, em uma celebração, uma autoafirmação, uma resistência frente às crises que ameaçam a existência do cinema.

Segundo Andrade (1999, p. 179 - 180), com o advento tecnológico dos suportes audiovisuais, o cinema se encontrou frente a um impasse importante, vendo-se obrigado a se adaptar às novas transformações do público à grande quantidade de informação que a tecnologia permite. No entanto, a autora acredita não ser necessário temer a “morte do cinema”, como outrora foi previsto com o advento da televisão, pois estratégias narrativas, como a metalinguagem, conseguem obter maior aproximação com o público ou despertar o fascínio que exerceu sobre o público de toda as épocas.

A crise gerada pelo advento do digital não é a primeira mudança radical sobrevindo o reino da sétima arte. É preciso dizer e repetir, incansavelmente, *toda a história do cinema foi regularmente pontuada por momentos de questionamento radical da identidade do meio de comunicação*. O que, durante mais de um século, chamamos *cinema*, sofreu, ao longo de sua história, uma série de mutações tecnológicas sucessivas. Seja no momento da passagem para o cinema falado, seja no momento da introdução de formatos largos [...], cada tecnologia nova alterou, à sua maneira, de forma progressiva e durável, as práticas de produção e difusão das obras, assim como sua recepção pelos espectadores (GAUDREAU; MARION, 2016, p. 15; 20)

A crise gerada pelo digital, como apontam os referidos autores, é apenas uma entre tantas ao longo da história cinematográfica, não sendo somente em relação a questões materiais e tecnológicas, mas em relação ao público e ao fazer artístico cinematográfico. A Antifonia Cinematográfica é a arma contra as crises que assolam o cinema, o revidar diante dessas situações, a estratégia mais forte e mais eficaz para que o cinema se revitalize, porque o ato de olhar o passado, o voltar às origens do cinema, imbrica o público nessa história, público que, em parte, não conhece essa história, não participou dela, mas agora é imerso, é participante, fazendo brotar a sensação de pertencimento a essa história.

As reflexões contidas nesta tese vieram, além de cada teórico utilizado como suporte dos argumentos, de um *corpus* de obras cinematográficas de diferentes gêneros, nacionalidades e modos narrativos: estrutura do enredo, preto e branco, colorido, sonoro, mudo/silencioso, que contribuiu para cunhar o termo “Antifonia Cinematográfica”. Esse *corpus* é apresentado a seguir:

1. **8 ½** (*Oito e Meio*): 1963 – Itália/França. Roteiro: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Federico Fellini e Brunello Rondi. Direção: Federico Fellini.
2. **Adaptation** (*Adaptação*): 2002 – Estados Unidos. Roteiro: Charlie Kaufman. Direção: Spike Jonze. Baseado no livro *The Orchid Thief*, de Susan Orlean.
3. **A Star is Born** (*Nasce uma Estrela*): 1937 - Estados Unidos. Roteiro: William A. Wellman, Dorothy Parker, Alan Campbell, Robert Carson; Direção: William A. Wellman.
4. **A Star is Born**⁵² (*Nasce uma Estrela*): 1954 - Estados Unidos. Roteiro: Moss Hart, baseado no roteiro da versão de 1937. Direção: George Cukor.
5. **Barton Fink** (*Barton Fink - Delírios de Hollywood*): 1991 - Estados Unidos. Roteiro e Direção: Joel Coen, Ethan Coen.

⁵² Além dessas duas versões, até o ano de 2022 existem outras duas (1976 e 2018) em que a narrativa não se refere ao cinema, mas ao universo musical.

6. **Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)** (*Birdman, ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*): 2014 - Estados Unidos. Roteio Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris, Jr. e Armando Bó. Direção: Alejandro González Iñárritu.
7. **Der Stand der Dinge** (*O Estado das Coisas*): 1982 – Alemanha – Roteiro: Robert Kramer, Wim Wenders, Joshua Wallace. Direção: Wim Wenders.
8. **Ed Wood** (*Ed Wood*): 1994 – Estados Unidos. Roteiro de Scott Alexander e Larry Karaszewski. Direção: Tim Burton, baseado no livro *Nightmare of Ecstasy*, de Rudolph Grey.
9. **Electric Shadows** (夢影童年) : 2004 – China. Roteiro e Direção: Xiao Jiang.
10. **Goodbye, Dragon Inn** (不散) 2003 – Taiwan. Roteiro e Direção: Tsai Ming-liang
11. **Hail, Caesar!** (*Ave, César!*): 2016 – Estados Unidos, Reino Unido. Roteiro e Direção: Ethan Coen, Joel Coen.
12. **HUGO** (*A Invenção de Hugo Cabret*): 2011 – Estados Unidos. Roteiro: John Logan. Direção: Martin Scorsese.
13. **King Lear** (*Rei Lear*): 1987 – França / Estados Unidos. Roteiro: Peter Sellars, Tom Luddy, baseado na peça de William Shakespeare. Direção: Jean-Luc Godard.
14. **King Kong** (*King Kong*): 1933 – Estados Unidos. Roteiro: James Creelman, Ruth Rose. Direção: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack.
15. **King Kong** (*King Kong*): 2005 – Estados Unidos / Nova Zelândia. Roteiro: Peter Jackson, Fran Walsh, Philippa Boyens Direção: Peter Jackson. Baseado na versão de 1933.

16. **Labyrinth of Cinema** (海辺の映画館 キネマの玉手箱): 2019 – Japão. Roteiro: Nobuhiko Obayashi, Kazuya Konaka, Tadashi Naitô. Direção: Nobuhiko Obayashi.
17. **La La Land** (*La La Land - Cantando Estações*): 2016 – Estados Unidos, Roteiro e Direção: Damien Chazelle.
18. **La Nuit Americaine** (*A Noite Americana*) 1973 - França/Itália. Roteiro: Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman e François Truffaut. Direção: François Truffaut.
19. **Le Mépris** (*O Desprezo*): 1963 - França/Itália. Roteiro e Direção: Jean-Luc Godard.
20. **Mank** (*Mank*): 2020 – Estados Unidos. Roteiro: Jack Fincher – baseado no processo de escrita do filme *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*), de 1941, escrito por Herman J. Mankiewicz e Orson Welles, dirigido por Orson Welles. Direção: David Fincher.
21. **Mulholland Drive** (*Cidade dos Sonhos*): 2001 – Estados Unidos. Roteiro e Direção: David Lynch.
22. **Nickelodeon** (*No Mundo do Cinema*) 1976 – Estados Unidos / Reino Unido. Roteiro e Direção: Peter Bogdanovich.
23. **Nuovo Cinema Paradiso** (*Cinema Paradiso*): 1988 – Itália / França. Roteiro e Direção: Giuseppe Tornatore.
24. **Once Upon a Time in... Hollywood** (*Era uma vez em... Hollywood*): 2019 – Estados Unidos, Reino Unido. Roteiro e Direção: Quentin Tarantino.
25. **Paris When It Sizzles** (*Quando Paris Alucina*): 1964 – Estados Unidos. Roteiro: George Axelrod. Direção: Richard Quine. Baseado no filme francês *La fête à Henriette*, de 1952, direção de Henri Jeanson que escreveu o roteiro com Julien Duvivier.

26. **Rear Window** (*Janela Indiscreta*): 1954 – Roteiro: John Michael Hayes. Direção: Alfred Hitchcock. Baseado em "*It Had to be Murder*", de Cornell Woolrich.
27. **Saneamento Básico, o Filme**: 2007 – Brasil. Roteiro e Direção: Jorge Furtado.
28. **Shirin**: 2008 – Irã. Roteiro: Farideh Golbou. Direção: Abbas Kiarostami.
29. **Singin' in the Rain** (*Cantando na Chuva*): 1952 – Estados Unidos. Roteiro: Betty Comden, Adolph Green. Direção: Stanley Donen, Gene Kelly.
30. **State and Main** (*Deu a Louca nos Astros*): 2000. Estados Unidos. Roteiro e Direção: David Mamet.
31. **Sunset Boulevard** (*Crepúsculo dos Deuses*) – 1950. Estados Unidos. Roteiro: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman Jr. Direção: Billy Wilder.
32. **The Band Wagon** (*A Roda da Fortuna*): de 1953 - Estados Unidos. Roteiro: Comden and Green, Alan Jay Lerner. Direção: Vincente Minnelli.
33. **The Artist** (*O Artista*): 2011 – França / Estados Unidos. Roteiro e direção de Michel Hazanavicius.
34. **The Dreamers** (*Os Sonhadores*): 2003 – França / Reino Unido / Itália. Roteiro: Gilbert Adair. Direção: Bernardo Bertolucci.
35. **The Player** (*O Jogador*) 1992 – Roteiro: Michael Tolkin, baseado no livro *The Player*, também escrito por Michael Tolkin. Direção: Robert Altman.
36. **The Purple Rose of Cairo** (*A Rosa Púrpura do Cairo*): 1985 – Estados Unidos. Roteiro e Direção: Woody Allen.

37. **The Stunt Man** (*O Substituto*): 1986 – Estados Unidos. Direção de Richard Rush que escreveu o roteiro com Lawrence B. Marcus. Baseado no livro homônimo, de Paul Brodeur, de 1970.

38. **Those Awful Hats**: 1909 – Estados Unidos. Roteiro e Direção D.W. Griffith.

Por meio dessas obras cinematográficas e das realidades apresentadas na execução e incorporação da antifonia, chegou-se às seguintes conclusões em relação à Antifonia Cinematográfica:

A Antifonia Cinematográfica é configurada por sequências de acontecimentos que se alternam. Em um filme, em que há a ideia de uma narrativa fílmica, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que há a escrita ou algum processo de desenvolvimento de um roteiro cinematográfico, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que há um teste de elenco, o estudo, a preparação, o ato de decorar as falas, o cuidado com uma ou mais etapas do filme, inclusive em sonhos/pesadelos, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que há a produção, a filmagem, a distribuição ou qualquer cena que indique a metalinguagem, o fazer fílmico, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme em que há, geralmente, após a fala de ordem de quem dirige: “luz, câmera, ação”, o atuar “dentro” do filme, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que há o resgate da história do cinema, uma “arqueologia” em busca dessa história, uma demonstração de um momento dessa história, o “retorno” de uma ou mais personalidades e/ou a representação de um período em que esteve/estiveram atuante(s) no cinema ou uma biografia de personalidades da cinematografia, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que se apresenta um discurso em defesa e/ou em exaltação ao cinema, considerando-o um “lugar mágico”, “lugar de onde vem/se faz os sonhos”, lugar do “*happy end*”, ou que, aponte, reflita e reconheça o inverso, criticando, de alguma forma, o sistema industrial ou em outra esfera o cinema, demonstrando as negligências dessa arte para com os criadores e co-criadores de obras fílmicas, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que há uma festa, uma cerimônia, uma premiação que evidencie a influência e o poderio dessas celebridades: “astros” e “estrelas”, a exaltação do público para com elas e/ou a “cobertura” da imprensa dos considerados “heróis cinematográficos”, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que há um conjunto/um bloco semiótico de referências icônicas, indiciais ou simbólicas,

recriadas de forma audiovisual, a outros filmes, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme em que, desponha uma exibição de outro filme em alguma plataforma midiática, ao ar livre e/ou, principalmente, na sala de cinema, o “templo da cinematografia”, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que personagens entram e saem da tela de exibição/da narrativa fílmica projetada em alguma das modalidades apontadas anteriormente, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que no mesmo plano, na mesma cena, ocorre a interação entre um público presente em uma sala de cinema, ou em outra plataforma, com os personagens do filme que está sendo exibido, e/ou em que acompanhamos cada uma dessas realidades acontecendo, simultaneamente, na mesma cena, existe a Antifonia Cinematográfica.

A Antifonia Cinematográfica compreende uma “realidade” ou mais de uma “realidade”, conforme os exemplos citados, dentro de outra “realidade” que constitui o mundo dos personagens. Denomino, todas essas realidades, de “existenciais” – “existencial realidade dos personagens” e “existencial cinematográfico” - que se intercalam em algum momento da narrativa fílmica formando, juntas, o filme. O primeiro é o mundo em que os personagens vivem, onde trabalham (quando não for em uma atividade cinematográfica), lugares que frequentam, estudam, partilham suas vidas que, em algum momento, serão conectadas ao “Existencial Cinematográfico” que também se conecta a esse mundo. O “Existencial Cinematográfico apresenta as “hierofanias cinematográficas”: o cinema indo ao cinema para demonstrar o poderio, a identidade, a força como expressão artística, cultural, social e industrial. É possível que essas hierofanias estejam presentes, também, de alguma forma, mas em menor grau, no “existencial realidade dos personagens”, pois elas são, de fato, visíveis, a emanção do universo cinematográfico na sociedade.

Em um filme, em que, além desses existenciais apontados, há a intercalação com outra forma material “estática”, existe a Antifonia Cinematográfica. Em um filme, em que, além desses existenciais apontados, há a intercalação com blocos semióticos, em que outros textos semióticos/linguagens conduzem, majoritariamente, uma sequência de acontecimentos, como a música e/ou dança (como ocorre em filmes do gênero musical) tanto no “existencial cinematográfico”, quanto no existencial “realidade dos personagens”, existe a Antifonia Cinematográfica.

A Antifonia Cinematográfica é a retórica do Cinema - do mundo, do Universo Cinematográfico – que compreende desde a prefiguração nas cavernas, às origens (o evento fundador): a considerada primeira exibição pública dos irmãos Lumière, em 28 de dezembro

de 1895, na qual alocamos, cada filmografia, ocidental ou oriental, de cada idioma, cada estilo e forma fílmica, inclusive às que foram perdidas, das quais, muitas, jamais serão recuperadas, e de qualquer invenção posterior ou anterior aos Lumière, que, por ventura, tenha sido negligenciada, “abafada, não podendo ‘respirar’” na história do cinema – até, um possível, futuro dessa arte. A Antifonia Cinematográfica demonstra que o cinema não é isolado de outra realidade/existencial, haja vista que partilha o existir com essa realidade/existencial e, da mesma forma, esse existencial deve ao cinema parte do que é, no hoje, pois o cinema se configura como um ícone da história humana. A realidade dos personagens – cujo existencial em grande parte constitui em Sequência A (Existencial A) – alterna com a Sequência B, o Existencial Cinematográfico (Existencial B) que, pela estrutura narrativa, pode ser dividido em outros existenciais, como por exemplo B, sendo os bastidores e C, a atuação propriamente dita frente às câmeras, pois ali, configura-se outro bloco semiótico de narração; B, sendo o estar em uma sala de cinema e o C, o outro filme projetado. No entanto, o Existencial A não é, necessariamente, a “realidade dos personagens”, pois essa fórmula A e B não são rígidas, elas variam conforme a estrutura do filme. Uma obra cinematográfica pode começar com os bastidores de um filme ou evidenciar, de alguma forma, um filme dentro do filme, como em *Der Stand der Dinge*, *La Nuit Américaine*, *Le Mépris*, *Ed Wood*, *Singin’ in the Rain*, e, inclusive, em *Hugo*, que recria, simbolicamente, um bloco de referências, ao mostrar a Paris – berço do cinema -, depois a entrada do trem na Estação Montparnasse, fazendo referência ao filme *L’Arrivée d’un train à la Ciotat*, e as demais imagens, mesmo em cores e 3D, como as do cinema mudo/silencioso, e o espiar de Hugo pelos relógios, como se fosse por uma lente/objetiva de uma câmera.

Os filmes musicais, por exemplo, podem apresentar uma divisão na realidade do mundo desses personagens: No existencial A, o mundo cotidiano, falado. No existencial B, as cenas de canto e de dança dentro desse mundo dos personagens; no existencial C, os bastidores de filmes; no existencial D, a gravação/atuação falada; no Existencial E, a gravação/atuação com canto e dança.

Em síntese, em um filme, em que está, de alguma forma, sob certo aspecto, sob certo modo, representado o Cinema, ali está a Antifonia Cinematográfica.

A seguir, adentro no campo da tradução intersemiótica, conceito cunhado por Roman Jakobson (1980) que contribui para pensar a transformação da narrativa de Selznick para a obra cinematográfica de Scorsese, inclusive o discurso da Antifonia Cinematográfica em

imagens e sons. A partir da noção de signo de Peirce (2010), Jakobson cunhou o referido termo e essa noção também contribui para analisar um filme, uma sequência de acontecimentos, a interação entre mídias, o processo de intertextualidade. A ciência que estuda os signos, denominada de Semiótica, dialoga com as demais ciências e linguagens, tendo muito a oferecer para esta tese. No entanto, como aponta Elleström (2017, p. 101 – 102), para pesquisadores das mídias e das artes, além do *status* fragmentário das obras de Peirce, as ideias semióticas inovadoras do pensador estadunidense foram desenvolvidas nos quadros da lógica e da matemática o que pode ser problemático. Segundo o autor, enquanto muitas das noções de Peirce são adequadas para explicar os mecanismos da produção de sentido nas mídias e nas artes, outras podem ser vistas como redundantes e/ou passíveis de confundir, ao invés de esclarecer, embora o objetivo delas seja encontrar formas de raciocínio e explicação que conduzam a “verdades” que sejam tão sólidas e inequívocas quanto possível. O signo, como essência material, capacita a cognição a alcançar diversas realidades, podendo-se dizer que, por essa materialidade, diferentes ‘mundos’ aparecem diante dos olhos de nossa mente (EHRAT, 2005, p. 119).

A noção de signo de Peirce não toma o signo linguístico nem como ponto de partida e nem como ponto de chegada, pois o verbal é uma entre tantas manifestações de signos, que podem ser tanto uma unidade constitutiva quanto uma complexidade mais vasta sem limites definidos (SANTAELLA, 2019, p. 278 - 279), ou seja, uma palavra na obra literária de Selznick é um signo, assim como uma letra, uma frase, um parágrafo, a obra inteira, bem como a literatura pode ser considerada um signo verbal. Do mesmo modo, no cinema, um objeto, uma única cor pode ser signo, bem como toda uma cena, uma sequência, um existencial da Antifonia Cinematográfica.

3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Na complexidade das linguagens, encontram-se formas variadas de comunicação entre os seres que se estabelecem por meio de sistemas de comunicação. Estes são diversos, dinâmicos, plurais. Nessa complexidade, está a tradução. O fenômeno da tradução, como exposto por Jakobson (1980), é amplo. Ele vai além de um mero traduzir mecanicamente uma palavra de uma língua para a outra. O ato de traduzir está intimamente ligado à interpretação, conferindo vida, por exemplo, à língua, indo além do momento e do lugar de sua elocução ou de sua reescritura (REBELLO, 2012, p. 140). Nesse processo, há a necessidade de refletir acerca da cultura, do contexto, da sonoridade da palavra na frase (no caso da poesia e da música esse fator é ainda mais importante), dos indícios, dos detalhes existentes. Não se trata de traduzir palavra por palavra, mas observar o contexto, averiguar o que há em torno, no cerne, no que está escondido por trás das metáforas; é uma tentativa de desvendar a plenitude do texto, embora a pessoa que traduza possua um repertório limitado e influências que a façam ver aquele texto sob determinado prisma.

A tradução não é neutra. Tradutores trabalham marcados, geralmente, por uma determinada cultura em um determinado momento, o que pode influenciar a maneira como traduzem (LEFEVERE, 2003, p. 14). A tradução deve ser abordada como um processo interativo, envolvendo língua, literatura, cultura, ou seja, um procedimento aberto, dinâmico e ativo entre a obra e a história (REBELLO, 2012, p. 146). No entanto, convém enfatizar que a tradução abrange ainda outros modos, como as várias formas de signos, inclusive o pensamento.

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante (PLAZA, 2013, p. 18)

O pensamento como um ato tradutório pertence a uma tradução em outra esfera do que se está habituado a refletir. É a tradução mais utilizada e, no entanto, menos teorizada. Ele pode existir na mente como signo em estado de formulação, mas, para ser conhecido, precisa

ser extrojetoado por meio da linguagem, tem de ser traduzido em uma expressão concreta e material de linguagem que permita a interação comunicativa, neste caso, o signo, pois este é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior (PLAZA, 2013, p. 19). Plaza ainda completa que o ser humano pensa com os signos e é pensado por eles, concluindo que o mundo é uma “floresta de símbolos” dada a complexidade, a dinâmica e a versatilidade dos signos. Peirce (2010, p. 253) afirma que o pensamento deve proceder todo signo e que todo pensamento deve ser pensado em outro a partir de um momento passado.

O pensamento é formado por experiências anteriores de corporalidade, percepção sensorial e interação física com o mundo material, o que significa que poderíamos dizer que signos mentais envolvem aspectos materiais (ELLESTRÖM, 2017, p. 152). Peirce (2010, p. 269) ressalta que, “sempre que pensamos, temos presente na consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação que serve como signo”. O pensamento como ato tradutório é uma evidência da presença da tradução, que, para a maioria das pessoas, inclusive pesquisadores da área, passa despercebido. Compreender o pensamento como uma tradução leva a refletir a dinamicidade e amplitude que do fenômeno tradutório. Plaza (2013, p. 21), ancorado na teoria de Peirce, coloca o pensamento como uma tradução intersemiótica.

Na seção 2.2 – *Intermedialidade em The Invention of Hugo Cabret*, mencionei o ato de categorização – uma delimitação com o intuito de aprofundar algum ponto específico, permitindo avançar com mais consistência em determinados aspectos de um objeto e/ou teoria. O teórico Jakobson (1980) faz o mesmo com a tradução. Apesar de críticas a esse método, foi o que permitiu a ele e a demais teóricos posteriores visualizar/estudar/refletir sobre um campo mais vasto do que se costuma considerar o que é uma tradução. Na categorização, Jakobson introduziu, de forma breve, o termo *Tradução Intersemiótica* que, posteriormente, foi teorizada por outros/as autores/as. Foi a partir da noção de signo, esquematiza por Charles Sanders Peirce (2010), filósofo, cientista, linguista, físico, astrônomo, matemático estadunidense, que Jakobson (1980) cunhou o termo tradução intersemiótica. Em vida, Peirce publicou cerca de doze mil páginas de manuscritos, deixando escritas noventa mil antes de morrer em 1914 (SANTAELLA, 2020, p. 89). Essa teoria extensa, complexa e multifacetada (SANTAELLA, 2019, p. 190), fez Jakobson (1980, p. 99) reconhecer, que entre os pensadores estadunidenses, Peirce, teria sido, provavelmente, o mais inventivo e universal. Parte dos pressupostos desse autor serão apresentados na próxima seção, a fim de dar prosseguimento às explicações e às análises.

A categorização de Jakobson (1980) acerca do fenômeno da tradução é a seguinte:

Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação (rewording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1980, p. 64 – 65).

Seguindo a teorização de Jakobson, a *Tradução Intralingual* compreende os dialetos, os regionalismos, a linguagem culta e as demais variações que, por vezes, é preciso buscar outro termo para que o leitor/ouvinte compreenda. Nem todos conhecem por nome a fruta tangerina. Há variações, como: mexerica, bergamota, vergamota, mimosa e outras. O mesmo ocorre com o brinquedo pipa: papagaio, pandorga, raia, quadrado, gaivota e outras. A tradução opera uma possibilidade de reconhecimento do que se está sendo dito/escrito, ou seja, efetiva a compreensão e, portanto, a comunicação. A tradução *Interlingual* é a mais teorizada. Duas ou mais línguas são envolvidas nesse processo e, evidentemente, quando se menciona língua, outros aspectos como cultura, costumes, tradições, época, regras gramaticais e estrutura estão intrínsecos a ele. Do português para o inglês e vice-versa; do sueco para o árabe e vice-versa, por exemplo: esse é o tradicional modo de se pensar a tradução.

O termo *tradução intersemiótica* foi introduzido no fim da década de 1950 por Roman Jakobson. O que se nota, no entanto, é que, apesar de estudos acerca desse tema, ainda é uma área minoritária nos estudos da tradução, embora em expansão. Falta explorar, adentrar de modo mais imersivo na seara dessa espécie de tradução, uma área tão ampla, diversa, abrangente e, a meu ver, estimulante. A tradução intersemiótica confirma, pois, a expansão da noção do ato de traduzir. Interpretar um signo verbal por um signo não verbal, ou vice-versa, como menciono adiante, constitui um processo tradutório que exige sair de um universo, de uma linguagem, de um sistema que apresenta características, muitas delas peculiares, para outro distinto que apresenta algumas características também peculiares ou, então, distintas do ponto de origem. Nesse navegar de um signo em direção ao outro, passa-se por correntezas, ventanias, tempestades e desafios. Serão necessárias diversas análises e escolhas para superar peripécias, a fim de ancorar no outro signo. “Terra à vista!”, diria o marujo no ninho da

Gávea, “Finalmente, chegamos!”. Uns chegam por caminhos mais práticos, simples; outros, enfrentam tremendas adversidades. Muitos fariam essa viagem de modo diferenciado se usufríssem de outras ferramentas, se tivessem outros olhares, fossem donos de distintas habilidades e possuísem outros saberes no momento em que realizam essa viagem. Assim é a tradução. A tradução é no aqui e no agora. É datada. É um conjunto de escolhas no instante, no momento culminante. A pandemia da Covid-19, por exemplo, alterou as relações sociais, o modo de trabalho e de lazer, bem como as sensações e os sentimentos diante da produção, recepção de obras e mídias, e, portanto, do/e no ato tradutório deste momento histórico.

A narratividade, como uma das modalidades abstratas da linguagem e do pensamento verbal, pode migrar de uma manifestação no verbal para se manifestar em domínio extraverbal, como a música, o cinema, a pintura, a dança (SANTAELLA, 2019, p. 320 - 321). Esse processo da tradução intersemiótica pode ser visto pelos seguintes prismas: uma recodificação em um novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40); um processo de transformação da narrativa (DINIZ, 2003, p. 13); um laboratório de experimentos (QUEIROZ; AGUIAR, 2015, p. 213), que depende das qualidades criativas, repertoriais e da sensibilidade do tradutor (PLAZA, 2013, p. 34 - 35); uma mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra, pois, além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são, frequentemente, marcadas por um caráter subversivo (CLÜVER, 2006, p. 17). O que ocorre nessa tradução é que os elementos presentes medeiam não apenas o texto, mas as sensações, os sentimentos e as crenças dos agentes que o acessam; a tradução, portanto não se dá de forma literal, mas a partir, por exemplo, no caso do cinema, da construção imagética (PAVANATI; MIRANDA; PERASSI, 2010, p. 8).

Assim como Clüver (2006, p. 17), Plaza (2013, p. XII) complementa a visão de Jakobson sobre a tradução intersemiótica, mencionando que se pode considerar, também, essa tradução como a interpretação de um signo não verbal por um signo verbal. Diniz (1998, p. 313) discorre que, na tradução intersemiótica, encontra-se a das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal e vice-versa. A imagem narrada de uma obra de arte visual, como representações verbais de esculturas, pinturas, tapeçarias, trabalhos gráficos, e fotografias, reais e imaginárias, como apontam Clüver e Watson (1989, p. 62), pode ser encontrada em muitas narrativas em prosa, evidenciando a tradução do não verbal para o verbal.

A tradução intersemiótica abrange, por exemplo, as adaptações cinematográficas, a música, as histórias em quadrinhos, a língua de sinais, a poesia, a dança, a pintura. É um processo de criação que se apresenta, por fim, como obra de arte autônoma, produto de uma atividade criativa, mas que mantém uma relação íntima com a obra à qual faz referência e com a qual dialoga na produção de novos interpretantes, não constituindo, portanto uma mera leitura, crítica ou transposição de outra obra, entretanto, por ser criativa e por visar à expressão dessa criatividade, acrescenta elementos ao texto que a alude (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 47). Os estudos da tradução estão cada vez mais adotados de uma abordagem interdisciplinar para estudar a tradução como transposição intertextual e intercultural, e em muitos casos é reconhecido que, embora a tradução tenha um núcleo central da atividade linguística, ela pertence mais propriamente à semiótica (BASSNETT, 2014, p. 3; 24).

Tanto na tradução intersemiótica quanto na interlingual, o significado atribuído ao texto de partida, por exemplo, a um poema ou a uma pintura, é o resultado de uma interpretação, por vezes, de um “peso maior” a um entre os diversos significados, que resultará em uma nova obra marcada por essa interpretação (CLÜVER; WATSON, 1989, p. 61). O ato de seleção constitui, pois, de grande importância no processo intersemiótico, como evidenciado a seguir.

*IT (Intersemiotic Translation) operates on different levels, selecting relevant aspects from the source and translating them into the target according to new materials and processes. For example, from literature to dance, linguistic and paralinguistic components (rhythm, prosody, syntax, or psychological ambience) are translated into dynamic of movement, organization of space, light design, costumes, scenography, etc. Notably, a “mapping of correlations” cannot be easily established between levels of different nature [...] If a translation from a literary work into a dance choreography results in very different materials and structures, how to compare “semiotics source and target”?*⁵³ (QUEIROZ; AGUIAR, 2015, p. 203).

A tradução intersemiótica abrange diversas formas, categorias. Cada uma delas comunica/apresenta/conecta-se ao público de diferentes maneiras. A estrutura e o modo

⁵³ M. T: IT (Tradução Intersemiótica – termo adicionado pelo autor desta tese) opera em diferentes níveis, selecionando aspectos relevantes da fonte e traduzindo-os ao destinatário de acordo com os novos materiais e processos. Por exemplo, da literatura para a dança, os componentes linguísticos e paralinguísticos (ritmo, prosódia, sintaxe ou ambientação psicológica) são traduzidos para a dinâmica de movimento, organização do espaço, desenho de iluminação, figurinos, cenografia, etc. Notavelmente, um “mapeamento de correlações” não pode ser facilmente estabelecido entre níveis de diferentes naturezas [...] Se uma tradução de uma obra literária para uma coreografia de dança resulta em materiais e estruturas muito diferentes, como comparar “recursos semióticos e público/destinatário”?

sígnico como estão organizadas destoam uma das outras. Transpor, por exemplo, uma pintura para um texto verbal é reconstituir o significado dela criando um signo que se baseia nos códigos e convenções de um sistema literário (e não meramente linguístico) ao sistema pictórico que opera na pintura (CLÜVER; WATSON, 1989, p. 61). Não é possível, portanto, que cada teoria, reflexão, discussão acerca da tradução intersemiótica seja coerente com cada uma dessas formas: adaptação cinematográfica, quadrinhos, língua de sinais, por exemplo. É necessário estudá-las de modo separado, visando maior aprofundamento de acordo com as características, capacidades e limitações que apresentam na comunicação; na estrutura da corporeidade sígnica que contêm.

No processo intersemiótico, não cabe estabelecer uma hierarquização das linguagens (FIORUCI, 2016, p. 129). O que ocorre é um diálogo entre as duas ou mais formas. Se houver hierarquização nesse processo, corre-se o risco da errônea ideia de fidelidade já abarcada em outros estudos e em minha dissertação (BERNS, 2018b, p. 153). A discussão da adaptação tem sido atormentada por essa questão da fidelidade, sem dúvida atribuída em parte porque o romance “veio primeiro” e em parte por causa do sentido arraigado de maior importância da literatura e da respeitabilidade que apresenta nos círculos críticos tradicionais (MCFARLANE, 1996, p. 8). No entanto, o teórico Ismail Xavier (2003, p. 61) ressalta que houve épocas em que essa rigidez de postura em relação à adaptação cinematográfica era mais frequente, existindo na contemporaneidade uma atenção especial voltada aos inevitáveis deslocamentos que ocorrem na cultura, mesmo quando se deseja determinadas repetições, e passou-se a privilegiar a ideia de diálogo para pensar a criação das obras. Como esta tese está centrada no estudo acerca da adaptação da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* para o cinema, concentrarei o olhar referente a essa modalidade da tradução intersemiótica. Convém ressaltar que o cinema não é exclusivamente um sistema não verbal. Ele possui legendas e demais elementos verbais, inclusive nas imagens, que se valem do signo verbal; o roteiro, o esqueleto verbal de um filme (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 91), por exemplo, é uma produção escrita, embora intua o visual. Por outro lado, a literatura não é exclusivamente verbal. Ela pode conter, em alguns casos, ilustrações, como em *The Invention of Hugo Cabret*, e outras formas artísticas incorporadas às narrativas. O fator determinante é o que foi exposto no capítulo anterior: as artes, os meios de comunicação, os sistemas de linguagens e os signos não são mídias “puras”.

O estudo das traduções intersemióticas como conjuntos de processos entre sistemas textuais, assim como qualquer análise focada na passagem transformacional (ou não) entre níveis, seja intratextual ou intertextual, encoraja a consideração da natureza dinâmica das culturas e línguas. Muitas análises de adaptações cinematográficas ou de outras traduções intersemióticas investigam efetivamente, mais ou menos conscientemente, a formação e a ruptura de uma construção discursiva. Por isso, induzem à reflexão sobre a arbitrariedade da forma, ou melhor, a natureza convencional da relação entre forma e substância, e da própria distinção entre o plano expressivo e o plano de conteúdo em um texto e em uma dada cultura (DUSI, 2015, p. 188 – 189)

A tradução intersemiótica é, portanto, um fenômeno de interesse de pesquisas de muitas áreas, como a literatura comparada, estudos da tradução, interartes e da intermedialidade (QUEIROZ; AGUIAR, 2015, p. 201). Como já exposto, foi a partir da noção de signo, esquematiza por Charles Sanders Peirce (2010), que Jakobson (1980) cunhou o termo tradução intersemiótica. Com as teorias de Peirce (2010), tornou-se manifesto que não apenas as artes dramáticas como o teatro, a ópera, mas as artes plásticas/pictóricas são possíveis de traduções entre elas (ROZIK, 2007, p. 395). Faz-se importante, portanto, adentrar no campo da Semiótica, a ciência dos signos (SANTAELLA, 2012, p. 9), para, a partir dela, tecer as análises e as considerações desta pesquisa.

3. 1 DA SEMIÓTICA À TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Adentrar no campo da Semiótica, nesta tese, tem por objetivo, evidenciar a relação entre signos e sistemas de linguagens que abrangem a tradução intersemiótica. Muitos teóricos que pesquisam questões associadas aos signos se norteiam pela definição de Charles Sanders Peirce (2010) e, ao longo do tempo, contribuíram para expandir, de certa forma, a noção de signo do autor. As teorias sógnicas, apesar de terem uma longa história, ganharam muito com a contribuição de Peirce pela complexidade e por capturarem a importância da interpretação para o sentido (MIRANDA, 2018, p. 53).

O termo Semiótica é definido por Santaella (2012, p. 19), uma das grandes especialistas na área, tanto no Brasil quanto no mundo, como a ciência que investiga todas as linguagens, que examina os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como

fenômeno de produção e de significação e de sentido. Trata-se de uma ciência que não substitui o fazer das outras linguagens e ciências, e sim que dialoga com elas. A Semiótica fornece ferramentas para compreender o processo de constituição de cada linguagem/ciência, bem como a produção de sentido que gera no receptor, denominado de intérprete. Como cada linguagem e ciência são diferentes, com cada uma delas, a Semiótica pode vir a atuar de forma distinta, dependendo do objeto a ser analisado. Ela está alicerçada na fenomenologia, buscando investigar os modos como apreendemos as coisas em nossa mente, a partir de qualquer experiência vivida nos níveis do *pathos*, *ethos* e *logos* (estética, ética e lógica).

A semiótica só nos permite mapear o campo das linguagens nos vários aspectos gerais que as constituem. Devido a essa generalidade, para uma análise afinada, a aplicação semiótica reclama pelo diálogo com teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados. Assim, por exemplo, para analisar semioticamente filmes, essa análise precisa entrar em diálogo com teorias específicas de cinema [...] Em suma, a semiótica não é uma chave que abre para nós as portas de processos de signos cuja teoria e prática desconhecemos. Ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos. Sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sociocultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem (SANTAELLA, 2008, p. 6)

É esse diálogo com outras ciências e linguagens que considero de grande relevância para esta tese. A Semiótica dá base, abre caminhos, orienta, proporciona reflexões junto a essas ciências e linguagens. Ela não enrijece o olhar e nem impede de que ele possa agregar o afetivo, o emocional, mas nos faz, e digo pela experiência de pesquisa e escrita desta tese, voltar os olhos às ferramentas, aos detalhes dos objetos de estudos. Ela norteia, como um mapa, mencionado por Santaella, e, no meu caso, além disso, proporciona um chão, a base em que firmo os pés para, além de visualizar e compreender os objetos de estudos, dialogar com outras linguagens/mídias/ciências que me fazem, então, voltar a esses objetos e ampliar as análises. Do mesmo modo, ocorre com a investigação e o exame da interação entre mídias, como a intermedialidade, nos diversos grupos de fenômenos apontados por Rajewsky (2012a; 2012b), apresentada anteriormente. Para dialogar com o cinema, a literatura, a psicanálise, a medicina, por exemplo, faz-se necessário que, no ato investigativo e examinatório, levem-se em consideração as características e peculiaridades de cada uma delas. Para Blikstein (2020, p. 24), as palavras “detectar” e “detetive” traduzem a tarefa “descobridora” da Semiótica. Peirce (2010, p. 45), no entanto, faz a ressalva de que, nas observações, somos levados a

afirmações falíveis através de uma inteligência científica, isto é, por uma inteligência capaz de aprender por meio da experiência, uma espécie de observação.

O autor Umberto Eco (1997, p. 154) lembra que, embora a linguagem verbal, um artifício semiótico, apresente expressiva importância para a humanidade, outros artifícios são capazes de “tocar” o que essa linguagem não consegue. Durante a história da civilização, os seres humanos recorreram a outros modos de expressão e de manifestação de sentidos diversos da linguagem verbal, como os desenhos nas grutas de Lascaux, as danças, as músicas, as cerimônias, os jogos, as esculturas, a cenografia (SANTAELLA, 2012, p. 15). A Semiótica, portanto, analisa e dialoga com sistemas de signos verbais – literatura, por exemplo – e sistemas de signos não verbais – áudio, imagens, pinturas –, embora esse fato nem sempre seja evidente para o senso comum (e inclusive para críticos e acadêmicos), como explicitado a seguir:

É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar no mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos por meio de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Por meio de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (SANTAELLA, 2012, p.14).

As diversas linguagens e ciências evidenciam a diversidade de formas e de sistemas de comunicação e de interação humana, bem como a atuação que pode ser desempenhada pela Semiótica. Pluralidade - artifícios semióticos, como Eco (1997, p. 154) se referiu - faz a Semiótica, e também a tradução, por natureza, transitar por essas formas e sistemas de comunicação. Por consequência, extensa, complexa, multifacetada, como apontou Santaella (2019, p. 190), a teoria de Peirce (2010) apresenta um vasto campo de atuação, não sendo, entretanto, “onipotente” ou “toda suficiente”. Santaella (2019, p. 39) lembra ainda que Peirce inclui sob o termo signo “qualquer pintura, diagrama, grito natural, dedo apontado, piscadela, mancha em nosso lenço, memória, sonho, imaginação, conceito, indicação, ocorrência, sintoma, letra, numeral, palavra, sentença, capítulo, livro, biblioteca”.

Sobre a complexidade dessa ciência, pode-se afirmar ainda o seguinte:

As definições e classificações de signos podem se prestar à análise de semioses, processos concretos de signo, quer dizer, à análise de textos literários, filmes, peças publicitárias, vídeos, obras de arte, situações vividas, fatos históricos, sonhos etc. Entretanto, as disciplinas filosóficas peircianas, com a semiótica no seu coração, não se prestam apenas a isso. Muito além disso, elas têm, na sua base, os conceitos necessários para lidarmos com todos os complexos problemas levantados pela ontologia, epistemologia, filosofia da mente, filosofia da ciência, enfim, por todos os possíveis desmembramentos e setorizações do pensamento filosófico para os quais Peirce pretendeu dar um leito comum naquilo que concebeu como semiose, ação do signo, ação inteligente, que era por ele, tomada como sinônimo de continuidade, crescimento e vida (SANTAELLA, 2019, p. 52)

Ao dialogar com outras linguagens e ciências, dependendo, evidentemente, do objeto da análise e a que se presta essa análise, algumas das diversas ferramentas que a Semiótica apresenta podem ser utilizadas, não sendo necessárias, portanto, todas elas. Cada linguagem, cada ciência e, mais especificamente, cada objeto de análise requer uma parte dessa forma de atuação semiótica. Peirce (2010) estruturou essas ferramentas por meio da teoria do signo em tríades ou tricotomias. Algumas delas serão apresentadas, posteriormente, nesta tese. São tríades que contribuem para a análise da tradução intersemiótica da obra de Selznick realizada pelos profissionais do cinema.

Um dos pontos que me interessa nesta ciência, além, evidentemente, das ferramentas que oferece para análises, da tradição histórico-acadêmica que possui, da amplitude e da abrangência para as quais pode ser utilizada, do fato de Jakobson (1980) partir dela para cunhar o termo tradução intersemiótica, é que podem ser abarcadas realidades não visíveis, compreendendo formas internas e ocultas como signos e como investigação semiótica. Blikstein (2020, p. 86; 143; 209), apesar de se valer diversas vezes dos escritos da autora Santaella, utiliza a noção de signo de Saussure⁵⁴, enfatizando que o foco da Semiótica não é o visível, mas o inteligível. Nöth (2012, p. 7 - 8), por meio da teoria de Peirce, enfatiza que tanto “coisas” existentes quanto as inexistentes, ideias ficcionais ou puramente imaginárias, uma lenda, uma visão, podem ser representadas pelos signos. Portanto, um objeto que não existe no universo das “coisas” existentes, mas em um outro universo, como o da ficção, pode ser representado pelo signo (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 10).

⁵⁴ Ferdinand de Saussure (26/11/1857 – 22/02/1913) foi um linguista e filósofo suíço. Deu ênfase ao estudo do signo verbal, chamando a ciência de Semiologia, constituída por uma relação diádica: significado e significante. Dividindo o signo em partes, Saussure produziu uma definição na qual um signo pode ser imaginado como uma moeda de duas faces que combina um significado (conceito) e um significante (som-imagem). Essa noção de signo linguístico enfatiza que seu significado é não referencial: um signo não é a referência de uma palavra a algum objeto do mundo, mas a combinação, convenientemente sancionada, entre um significante e um significado (ALLEN, 2006, p. 8).

Imagens que representam algo invisível no tempo e no espaço “reais” são tão antigas quanto a história da imagem (NÖTH, 2012, p. 3). Essa discussão tem sido palco de debates entre artistas, teóricos, historiadores de variadas épocas, sendo uma das mais recorrentes reflexões no mundo das artes que abordam desde o conceito ao processo, ou à materialização artística da percepção à dimensão do irrepresentável ou invisível, mas de modo mais particular na arte cristã (TEIXEIRA, 2013, p. 81). Em meu artigo, *Os Signos Audiovisuais na Representação do Invisível e do Indizível na animação The Day the Sun Danced: the true story of Fatima* (BERNS, 2020), apresentei algumas dessas considerações que envolvem a tradição de representação das figuras envolvidas nessa narrativa, bem como o contexto teológico e imaginário religioso que cercam a produção dos signos em questão.

Os signos empregados na composição audiovisual podem ter o propósito de apresentar, por vezes, um universo imaginário ou que está invisível, latente, interno, oculto, reprimido. Na orquestração de cada componente de cena, pensado, analisado, inserido, muitas vezes, de forma meticulosa, está a intenção de criar o invisível, por vezes, de modo visível, de expressar o indizível, de elucidar, em algumas ocasiões, por metáforas e símbolos visuais e sonoros, o que, comumente, nossos olhos e demais sentidos não percebem. Os signos conferem materialidade, por exemplo, ao pensamento e o externalizam (SANTAELLA, 2020, p. 10). Eles externalizam, portanto, o que pode ser considerado, por exemplo, como mencionei anteriormente, por invisível, o que está interno, oculto, latente, reprimido. Nada há na definição de Peirce que restrinja o objeto dentro dos limites de um referente externo perceptível (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 160). Como já exposto quando me referi aos existenciais da Antifonia Cinematográfica, o signo, como essência material, capacita a cognição a alcançar diversas realidades, podendo-se dizer que, por essa materialidade, diferentes ‘mundos’ aparecem diante dos olhos de nossa mente (EHRAT, 2005, p. 119).

A primeira tríade que apresento, a fim de aprofundar a teoria de Peirce (2010) para depois adentrar nas análises, é a do significado do que, de fato, é o signo. Ela é composta pelos seguintes componentes: (1) *Signo*, (2) *Objeto* e (3) *Interpretante*. É importante frisar que, apesar de o *signo* ser um componente dessa tríade, quando autores utilizam o termo *signo*, geralmente, estão implícitos os demais componentes. O *signo*, na perspectiva de Peirce (2010), não existe sem o *objeto* e o *interpretante*. Pois, o que constitui o signo é a relação triádica entre três termos: o fundamento do signo, o objeto e o interpretante dele (SANTAELLA, 2019, p. 43).

O *Signo*, ou também denominado de *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa o *objeto*, representa algo para alguém, portanto, dirige-se a alguém; está no lugar de outro elemento/componente/coisa, substituindo-o/a, apresentando-o/a, representando o que se convencionou ser denominado de seu *objeto* (PEIRCE, 2010, p. 46). Ele só pode funcionar como signo se tiver a capacidade de representar, substituir algo, sendo, portanto, que o signo não é o *objeto*, mas aquilo que está no lugar do *objeto* (SANTAELLA, 2012, p. 90). Ele externaliza, corporifica ideias, pensamentos e realidades materiais e imateriais. Um determinado signo representa, em parte o objeto, que também pode ser denominado de *realidade*, e, portanto, não pode abraçar completamente nem mesmo o recorte da realidade, por isso existe uma inevitável incompletude do signo (SANTAELLA, 2020, p. 14 - 15).

Não é possível abarcar o *objeto* em toda a plenitude, assim sendo, o enunciado de Peirce deixa em evidência essa incompletude da mediação: o signo representa o objeto sob certo aspecto ou modo, dada, entre outras coisas, a natureza/materialidade do signo utilizado para a representação. Plaza (2013, p. 47) enfatiza que a representação *sígnica* não é uma tentativa de apreender o real como um todo, por isso está além da capacidade humana, quer dizer, do próprio signo. Peirce (2010, p. 46 - 47) lembra que o signo não representa o objeto em todos os aspectos, mas com referência a uma ideia que, por vezes, denominou de *fundamento do representâmen*, e que um mesmo signo pode representar mais de um objeto, em alguns casos.

É importante destacar que um signo não esgota a ideia, a mensagem transmitida, imprimida, evocada; ele é um ponto de partida para adentrar no universo do destinatário/intérprete e nele/para ele formar a ideia/mensagem. Um signo é uma tradução de algo, cujo significado pode ser ampliado a quem se remete. Os signos se interpõem entre nós e o mundo, entretanto nos concedem significações e apresentações de objetos que, sem eles, não viriam até nós e com situações até mesmo, previamente, inexistentes (PLAZA, 2013, p. 49). O signo é sempre parcial, pois representa/atualiza o *objeto* apenas em alguns aspectos (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 31). Embora o signo seja determinado pelo *objeto*, este só é acessível pela mediação do signo (PLAZA, 2013, p. 20).

O *Objeto* constitui a mensagem, a ideia que será destinada/comunicada a alguém. Ele determina, pois, o signo (SANTAELLA, 2020, p. 14 - 15), ou seja, na perspectiva de Peirce, a regularidade do mundo é o que causa a regularidade dos signos, e não o contrário (EHRAT, 2005, p. 209). Seguindo o raciocínio exposto anteriormente acerca de questões invisíveis, internas, ocultas, latentes, lendas, bem como ideias ficcionais e supostos seres e objetos

existentes, Eco (1997, p. 4) afirma que o *objeto* não precisa, de fato, existir, nem subsistir no momento em que o signo ocupa o lugar dele. Portanto, o signo pode denotar um objeto perceptível ou apenas imaginável (PEIRCE, 2010, p. 46). O *objeto* pode, portanto, ser um pensamento, algo meramente imaginado, cenas gravadas em nossa memória (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 42).

Em relação ao *interpretante*, Peirce (2010, p. 46) expõe que o signo pode criar na mente da pessoa outro signo ainda mais desenvolvido. O signo, portanto, só pode representar o *Objeto* para um intérprete. O que produz na mente desse intérprete (humana ou não humana, como uma máquina ou até mesmo em uma célula) outro signo (SANTAELLA, 2012, p. 90). É da natureza do signo, portanto, representar e determinar novas representações, traduções contínuas que dão sequência ao processo a que chama de semiose (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 2). O repertório, as sensações, a cultura, percepções, questões referentes à época em que vive e o estado psíquico-emocional do intérprete, por exemplo, podem acrescentar/moldar esse olhar. A esse novo signo, Peirce (2010, p. 46) chamou *interpretante*. Para Eco (1997, p. 10), ele é considerado um evento psicológico que ocorre na mente de um intérprete. No entanto, a semiose, ação do signo, é uma relação de momentos em um processo sequencial-sucessivo ininterrupto (PLAZA, 2013, p. 17). Pode ir além de um simples evento, ocorrendo, por exemplo, em uma segunda ou terceira vez que assistimos a um filme. No caso de um signo pictórico, o *interpretante* são as ideias, pensamentos, conclusões, impressões ou ações que a imagem evoca (NÖTH, 2012, p. 7). O *interpretante* é um conceito muito mais vasto, que inclui o intérprete, mas não se reduz a ele, porém, depende dele para existir, pois o signo se destina a ele (SANTAELLA, 2020, p. 26 - 27). O *interpretante*, por ser um signo que provoca na mente o início ou a continuidade das associações de ideias, apresenta um caráter de expansão, de evolução, de cópula, de desenvolvimento, de aprendizagem - aquilo que Peirce denomina como *Terceiridade*, conforme exposto adiante -, portanto o pensamento tem seu desencadear impulsionado pelos interpretantes, pois um signo gera outro, que gera outro, *ad infinitum* (SANTOS, 2011, p. 13).

Se pensarmos no Autômato da versão cinematográfica, basicamente, a mudança de semblantes corresponderia a uma forma de externar, de corporificar os interpretantes dele diante das situações dramáticas. Da mesma forma, há um caso bastante interessante no cinema iraniano, que compreende um dos filmes em que existe a Antifonia Cinematográfica. Em *Shirin*, de 2008, acompanhamos, com exceção de algumas gravuras no início do filme, uma plateia em uma sala de cinema assistindo a um filme baseado em um conto de romance persa

mitológico de *Khosrow e Shirin*, de Nezami Ganjavi (1141 – 1209), que, ao longo da história tem sido contado por diversas roupagens. No filme em questão, em momento algum, vemos qualquer imagem da obra cinematográfica que essas pessoas, supostamente, estão observando, apenas ouvimos os diálogos e demais sons. Vemos os rostos de cem mulheres iranianas e uma francesa, sempre em *close-up* ou em primeiro plano, uma após uma. Alguns homens são vistos em poucos momentos, mas nenhum deles é focalizado. Pelos índices faciais, movimentos de boca e de olhos, lágrimas descendo ao queixo, temos acesso ao que, supostamente, seriam os interpretantes dessas mulheres enquanto assistem a essa narrativa. Em determinado momento, ouve-se a voz da personagem do filme dentro do filme se dirigindo a essas pessoas, a uma suposta realidade que vivem. Ela comenta acerca das mulheres que estão chorando, questiona se é por ela que choram ou para a Shirin que se esconde em cada um delas.

Figura 11 – Montagem de imagens: Personagens, em uma sala de cinema, assistindo a um filme, em *Shirin*, de Abbas Kiarostami, de 2008.



Fonte: Obra Cinematográfica *Shirin* (KIAROSTAMI, 2008)

Em *Shirin*, todas as mulheres que estão na sala de cinema assistindo ao filme são atrizes que interpretam um ritual de visualização de um filme em uma sala escura de cinema, porque, de fato, nenhum filme está sendo exibido. Cada momento foi orquestrado, meticulosamente, pois, em geral, vemos apenas os rostos de uma mulher a cada momento que, durante a filmagem da cena, olhava para algum ponto fixo acima da câmera com expressões conduzidas pelo diretor. A trilha sonora e os diálogos desse filme imaginário foram gravados depois, organizados com as imagens pela montagem, procedimento em que se efetiva o símbolo do cinema.

Em entrevista a Khatereh Khodaei para o *site Offscream*, em janeiro de 2009, o diretor Abbas Kiarostami, declarou, diante das perguntas relacionadas à obra cinematográfica *Shirin*, que não existe filme antes de ligar o projetor e desligar as luzes do cinema, pois uma produção toma corpo no momento em que a “tela prateada vê o público”. Em outras palavras, segundo ele, em um certo momento, o público e o filme se tornam um, pois no momento em que o público é afetado por um filme, a criação é aquele momento especial, não o filme em si. O pensamento de Kiarostami está em consonância com os conceitos semióticos expostos anteriormente, pois sem produzir interpretantes o signo não se efetiva, “fica apenas nele”, como as obras cinematográficas empoeiradas no porão ou em gavetas. Em *Hugo*, por exemplo, *Le Voyage dans la Lune* é exibido na casa de Méliès. Naquela exibição, de fato, que o filme volta a existir.

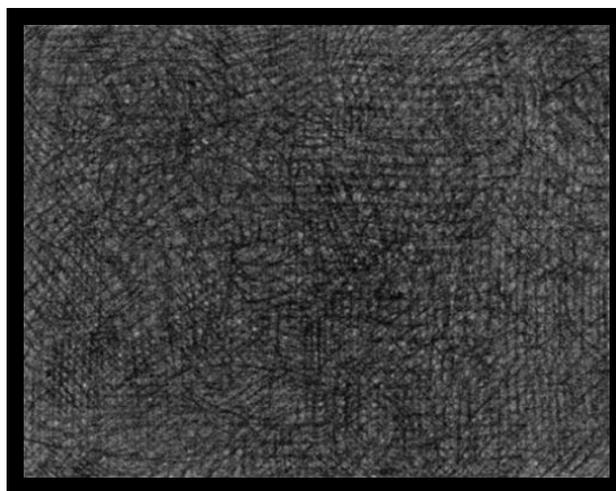
É elementar que se compreenda o signo como algo relacionado à mediação e que, portanto, está além do campo verbal. No processo de mediação, exige-se, por vezes, que seja utilizado/a outro sistema/linguagem para comunicar/apresentar a ideia. Em carta escrita, na primavera de 1906, a Lady Welby, traduzida no português brasileiro por Isabel Jungk para o livro *Charles Sanders Peirce: excertos*, Peirce (2020, p. 57) declara o seguinte: “eu uso a palavra ‘signo’ no sentido mais amplo para designar qualquer meio para a comunicação ou extensão de uma forma (ou característica)”. Um signo, por conseguinte, pode ser verbal, como o literário, ou não verbal: sonoro e imagético, por exemplo.

Todo processo de comunicação entre seres humanos – ou entre quaisquer outros tipos de aparelhos ‘inteligentes’, tanto mecânicos quanto biológicos – pressupõe um sistema de significação como condição necessária, denominado de código (ECO, 1997, p. 6). A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, haja vista que cada sistema de linguagem impõe normas, ora enrijecendo, ora liberando a

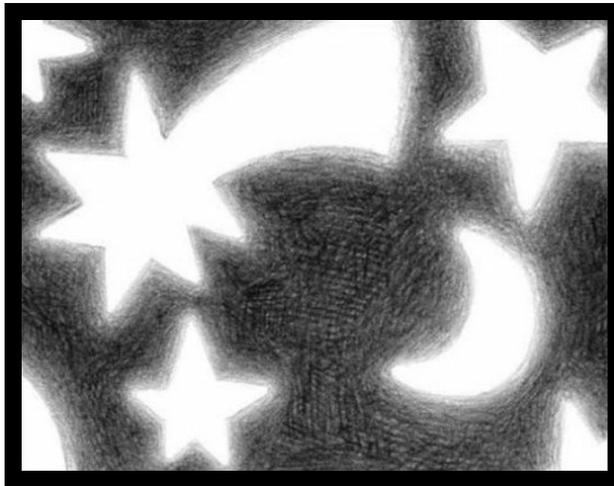
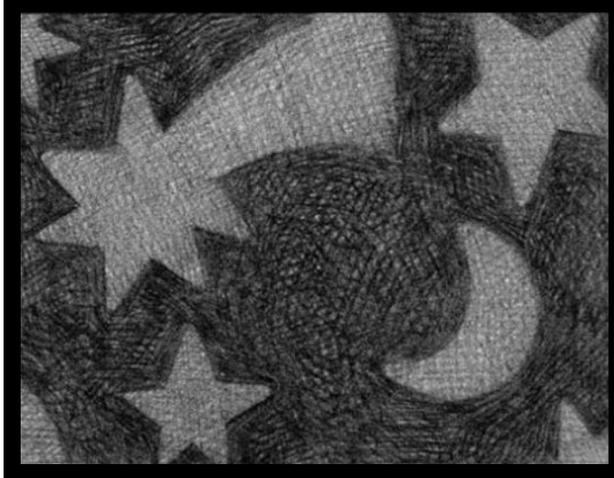
consciência, ora colocando a sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o que se denomina de mundo real (PLAZA, 2013, p. 19). Quem adentra na obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, transita por uma leitura que é efetivada por dois sistemas de signos. Cada um deles foi elaborado/lapidado por Brian Selznick sob estruturas, características, possibilidades e delimitações que contém. Os códigos específicos de cada um desses sistemas realizaram uma mediação que possibilitou uma leitura marcada por momentos de absorção/assimilação de símbolos gráficos (letras e sinais de pontuação) e ícones, índices e símbolos visuais (fotografias, ilustrações, desenhos). Essa variedade de códigos, expressa nos universos literário e cinematográfico/audiovisual, proporciona, pois, uma interação entre sistemas, que cria significados a partir da conjunção deles, como exposto a seguir:

Quadro 13 – Hugo é pego pelo Inspetor da Estação em *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, de 2007.

“Again the Station Inspector was holding his arm, his injured hand throbbing with pain. He could see the policeman removing handcuffs from their belts, and finally the pain and the terror grew too much⁵⁵”.



⁵⁵ M. T: “Novamente, o Inspetor da Estação estava segurando o braço dele; a mão ferida latejava de dor. Ele podia ver o policial tirando as algemas dos cintos e, finalmente, a dor e o terror cresceram sufocantemente”.



“When Hugo opened his eyes, all he could see were stars. Stars and moons and what looked like a rocket ship. It was the cape from A Trip to the Moon, and Georges Méliès was wearing it⁵⁶”.

Fonte: Obra Literária *The Invention of Hugo Cabret* (SELZNICK, 2007, p. 471 - 478)

Curiosidade, perplexidade, estranhamento, apreensão, compadecimento, esperança: sensações, perspectivas e sentimentos que, talvez, tenham gerado no ato da leitura, na travessia pelos dois sistemas de signos, nos códigos utilizados para contar a narrativa. O cruzamento de códigos, na literatura infantil, por exemplo, caracteriza-se, por vezes, como um espectro de referências, noções e pensamentos que entrelaçam e entrecem a escrita como um dos processos de interpretação que Peirce chama de semiose (CUNHA, 2009, p. 15 – 16). No caso da obra literária em questão, ocorre o que Rajewsky (2012b, p. 24 - 25) denominou de

⁵⁶ M. T: “Quando Hugo abriu os olhos, tudo o que pôde ver eram estrelas. Estrelas e luas e o que parecia ser um foguete. Era a capa de *Le Voyage dans la Lune* (Viagem à Lua), e Georges Méliès a estava usando”.

conceito semiótico-comunicativo baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação, neste caso, na forma mais “pura”, isto é, uma integração que não privilegia um dos elementos constitutivos em detrimento do outro. A totalidade narrativa, a corrida de revezamento, como Selznick se referiu, compõe essa antifonia, que encontra existência não apenas na travessia de um sistema de signo a outro, mas na conjunção dos dois sistemas, dois sistemas que representam/apresentam mensagens/informações, portanto, objetos.

A relação do *signo* com o *objeto* que representa pode ser denominada por duas maneiras: *objeto imediato* ou *objeto dinâmico*. O primeiro, é interno; e o segundo, externo. No signo, está contido parte do objeto, pois o signo só pode reportar a algo porque esse algo que denota, de certa forma, está contido no próprio signo. Neste caso, atribui-se o termo *objeto imediato*, que é uma imagem que se manifesta à percepção do intérprete que irá remeter a mente ao objeto real (*objeto dinâmico*). O *objeto dinâmico* é infinitamente mais amplo que o signo e este funciona como uma espécie de duplo do *objeto dinâmico* (SANTAELLA, 2019, p. 46). O *objeto dinâmico*, pois, é o que denominamos de “realidade”, não sendo somente algo ou uma “coisa” material, mas um sentimento, por exemplo. Santaella (2019, p. 45) lembra que mesmo para algo sonhado, imaginado, alucinado, hipoteticamente criado no pensamento abstrato, existe sempre uma materialidade em que o signo toma corpo. O modo como o *objeto imediato* se apresenta para representar o *objeto dinâmico* depende dos caracteres e materiais do signo (PLAZA, 2013, p. 23). Segundo Peirce (2010, p. 177), o *objeto imediato* é o objeto como o signo o representa ao passo que o *objeto dinâmico*, a realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do signo à representação.

Suponhamos estarmos em frente ao apartamento onde o cineasta Méliès viveu, como fez Brian Selznick, durante a viagem à França, para elaborar a obra *The Invention of Hugo Cabret*. O apartamento é, portanto, o objeto dinâmico; e nas ilustrações e nas palavras que apresentam/representam/substituem esse apartamento/casa, na referida obra literária, está o objeto imediato. **Imediato** – *media* – *medium* – de mediar, de representar, que apresenta características que nos remetem ao *objeto dinâmico*. O *objeto imediato* é uma emanção do *objeto dinâmico*, um modo de torná-lo mediatamente presente (SANTAELLA, 2019, p. 46). É da relação do signo com o objeto (dinâmico) que Peirce propôs uma das mais conhecidas tricotomias: a de *ícone* (sugerir ou evocar), *índice* (indicar) e *símbolo* (representar), explanada mais adiante nesta tese. O *objeto imediato*, interno ao signo, portanto, quer dizer a maneira

como aquele signo particular sugere, indica ou representa o objeto que está fora dele (SANTAELLA, 2019, p. 45).

Na Estação *Montparnasse*, Hugo está posicionado como observador, visualizando a vida passageira graças a aberturas e frestas, que lhe permitem espionar as pessoas sem ser visto com um olhar emoldurado por essas frestas – uma visão cinematográfica, pois a realidade não é mais apreendida como um todo, mas como um fragmento isolado por um quadro através do qual o cineasta impõe a singularidade de um olhar (TAILLIBERT, 2012, p. 7). O enquadramento, então, é um recorte da realidade, é uma parte do *objeto dinâmico*, sendo, um *objeto imediato* contido no *signo*. A câmera no cinema não é um olho que recolhe, inocentemente, as imagens do mundo: ela age, incessante, inventa pontos de vista imprevistos, nos propõe deslocamentos súbitos, subtrai ou alonga o tempo, nos apequena ou nos agiganta no espaço, além de registrar a vida contemporânea, produzindo e construindo alteridades e identidades, participando, ativamente na nossa forma de perceber, de simbolizar, de analisar e de dar sentido às experiências coletivas da humanidade e às experiências mais íntimas dos indivíduos (CORSEUIL; LISBOA; OLIVEIRA; COELHO, 2009, p. 13). Santos (2011, p. 13) chama a atenção para o fato de que, no cinema, o plano tem o caráter de signo: tem por função *estar em lugar* do objeto, é *determinado* pelo objeto quando filmado, mas não o substitui, é apenas um fragmento do objeto, uma face deste, sendo que aquilo que se observa na película, o que foi registrado, dada a complexidade do mundo visual, é na verdade apenas o *objeto imediato*, isto é, o objeto dentro do signo/plano. O signo/plano, segundo o autor, funciona como mediador entre o objeto e o efeito (significado) que ele está apto a produzir em uma mente, porque, de alguma maneira, *representa* o objeto, no entanto só pode representar o objeto porque, por sua vez, é por ele determinado.

Na obra cinematográfica *Rear Window (Janela Indiscreta)*, de 1954, Jeff (James Stewart), um fotógrafo, está nos últimos dias de recuperação de uma fratura na perna. Ainda na cadeira de rodas, espia, constantemente, os vizinhos pela janela da casa, vendo-os das janelas dos apartamentos deles. A rotina dessas pessoas é recortada tanto pela janela da casa de Jeff quanto da deles. Jeff chega a descobrir, devido a essa visualização, que um crime ocorreu em um dos apartamentos. As janelas dos apartamentos possuem molduras, são um quadro, um recorte da realidade daqueles ambientes e da vida dos personagens. Elas são metáforas para o cinema. De acordo com Andrade (1999, p. 67), a metalinguagem no cinema pode ser constatada em obras filmicas que não se utilizam da temática sobre o cinema, em que as regras do fazer cinematográfico estão articuladas na trama, como no caso de *Rear Window*,

de Alfred Hitchcock. O enquadramento dessas janelas e o ato de espiar e de condução do olhar remetem à arte cinematográfica.

No caso da escrita, o nome ou um termo nos traz à mente algum objeto, o que atua, como veremos mais adiante, por uma lei, uma norma. Kadota (2009, p. 23) recorda que o mundo está permeado de signos porque, para o que se conhece, existe um nome/termo que o singulariza e o representa, seja algo concreto como uma mesa, uma montanha, ou abstrato como amor, medo ou ciúme. A escolha de cada palavra, o modo como cada frase é elaborada, no caso da obra em questão por frases curtas, especialmente nos diálogos, a fonte e a cor dela, por exemplo, traz, na linearidade, os objetos. A frase, a seguir, exemplifica o modo como as partículas difusas, inclusive no que se refere ao sentido olfativo, remetem a significados na narrativa de Selznick.

*“The place smelled of old paper, dust, and cinnamon. It reminded him of school, and a brief flash of his old life pleasantly filled his memory”*⁵⁷ (SELZNICK, 2007, p. 145 – 146).

No caso de palavras, como na frase acima, o *objeto imediato* é a aparência gráfica ou acústica das palavras como suporte portador de uma lei geral, pacto coletivo ou convenção social que faz com que essas palavras, que não apresentam semelhança real ou imaginária com os objetos, possam representá-los (SANTAELLA, 2012, p. 60). Em uma frase, as palavras referem-se a algo, aplicam-se a uma determinada situação ou estado de coisas, tendo, portanto, um contexto a que elas se reportam, sendo este, o *objeto dinâmico* (SANTAELLA, 2005, p. 15). A referida frase da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* reporta a um contexto de lembranças do menino. Esse é um dos poucos momentos em que o ambiente escolar é citado na narrativa. Ao entrar na Livraria de *Monsieur Labisse*, na Estação, para encontrar Isabelle, o cheiro do ambiente conduziu Hugo a um passado que já parecia distante depois de meses com uma exaustiva rotina de manutenção dos relógios, furtos de peças mecânicas e de alimentos. Essa sensação diante da presença do acúmulo de poeira, de algo “velho”, mesmo pelo olfato, gera um impacto capaz de aguçar lembranças, de desencadear recordações e resgatar memórias. Nesse caso, as palavras trazem, a quem adentra na leitura, esse objeto (lembranças, memórias, sensações), pois, na configuração delas, o signo expressa, comunica significados e sentidos. O mesmo ocorre na sequência do texto, em que o menino recorda que o pai lia para ele narrativas de Júlio Verne e contos de fadas de Hans Christian

⁵⁷ M. T: “O lugar cheirava a papel velho, poeira e canela. Aquilo o fez lembrar a escola, e um breve *flash* da antiga vida dele preencheu, agradavelmente, a memória”.

Andersen. O objeto, contido nesses signos verbais, regido por lei, comunica, informa, traduz essas memórias e sensações.

As ilustrações e as demais imagens na obra literária de Selznick também são signos que representam objetos. A maioria delas, como exposto no capítulo anterior, não constituem objetos do texto verbal que as antecede, mas, com ele, formam um fluxo de linearidade de signos, que se revezam na representação de objetos, construindo o “chamado e resposta” que se prolonga até o fim da narrativa. Essas imagens, como exposto, emancipam-se, são autônomas ao que elas representam. Acerca da autonomia da imagem nos livros da literatura infantil, Rodrigues (2015, p. 252) afirma que os signos são construídos em conjunto pela sociedade com o principal objetivo de comunicar, o que não lhes confere caráter universal de leitura, haja vista que representam variadas significações em diferentes culturas, apesar dessa leitura ter um encaminhamento do/a autor/a para determinados significados que acabam por suscitar outros. As ilustrações de Selznick e as imagens nos conduzem a algo que já se conhece ou se especula conhecer ou que provoca reconhecimento diante do contexto narrativo imagético. Afinal, o aprendizado pode ser construído por meio de informações, de direcionamentos, de explicações. A prática de reconhecimento e/ou do aprendizado por meio dos signos, por sua vez, gera assimilação, que, por sua vez, suscita significados e sensações, que, por sua vez, desencadeia um constructo narrativo com ideias, memórias, experiências, que, por sua vez, efetivam a totalidade narrativa de Hugo Cabret, seja esta como idealizada ou como transformação de um signo em outro signo, um ato de semiose. Em uma segunda leitura de um trecho ou integralmente da obra, pode-se ter uma nova produção de sentidos, compreender algo que não havia entendido ou ter outras percepções. Isso é característico do processo de semiose do signo, um contínuo que pode nunca se concluir.

Peirce (2010, p. 177) definiu três principais níveis na interpretação continuamente evolutiva do signo: *interpretante imediato*, *interpretante dinâmico* e *interpretante final*, conforme apresentado a seguir, na explanação de Santaella (2019, p. 47 – 49):

Interpretante Imediato: interpretante interno ao signo; o que o signo está apto a produzir como efeito, ou seja, o que foi idealizado/objetivado por quem o criou/elaborou; o que se deseja transmitir; encontra-se latente; ocorre antes deste “atingir” o intérprete. Para Peirce (2010, p. 177), “é o interpretante tal como é revelado pela compreensão adequada do próprio Signo, e que é normalmente chamado de *significado* do signo.

Interpretante Dinâmico: pertence, assim como o *objeto dinâmico*, ao mundo externo do signo. Trata-se do efeito que, efetivamente, produz na mente do intérprete (esta pode ser

humana, uma célula ou uma máquina, como já exposto), sendo emocional (afetivo), enérgico (racional) ou lógico (simbólico – lei), o que evidencia a multiplicidade e pluralidade de sentidos provocados pelo signo tanto no momento quanto ao longo do tempo, como, por exemplo, “novos” sentidos observados ao assistir a um filme mais de uma vez. Peirce (2010, p. 177) ressalta que o *interpretante dinâmico* é “o efeito concreto que o Signo, enquanto Signo, realmente determina. Santaella (2019, p. 48) lembra que, por pertencer ao mundo que está fora do signo, pode ter experiência colateral com o *objeto dinâmico*, tendo acesso a esse mundo mais vasto que determina o signo e no qual este está enraizado. Quando analisamos algo, semioticamente, como Santaella (2005, p. 43) aponta, estamos sempre na posição de interpretante dinâmico, de um intérprete singular e, por isso, suscetível a falhas.

Interpretante Final: está ligado à categoria do hábito e da lei (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 47), conforme exposto adiante. É o efeito que o signo produziria em qualquer mente se fosse conduzido suficientemente longe, ou seja, se o signo continuasse apto a produzir todos os *interpretantes dinâmicos* de modo exaustivo e final, haja vista que o termo *interpretante* se refere a um processo evolutivo, contínuo. O *interpretante final* seria uma representação “perfeita” da realidade do *objeto*, entretanto, trata-se de algo a que toda semiose tende, mas, em tese, nunca alcança, o que a caracteriza como um processo infinito (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 34). Santaella exemplifica com o fato de os linguistas terem mostrado que existem leis e princípios de acordo com os quais as línguas evoluíram no decorrer do tempo (e continuam a evoluir). Se pensarmos no fenômeno tradutório, este atualiza não apenas essas leis e princípios de uma obra, quanto significado e leituras ao longo do tempo. Santaella (2005, p. 42) enfatiza que a semiose, de acordo com os pressupostos de Peirce, é um processo ininterrupto que regride infinitamente ao *objeto dinâmico* e progride infinitamente ao *interpretante final*. Pressupor a existência de um interpretante final para leitura, por exemplo, presume que essas leituras são homogêneas e uniformes e, sobretudo, objetivas, o que não corresponde à realidade da criação como deslocamento de signos à procura de sentidos (PLAZA, 2013, p. 35). Assim, como também ocorre no cinema, o *interpretante final*, está fora de alcance (EHRAT, 2005, p. 213).

Peirce (2010, p. 53 - 54) dividiu o *interpretante* em três níveis: *rema*, *dicente* e *argumento*, como exemplificado posteriormente nesta tese. Essa divisão faz parte de uma rede de classificações em tríades, denominadas de tricotomias, estabelecida por Peirce diante, do que Santaella (2012, p. 61) chamou de “divisão lógica e microscópica das partes que

interagem na constituição de todo e qualquer signo”. As três que o autor explorou com maior profundidade foram as que ficaram mais conhecidas: a primeira diz respeito ao *signo* – a relação com ele mesmo; a segunda, à relação do *signo* com o *objeto*; e a terceira, do *signo* com o *interpretante*, conforme exposto na tabela a seguir:

Tabela 1 – Classificação de Signos, segundo Charles Sanders Peirce (2010)

Categorias Universais de toda Experiência e Pensamento	Signo em si mesmo	Signo com o Objeto	Signo com o Interpretante
<i>Primeiridade – Originalidade</i> (Qualidade)	Quali-signo	Ícone	Rema
<i>Secundidade – Obsistência</i> (Relação / Reação)	Sin-signo	Índice	Dicente
<i>Terceiridade - Transuação</i> (Representação / Mediação)	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Fonte: Elaborado pelo autor desta tese baseado na teoria de Peirce (2010)

Charles Sanders Peirce fundamentou a Semiótica em relações triádicas baseadas em três categorias fenomenológicas fundamentais: *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade* (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 29). Trata-se da percepção do mundo em níveis (da experiência e do pensamento) quando se manifestam de forma concreta. Santaella (2012, p. 40) se refere a elas como categorias lógicas aplicadas ao campo das manifestações psicológicas, pois é evidente que o mundo aparece a nós como linguagem, fundamento da Semiótica. A autora reforça que apresentar essas categorias significa examinar os modos gerais conforme se dá a apreensão dos fenômenos na consciência, sendo esta para Peirce, um lago sem fundo no qual as ideias (partículas materiais da consciência) estão localizadas em diferentes profundidades e em permanente mobilidade, não se confundindo com a razão, embora esta é uma parte da consciência. Ehrat (2005, p. 8 - 9) chama a atenção para a dificuldade de compreender Peirce

se não partir da pedra angular do pensamento desse teórico: a teoria das categorias que muitas vezes são vistas como supérfluas e inúteis para a análise de filmes. O autor enfatiza que Peirce ainda não está sendo ouvido o suficiente em teoria do cinema, admitindo que ele fornece conceitos teóricos que não são facilmente aplicáveis e que a arquitetura do sistema é altamente complexa.

As três categorias universais de toda experiência e pensamento ao qual os estudos conduziram Peirce (2010) são estas:

(1) Primeiridade: Categoria dos fenômenos em si. Primeiro contato com o signo com impressões gerais. A primeiridade refere-se à percepção/impressão imediata/rápida das “coisas”: sentimento sem reflexão (não apenas afetivo, mas aquilo que dá sabor, tom à consciência imediata; é uma forma rudimentar, vaga, imprecisa diante de algo), qualidades (cores, formas, dimensões, textura, profundidade), acaso, originalidade, espontaneidade, potencialidade, inerentes ao objeto. Peirce (2010, p. 27) afirma que a *Originalidade*, um dos termos da primeiridade, é “ser tal como aquele ser é, independente de qualquer outra coisa”. Para Santaella e Nöth (2017, p. 37), a primeiridade abarca possibilidades ainda não existentes, pois a existência é determinada por um lugar determinado no tempo e no espaço, não sendo a primeiridade, portanto, ocorrência, mas apenas *possibilidades*. Peirce (2020, p. 62) declara o seguinte acerca desse universo da primeiridade: “abrange tudo aquilo que tem seu ser somente em si mesmo, contanto que tudo aquilo que está nesse universo esteja presente em nossa consciência, ou seja capaz de estar assim presente em todo o seu ser”. A primeiridade refere-se a um estado de disponibilidade; consciência despreendida, aberta ao mundo, sem lhe opor resistência, liberta dos policiamentos do autocontrole e de qualquer esforço de comparação, interpretação ou análise (SANTAELLA, 2012, p. 46).

(2) Secundidade: Categoria da ocorrência, da existência, da efetividade. A qualidade é apenas uma parte do fenômeno; a secundidade trata, pois, da materialização. Nesta categoria, começa haver a noção de tempo. É a categoria que dá base à noção de existenciais – existencial realidade dos personagens e existencial cinematográfico - defendida nesta tese.

Há diferentes tipos de existência. Há a existência de ações físicas, há a existência de volições psíquicas, há a existência de todo o tempo, há a existência do presente, há a

existência das coisas materiais, há a existência das criações de uma das peças de Shakespeare, e, devemos saber, pode haver outra criação com tempo e espaços próprios na qual as coisas podem existir. Cada tipo de existência consiste em ter um lugar entre a coleção total de um universo desses. Consiste em ser um segundo para qualquer objeto em tal universo tomado como um primeiro. Não são o tempo e o espaço que produzem esse caráter. É muito mais esse caráter que, para a sua realização, demanda algo como tempo e espaço (PEIRCE, 2020, p. 53 - 54)

Obsistência (obviar, objeto, obstinado, obstáculo, insistência, resistência) é a palavra que resume a diferença entre a primeiridade e a secundidade: é aquele elemento que, tomado em conexão com a *originalidade*, faz de um objeto/coisa aquilo que uma outra a obriga ser (PEIRCE, 2010, p. 27). A secundidade se refere à percepção por uma parte ou relação de causa e efeito - um relâmpago que remete a um trovão, uma pegada à passagem de alguém pelo local, por exemplo -, forma e conteúdo. Começa quando um primeiro se relaciona com o outro – *categorial dual de fenômenos* – aquilo que existe e, para existir, chama por algo no tempo e no espaço, categoria dos fatos no seu *aqui e agora*, da ação e reação, da realidade e da experiência considerada real (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 38). Santaella (2012, p. 47 - 48) lembra que a qualidade de sentimento não é sentida como resistindo em um objeto material, mas um puro sentir, pois é apenas a matéria que resiste. Por conseguinte, qualquer sensação já é secundidade: ação de um sentimento sobre nós e nossa reação específica, atitude diante de um estímulo. É no choque que envolve resistência e reação, choque do mundo interior (ego) no confronto com o exterior ou signo (não ego) e, sobretudo, através do esforço mental desprendido da experiência real (PLAZA, 2013, p. 35). Só podemos conceber um fato como algo que ganha realidade, pelas ações que desencadeia contra outras realidades (PEIRCE, 2020, p. 53).

Santos (2011, p. 12 - 13) afirma que a Secundidade corresponde ao Outro, ao não-ego: possui o caráter da alteridade, da negação, de se opor ao eu, é, portanto, um *segundo em relação a*. Neste sentido, segundo o autor, o mundo visível ou o objeto em frente à câmera se estende adiante como pura alteridade, como algo fora e que é captado e impresso na película, tornando-se objeto imediato dessa realidade – desse objeto dinâmico –, sendo fragmentos do real impressos nos fotogramas. Santos conclui que o signo jamais reproduz (totalmente) a realidade visível, porém é dela que o signo extrai seu caráter e sua funcionalidade, pois é por meio do signo e de seu processo de semiose e mediação que a realidade se torna inteligível ao ponto de construirmos, através dessa interação, nosso conhecimento e nossas teorias a respeito do mundo.

(3) Terceiridade: Categoria da inteligibilidade, das leis, das regras, da necessidade, do hábito, dos signos, da semiose. Peirce (2010, p. 27) elege a palavra *Transuação* para exemplificar essa categoria. O referido termo significa, pois, “mediação, ou a modificação da primeiridade e da secundidade pela terceiridade, tomada à parte da secundidade e da primeiridade; ou, é ser enquanto cria *Obsistência*. É a mais completa das três categorias, no entanto, opera apenas por meio dos dois primeiros – ou seja, não pode dispensar os dois anteriores (EHRAT, 2005, p. 74 – 75), pois nela está contida a primeiridade – experiências de acaso, liberdade – e a secundidade – experiências de choque, ação e reação, aqui e agora. A terceiridade se refere à percepção por uma lei/norma, algo que se convencionou e foi assimilado como tal.

Santaella e Nöth (2017, p. 38) chamam a atenção para o fato de a terceiridade ser da continuidade e da mediação entre um primeiro (primeiridade) e um segundo (secundidade). A mediação, portanto, é feita pelo signo. Para Peirce (2020, p. 64) pertence à terceiridade “tudo aquilo que é *necessitante* em sua natureza, isto é, um hábito, uma lei, ou algo exprimível em uma proposição universal”. A terceiridade corresponde, portanto, à categoria/camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo (SANTAELLA, 2012, p. 51).

Peirce (2010, p. 14) sintetiza as três categorias da seguinte maneira: a primeira como sentimento, a consciência que pode ser compreendida sendo um instante de tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; a segunda, consciência de uma interrupção de no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; a terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento.

Diante das reflexões acerca das categorias universais, Peirce (2010, p. 28) prosseguiu com a seguinte afirmação:

A mediação genuína é o caráter de um *Signo*. Um *Signo* é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*

Apesar de os signos pertencerem à categoria da terceiridade, haja vista que se unem um primeiro, o veículo do signo (o representâmen), a um segundo, o objeto representado no signo, em um terceiro, a consciência interpretativa, os aspectos da primeiridade e da secundidade podem, em certos casos, predominar de formas distintas, no signo (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 143). É o que se contextualiza a partir de agora.

Dependendo de como os signos podem ser apresentados (*Signos em Si mesmos*), recebem algumas denominações. Essa primeira tríade se refere à natureza material do signo (EHRAT, 2005, p. 129). É o aspecto da qualidade como veículo do signo.

(1) Quali-signo: Qualidade - Uma qualidade que é o signo, porém esta qualidade não pode atuar como signo até que se corporifique (PEIRCE, 2010, p. 52). No caso, o que importa no quali-signo não é a materialização, mas a apresentação tão só e apenas de sua qualidade – ele é um valor-limite do signo -, pois não existe, de fato, no tempo e no espaço, constituindo uma mera *possibilidade* de signo ainda não atualizada e não uma sensação atual de uma cor ou de um som (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 49). Santaella (2005, p. 12) exemplifica com a cor azul claro (muitas vezes, denominado de azul celeste) que, imediatamente, ao vermos, produz uma cadeia associativa que nos faz lembrar o céu. A mera cor, portanto, não é o céu, mas a mera qualidade tem poder de sugestão, funcionando, nesse caso, como um signo, como um *quase-signo* do céu.

Uma cor por si só e isolada pode não ter significado, mas em articulação com outros elementos numa sequência de imagens tende a gerar ideia associativa, independente de ser destacada ou não, possibilitando produzir sentidos diferentes, que dependem da forma com a qual é apresentada ou trabalhada no processo de construção da narrativa. E a partir da conexão entre cor, enquanto unidade, aplicada a um segundo elemento que pode ser um objeto, seja um espaço, fase da história, personagem ou qualquer outro, é estabelecido um registro de codificação, que repetido, permite reforçar e formalizar uma ideia ou ação e leva à associação direta e imediata nas imagens apresentadas a seguir, na qual o matiz é rerepresentado (PALMER, 2015, p. 145).

Santaella e Nöth (2017, p. 66) exemplificam que a qualidade do tom da voz é um quali-signo, pois nada significa de específico, mas pode transmitir um sentimento vago, algo meramente atmosférico, comum, segundo os autores, no cinema, em que o conjunto de signos – imagens, sons, enquadramentos, tonalidades de cores e outros recursos – cria uma atmosfera

difícil de explicar, mas sentida de modo mais ou menos perceptível pelo espectador. Por isso, enfatizam que a concentração e a imersão em uma sala escura é tão importante quando se assiste a um filme.

(2) Sin-signo: Existência / Concreto - Peirce (2010, p. 52) lembra que o prefixo *sin* é considerado “uma única vez”, como em singular. Trata-se de “uma coisa ou um evento existente e real que é um signo”, que só pode ser por meio das qualidades dele, de tal modo que envolve vários quali-signos, estes corporificados. Como existente, está inserido no tempo e no espaço em determinado universo, sendo parte desse universo, por isso aponta para um universo do que é parte. Em síntese: ele age como parte daquilo que aponta (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 13). Todo existente é um índice, pois, como existente, apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte (SANTAELLA, 2012, p. 66). Um grito – reação *aqui agora* – é um sin-signo, pois é único no tempo e no espaço, mesmo que seja repetido posteriormente, porque cada repetição possui características únicas no modo singular como se deu a ocorrência.

(3) Legi-signo: Lei geral - Peirce (2010, p. 52) enfatiza que se trata de uma lei que é o Signo e que não é um objeto singular, mas um tipo geral. Entretanto, todo legi-signo requer sin-signos. Cada palavra de uma língua é um legi-signo, mas quando articulada em uma frase particular, na sua singularidade, é um sin-signo (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 50). A ação da lei é fazer com que o singular se amolde à generalidade (SANTAELLA, 2005, p. 13). O legi-signo é a incorporação de uma norma que o atribui determinado significado (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 35). Tanto os legi-signos quanto os símbolos, exemplificados adiante, não possuem uma materialidade concreta, porque são uma mera lei ou regra, que só existem no *momento da aplicação* (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 68). A norma é apenas uma tradução convencional da lei, mas para Peirce é uma força viva, uma regularidade no futuro indefinido; sem o governo de lei, fatos e ações são brutos e cegos, pois funciona como uma força que será atualizada, dada certas condições (SANTAELLA, 2019, p. 262).

Na teoria dos signos elaborada por Peirce (2010, p. 52), há também uma tricotomia, que compreende os *ícones, índices e símbolos*. Trata-se da relação entre o signo com o objeto, no caso do quali-signo com o objeto, do sin-signo com o objeto e do legi-signo com o objeto. Segundo Peirce (2010, p. 64), essa é a mais importante divisão dos signos. Apresentam

diferenciados graus de semiose que poderíamos dizer que para o ícone há uma quase-representação; o índice, apresentação, e o símbolo representação (SANTAELLA, 2019, p. 192). Convém, no entanto, recordar que nenhum signo pertence exclusivamente a apenas um tipo, pois a iconicidade, indexicalidade e simbolicidade são aspectos presentes em todo e qualquer processo sígnico, existindo, na realidade, uma preponderância de ícone na arte, do índice em sinais de trânsito e do símbolo em um discurso científico (SANTAELLA, 2008, p. 42 - 43).

(1) Ícone: Sugerir / Evocar - Signo que se refere ao objeto que denota, na medida em que for semelhante a ele e utilizado como signo dele (PEIRCE, 2010, p. 52). O ícone opera pela semelhança entre as qualidades que possui, objeto e significado (PLAZA, 2013, p. 21). Tem alto poder de sugestão (SANTAELLA, 2012, p. 100). A imagem, por exemplo, tem grande peso icônico e, dessa forma, parece incorporar o seu objeto (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 3 - 4). Compreende também formas não visuais, como acústica, táteis, olfativas (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 38). Plaza (2013, p. 42) afirma que, quando temos um ícone, epifania na mente, por um instante de tempo, este instante é irrepetível e intraduzível, pois o ícone pode ser uma forma ou totalidade sensível indivisível, resiste à análise e incide na consciência como espécie de interrupção. O autor afirma ainda que o quali-signo, o ícone é o signo da invenção (como originalidade) por excelência. Um ícone é um signo que tem como fundamento um quali-signo; só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que exhibe se assemelha a uma outra qualidade (SANTAELLA, 2008, p. 17). Em relação ao *objeto imediato*, é signo de qualidade e os significados são meros sentimentos tal qual o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte (PLAZA, 2013, p. 22). No entanto, Peirce (2010, p. 64) é enfático ao afirmar que a única maneira de comunicar uma ideia é por meio do ícone.

Na literatura semiótica há um consenso simplificador que trata do conceito do ícone como um monolito, no entanto a iconicidade apresenta-se numa franja de múltiplas distinções que as simplificações desconsideram, haja vista que Peirce dividiu os ícones em *ícones puros* e *signos icônicos* ou *hipoícones* (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 59 – 60), como se evidencia a seguir no enunciado do autor:

Um signo por Primeiridade é uma imagem de seu objeto e, em termos mais estritos, só pode ser uma *ideia*, pois deve produzir uma ideia Interpretante, e um objeto externo excita uma ideia através de uma reação sobre o cérebro. Contudo, em termos mais estritos ainda, mesmo uma ideia, exceto no sentido de uma possibilidade, ou primeiridade, não pode ser um Ícone. Uma simples possibilidade é um Ícone puramente por força de sua qualidade, e seu objeto só pode ser uma Primeiridade. Mas, um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser. Se o que se quer é um substantivo, um representâmen icônico pode ser denominado de *hipoícone*. Qualquer imagem material, como uma pintura, é grandemente convencional em seu modo de representação, porém em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada *hipoícone* (PEIRCE, 2010, p. 64)

Possibilidade significa aquilo que ainda não é, que ainda não se realizou, sendo da ordem daquilo que, logicamente, procede a existência (SANTAELLA, 2019, p. 212). Um ícone puro seria uma mera possibilidade, um mero quase-signo não comunicável ainda sem existência concreta, no entanto, na realidade cotidiana, ícones incorporam elementos da secundidade e da terceiridade e são denominados de *hipoícones*. Um ícone puro, que é um quali-signo icônico, de fato, não existe, pois por ser quali-signo não pode existir na realidade concreta e não pode representar um objeto concreto material, porque, à medida, que vier a apresentar um objeto material já tem algo de indicial, haja vista que, na representação do objeto externo, já é determinado pelas formas desse objeto externo (SANTAELLA; NÖTH 2017, p. 51 – 52). Quando ainda não se encarnam em um existente, as qualidades não dispõem de traços muito nítidos de diferenciação e nem materialidade bem definida: cores, sons, texturas, densidades, intensidades, volumes, ecos, reverberações, brilhos, ritmos misturam-se no lusco-fusco de uma sinestesia incerta – formas em fase de nascimento (SANTAELLA, 2019, p. 213).

O nível dos *hipoícones* foi sistematizado por Peirce (2010, p. 64) em três subníveis de acordo com o modo de Primeiridade que participam:

Imagem: Participam das qualidades simples, ou primeira primeiridade. A imagem estabelece uma relação de semelhança com o objeto no nível de aparência (SANTAELLA, 2008, p. 18), ou seja, similaridade na aparência (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 62). Formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens (SANTAELLA, 2012, p. 65).

Diagrama: Representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que assim são consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes. O mapa do metrô de Londres, por exemplo, é um diagrama, pois a similaridade com o objeto não se dá no nível das aparências, mas no nível das relações internas (SANTAELLA, 2008, p. 18). Gráficos também podem ser considerados diagramas. Eles são uma espécie de ícones de relações inteligíveis (JAKOBSON, 1980, p. 105). Ehrat (2005) vê o cinema, na perspectiva semiótica de Peirce, como um diagrama, no qual o roteiro estabelece as coordenadas, como um mapa.

Metáforas: Representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com outra coisa. Elas podem nascer da justaposição entre duas ou mais palavras, justaposição que põe em intersecção o significado convencional dessas palavras, como em "olhos oceânicos", por exemplo, em que o significado de olhos entra em paralelo com o de oceano e vice-versa, fazendo submergir uma relação de semelhança entre ambos (SANTAELLA, 2012, p. 65). O exemplo “olho do céu” ilustra essa ideia: o abandono do significado literal de olho e de céu é uma condição para que uma nova referência seja criada para o termo sol – a semelhança decorre da aproximação destes dois domínios conceituais e, em certa medida, aproxima objeto e representâmen na mente do intérprete (ALMEIDA, 2010, p. 393). “Coisas” diferentes passam a ser iguais. Metáforas são hipoícones de terceiridade por se referirem *indiretamente* ao objeto – se não despertarem na mente do intérprete terceiros elementos capazes de unir as qualidades dos dois elementos díspares não funcionam como metáfora para esse intérprete (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 53).

Conforme aponta Santaella (2019, p. 305), embora a poesia não seja reduto exclusivo da metáfora, é nela em que se encontra a morada plena desse hipoícone, haja vista que empresta o caráter da visualidade imagética; faz ver; cria uma imagem mental por força semântica das palavras.

Em síntese, pode-se afirmar que a imagem é uma similaridade na aparência; o diagrama, nas relações; e a metáfora, no significado – o diagrama embute a imagem; a metáfora, tanto o diagrama quanto a imagem – lógica que ocorre com o ícone, índice e símbolo (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 62 – 63).

(2) Índice: Signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser, de fato, afetado por esse objeto (PEIRCE, 2010, p. 52). Ele opera pela contiguidade vivida, sendo determinado pelo *objeto dinâmico* em virtude de estar para com ele em relação real; em relação ao *objeto imediato*, é um *signo de um existente* (PLAZA, 2013, p. 22). É um signo que pode evidenciar o que irá acontecer ou que se passou, como uma pegada na areia. O índice é, portanto, um indício. É parte do signo e com ele está existencialmente conectado (SANTAELLA, 2012, p. 102). O verbo *indicar* é, pois, utilizado nessa relação do signo com o *objeto dinâmico*. A função do índice é a de chamar a atenção do intérprete para o objeto, que o afeta ou o determina – potencial como signo está na conexão com o objeto - exercendo sobre o receptor uma influência compulsiva (SANTAELLA, 2019, p. 197). Para Peirce (2010, p. 67), o que atrai a atenção e surpreende é índice, na medida em que assinala a junção de duas porções de experiência, como um violento relâmpago que indica que *algo* considerável ocorreu. O índice pode ser um signo que incorpora alguma extensão física do objeto que se refere: uma mancha de sangue numa camisa que indica um ferimento ou uma seta que indica a direção do objeto que representa (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 34 – 35). Segundo Peirce (2010, p. 69), alguns índices são instruções com detalhes daquilo que o ouvinte precisa fazer, a fim de se pôr em conexão experiencial direta ou de outra espécie com a coisa significada, como aviso aos navegantes quanto a uma latitude, longitude, a presença de algum rochedo no mar. No entanto, recapitulando Peirce, Jakobson (1980, p. 104) ressalta que um índice tão típico como o de um dedo apontando para alguma direção pode receber, em diferentes culturas, distintas significações, como em tribos na África do Sul, em que indicar um objeto com o dedo é amaldiçoa-lo. Portanto, qualquer análise semiótica deve levar em consideração o contexto em que o signo está inserido.

Os índices são divididos em *genuínos* e *degenerados*. O primeiro se refere se a *Secundidade* for a relação existencial; e o segundo, uma referência (PEIRCE, 2010, p. 66).

Os *índices genuínos* possuem conexão real com o objeto, como a fotografia (sem legenda), a impressão digital, e uma pegada. Os *índices degenerados* sugerem o objeto e indicam por aproximação, como um dedo que aponta; nome próprio; pronomes; desenhos, pinturas, gravura, escultura, quando figurativas.

Para muitas pessoas, chama a atenção o fato de a fotografia estar situada como um índice, haja vista o potencial icônico que apresenta. Ela é um exemplo destacado por Peirce que evidencia o caráter material – construído, constituído – para corporificar o objeto.

As fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos aqueles que o são por conexão física (PEIRCE, 2010, p. 65)

Santaella (2019, p. 198 - 199) aponta que a fotografia é caracterizada, predominantemente, como *índice genuíno*, pois a conexão entre a imagem fotográfica e o objeto fotográfico é física, dinâmica, existencial, estendidas também aos outros tipos de imagens produzidas através de máquinas que registram, gravam fragmentos da realidade – *cinema, televisão, vídeo, holografia*. Segundo a autora, a secundidade se sustenta em formas de representações visuais porque, como formas manifestas em suportes, meios ou canais específicos, materiais e singulares, mesmo no caso limite de iconicidade, elas tendem a se apresentar como sin-signos (imagens que resistem na materialidade, no instante/aqui e no lugar). Santaella ainda lembra que todo índice possui um ícone embutido – índice possui dois elementos: um deles serve como substituto para o objeto, e o outro constitui um ícone que representa o próprio signo como qualidade do objeto. No caso de uma pegada, por exemplo, na aparência qualitativa é uma imagem de um pé, porém não é isso que a faz agir como índice, mas sim o fato de haver uma conexão dinâmica, factual, existencial entre o pé e a imagem deixada em determinado lugar. No caso de imagens figurativas, como a fotografia, o ícone precisa ser similar ao objeto, pois esse tipo de índice só funciona como tal devido a semelhança, uma vez que a figura só pode se referir ao objeto que denota por meio da similaridade entre sua aparência e a aparência do objeto que ela indica.

A fotografia é um vestígio material daquilo que foi fotografado. No caso de uma fotografia de uma montanha, esta é um existente concreto e, assim, como ela, a fotografia, para existir, também deve ser, mas a foto não é a montanha, ela a indica sob certos aspectos: um recorte que constitui o *objeto imediato*, do qual a montanha real é o *objeto dinâmico* (SANTAELLA, 2008, p. 19). Santaella e Nöth (2017, p. 130) chamam a atenção para o fato de que muito tem se repetido que a força da fotografia está na duplicação das aparências que ela permite, porém apesar de ser fruto de algumas descobertas, representou um grande avanço no poder humano na duplicação de coisas visíveis, embora o início desse ato da “aventura da reprodução imagética do mundo” tenha se dado com os desenhos das cavernas. A fotografia

está na linha de continuidade de um processo que não se iniciou e nem terminou nela – anteriormente desenhos nas pedras, cerâmica, pinturas e, posteriormente, cinema, televisão, computação gráfica -, o que justifica essa explanação dessa mídia neste espaço.

Segundo Ismail Xavier (2003, p. 40), como vestígio de algo, a fotografia testemunha a existência desse algo. Bazin (1991, p. 22 - 24) afirma que a originalidade da fotografia em relação à pintura reside na objetividade essencial. Nessa perspectiva do autor, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica, pois o filme não se contenta mais em conservar o objeto lacrado, mas o liberta: a imagem das coisas é também a imagem da duração delas. Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal da imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à natureza dele – o movimento (XAVIER, 2008, p. 18). Nesse caso, podemos confirmar que, diferentemente, da fotografia estática, o plano cinematográfico traz consigo a temporalidade dos fluxos, das interações, dos ritmos e das inter-relações entre diferentes elementos em jogo – duas materialidades distintas – fotografia estática e fotografia/imagens em movimento.

No entanto, cabe aqui, mais uma discussão acerca da fotografia. Enquanto materialidade, quando Peirce (2010) escreveu acerca dos índices, há 100 anos, não havia a realidade digital tal como no presente – no aqui e no agora. O negativo era (e ainda hoje pode ser) imerso em um líquido chamado revelador, depois em uma solução denominada de interruptor e, na sequência, no fixador, sendo, posteriormente, lavado em água corrente e colocado para secar. Cada etapa, em geral, possui uma duração que pode ser ampliada ou diminuída, o que faz a fotografia (e o filme em película) ter uma estética diferente, forjada para tal. Na contemporaneidade, a imagem é registrada como “informação” que tem de ser lida e codificada por outro aparelho (FELINTO, 2006, p. 426).

A descrição teórica da imagem captada digital tende a passar por certos conceitos de base propostos por Charles S. Peirce. A imagem fotorrealista tradicional se reveste de um caráter indicial de impressão, frequentemente estudado. Trata-se do próprio princípio de fotografia: a luz depositou sua marca através da objetiva, é conservada e restituída. Com a codificação digital, perde-se essa impressão essencial, essa contiguidade forte com o real captado. De certa forma, já não se trata de capturar e restituir uma porção do real profilmico, mas de capturá-lo e reconstruí-lo. Sabemos, é claro, que toda representação, por mais servilmente gravadora que seja, é sempre uma (re)construção [...] Temos de convir, entretanto, que a parte de indicialidade é muito mais forte na impressão analógica fotorrealista do que na codificação-tradução do digital [...] São, portanto, as próprias relações entre o índice e o ícone que a imagem digital nos obrigaria a reconsiderar [...] O dispositivo fotográfico

continua assombrado pela dominação de uma captação-restituição do mundo, e sua reputação continua sendo a do valor testemunhal de uma realidade registrada. Ainda tenaz hoje em dia, apesar do Photoshop e outros, essa notoriedade de “documentaridade” da imagem fotorrealista continua presa nela (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 77 - 79).

O cinema digital, armazenando imagens e sons nos *bits* e *bytes* de aparatos computadorizados, desmaterializou a superfície que, por mais de um século, abrigou os fotogramas, constituindo-se na substância poética em que foram impressionadas as mais pregnantas sensações, visões e fantasias do século XX (FELINTO, 2006, p. 413). Gaudreault e Marion (2016, p. 18) afirmam que, quando se filma no modo digital, estabelece-se um comando a um aparelho de filmagem para que traduza em valores numéricos, ao codificá-las, as informações luminosas provenientes da realidade pró-filmica para que armazene essas informações no momento da codificação – ao invés de estar gravado em uma película é codificado no que se pode chamar de “filme arquivo”. Segundo os autores (p. 156), há o que se considera uma desmaterialização: tudo teria se tornado questões de algoritmos, de equações e de binaridade. Os autores (p. 63; 86) ressaltam ainda que foi atribuída à imagem digital a fama de ser fria, asséptica, com ausência de vitalidade, sendo desumanizada e sugerindo a morte.

(3) Símbolo: Signo que se refere ao objeto que denota em virtude, normalmente, de uma associação de ideias gerais que operam no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto (PEIRCE, 1999, p. 52). Em geral, é uma denominação coletiva, ensinada de algo, como as palavras (no caso de onomatopeias, estas são ícones; nomes próprios e pronomes demonstrativos são considerados índices). Depende de uma convenção ou hábito para representar o *objeto dinâmico*; em relação ao *objeto imediato*, é signo de lei (PLAZA, 2013, p. 22). Não apresenta conexão com o objeto, a não ser por uma norma (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 35). Aquilo que representa não é individual, mas algo geral (SANTAELLA, 2012, p. 105). Peirce (2010, p. 72) afirma que a significação do termo “símbolo” não é algo novo, mas um retorno ao significado do que é o símbolo, pois, para os gregos, significava a celebração de um contrato ou convenção, um credo religioso, uma senha, um emblema. O símbolo intui reunir; é um unificador (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 30). Ele corporifica a razão do objeto que dele emanou (PEIRCE, 2010, p. 47).

O símbolo é *aplicável a tudo o que possa concretizar a idéia ligada à palavra*: em si mesmo, mas não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar a palavra. Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa: simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria (PEIRCE, 2010, p. 73)

Para Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 22), a história do símbolo atesta que qualquer coisa pode se revestir de valor simbólico, seja ela natural (pedras, animais, flores, fogo, rios, raio) ou abstrata (número, ideia, forma geométrica). Segundo Ribeiro (2010, p. 46 - 47), o símbolo, em sua origem, é um sinal visível de algo que não se encontra ali presente de forma concreta, cujo sentido, chegou a envolver, por exemplo, oráculos, presságios, fenômenos extraordinários considerados provenientes dos deuses, emblemas de corporações, crachás e vários sinais de compromisso, como o anel de casamento ou o anel depositado pelos participantes de um banquete, garantindo que pagariam corretamente por ele. De fato, como confirma o autor, poucas palavras adquiriram tão vasta significação como a palavra “símbolo”.

Peirce (2010, p. 71) chama a atenção para o fato de que o símbolo também pode ser denominado de uma *regularidade do futuro indefinido*, e que o constituinte de um símbolo pode ser um índice e um ícone. Para ele (2010, p. 73), os “símbolos crescem”, retirando seu ser do desenvolvimento de outros signos; uma vez existindo, espalham-se entre as pessoas; no uso e na prática, o significado deles cresce. Os símbolos crescem porque o potencial que apresentam para significar e ser interpretados não se esgota em interpretação particular alguma (SANTAELLA, 2008, p. 38). O símbolo é incompleto, no sentido de que o que ele representa hoje, em termos de significado, pode ser ampliado continuamente. Peirce (2010, p. 40) ressalta que todo símbolo é uma coisa viva e que o corpo dele se transforma lentamente, mas o significado cresce inevitavelmente, incorporando novos elementos.

Santaella e Nöth (2017, p. 20) lembram que o *objeto imediato* do ícone é o modo como a qualidade pode sugerir ou evocar outras qualidades - similaridade; o do índice, o modo particular pelo qual esse signo indica o objeto - conexão casual, fatural, física, concreta; o do símbolo, o modo como representa o *objeto dinâmico*. Enquanto o primeiro sugere através de associações por semelhança e o índice indica através de uma conexão de fato, existencial, o símbolo representa através de uma lei. O símbolo é uma lei tanto quanto seu objeto e seu signo são leis, contudo, depende do universo imaginário, ícone mental, sem este seria impotente para significar e sem o índice também, pois ficaria sem seu poder de referência (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 64).

A terceira tricotomia de Peirce (2010, p. 50) diz respeito à relação do signo com o interpretante. Ela se refere à interpretação que o quali-signo icônico, o sin-signo indicial e o legi-signo simbólico estão aptos a produzirem na mente do intérprete. Convém aqui recordar, uma vez mais, que o interpretante também é um signo, haja vista que a mediação do objeto realizada pelo signo cria, ou tem o intuito de criar, um novo signo na mente do intérprete.

(1) Rema: Signo de possibilidade qualitativa. Representa o objeto apenas em caracteres. O interpretante que o ícone está apto a produzir é, também ele, uma mera possibilidade (qualidade de impressão) ou uma conjectura ou hipótese, o que faz com que diante dele dizemos: "parece uma escada...", "parece uma cachoeira...", sempre no nível do parecer: aquilo que só aparece, parece (SANTAELLA, 2012, p. 65). Santaella e Nöth (2017, p. 59) lembram que, no caso dos *ícones imagéticos*, quando a imagem é ambígua, não deixando em evidência a relação de semelhança com algo fora dela, o rema, então, surge na mente interpretante como uma mera hipótese falível. Os autores lembram que além do quali-signo remático existe o *sin-signo remático*, quando um índice não é reconhecido reportando ao objeto que denota. O *sin-signo remático* é um exemplo dos diversos signos que não serão abordados nesta tese. No entanto, demonstra a diversidade de signos e classificações existentes.

(2) Dici-signo ou Dicente: Signo de Fato – Signo de existência real, portanto não pode ser um ícone, o qual não dá base para interpretá-lo como sendo algo que se refere a uma existência real. Envolve como parte dele, um Rema (secundidade pressupõe primeiridade,

assim como no índice estão habitados ícones e quali-signos) para descrever o fato que é interpretado como sendo por ele indicado. É entendido como representante do objeto referente à existência real (SANTAELLA, 2005, p. 27). Santaella e Nöth (2017, p. 60) colocam o termo proposição em evidência nessa classificação, pois uma proposição exprime ideias que podem ser verdadeiras ou falsas; sendo signo de existência real, é um interpretante de algo que está, de fato, acontecendo ou que aconteceu na realidade.

(3) Argumento: Signo de Razão – Signo de Lei. Representa o objeto (é entendido como representando o objeto) em seu caráter de signo. O objeto deve ser geral, ou seja, o argumento deve ser um Símbolo – como símbolo, deve ser um legi-signo. Santaella e Nöth (2017, p. 60) afirmam que o argumento conecta a informação de signos dicentes por uma necessidade lógica, sendo signo do discurso racional – a conclusão segue, ao menos, duas premissas, como as evidenciadas a seguir:

Premissa 1: Todos os homens são mortais;

Premissa 2: Os brasileiros são homens; - logo:

Conclusão: Os brasileiros são mortais.

O Silogismo é a manifestação mais formal do Argumento. Este, segundo Peirce (2010, p. 29), é um signo que representa distintamente o interpretante, denominado de sua *Conclusão*, que ele deve determinar. Ehrat (2005, p. 136), lembra que, embora a interpretação não possa ser interrompida, ela ainda deve começar em um ponto, que é o Signo, o ponto zero da interpretação, o ponto que determina toda a cognição posterior, inclusive no cinema.

Convém ressaltar que, mesmo o que foi apresentado aqui, é uma síntese dos estudos de Peirce, pois, como já evidenciado, foram anos de pesquisas sobre o fenômeno da produção de sentido e de significados, tendo sido escritas diversas páginas sobre essas questões e muitas das noções deixadas para serem abordadas, posteriormente, por outros autores.

As três tricotomias do signo (*signo em si*: quali-signo, sin-signo, legi-signo; *relação do signo com o objeto*: ícone, índice, símbolo; *relação do signo com o interpretante* – rema, dicente ou dici-signo, argumento) proporcionam uma divisão de signos, que Peirce (2010, p. 55) denominou de **Dez Classes de Signos**, para as quais, segundo o autor, numerosas subdivisões têm de ser consideradas. Elas dizem respeito às misturas entre signos que são logicamente possíveis. Nesta tese, elas não serão abarcadas, haja vista que as tríades e demais

conceitos aqui expostos são suficientes para a análise proposta e constituem um embasamento necessário para firmar os pressupostos. Da mesma forma, não adentrei na classificação dos interpretantes dinâmicos (emocional, enérgico e lógico), nem na divisão dos objetos imediato (descritivos, designativos e copulantes).

Por volta de 1906, Peirce descobriu que existem não três, mas dez tricotomias e mais de 60 classes de signos, e mais de 50 000 tipos de signos. Esse vasto campo de signos, mais especificamente das numerosas classificações que, a princípio, podem despertar uma sensação de surpresa, de espanto, ou desencadear uma crítica por considerar o número delas exagerado, demonstra, a meu ver, dois tópicos importantes. O primeiro se refere à contemplação dos fenômenos que rodeiam e estão intrínsecos ao estar humano na sociedade e no mundo. Essa contemplação propicia estar ciente de que o estar humano na sociedade e no mundo está cercado por diferentes formas de linguagens e de presenças materiais e imateriais (ou quase-materiais) que possibilitam, de certo modo, sob certo aspecto, esse estar humano. A contemplação, uma contemplação espontânea, fluída, liberta de um olhar rígido incapaz de aprofundar os níveis mais imediatos, como da primeiridade, e depois da secundidade e da terceiridade, faz com que se perceba que a atuação do signo está condicionada à materialidade, ao objeto que denota, a quem ou a algo que se deseja atingir, mas também ao existencial, ao referencial e ao contexto em que os signos estão inseridos. Não se pode classificar um signo se não levar em consideração o referencial e o contexto em que está inserido e que atua. O segundo tópico a qual chamo a atenção é que essas tríades e classificações de Peirce (2010), que foram elaboradas durante anos de estudos e após a abertura, por parte do autor, à observação de contemplação e também de outros teóricos do qual tomou como base para o pensar, quando vistas sob essa contemplação, um mergulho fluído, sem uma rigidez, observando estruturas e contexto em que o signo está inserido, possibilita a compreensão de especificidades dos signos, das linguagens e da interação do estar humano com essas formas. Evidentemente, esse não é um percurso realizado com facilidade. Cada vez mais que se avança no conhecimento da Semiótica, percebe-se a vastidão, a complexidade da organização e da mediação sógnica, das linguagens existentes, bem como o filtro que os conduz e os alicerça em discursos. Além disso, essa contemplação se abre quando dialogada com outras áreas, linguagens e ciências, o que, para mim, é ainda mais desafiador e enriquecedor.

A combinação de cinema e mundo é uma questão de representação e esta é uma questão de discurso que é, em parte, a organização de imagens e a construção de convenções

narrativas (AITKEN; ZONN, 2009, p. 50). O olhar semiótico para o cinema pode se dar à materialidade do signo, a um real exterior que é, inescapavelmente, temporal com um espaço que se torna temporal através da ação narrativa, e a significados estético-perceptivos (EHRAT, 2005, p. 137). Um filme deve ser considerado um texto estético, no qual tanto o plano da expressão quanto o plano do conteúdo são necessários para a construção global do sentido (DUSI, 2015, p. 185).

Diante disso, volto a uma citação do teórico Plaza já apresentada nesta tese referente ao pensamento, signo que tem de ser traduzido para uma expressão concreta e material da linguagem com o intuito de haver uma interação comunicativa: “o signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior” (PLAZA, 2013, p. 19). A atuação dos signos cinematográficos traduz pensamentos e tantas outras formas de “interiores” – invisível, latente, reprimido, ofuscado e interno, no sentido, também, de sensações, perspectivas, sentimentos de identidade, noções de pertencimento, de resistência - evidenciando possibilidades e limitações desses signos; escolhas, sejam estas artísticas, metodológicas, mercadológicas, ideológicas, na aplicação deles. No processo de representação simbólico, o que se denomina por irrepresentável ou invisível, deixa de o ser, para que o abstrato se torne tangível, conceitualizado, concreto pela arte (TEIXEIRA, 2013, p. 87). Mas se traduz, também, um exterior ao signo, aquilo que denominamos por realidade, que, pelo *objeto imediato* incorporado ao signo, apresenta e comunica esse exterior. Essa realidade é filtrada, representada, sob certos aspectos e modos pela materialidade que lhe foi atribuída, por um discurso que a formou e a idealizou. Machado (1984, p. 21 – 22) lembra que os signos são materialidades viabilizadas por instrumentos e enunciados por sujeitos que se interpõem na produção de signos, como elementos de refração da realidade, elementos que interpretam, reformulam, transmutam os sentidos, conforme a especificidade da realidade material, sua história e seu lugar na hierarquia social.

No capítulo anterior, na seção 2.2 - *Intermedialidade em The Invention of Hugo Cabret*, na página 70, mencionei que o teórico Clüver (2009, p. 503; 516), ao falar da ascensão da Semiótica, ressalta que esta ciência se refere às obras de artes como textos. Partindo dessa noção de filmes como textos, Ehrat (2005, p. 286) afirma que o termo “conteúdo” nos diz, não tanto que o filme se refere a um mundo, mas que ele é organizado como um todo, o todo que pode ser uma organização retórica ou uma estrutura narrativa. O cinema pode ser visto como uma paisagem semiótica – um constructo humano, cultural de signos e sistemas de signos sistematicamente relacionados – isto é, uma representação filmica

de um ambiente real ou imaginário (HOPKINS, 2009, p. 61 – 64). Isso ocorre porque, como já exposto, mesmo que algo seja meramente sonhado, imaginado, alucinado, hipoteticamente criado no pensamento abstrato, há sempre algum tipo de materialidade que o signo toma corpo (SANTAELLA, 2019, p. 45). Marcel Martin (2011, p. 12), no entanto, lembra que uma das naturezas do cinema é a *fragilidade*, por estar preso a um suporte material extremamente delicado e suscetível ao estrago dos anos. É evidente que, quando o teórico escreveu o enunciado, estava se referindo à película, suporte anterior ao modelo digital da atualidade que também apresenta certas fragilidades.

Auxiliado por toda a estrutura semiótica que apresenta, inclusive a música, o cinema se abriu às participações possíveis e se adaptou a elas (REPETTO, 2011, p. 15 – 16), como evidenciado a seguir.

De fato, um denominador comum aos meios de massa está na mistura de meios ou multimeios. Meios de massa são, por natureza, intersemióticos. O cinema, por exemplo, envolve imagem, diálogo, sons e ruídos, combinando as habilidades de roteiristas, fotógrafos, figurinistas, *designers* e cenógrafos com a arte dos atores, muitos deles treinados no teatro. Dessa mistura de meios e linguagens resultam experiências sensório-perceptivas ricas para o receptor. Mas, ao mesmo tempo, a mistura atinge um dos alvos a que os meios de massa aspiram: a facilitação da comunicação, pois o significado de uma imagem pode ser reforçado pelo diálogo e pela música que a acompanha (SANTAELLA, 2014, p. 12)

Por meio dos signos e, mais especificamente, das interações entre sistemas de signos que formam o signo cinematográfico, esse conjunto de recursos e interações são apresentadas ao público, formando um bloco homogêneo que desencadeia sentidos, perspectivas e interações. Os fenômenos de interação semiótica, a exemplo da obra literária de Selznick que contém a interação entre verbal e não verbal por meio de palavras e imagens, como afirma Plaza (2013, p. 12), dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas, mas não se confundem com elas, pois, apesar de trazerem o “gérmen” dessas relações, não as realizam, haja vista que o fenômeno da tradução intersemiótica está na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles pela atividade intencional e explícita da tradução. As transposições intersemióticas podem ser lidas como textos sobre a produção de outro texto que evidenciam as possibilidades e as limitações inerentes aos dois sistemas de signos, demonstrando o potencial de significados das estruturas disponíveis em cada um e as diferenças de códigos, especialmente no que se refere às convenções que governam a representação e a descrição (CLÜVER; WATSON, 1989, p. 70). A antifonia, na literatura,

como demonstrou Lund (2012), é um exemplo dessa interação intersemiótica que passou a ser na linha de continuidade com a adaptação cinematográfica de 2011. A estratégia textual da obra “tradutora” pode, assim, ser investigada com vistas a determinar as regras internas de semelhança com a obra “traduzida”, sendo, portanto, uma possibilidade da tarefa de análise semiótica comparativa identificar as formas e os processos (DUSI, 2015, p. 189). A relação, no caso do cinema com a literatura, demonstra as capacidades distintas tanto em relação à comunicação quanto às limitações do verbal e do audiovisual, sendo a transição de códigos, em uma adaptação cinematográfica ainda mais expressiva (BONETTI, 2007, p. 45).

O código é vital para o cinema transmitir a mensagem e conectar uma narrativa ao público. É o que chamamos de *Linguagem Cinematográfica*. Exemplos não faltam. Estabelecer como os enquadramentos filmicos conferirão maior expressão aos personagens e à dramaticidade das cenas, o modo de fazer a audiência compreender a narrativa por esse recorte de expressão, moldagem, escolha, enfoque, perspectiva, potencialidade instantânea; luz; cor e tonalidades, por exemplo, criam e conferem atmosferas dramáticas às narrativas. O modo digital expandiu as possibilidades desses códigos. Os efeitos especiais trouxeram novas sensações e novas perspectivas, facilitando e gerando processos de significação. Códigos: enquadramentos, construção sonora que pontuam, dinamizam, entrelaçam as profundezas psicológicas, psíquicas, afetivas, emocionais dos/as personagens e das situações do enredo. Códigos: a especificidade do cinema é a presença de uma linguagem que tem o intuito de se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem (METZ, 2010, p. 76). Códigos que resplandecem, pelo olhar e pela audição humana, na mente das pessoas receptoras a significação, os interpretantes.

Se em um texto escrito existe uma linearidade que faz com que a sucessão das palavras estruture um todo significante em que uma palavra interfere na significação da seguinte, a produção de sentido no cinema também ocorre pela sequência de imagens e sons, que formam um conjunto significativo que surge da conjugação dos planos (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 15). O todo é feito pela célula, o plano, definido por Metz (2010, p. 145) como o segmento mínimo. É o instante, o piscar dos olhos, a parte fundamental, a expressão pragmática que alicerça e compõe as cenas que irão compor as sequências. A conjunção dos signos, portanto, contribui para a soma dos significados de um único momento (DINIZ, 1998, p. 321). Na medida em que esses códigos nos permitem 'ler' narrativas cinematográficas, na medida em que aprendemos a atribuir significados a eles (por exemplo, assumir que *'fade out/fade in'*, denota, em geral, um grande lapso de tempo), podemos ter a ciência da distinção

entre os recursos cinematográficos dos literários, bem como aprofundar o entendimento da imagem audiovisual (MCFARLANE, 1996, p. 28).

Marcel Martin (2011, p. 27) enfatiza que *é preciso aprender a ler um filme*, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. A partir de então, pode-se entender as cenas de um filme e como são orquestradas no bloco, denominado de sequências que, por terem um fio que as conduz, apresentam um feixe de signos, recursos, dramaticidade, enfoque, espontaneidade, qualidades, indexicalidades e símbolos que a tornam como blocos que formam o filme. Mas é preciso ter cautela: a análise dos signos pode nos levar às diferentes camadas de percepção e significados, sem, de fato, chegarmos à idealização do que foi *o interpretante imediato* e mais ainda ao *interpretante final*. Existem camadas de leituras que são conduzidas pela atuação do signo. O olhar semiótico aponta caminhos e direções, mas não conduz, em muitos casos, a um único denominador comum de significação, haja vista que está constantemente em diálogo com as demais ciências e linguagens que também podem abranger mais de uma possibilidade de significados.

O que caracteriza o cinema um signo não verbal é o fato de fazer parte de um campo *audio/visual*, o que expressa os principais signos que representam ideias ao intérprete. A partir de um olhar intersemiótico, a função do cinema passa ser a de transferir para a tela não apenas uma narrativa, cuja mensagem é veiculada por meio de personagens, mas também canalizar para ela os mecanismos necessários à organização interna da montagem, que pressupõe estética, criatividade e linguagem própria (CALADO, 2016, p. 158). Dessa forma, uma tradução intersemiótica para o cinema precisa considerar todos os meios de expressão que existem nos planos, cenas, sequências e, por conseguinte, o filme completo.

As palavras têm corpo físico impresso no papel; as imagens, películas, papéis, telas eletrônicas; os sons, a vibração do ar (SANTAELLA, 2008, p. 33). Essa materialidade das mídias e das formas não deve ser negligenciada em uma tradução intersemiótica. O teórico Julio Plaza (2013, p. 27) enfatiza que toda operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução – um signo se traduz em outro; da mesma forma, o sentido de um signo (a interpretação) só pode se dar em outro signo, traduzindo não apenas o significado, mas o próprio signo: sua fisicalidade, sua materialidade. Para o referido teórico (2013, p. 67), a tradução intersemiótica se pauta pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o

operar tradutório vai além da interpretação de signos linguísticos para não linguísticos, mas às transmutações intersígnicas.

Do ponto de vista semiótico, a materialidade influi nas qualidades de uma obra. Santaella (2019, p. 216 - 218) afirma que, nas qualidades, estão os vestígios dos meios e dos instrumentos utilizados para a realização dessas qualidades e que não há como apagar por completo de uma qualidade visual - seja ela a cor, a linha, o traçado, o volume, a dimensão, a textura - a marca do gesto através do qual essa qualidade foi produzida, pois independente dos meios, dos instrumentos e dos suportes utilizados na forma visual, estes sempre deixam rastros na qualidade das formas. Um exemplo de fácil assimilação que a autora fornece é o da tinta óleo que deixa vestígios nas qualidades da pintura, sendo perceptíveis as marcas dessa tinta. No caso do cinema, pode-se comparar as filmagens em película com a das câmeras digitais. Se em muitos filmes de outrora podiam ser vistos “grãos” e texturas na imagem, o digital, de certa forma, promoveu uma “limpeza”, que para alguns, passou a ser artificial quando se observa que essa limpeza não está em consonância com a atmosfera narrativa. Estética do momento, técnica que influi na qualidade, na resolução, na melhor captação de imagens: são diversas as respostas para tais efeitos do digital. Entretanto, não se pode negar que esse modo possibilitou avanços não apenas qualitativos, mas técnicos que permitiram que novas tecnologias, sobretudo no que se refere aos efeitos visuais fossem desenvolvidas.

Com o advento do computador, as diferenças da materialidade influenciando nas qualidades estão se tornando cada vez mais imperceptíveis, mas só podem passar despercebidas a um olhar leigo, enquanto que por um especialista elas são reconhecidas (SANTAELLA, 2019, p. 218). Da mesma forma, como já indiquei na seção 2. 2 – *Intermedialidade em The Invention of Hugo Cabret*, há diferenças na imagem quando se assiste a um mesmo filme em uma sala de cinema, DVD ou *Blu-ray*, como exemplifiquei na questão da visualização das partículas difusas em *Hugo*.

A partir da página 148, apresentei algumas questões pertinentes à fotografia na noção Semiótica que dizem respeito também ao cinema quanto à forma de representação – iconicidade e indexicalidade. No entanto, o caráter simbólico nas imagens – fotografia e cinema, por exemplo – não pode ser esquecido. As formas representativas, também denominadas de simbólicas, são as que, mesmo quando reproduzem a aparência de coisas visíveis, essa aparência é utilizada para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral (SANTAELLA, 2019, p. 246). Peirce (2010, p. 76) lembra que nada é signo, a menos que seja interpretado como signo; no caso do

símbolo, um signo se constitui em signo “simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal”. Imagens se tornam símbolos quando o significado dos elementos que apresentam só pode ser entendido com a ajuda do código de uma convenção cultural; sendo veículo do signo (primeiridade) e objeto (secundidade), têm de estar associadas através da convenção cultural, esta a ser apreendida por um intérprete (o terceiro) (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 150).

Estando em nível de terceiridade, as formas visuais representativas ou simbólicas são muito instrutivas para se compreender o modo como a terceiridade embute a secundidade e esta, a primeiridade. Por serem formas, muitas vezes figurativas, diagramáticas ou até mesmo imagens, elas mantêm um nível acentuado de indexicalidade, quer dizer, as figuras indicam algo no mundo visível, do que se desprende seu nível de secundidade, denotativo, referencial. Mas essa referencialidade só é possível porque há uma similaridade aparente ou abstrata entre a forma e aquilo que ela denota, do que se desprende seu nível de primeiridade, icônico, mimético. Entretanto, mesmo mantendo a presença desses dois níveis, sobre eles, as formas representativas ainda acrescentam um nível suplementar de significação que só pode ser apreendido por aqueles que dominam o sistema de convenções culturais a partir do qual as figuras se ordenam (SANTAELLA, 2019, p. 247)

No cinema, um símbolo pode se dar por meio de um conteúdo latente ou implícito em que uma imagem, que participa da ação e aparenta não conter outras implicações além da significação imediata, possui um *sentido geral* (MARTIN, 2012, p. 111). No caso das partículas presentes ao longo das obras literária e, sobretudo, cinematográfica, por vezes, além de serem ícones (ou, mais especificamente, hipoícones), e de índices (por conexão real/existencial), elas denotam significados que, vão além de qualidades, materialidades e referências a algo, atuando como símbolos. Torna-se adequado pensar na iconicidade cinematográfica como um excesso de elementos icônicos, e não como iconicidade pura, que seria uma abstração, exceto em casos extremamente raros de cinema puramente icônico (EHRAT, 2005, p. 142).

No filme *Hugo*, é expressiva, no quadro fílmico, a presença de partículas difusas no ar - neve, vapor e poeira - que se movimentam por alguns ambientes. As partículas difusas são símbolos porque aparecem apenas em algumas cenas, representando, entre outras coisas, a memória dos dois protagonistas - Hugo Cabret e Georges Méliès -, sendo uma materialização das experiências traumáticas do passado, que, de fato, ainda estão presentes na atualidade da vida deles, nesse caso, perpassando pelo espaço tridimensional, explorado pela tecnologia 3D

(ALCAZAR, 2013, p. 46). Presença: um passado que se arrasta na atualidade, sendo evidenciado por vestígios materiais que podem passar despercebidos ao público pela suposta simplicidade que as partículas apresentam no cotidiano. Vestígios materiais que, além de indicar o invisível, o latente, o reprimido, o interno, trazem ao presente a dor e representam um percurso, uma caminhada, uma época, uma existência ou parte dela. São como pedaços desprendidos no tempo que permaneceram não resolvidos, cicatrizes que se tornaram visíveis e que expressam, simbolicamente, pendências traumáticas.

No livro *The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion picture*, Brian Selznick (2011, p. 174 – 175) declarou que, quando visitou o *set* de filmagens pela primeira vez, notou a presença de partículas de poeira brilhantes no ar que lhe deu a sensação de algo mágico. Segundo ele, o diretor de fotografia, Robert Richardson, tinha o intuito de que o público sentisse a atmosfera da Estação e que, para isso, a equipe técnica experimentou diferentes penas e penugens raladas, sopradas no ar a cada gravação. A Selznick, Richardson declarou que considerou que a fuligem e a poeira definiriam ou realçariam o espaço e o volume da ambientação, este um importante recurso em uma narrativa 3D, além de, também, terem sido utilizados fumaça e gelo seco na composição das cenas. Richardson ainda acrescentou que o 3D concede uma experiência de visualização capaz de criar uma presença emocional e física.

Joss Williams, responsável por providenciar os efeitos físicos filmados no *set* - vapor, fumaça, fogo e poeira -, confidenciou a Selznick (2011, p. 192) que a equipe técnica tentou filmar, o máximo possível, esses efeitos no estúdio ao invés de criá-los, exclusivamente, em computador, pois, dessa forma, o elenco poderia reagir e responder a algo fisicamente. Williams comentou que foram colocadas enormes caldeiras de vapor industriais fora do *set* e canalizado o vapor para dentro, além de máquinas de fumaça atmosférica que parecem vapor, mas que, na verdade, são frias.

Ao se referir a elementos filmicos, deve-se lembrar que eles não são apenas “encenados” a partir de um nível mais profundo de significação, mas também são “enquadrados”, isto é, transformados em discurso sob um dado ponto de vista enunciativo e depois “sequenciados”, ou seja, retrabalhados na sintagmática da montagem e nas possibilidades manipulatórias da pós-produção (DUSI, 2015, p. 193). Em entrevista ao *site Latina Today*, em 28 de fevereiro de 2012, Augusto Lombardi, que trabalhou no desenvolvimento de efeitos visuais para o filme *Hugo*, declarou que o diretor Martin Scorsese exigiu que elementos como vapor e fumaça tivessem formas e movimentos mais próximos a

de ilustrações de contos de fadas. Segundo Lombardi, foi preciso o desenvolvimento de novas técnicas, em computador, para simular o movimento com uma dinâmica fluída dessas partículas e as de poeira, que resultou em um grande esforço, sobretudo pelo uso da estereoscopia – o 3D. Esses elementos, configurados para perpassar pelos ambientes, percorrer as camadas de profundidade do espaço, realçaram na tela o espaço dos ambientes e simbolizaram o passado dos personagens, bem como o frio e a solidão deles e das relações entre os demais personagens.

O cinema foi concebido para explorar o movimento, sendo que a natureza oferece elementos móveis, visualmente atrativos, como a neve, o vento e o raio, capazes de tornar uma cena mais dramática (SIJLL, 2019, p. 294). *Motion pictures* (imagens em movimento) são signos com alto grau de iconicidade porque se assemelham, de modo convincente, ao movimento do que se chama de mundo real (HOPKINS, 2009, p. 75). A sensação de mimese da realidade é mais forte no cinema em relação a algumas das outras artes visuais, devido à possibilidade de se criar a ilusão do movimento e combiná-la com o áudio (BALOGH, 2004, p. 42). Para Marcel Martin (2011, p. 22), o movimento é o caráter mais específico do cinema e o considera o de maior importância por suscitar, no público, um sentimento de realidade de elevado grau. Metz (2010, p. 16) lembra que essa impressão da realidade desencadeia no público um processo ao mesmo tempo perceptivo e efetivo de participação.

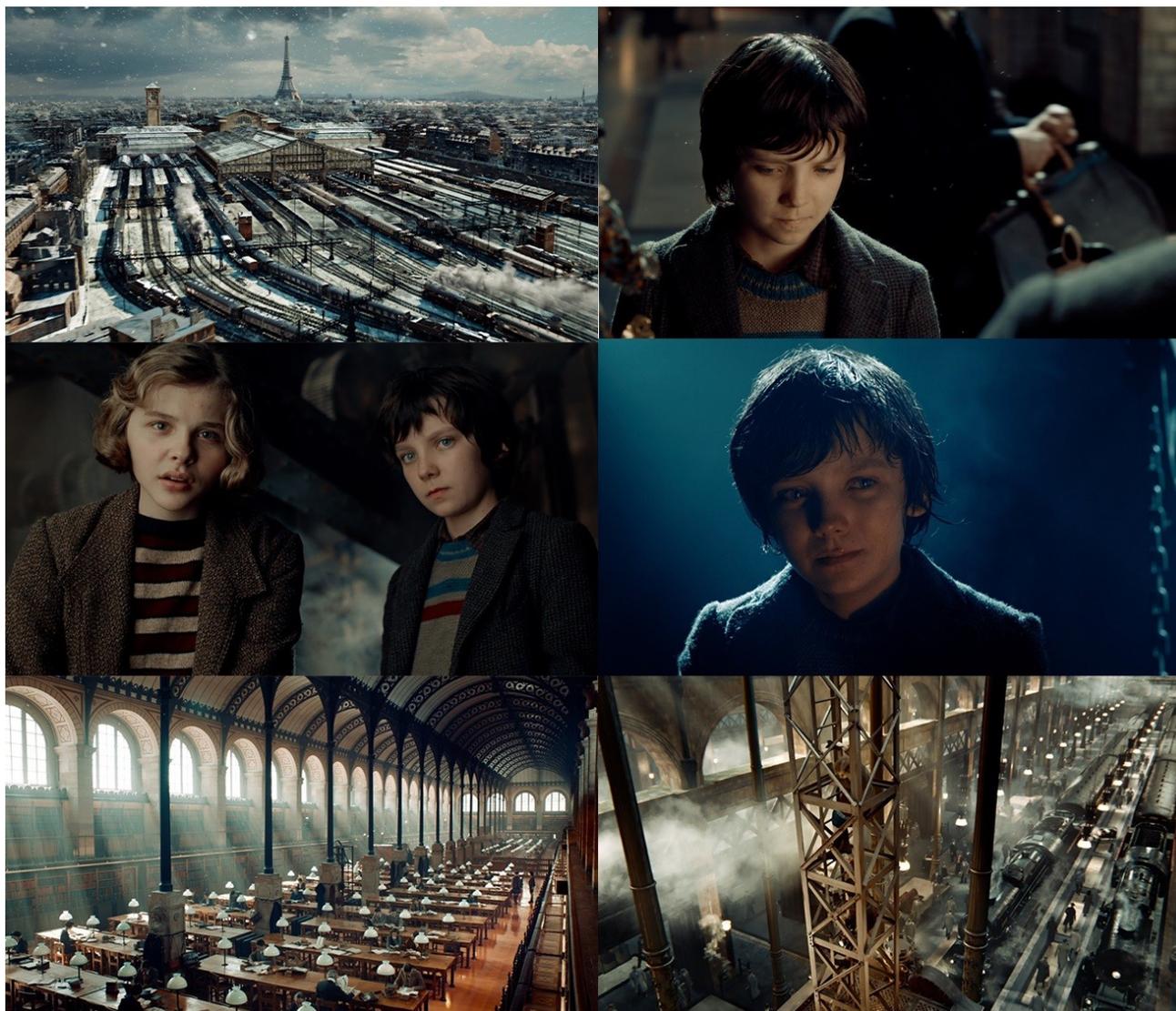
No caso de uma narrativa em 3D, como a de *Hugo*, as partículas são, por vezes, direcionadas para a tela, ocorrendo a simulação de virem em direção ao público, como ocorre com a neve. Semelhante, visualmente, a fogos de artifício, a presença (icônica) de neve intui, por vezes, uma sensação de grandeza, de um espetáculo atmosférico capaz de atrair e aguçar a imaginação. Não é por acaso que São Joaquim e Urupema, cidades localizadas na serra catarinense, recebem turistas de diversos lugares do Brasil para verem esse fenômeno em determinadas ocasiões. Em se tratando de cinema e de séries televisivas, sobretudo estadunidenses, a neve ganha dimensões celebrativa e afetiva, especialmente na época natalina. A chegada dessas partículas, entre outras coisas, é a confirmação do espírito natalino, das férias, da partilha entre familiares e amigos, da sensação de um ano findando. A disposição de neve, em *Hugo*, como meio difuso no *design* atmosférico, tem por intuito ser uma evidência física (índice) de frio invernal, mas se pode, também, interpretá-lo, de forma simbólica, como frieza interior da solidão de Hugo e de Méliès (ALCAZAR, 2013, p. 47). As cenas em que Hugo sai da Estação atrás de Méliès até a casa do vendedor para obter o caderno demonstra aspectos dessa frieza. Sem falarem uma palavra, sem verem alguém na

rua, apenas as casas com janelas fechadas, janelas indiferentes ao que acontece no exterior. Personagens, que passam pela Estação, e não veem Hugo. Personagens, que passam pela Estação, que não veem o tombo de Isabelle e quase passam, praticamente, por cima dela. Personagens, que, com a guerra, a depressão e tantas crises, tornaram-se gélidos como a neve, blocos humanos, cujos problemas e rotina maquinal como a das máquinas da Estação, tornaram-se, simbolicamente, manequins respiratórios, ambulantes com um cabresto incapazes de enxergar ao redor, fantoches do trabalho, autômatos quebrados.

A tradução intersemiótica, por sua própria natureza, é, predominantemente, simbólica (PLAZA, 2013, p. 23). O nevoeiro que ocorre quando Hugo se afasta da casa de Méliès, por exemplo, dá a entender as sensações do menino diante de tantos questionamentos. O nevoeiro pode ser considerado um símbolo do *indeterminado*, de uma fase de evolução – quando as formas ainda não se distinguem (aqui podemos fazer um paralelo com a *primeiridade* peirceana), ou quando formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 707 – 708). Ele constitui em um espetáculo atmosférico, mas que, quando desordenado, torna-se uma confusão visual, um englobamento de uma falta de nitidez e de direcionamento. A tradução intersemiótica pode se valer da potência dos símbolos para condensar e expandir, potencializar um *plot* ou determinada situação, demonstrar sensações e evidenciar o que não está visível, como um nevoeiro que exprime a sensação de Hugo frente aos problemas.

Na abertura da obra cinematográfica em questão, o público foi induzido a acreditar, pela movimentação de câmera, que estava perpassando por um local repleto de vapor. Ocorre, nesse trecho fílmico, a simulação da sensação de passageiros chegando de trem à Estação enquanto percorrem um ambiente de fumaça, em alguns instantes, lançados frontal ou, por vezes, lateralmente. Para Piovezan (2012, p. 106), a técnica 3D auxilia na caracterização da Estação de Trem, um dos principais personagens do filme, por evidenciar o movimento no ambiente - a vida: algo está sempre a mudar, sejam ponteiros, engrenagens, as pessoas, a fumaça ou as partículas de pó.

Figura 12 - Imagens de Partículas Difusas em *Hugo*, de Martin Scorsese, de 2011



Fonte: Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

“Um signo está sempre encarnado, corporificado em uma ‘coisa’” (SANTAELLA, 2008, p. 33). As partículas são corporificações visíveis do que, em muitos casos, não está visível ou pouco perceptível. Elas são a emanção de *objetos dinâmicos*, incorporando *objetos imediatos* de acordo com o que denominados de uma lei, de uma norma ou regra geral. Em uma tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos *objetos imediatos*, novos sentidos e novas estruturas que, pela própria característica diferencial em relação às palavras, tendem a se desvincular do texto que lhes deu base (PLAZA, 2013, p. 30). No caso em questão, ocorre também certa desvinculação em relação às ilustrações da obra literária de Selznick, pois a forma dessas partículas, bem como o movimento e a espacialidade

tiveram de ser modeladas, esculpidas, formadas, orquestradas, encarnadas, materializadas, recriadas de acordo com o contexto narrativo visual e espacial em que foram inseridas. Em uma cena, elas interagem com ambiente e personagens. Como interpretantes, as partículas podem vir a ser *rema* para os intérpretes, como meras possibilidades - sendo *quali-signos icônicos remáticos* ou, então, *sin-signos icônicos remáticos*, devido à materialidade e ao índice que aponta. No entanto, foram concebidas para serem *legi-signo simbólico argumentativo* – em que o público ao conectar as qualidades, a existência, a materialidade e a relação com os personagens e os ambientes possam ter a conclusão dos ecos da vida dos personagens, do passado, dos traumas, das cicatrizes, da solidão.

A forma e o movimento fluído das partículas evidenciam que a presença delas não se dá pela intenção dos personagens. Essas formas representativas permanecem e fluem, independente da vontade deles, constituindo em projeções que insistem em perpassar o ambiente, que insistem em permanecer enquanto ainda houver pendências. Com o tempo, conforme a superação dos personagens, diminuirão, mas sem cessar, pois os vestígios e os resquícios, por menores que sejam, por uma ínfima quantidade, permanecem como um ponto experiencial, como uma cicatriz, um traço, uma demarcação visível de um passado.

Ao longo dos últimos dois anos, como comentei na introdução desta tese, tenho convivido com “partículas difusas” que estão no interior do meu olho esquerdo e são projetadas para o campo visual. Elas flutuam no vítreo sendo projetadas no espaço visual como véus que, ao mesmo tempo, que, pela existência, indicam algo escondido, revelam o oculto, como também me referi às partículas das ilustrações de Selznick. Elas são a forma, a representação, as reminiscências de uma experiência traumática. Elas impedem, contudo, uma visão totalmente nítida, homogênea no sentido de uma total claridade, nitidez, limpeza das formas, diferente da obra cinematográfica em que há, na maioria das cenas, total nitidez dos personagens. Sendo uma obra narrativa, eles são o centro da atenção do público e, portanto, devem estar destacados, apresentados de modo a serem conhecidos e assimilados pela audiência.

As partículas são véus que atuam apenas como a ponta do *iceberg*. São desmembramentos, pedaços, restos de um passado que ainda está atuante. É dessa forma também que as partículas, no filme, atuam em relação aos personagens, sobretudo Hugo e Méliès. É esse o potencial do símbolo: englobando o índice que, por sua vez, engloba o ícone, firma uma união de significados, capaz de ser expandido infinitamente.

Do interior dos meus olhos, mais especificamente o do esquerdo, do qual tive a vitreíte, algumas partículas que ainda estão em fase de desvanecimento, são projetadas para o exterior. No início, entretanto, a visão de um nevoeiro foi causada por úlcera na córnea no mesmo olho. Já naqueles dias, colocava-me, imaginária e imagetivamente, na Estação *Montparnasse*, perpassando os espaços. Olhava ao meu redor, compreendendo e sentindo camadas de profundidade, como se a cada certa distância houvesse um grau dessas partículas e em cada determinado trecho pudesse ser explorado esse espaço de forma distinta. Por vezes, induzia sensações, como balançar a cabeça e sentir as partículas se movimentando como um eco, quando eu parava. Havia a sensação de bolhas de água vindo em minha direção como uma fascinante sensação de experiência espacial e visual. Sensação esta que me permitiu entender certos aspectos de exploração do 3D em alguns filmes.

No clássico *Creature from the Black Lagoon (O Monstro da Lagoa Negra)*, de 1954, roteiro de Harry Essex e Arthur A. Ross, direção de Jack Arnold, a movimentação na água provoca rastros, deixa vestígios e estes demarcam a espacialidade daquele ambiente marítimo. É possível ver a interação dos corpos humanos e do monstro, uma espécie de homem-peixe, com pele escamosa, guelras e membranas como nadadeiras nas mãos e nos pés - o último sobrevivente de uma espécie de humanoides anfíbios que viveu na era devoniana. Na Amazônia, após ser encontrado um índice da existência desse ser – um fóssil de uma pegada – pesquisadores estadunidenses viajam ao local e acabam por encontrar o monstro em um rio. É nesse ambiente em que cada movimento do monstro ou das pessoas, imersos, provoca uma reação na água, e essa reação de bolhas, de rastros, constitui em partículas visuais que demarcam o espaço, que imprimem essa experiência visual de uma sensação de profundidade, também demarcada pelas luzes e sombras.

As partículas difusas evidenciam um espaço tridimensional, isto é, a profundidade e, mais especificamente, a possibilidade de haver camadas de profundidade. Alcazar (2013, p. 46 – 47) ressalta que o vapor, quase onipresente no filme *Hugo* - em todas as esferas da Estação (trilhos, plataforma, sala, labirinto de Hugo), bem como nas ruas e acima dos telhados da cidade - é um símbolo de ocupação, ligado à atividade humana (especialmente quando há muitas pessoas no saguão da Estação ou na rua) e das máquinas. O autor lembra que os motores a vapor ainda estavam em uso generalizado na época em que se passa a narrativa e, por isso, a onipresença do vapor serve para visualizar essa estética “*steampunk*”, evidenciada na seção 4.3 – *Antifonia Cinematográfica e Partículas Difusas Simbólicas*, na página 365. Por

fim, Alcazar conclui que o vapor simboliza vivacidade e atividade tanto no sentido literal quanto no simbólico.

As memórias constituem em história de vida, histórias humanas, histórias de um lugar, de uma arte, de um momento. As cinzas que restaram das obras queimadas pelo personagem Méliès na narrativa, assim como as cinzas de tantas películas e dos incêndios no Museu Nacional, na Cinemateca e em tantas outras ocorrências expressam uma materialidade consumida. As cinzas, em *Hugo*, demonstram o caráter de fragilidade, de uma suposta extinção. Quando Méliès coloca um punhado de cinzas nas mãos de Hugo com o intuito de fazê-lo acreditar que o caderno do pai do menino foi queimado, é o choque da perda que o faz chorar. O pai morreu queimado. Agora um dos últimos vestígios da presença paterna se tornou cinzas.

Símbolo de valor residual, as cinzas estão presentes na liturgia cristã – “Lembra-te que és pó e ao pó voltará” – assim como na Índia e em outros lugares e tradições (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 301). As cinzas evidenciam o caráter efêmero humano e material, mas, conforme, Chevalier e Gheerbrant, o que está ligado à morte, está ligado também ao *eterno retorno*, do qual tratarei na seção 4.1 – *As Origens como Fator Pulsante da Antifonia Cinematográfica: o Eterno Retorno à Cosmogonia*. É das cinzas, por exemplo, que ressurge a mitológica ave Fênix. A tradução intersemiótica pode, então, criar ressonância à poesia do texto literário, ao simbolismo das palavras e/ou das imagens. Ela pode, por meio dos símbolos, expressar o que antes não estava evidente ou que não existia, sendo possível criar significados e intertextualidades. O símbolo funciona como um unificador, conforme exemplificado por Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 30 - 31):

De fato, ele causa um sentimento que, se nem sempre é de identificação, pelo menos é de participação numa força supraindividual. Ao juntar elementos desiguais do universo, faz sentir à criança ao homem que não são seres isolados e perdidos no vasto conjunto que os rodeia [...] a realidade que ele exprime não é a mesma que representa pelos traços exteriores de sua imagem (bode, estrela ou grão de trigo); é qualquer coisa de indefinível, mas de profundamente sentido como a presença de uma força física e psíquica que fecunda, cria e alimenta [...] Mas a imagem não toma o valor de símbolo, a menos que o espectador aceite uma transferência imaginária, simples na realidade, mas complexa para a análise, transferência esta que o coloca no interior do símbolo e que coloca o símbolo no interior do homem, cada um participando da natureza e do dinamismo do outro, numa espécie de simbiose. Essa identificação ou essa participação simbólicas abolem as fronteiras das aparências e conduzem a uma experiência partilhada. Realizam uma unidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 30 – 31).

Simbiose – palavra que pode expressar o porquê de o símbolo estar além do ícone e do índice; ser um signo mais completo, na incompletude, e de maior densidade representativa. A onipresença das memórias de Méliès e de Hugo demonstram o que, aparentemente, seriam simples partículas vistas no cotidiano, índices de alguma materialidade, sujeira ou trabalho humano. Mas, para além disso, para além da primeiridade e da secundidade, abrangendo-as, está a complexidade submersa que emerge quando assimilada, nesse caso, pelo público que assiste à narrativa. As fronteiras da aparência, como mencionam os autores, são abolidas e dão lugar a uma simbiose – a uma participação que comunga o signo, na sua tríade representâmen, objeto e interpretante.

A presença das partículas, bem como o movimento delas realizado pela dinâmica da estereoscopia nos conduz, visualmente, também à fotogenia do quadro cinematográfico. A fotogenia é a noção de que o registro das aparências visíveis, no cinema, permite a captação de micromovimentos do universo, do imponderável, do mundo óptico e do imaginário: o objetivo e o subjetivo confluem para um mesmo fluído fotogênico que a câmera tem o poder de intensificar (OLIVEIRA JR., 2013, p. 106). Nesse sentido, podemos concordar com Julio Plaza (2013, p. 32) quando diz que o signo não pode ser fiel ou infiel ao objeto, pois, como substituto, só pode apontar para ele. O signo, contendo o *objeto imediato*, que é um recorte, uma parte do *objeto dinâmico*, este muito mais vasto, representa sob certos aspectos e modos o objeto. No cinema e na fotografia, um indicador de recorte feito no contexto do *objeto dinâmico* é o enquadramento, como já exposto. Ele pode afetar a imagem por meio do tamanho e da forma do quadro, do modo como o quadro define o espaço dentro e fora de campo, da maneira em que impõe distância, ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e o modo como é deslocado, interagindo com a *mise-en-scène* (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 299).

Voltamos, pois, o nosso olhar à Lua, onde tudo começou para Selznick. Voltamos a atenção para um instante da narrativa de Méliès, *Le Voyage dans la Lune*, em que os astrônomos passam a explorar a paisagem lunar, pouco antes de encontrar os selenitas, seres que habitam o local.

Figura 13 – Astrônomos caminham pela paisagem lunar em *Le Voyage das la Lune*, de Georges Méliès, de 1902.



Fonte: Filme *Le Voyage das la Lune* (MÉLIÈS, 1902)

É nesse instante narrativo, que foi representada pelos signos dispostos na figura, uma ideia, algo ficcional, imaginado, idealizado. Mas tudo o que está materializado está recortado como *objeto imediato* pelo enquadramento que lhe dá forma, proporção, ângulo, visão e interação com o público. Bordwell e Thompson (2013, p. 298) afirmam que o quadro filmico não é simplesmente uma borda e que esta não é neutra, mas um instrumento que impõe determinado ponto de vista à imagem. Trata-se de um recorte da realidade, um dos aspectos do *objeto dinâmico* no interior do signo. No caso em questão, o denominado plano geral enquadra personagens e parte do ambiente em que estão inseridos. Em muitos casos, é possível identificar a localidade e o período do dia, devido à transparência de luzes ou da escuridão, bem como de estações do ano por meio da paisagem, de partículas como neve ou vestimentas dos personagens. O plano geral pode apresentar uma localidade, concedendo uma visão do todo ou de parte dele, como em vistas aéreas das cidades. Ele pode dispor personagens em diversas distâncias em uma paisagem, sendo a profundidade de campo um elemento a ser explorado, e por vezes apresenta um significado psicológico, como a solidão em um amplo cenário (MARTIN, 2011, p. 40 – 41).

O plano geral foi o plano predominante nos primeiros anos do cinema. Chegou-se a dizer que o público não entenderia as narrativas fílmicas se todas as cenas não fossem apresentadas nesse enquadramento. No entanto, pouco a pouco, com certa contribuição da literatura, pelo modo como passagens e objetos eram descritos, percebeu-se que poderia haver

algum efeito similar com a proximidade da câmera. Na cena do filme de Méliès, apresentada na imagem acima, estão os selenitas, seres lunares que “viram” fumaça ao serem atacados pelos terráqueos por meio de guarda-chuva, como já comentei brevemente. Estamos afastados dos selenitas pelo enquadramento. A câmera não nos aproxima para vermos as feições deles, angústias, dores ou medo pelo ato que estão sofrendo. Da mesma forma, a aproximação pode ser evasiva em “furos de reportagem” em que corpos estão dilacerados ou em situações com o intuito de provocar erotização. Esse é um olhar político sobre determinada representação – recorte da realidade.

Na história do cinema, *La Passion de Jeanne d'Arc (A Paixão de Joana d'Arc)*, filme mudo/silencioso de 1928, dirigido por Carl Theodor Dreyer que escreveu o roteiro com Joseph Delteil, exprime um olhar particular que molda toda a narrativa. Baseado nos documentos históricos do julgamento da heroína francesa, a personagem Joana d'Arc (Renée Jeanne Falconetti) é submetida às acusações, ao abandono e à tortura dos membros da Igreja Católica. Com poucas exceções, cada sequência, cena, plano são apresentados em *close-up* ou primeiro plano, cujas expressões faciais evidenciam a crueldade, o sofrimento, o desespero, a ingenuidade, a confiança e o medo, conforme cada situação.

Eisenstein (2002, p. 95) afirma que a arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera, mas no fato de que cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido. Estas partes, organicamente pensadas e fotografadas, de uma composição geral e de amplo significado, segundo o autor, devem ser segmentos de algum todo, e de modo algum *études* vagos e errantes. A relação direta entre câmera e mundo se dá por essa forma fragmentada, logo, reduzida, de se olhar. Assim, o que a câmera capta é apenas uma face delimitada da realidade, mas essa face expressa, no caso de *La Passion de Jeanne d'Arc*, os sentimentos e sensações dos personagens, sobretudo da protagonista, pois, como já exposto por Santos (2011, p. 12 - 13) o signo jamais reproduz a realidade, porém é desta realidade ele extrai seu caráter e sua funcionalidade.

Suporte, linguagem, características, códigos, público: são algumas questões a serem consideradas no processo intersemiótico para o cinema. O quadro filmico condensa a expressão fulminante, avassaladora, libertadora, resistente, delatora da imagem. A metalinguagem, presente em filmes como *Hugo* e em outras obras filmicas em que consta a Antifonia Cinematográfica, tem papel fundamental durante toda a narrativa, pois constrói, paradoxalmente, um mundo ficcional extremamente conectado às experiências da plateia: o

enredo vai se completando, à medida que o filme chega ao final, transformando o espectador em coautor/coprodutor da rede de significados criada a partir da obra a que assiste (CALADO, 2016, p. 140).

Para a tradução intersemiótica, é importante o conceito de brevidade: “*brevidade é qualidade*” (PLAZA, 2013, p. 1). Em tese, não há espaço para o que não é coerente à narrativa (e aqui se inclui toda a composição permeada pelos recursos técnicos do cinema, como luz, fotografia, edição, som, figurino, maquiagem). Não há lugar para o que não é pertinente, o que prolonga excessivamente (nesse caso de forma redundante). As informações devem sempre que possíveis, serem traduzidas em ação, imagens, gestos ou, então, dispensadas (REYNOLDS, 1993, p. 196) para que possam, no breve e no simples, demonstrar a intensidade poética, os símbolos visuais. Eisenstein (2002, p. 174) afirma que, quando as artes estão fundidas em uma - na cinematografia -, há uma arte, genuinamente, sintética, de síntese orgânica. Como aponta Plaza (2013), o filme *2001: A Space Odyssey* (*2001: uma Odisseia no Espaço*), de 1968, dirigido por Stanley Kubrick, que também escreveu o roteiro com Arthur C. Clarke, autor do conto *The Sentinel*, de 1951, do qual foi baseada a referida obra cinematográfica, traduz essa síntese.

No filme *2001*, de Stanley Kubrick, há uma montagem que traduz de forma sintética, o que quero dizer aqui, nesta introdução que visa contextualizar a problemática da Tradução Intersemiótica. Eis a montagem: Osso + Nave espacial = evolução (tradução) sígnica e tecnológica. Brevidade é qualidade. Características da linguagem à parte, o certo é que a transação intersígnica perde-se no tempo. Agora, fazendo-se a inversão da sequência, teremos: Nave espacial + Osso = involução tecnológica? morte? “pós-história”? Se a verdadeira sequência corresponde e faz jus à noção de história progressista, a segunda sequência (simétrica e inversa à primeira) coloca em questão essa noção da história como evolução lógica e verdadeira dos acontecimentos e expressa, ao mesmo tempo, a consciência da linguagem própria da arte, onde a noção de evolução, progresso ou regresso não existe, colocando em seu lugar a noção de movimento e pensamento analógicos, isto é, de transformação. Nessa mudança, o evento e sua verossimilhança foram modificados. Entretanto, um elemento permaneceu invariante: a própria estrutura da montagem. A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano. Duas formas de transmissão da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. Esta mais própria do historicismo, aquela mais adequada e conatural ao projeto poético-artístico e, por isso, mesmo à tradução poética (PLAZA, 2013, p. 1 - 2)

Blikstein (2020, p. 77 - 79) considera a referida sequência de *2001: A Space Odyssey* um processo metonímico, pois, em aproximadamente dois minutos, o diretor Kubrick descreve como o ser humano conquista o conhecimento – o osso se torna uma ferramenta e esta uma nave espacial -, sublinhado pela trilha sonora “*Assim falou Zarathustra*”, de R. Strauss, com um retumbante efeito de acordes que redobram a força das conotações. A operação de traduzir, intersemioticamente, cria na estrutura a verossimilhança fílmica interna. Nas imagens, a seguir, observa-se a montagem que delinea o tempo, que entrelaça passado, presente e futuro em um condensado da história humana. A evolução expressa, no cinema, a arte do traduzir poesia, a arte do traduzir o tempo, a vida, a transformação da humanidade, a própria arte. A tradução pode ser considerada uma conversão da arte de uma sensação a outra (SAMPAIO, 2019, p. 331). A referida sequência nos evidencia que, no complexo imagético e sonoro, palpável a nossos sentidos, a conjunção da composição fílmica, ato artístico, transforma a arte em um novo estado de arte, criando uma verdade, um axioma na tela.

Figura 14 – Montagem de cenas do filme *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, de 1968.



Fonte: Filme *2001: A Space Odyssey* (KUBRICK, 1968)

A adaptação cinematográfica, como uma espécie de tradução é um eco da obra que lhe deu base. Ela ecoa, entre outras classes de signos, os quali-signos icônicos remáticos; os sin-signos icônicos remáticos; os sin-signos indiciais remáticos; os sin-signos indiciais dicentes; os legi-signos simbólicos remáticos; os legi-signos simbólicos dicentes; os legi-signos simbólicos argumentativos. Eles ecoam como o que Plaza (2013, p. 14) teorizou no livro

Tradução Intersemiótica: Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, metacriação, diálogos de signos e reescritura da história. No caso de *Hugo*, de Martin Scorsese, há uma tradução intersemiótica desenvolvida como prática artística em que os signos resgatam, reconfiguram, remodelam, reestruturam, recriam, reapresentam, recuperam a história do cinema, dialogando com a literatura, a música, o modo de celebrar e de transformar a arte em produção, reprodução e espetáculo visual e sonoro.

Para Plaza (2013, p. 2), a tradução é a maneira mais atenta de ler a história. O autor (2013, p. 8; 34) afirma que a *afinidade eletiva*, isto é, o fato de que nem tudo se traduz, apenas aquilo que nos interessa em um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que suscita empatia e simpatia, que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, é a forma mais sintonizada ao processo tradutor de recuperar a história. Essa recuperação é realizada a partir do momento em que se encara a história como linguagem, tendo o processo tradutório um paralelo com a relação do signo com o objeto – ícone, índice e símbolo.

Foi Roman Jakobson, o primeiro estudioso a explorar a dialética do ícone, do índice no interior do símbolo (SANTAELLA; NÖTH, p. 65). No capítulo, *A Procura da Essência da Linguagem*, disponibilizado no livro *Linguística e Comunicação*, Jakobson (1980, p. 116 – 117) traz considerações de Peirce contidas em uma obra póstuma, intitulada *Existential Graphs*⁵⁸, em que são concluídas a análise e a classificação dos símbolos, conforme exposto na sequência:

[...] o modo de ser do símbolo é diferente da do ícone e do índice. O ser de um ícone pertence a nossa experiência passada. O ícone só existe como uma imagem no espírito. O ser de um índice é o da experiência presente. Mas o ser de um símbolo consiste no fato real de que qualquer coisa será certamente conhecida por experiência se se preencherem determinadas condições. Isto quer dizer que influenciará o pensamento e a conduta de seu intérprete [...] O valor de um símbolo é servir para tornar racionais o pensamento e a conduta e permitir-nos predizer o futuro [...] Tudo aquilo que é verdadeiramente geral relaciona-se com o futuro indeterminado, porque o passado contém apenas uma coleção de casos particulares que efetivamente se realizaram [...] Mas uma lei geral não se pode realizar plenamente. É uma potencialidade; e seu modo de ser é *esse in futuro* (PEIRCE apud JAKOBSON, 1980, p. 117)

⁵⁸ A edição com que tive contato - *The Existential Graphs of Charles S. Peirce* de Don D. Roberts, editado por Thomas A. Sebeok (1973) - não apresenta as referidas conclusões de Peirce. Portanto, assim como Plaza (2013), reproduzo o que Jakobson (1980) apontou do texto de Peirce no referido capítulo.

Diante das conclusões de Peirce, trazidas por Jakobson (1980), Plaza (2013, p. 8) faz um paralelo com a divisão mais importante de signos como forma de arte e prática artística envolvendo a Tradução e a História. *Ícone, índice e símbolo* são utilizados para ilustrar uma perspectiva de tradução – a forma mais atenta de ler a história.

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos estabelecer aqui um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor. Assim, de nossa parte, passamos a ver a tradução (forma privilegiada de recuperação da história) como uma trama entre passado-presente-futuro. Dependendo porém da direção do nosso olhar, a relação se modifica pela proeminência de um dos polos. Assim, na primeira relação (passado como ícone), o vetor é do passado para o presente, ou seja, o passado como conjunto de indeterminações e possibilidades icônicas para o presente (a tradução). Já na segunda relação (o presente como índice), a tradução como presente sobredetermina seu original, seu passado. Na terceira relação (o futuro como símbolo), do presente para o futuro, a tradução determina seu leitor. A tradução, tal como está no presente, é espaço, intervalo que nos fornece uma visão do passado como ícone: “o ser de um ícone pertence à nossa experiência passada. O ícone só existe como imagem no espírito”. O passado como uma imagem diagramática que se configura no instante de uma escolha. No entanto, no seu aqui-agora (“o ser de um índice é o da experiência presente”) como experiência presente a tradução transforma o presente, transformando-se precisamente pela criação da sensibilidade humana: a criação criando os sentidos humanos. Já a propensão, caracterizada como símbolo, “influenciará o pensamento e a conduta do seu intérprete (...) O valor de um símbolo é servir para tornar racionais o pensamento e a conduta e permitir-nos predizer o futuro”. Seria daqui que poderia provavelmente surgir o signo-novo cuja característica é projetar-se para o futuro ao mesmo tempo que nos faz reler o passado como olhos novos (PLAZA, 2013, p. 8 - 9).

Uma comparação do enunciado de Plaza pode ser feito com a perspectiva de Nöth (2012, p. 7) referente ao objeto pictórico: este se refere a um passado, que o precede e é sua causa; o signo em si próprio refere-se ao presente, no qual é percebido, e o interpretante desse objeto pictórico se desdobra no futuro no qual gera os efeitos semióticos. A Tradução Intersemiótica da narrativa da obra literária de Brian Selznick evidencia essa leitura – um recorte de uma história, criada em um determinado presente que prossegue rumo ao futuro como um ato de semiose. Um passado que culmina no presente que indica um futuro e este entrelaçado ao presente e ao passado simboliza a potencialidade do cinema. A tradução, como afirma Plaza (2013, p. 9), considera a história em sincronia, como possibilidade, como mônada, e, por isso, abre as comportas do presente-passado-futuro, pois, no vetor para o passado, a tradução aparece como apropriação reconfiguradora da tradição, ao passo que no vetor para o presente, no aqui-agora, coloca-se diante da questão da materialidade da tradução

– o introjetar a história no corpo. Diante dessa materialidade e dessa reconfiguração do passado, pode-se concluir, então, que se cria ressonâncias para o futuro, como possibilidade de atingir intérpretes, como possibilidades de comungar significados.

Hugo propõe ao público um retorno ao passado por meio da representação; um indício, um chamado para o presente; uma tocha que ilumina o futuro de uma arte que busca no passado se autoafirmar, para que, no presente, seja manifesto o poderio imagético, a fim de um futuro como símbolo de força e de liberdade. No personagem Hugo, como aponta Cardonetti (2014, p. 129), é possível visualizar a potência da dimensão intensiva do tempo, quando evoca o passado para atualizá-lo e expandi-lo. Ao se colocar, intensivamente, no mundo, segundo a autora, o menino apreende o ocorrido não com a intenção de servir de modelo, mas de desdobrá-lo tantas vezes quantas forem necessárias, renovando-o e inventando outras possibilidades com ele. Cardenotti afirma que a convocação do pretérito nesta ótica, torna-se inventora, pois passa a contribuir para a criação de um novo tempo e de um inusitado pensar. A autora conclui que, mesmo com dificuldades e perdas afetivas, o passado não serviu de amarras para impedir Hugo à criação, pois a intensidade do devir que coexiste e se confunde na espessura dos tempos, potencializou a capacidade do menino de invenção.

Para Ehrat (2005, p. 243), o cinema desafia todas as definições simples: não é apenas um tipo de linguagem, e a capacidade de construir significado vai muito além da percepção, ou seja, qualquer coisa que não seja uma compreensão teórica do potencial poético, estético, cognitivo e documental não será adequada para o cinema, haja vista que, além de capturar o visível, é capaz de manipular o tempo. Para isso, na sequência, ao adentrar no campo das adaptações cinematográficas nos estudos da tradução intersemiótica, destaco a contação de narrativas, que foi um entre os atos propulsores para a criação do cinema, bem como a história dessa arte, sobretudo como forma de adaptação – um trunfo a ser zelado e projetado como identidade, resistência, magnitude -, bem como o registro material histórico e cultural da sociedade de uma época.

3.2 A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

“Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2013, p. 235)

O termo adaptação, como evidenciam as autoras Linda Hutcheon (2013, p. 39) e Diniz (2003, p. 40), refere-se tanto ao processo de transposição de uma obra de um signo para outro quanto ao produto final, o filme no caso desta tese. É esse processo marcado por escolhas, como a elaboração do roteiro até a edição e a divulgação da obra, que tornará possível uma narrativa, no caso da ênfase desta pesquisa, antes literária, ser apresentada ao público em imagens e sons. O fenômeno da adaptação constitui, na atualidade, a força vital do cinema e da televisão (SEGER, 2007, p. 11). Os casos mais costumeiros de transmutação são de romances para o cinema, mas é possível encontrar, nessa variedade, adaptações de uma fábula para o balé, de músicas clássicas para desenhos animados (ECO, 2007, p. 382). A adaptação, além da televisão e do cinema, pode ser encontrada em diversos lugares: palcos de musical e de teatro, na internet, nos romances, em quadrinhos, nos fliperamas e em parques aquáticos, por exemplo (HUTCHEON, 2013, p. 22). McFarlane (1996, p. 2) ressalta que a adaptação tem atraído a atenção da crítica por décadas de modo que poucas outras questões relacionadas ao cinema o fizeram. Segundo o autor, resenhas de jornais e revistas que oferecem comparações entre um filme e seu precursor literário; revistas de fãs, livros eruditos, obras sérias e triviais, complexas e simples, antigas e recentes, abordam vários aspectos desse fenômeno quase tão antigo quanto a instituição do cinema.

A recorrência pelo ato de adaptação não surgiu na contemporaneidade. Ele se deu ao longo da história da civilização, como se observa a seguir.

[...] a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público. Mesmo antes do advento do mundo globalizado atual, no qual a internet (e inclusive antes disso, com a televisão e o rádio) assegura que qualquer história será eventualmente recontada em algum lugar do mundo, todas as culturas estiveram envolvidas com traduções interlinguais e adaptações interculturais (HUTCHEON, 2013, p. 10)

Durante muito tempo, as narrativas foram contadas de modo oral, sendo muitas delas inventadas pelas pessoas ou sido transmitidas como relatos de algo que aconteceu de importante em algum lugar do mundo (SOUSA; BERNARDINO, 2011, p. 237). Os registros mais antigos da civilização estão repletos 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). Muitas narrativas foram recriadas nas canções de ninar, nas poesias, nas conversas ao redor de fogueiras, nas festas populares de determinados povos, nos momentos de confraternização. Antes do advento da escrita, ao redor de muitas fogueiras, as pessoas transmitiam ensinamentos e valores por meio de narrativas que unificavam os povos (SANTOS, 2010, p. 109). Ao redor do fogo, através da arte rupestre e de outras formas de expressão, a humanidade se valeu das narrativas em diversos momentos da vida (BEDRAN, 2012, p. 25). As pessoas as transmitiram de geração em geração, conservando e difundindo o conhecimento acumulado pelos antepassados (MAINARDES, 2007, p. 3) e incorporando elementos de diversas culturas até o presente momento (STAM, 2008, p. 26 – 27). Essa prática, portanto, percorreu os passos da civilização, reacendendo, em várias ocasiões, as chamas para clarear, iluminar, aquecer e confraternizar, como apontado a seguir.

A prática de contar histórias é ancestral; pode-se dizer que coincide com o próprio desenvolvimento da linguagem oral e que a partir de então adquiriu especificidades de acordo com a cultura e o momento histórico. Integrante de rituais pagãos primitivos, propagadora da mitologia greco-romana aos povos antigos, divulgadora de valores da igreja católica na Idade Média, disseminadora de tradições para povos do oriente, para indígenas e para diferentes tribos africanas ao longo de gerações; lista-se apenas uma pequena amostragem de sua presença (MATIAS, 2010, p. 72)

Se ainda hoje o contar, ouvir e assistir a uma narrativa podem ser considerados sinônimos de confraternização, no passado esses atos eram, por vezes, grandes celebrações, em que se reuniam as pessoas em um momento vivificante de alegria, união e descontração. Hutcheon (2013, p. 24) chama a atenção para o fato de que as narrativas não são inteiramente inventadas, mas tomadas de diversos lugares. Elas têm ganhado novos dimensionamentos à medida que entram em contato com povos que apresentam outras tradições. Nas confraternizações realizadas ao longo dos séculos, ocorreu a partilha de narrativas

provenientes, por vezes, de lugares e povos longínquos. Essa contação possibilitou uma miscelânea de adaptações resultadas por lendas, folclores, ocorrências e acontecimentos importantes, crenças, superstições, tradições. O ato da contação foi se consolidando, ao longo do tempo, um dos mais significativos gestos humanos, como se pode perceber adiante no enunciado dos dois teóricos que, ao escrever acerca do roteiro cinematográfico, evidenciam nessa prática, especialmente a do narrador, do qual, segundo eles, os roteiristas são “descendentes ativos”, o enriquecimento, o preparo para o plantio, o adubo, a irrigação, o cultivo, a experiência da colheita e a partilha de narrativas.

[...] pois o conto, a história, participou de maneira íntima e necessária da vida de todas as culturas. O narrador representava um papel social, espiritual, político. A coesão de um povo não podia ser concebida sem esses milhares de elos invisíveis, portadores do saber e da vida, que teciam as narrativas, as histórias. Elas enriqueciam a existência, como as minhocas enriquecem, diz-se, a terra dos jardins que atravessam (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 28)

Esse ato de narrar não se trata apenas de uma prática de resgatar o passado no presente, mas o reconectar com o hoje, com o que se passa ao redor, com as alegrias e os medos contemporâneos, a fim de transformar o hoje por meio do que se passou, para que as atrocidades e as calamidades não se repitam; para que as aventuras, mesmo diante das crises e depressões humanas e econômicas, deem ânimo e possam elucidar caminhos e alternativas de superação. As narrativas constituem, portanto, em fluxo e refluxo do passado-presente se atualizando por gerações (COSTA, 2015, p. 29).

Linda Hutcheon (2013, p. 234 – 235) lembra que as narrativas são recontadas muitas vezes e, mesmo com cada repetição, elas ainda podem ser reconhecidas, não sendo inferiores ou de segunda classe. Cada pessoa conta a narrativa de uma maneira, com um sotaque, com o modo peculiar de narrar – enfatizando palavras, fazendo gestos, variando o volume da voz – transformando-a. No filme estadunidense *I know what you did last summer (Eu sei o que vocês fizeram no verão passado)*, de 1997, roteirizado por Kevin Williamson e dirigido por Jim Gillespie, há uma cena que condensa parte do que até agora foi apresentado nesta seção. O filme é uma adaptação do livro homônimo de Lois Duncan, publicado em 1973. Na narrativa, os personagens Julie James (Jennifer Love Hewitt), Ray Bronson (Freddie Prinze Jr), Barry William Cox (Ryan Phillippe) e Helen Shivers (Sarah Michelle) estão próximos ao

mar, conversando, ao redor de uma fogueira, após terem estado em uma comemoração do dia 4 de julho, dia em que se recorda a independência dos Estados Unidos.

Figura 15 – Julie, Ray, Barry e Helen conversando ao redor da fogueira em *I know what you did last Summer*, de Jim Gillespie, de 1997.



Fonte: Obra Cinematográfica *I know what you did last summer* (GILLESPIE, 1997)

Na cena em questão, Ray está contando uma lenda urbana do “Homem Gancho”, segundo ele, do “folclore americano”. Mas, como se percebe abaixo, essa contação é interrompida pelos demais personagens, pois cada um deles conhece a narrativa com detalhes diferentes:

Ray: *So the boy and girl are making out, right, when they hear over the radio that this lunatic killer's escaped from an insane asylum. He's got this long, sharp hook for a hand, right?*

Barry: *Dude, your tellin' it wrong.*

Ray: *Shut up.*

So the girl, she gets all scared, right? She wants to go home. And the boy, all hot and bothered, he gets pissed and peels out.

Barry: *Wait. No, no, no. That's not the way it goes.*

Okay, the boy goes for help, and the girl stays in the car, and she hears this, like, scratching sound...

Helen: *It's not a scratching sound. It's a drip. Drip... drip...*

Barry: *No, it's scratching because the guy's been hung... From a tree and his feet are scratching on the car.*

Helen: *No. He's been decapitated, and it's the blood from his severed neck... that's dripping on the car, and it's going, drip, drip, drip.*

Julie: *No, he wasn't decapitated. He was gutted with a hook... That's the way I heard it.*

Ray: *Look, you're all wrong. They get back to the girl's house, and they find... the lunatic's bloody hook in the car door. Now, that's the original story. That's the way it really happened.*

Barry: *Hey, hey. None of it really happened. It's a bullshit ghost story to begin with.*

Ray: *No, it's not. It's true.*

Julie: *Yeah, I don't think so, Ray.*

Ray: *I swear it.*

Julie: *Please. It's a fictional story created to warn young girls... Of the dangers of having premarital sex.*

Ray: *Well, actually, honey... and you know how terrified I am of your I.Q., but... it's an urban legend, American folklore. And they all usually originate from some sort of real-life incident⁵⁹.*

A referida cena do filme *I know what you did last summer* ilustra alguns apontamentos já apresentados nesta tese e outros desenvolvidos ao longo desta seção:

1º - A reunião de pessoas em um momento de lazer, mais especificamente, em uma data importante para elas;

⁵⁹ **Ray:** Então, o rapaz e a garota estão se beijando, certo? Aí eles ouvem no rádio que um maluco fugiu do hospício e ele tem um gancho afiado no lugar da mão, né?

Barry: Cara, “tá” contando errado.

Ray: Fica quieto... Então, a garota fica toda assustada. Quer ir para casa. O cara, todo excitado, fica irado e sai puto cantando pneu.

Barry: Espera. Não, não... Não é assim. O cara vai pedir ajuda, ela fica no carro... e ouve o som de algo arranhando.

Helen: Não é um som de arranhado. É pingando. Pingando, pingando...

Barry: É arranhado porque o cara foi enforcado em uma árvore... e os pés estão arranhando.

Helen: Ele foi decapitado, e o sangue está pingando no carro. Pingando, pingando...

Julie: Ele não foi decapitado. Tiraram as tripas dele com um gancho. Foi como eu ouvi.

Ray: Vocês estão todos errados! Eles voltam para casa da garota... e acham o gancho do maluco na porta do carro. Essa é a história original! Foi assim que aconteceu.

Barry: Nada disso aconteceu de verdade. É só uma história boba de fantasmas.

Ray: Não, não é não. É verdade.

Julie: Acho que não, Ray.

Ray: Eu juro!

Julie: Por favor... É só uma advertência para as meninas sobre os perigos de se fazer sexo antes do casamento.

Ray: Na verdade... sabe como seu QI me espanta, mas... é uma lenda urbana. Folclore americano. E todas elas se originam de um fato da vida real.

2º - Trata-se de uma reunião ao redor da fogueira, evocando as narrativas orais de outrora;

3º - Há, de início, um narrador que é o personagem Ray, e este toma a posição de líder, conduzido a contação com gestos e entonações de voz que fazem os demais personagens a adentrarem na atmosfera dessa narrativa. Esse modo peculiar dele direciona, molda, conduz o olhar dos demais para o que está sendo contado;

4º - Percebe-se que a narrativa é conhecida por cada um dos personagens, mas os desdobramentos do percurso da narrativa até chegar a cada um deles fizeram com que cada um a conhecesse de uma forma diferente;

5º - Não há como afirmar qual das versões contadas pelos personagens é a suposta versão original, pois é possível que nenhuma delas seja de fato;

6º - Da mesma forma, não é possível considerar uma versão superior ou inferior a outra, mesmo o personagem Ray sendo enfático ao dizer que a versão dele é a original;

7º - A personagem Julie James chama a atenção para o motivo, a intenção pela qual a narrativa foi criada, demonstrando que, independente do gênero da contação, pode haver manipulação e interesses pelos ecos dessas narrativas;

8º - O personagem Ray menciona um dado importante: que a narrativa é do folclore americano e que essas narrativas se originaram de um fato, de algum acontecimento, o que, em muitos casos, pode ser verdadeiro, mas, evidentemente, com modificações que ocorreram, seja pelo percurso que a narrativa sofreu de épocas, lugares, povos e culturas, seja pelas intenções de quem narra;

9º - Essa contação, no filme, prenuncia o que, em parte, os quatro sofreriam com o Homem Gancho após saírem, bêbados, do local e atropelarem uma pessoa;

10º - A cena em questão não existe na obra literária de Lois Duncan. Ela foi criada para o cinema, o que evidencia a adaptação como um ato de recriação, conforme discutirei mais adiante.

Voltando ao oitavo item da cena em questão, podemos afirmar que narrar é um ato político. A narrativa literária de Selznick, *The Invention of Hugo Cabret* e, mais evidente ainda, a da versão cinematográfica, exaltam artes, mas sobretudo, o cinema, do passado ao presente dele e, mais ainda, de uma indústria do mundo do entretenimento, do mundo dos sonhos. Nos signos imagens e sons da adaptação filmica, esse discurso transparece como um manifesto: “Só o cinema nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Historicamente. Afetivamente. Magicamente”. Essa História de uma arte que tem sido responsável por variadas adaptações, não apenas da literatura, mas de outros campos, é um trunfo exaltado ao público como um ato político. Afinal, em um século, durante essa História, ela demonstrou o poderio de contação de narrativas na sociedade em diferentes esferas: social, econômica, filosófica, histórica, afetiva e magicamente. Foi no fim do século XIX, como as obras *The Invention of Hugo Cabret* e *Hugo* evidenciam, que o cinema integrou o ato de contar narrativas, popularizando, com o tempo, ainda mais essa difusão de narrativas na sociedade.

O cinematógrafo, absorvido pelo espetáculo, pelo sonho e pelo lazer, está entre as invenções técnicas necessárias que tornou possível a cultura industrial (MORIN, 1981, p. 22). Foi ele, o aparato tecnológico que permitiu a projeção de imagens em movimento em telas de grande formato – câmera e projetor configurados em um único dispositivo com grande portabilidade (SILVA, 2013, p. 32). Assombro, perplexidade: sensações que marcaram os rostos dos que teriam sido os/as primeiros/as espectadores/as que estavam estupefatos/as, não apenas pelas imagens em movimento, mas também pelo inestimável valor intrínseco como documento histórico de cenas cotidianas (GUBERN, 1971. P. 38). Desde o início, o cinema já se revelava como registro material, como sin-signo, índice e signo icônico (hipoícone), capaz de indicar, sugerir, representar e registrar, de forma tangível, situações diárias das pessoas. No entanto, como aponta Marcel Martin (2011, p. 12) o cinema foi, e continua, muitas vezes, sendo visto como *futilidade*, em razão da jovialidade em relação a tantas outras artes, nascida de uma técnica comum de reprodução mecânica da realidade; por ser considerada pela maioria do público uma simples diversão; porque a censura, os produtores, os distribuidores e os exploradores podem cortar os filmes à vontade; porque em nenhuma outra arte o consenso crítico é tão difícil alcançar e “todo mundo” se julga autorizado, como juiz, a discutir sobre as obras cinematográficas.

Um filme é um registro de uma determinada época, mesmo que ele se refira a outro período histórico. Ele é um olhar sobre a civilização, a natureza, a existência moldada pelos pontos de vista do momento no qual foi produzido.

Ao interrogar um filme, vários filmes, ou parte de um ou mais filmes mediante determinada opção metodológica, deve-se tratar esse objeto de estudo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. A análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprova que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do

momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção (VALIM, 2012, p. 285)

Passado e/ou futuro: o olhar sobre ambos se faz do presente e é este presente que revelará a sociedade que o produziu, sendo o filme, portanto, um registro histórico. Tal como todo registro histórico, possui valor, significado para a humanidade e, conseqüentemente, deve ser preservado. Os primeiros filmes já atraíam a atenção das pessoas pelo registro histórico de fatos daquele momento. Os filmes contemporâneos, independente do gênero cinematográfico e da nacionalidade, não deixam também de serem registros históricos. Registros estes que preservam e mantêm vivos na memória a moda da época, debates políticos, sociais, filosóficos e de outras naturezas. Registros que evidenciam as possibilidades e as delimitações técnicas e estéticas da cinematografia de um momento histórico. Registros que comprovam a recorrência de temáticas produzidas e as mais apreciadas pelo público, que pode denotar o porquê dessa recorrência. Registros que contribuem para responder a tantos questionamentos acerca do passado. Registros que possibilitam compreender, sob certo aspecto, sob certo modo, o passado.

“Podemos assistir ao nascimento de uma arte porque ela não surgiu sobre um terreno virgem e sem cultura”, exclama o teórico Sadoul (1963, p. 7), afirmando que o cinema assimilou de modo ágil elementos provenientes de todo o saber humano e que a grandeza dessa arte consiste em ser uma soma e uma síntese de todas as outras artes que existiam até aquele momento. Eisenstein (2002, p. 174) chama a atenção do fato de a cinematografia ser um palco de desenvolvimento de todas as artes fundidas em uma arte sintética. Aquela projeção de imagens em movimento, em 28 de dezembro de 1895, realizada pelos irmãos Louis e Auguste Lumière no *Salon Indien* do *Grand-Café* de Paris, considerada, por parte dos pesquisadores, um marco convencional da cinematografia, inaugurava uma nova fase na história da contação de narrativas na sociedade. Surgia o espetáculo visual com imagens, em preto e branco, sons (primeiramente apenas com acompanhamento sonoro externo enquanto o filme era exibido, e décadas depois o som integrado à película). Resplandecia um modo distinto de contar narrativas, uma nova maneira de semeá-las e cultivá-las na humanidade. O imaginário, portanto, arrebenta, sobre a *mass media*, com o cinematógrafo e uma imprensa periódica, exclusivamente romanesca (sentimental, aventureira ou policial) (MORIN, 1981, p. 98).

O cinema, logo de início, valeu-se da palavra, do ruído, da música, trazendo com ele o *discurso imagético*, algo específico devido à composição da totalidade fílmica (METZ, 2010, p. 75). No princípio, era uma simples opção de diversão em meio a variedades de atrações da época, como feiras, circos e espetáculos de magia (COSTA, 2005, p. 17). Nas origens, consistia em um prolongamento de diferentes tipos de atrações populares, mas, ao mesmo tempo, provocava uma ruptura em relação a elas, o que o fez ser “posicionado” no cruzamento da tecnologia, da indústria, da arte, da educação e do espetáculo popular (GAUDREAU; MARION, 2016, p. 24). Consideravam-no uma atividade desacreditada. Por ser visto como uma espécie de atração de quermesse, o Direito nem sequer reconhecia que havia um autor para as obras fílmicas daquele período (FERRO, 1992, p. 83). Nesse início, o cinema ainda não havia cristalizado um modelo industrial e, portanto, esse período é caracterizado, muitas vezes, por uma certa anarquia produtiva, sem forma de produzir e exibir filmes (MACHADO, 2016, p. 65). Não se imaginava que pudesse atingir o atual patamar de arte, indústria e meio cultural, e, tampouco, conseguisse captar a atenção de tantas pessoas ao redor do mundo.

Os irmãos Lumière negaram vender uma câmera para Georges Méliès, pois afirmaram que era uma simples atividade passageira. Jean-Claude Bernardet (2012, p. 11 - 15) ressalta que, para os dois, o cinematógrafo era um instrumento científico com a finalidade de reproduzir o movimento e só poderia servir a pesquisas. O autor ainda ressalta que a luz elétrica, o telefone, o avião e outras máquinas datam dessa época, porém o cinema se tornaria um dos maiores trunfos do universo cultural. Segundo Bernardet, a burguesia estava transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; impondo o domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do que, posteriormente, viria a se chamar de Terceiro Mundo, e o cinema expressaria esse triunfo e contribuiria para impor às sociedades, um processo de dominação cultural, ideológico e estético.

Com a conquista e desenvolvimento de ferramentas tecnológicas mais modernas, o cinema pôde transformar ideias, como as obras literárias, em audiovisual (BISCALCHIN, 2012, p. 25). No entanto, é importante destacar que se deve ver/assistir/teorizar as obras dos primeiros anos sem reduzir esse período a uma etapa primitiva de uma nova arte que se dirige a uma maturidade narrativa, mas o considerando em seus próprios critérios de composição (XAVIER, 2008, p. 200), ou, como corriqueiramente poderia se dizer, “ele se basta” pelo que apresenta (JULLIER; MARIE, 2012, p. 74). O modo como Méliès e os irmãos Lumière

contavam as narrativas, certamente, nos ajuda a entender que haviam costumes, jeitos, visões de mundo, necessidades narrativas daquele período, estilos do fazer cinema do momento histórico: uma atmosfera carregada de significados que emanava na imagem fílmica.

Esse modo de ver os primeiros anos do cinema é importante porque pode ocorrer que, do ponto de vista semiótico, por uma aparente e errônea ideia de uma suposta falta de estrutura, de ausência de códigos em relação aos códigos contemporâneos e de sistemas de expressão e de comunicação, seja considerado um momento anterior à estrutura narrativa, como um pré-cinema. No entanto, como já havia mencionado na seção anterior, o signo deve ser estudado, analisado, investigado no contexto em que está inserido e, nesse caso, como aponta Valim (2012, p. 285), no contexto da produção. Voltando à citação do referido autor já destacado anteriormente, o filme é “um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu”. Um olhar semiótico para esse momento deve ter a ciência do que configurava as narrativas daquele período histórico.

Outra questão importante a ser levantada sobre o cinema e a história das adaptações do signo cinematográfico é a dicotomia arte versus entretenimento que tem marcado a história do cinema de modo expressivo, com discussões e embates acalorados. Nesses primeiros passos dessa arte, como já evidenciado, ela era apenas uma novidade para alguns; para outros, nada mais que uma simples atração, quando não considerada como algo imoral, de “gosto duvidoso”, de baixo calão. Segundo Butcher (2004, p. 15), o cinema nasceu sob signos ambíguos, na fissura entre arte e indústria; entre a imagem que perde sua aura sagrada e a que cria novos mitos (“*star system*”); entre a possibilidade de invenção e a reafirmação de clichês, cujas ambiguidades permanecem até hoje, ainda que uma forte sensação de triunfo do comércio se imponha, sendo uma das principais causas dessa sensação a presença planetária e tentacular de Hollywood, desempenhando o papel de produtor hegemônico de produtos audiovisuais na sociedade global contemporânea. Na universidade brasileira, segundo Mascarello (2006, p. 333), desde a institucionalização como campo disciplinar no final dos anos 1960, *Hollywood* vem sendo tratada, costumeiramente, de forma segregativa como objeto de estudo, com recortes negativos, pautados pelo ideológico, embora, mais recentemente, esse viés ideologizado foi algo abrandado.

Normalmente, a separação entre arte e entretenimento carrega um juízo de valor bastante implícito: arte é intelectual, entretenimento é superficial. Mas as coisas não são tão simples. [...] muitos dos recursos do cinema foram descobertos por cineastas trabalhando para o público geral. Durante as décadas de 1910 e 1920, por exemplo, muitos filmes que visavam apenas ser obras de entretenimento abriram novas

possibilidades de montagem. Quanto à questão de valor, fica claro que tradições populares podem promover arte de alta qualidade. Assim como Shakespeare e Dickens escreveram para um público amplo, grande parte da melhor música do século XX, incluindo o *jazz* e o *blues*, tinha suas raízes em tradições populares. O cinema é uma arte porque oferece aos cineastas meios para fornecer experiências aos telespectadores, e essas experiências podem ser valiosas independente de seu *pedigree* (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 30)

Edgar Morin (1981, p. 49) afirma que o “sistema” do cinema, ao mesmo tempo que “fabrica” e “padroniza” as narrativas, permite que seja uma arte, pois, no seio da produção em série, as ferramentas cinematográficas podem criar e recriar artisticamente as realidades. Da mesma forma, ocorre com as adaptações cinematográficas que podem recriar artisticamente realidades existentes em outra existência, termo este utilizado por Peirce (2020, p. 53 - 54) referente à secundidade, apresentado na página 140 desta tese.

Valiosas experiências, como mencionam Bordwell e Thompson acima. Voltamos à apresentação dos irmãos Lumière, no fim de 1895. Simples trechos de filmes com duração de poucos segundos, como operários saindo de uma fábrica, a chegada de um trem em uma estação, despontaram diante dos olhos de algumas pessoas. Surpresa, espanto e outras sensações que culminaram em uma nova experiência de partilhar as narrativas. Para Bazin (1991, p. 27 – 28), mais do que pensar o surgimento do cinema a partir de descobertas técnicas de eruditos, deve-se vê-lo a partir de ideias que motivaram esse surgimento. Para Marcel Martin (2011, p. 15), o cinema foi uma arte desde as origens, o que pode ser comprovado pelas obras fílmicas criadas por Méliès, que, para o autor, é o inventor do espetáculo cinematográfico e tem direito ao título de criador da sétima arte. Martin ainda menciona que, mesmo que os irmãos Lumière não possuíssem o intuito artístico, os filmes desses cineastas eram, o que chamou de, “surpreendentemente fotogênicos” com o caráter mágico aparecendo com clareza: mais que uma simples duplicação da realidade. Ele os compara a quem realizou as imagens nas cavernas de Altamira e Lascaux, pois estes também não tinham o intuito de fazerem arte, contudo, no hoje, constituem parte do patrimônio artístico da humanidade.

Assim como outrora os povos se reuniam ao redor de fogueiras, no fim do século XIX, as pessoas passavam a ser clareadas, iluminadas e afetadas pelas projeções cinematográficas. Ansiosas por verem imagens em movimento, contemplar aquelas cenas que estavam sendo mostradas a elas, além de confraternizar, reunir as pessoas, ter um momento de lazer e de entretenimento, dirigiam-se aos locais de exibição para sentir, ao modo daquela época, o que

se sentiu durante séculos nas mais diversas contações de narrativas. As obras cinematográficas que homenageiam e/ou abordam o fazer cinematográfico nas narrativas costumam apresentar, em algum momento, uma reunião de pessoas assistindo a uma projeção filmica, como abordarei adiante. Da mesma forma, ocorre com *Hugo*. A ida do menino e de Isabelle ao cinema é apresentada com notável aura mágica, como um momento místico. Mais visível ainda é a projeção de *Le Voyage dans la Lune* realizada pelo personagem René Tabard na casa de Méliès e Jeanne. Os personagens ficam profundamente emocionados enquanto a assistem. No entanto, é Méliès que, ao ver à referida produção, uma nostalgia penetra e o afugenta, a ponto de reviver o passado e poder tentar lidar com o presente. Lembrar. Recordar. Conectar. Inspirar. A projeção de narrativas audiovisuais desperta esses atos e sensações.

Em fins de 1896, o cinema saía definitivamente do laboratório: havia centenas de aparelhos registrados: Lumière, Méliès, Pathé e Gaumont na França; nos Estados Unidos, Edison e a Biograph, William Paul em Londres (SADOUL, 1963, p. 14; GUBERN, 1971, p. 43). Desde cedo, despertava um sentimento de curiosidade pela experiência que proporcionava ao público. Mas chegou a quase perecer devido à falta de imaginação dos produtores da época (GUBERN, 1971, p. 56). Foi por meio das adaptações que o cinema se fortaleceu como arte, indústria e ganhou notoriedade pelo mundo. Como uma nova e popular forma de produção artística, o cinema passou a contar com a forma estabelecida e “séria” da literatura para lhe conferir valor cultural (ALLEN, 2006, p. 180). Logo no início, a linguagem cinematográfica passou a ser determinada pela história e pela narratividade, arquitetando as tramas a partir de narrativas comprometidas por princípios de fabulação mítica e outras instâncias do imaginário coletivo (GUIMARÃES, 2012, p. 65). A arte de contar pode ser considerada o ponto de aproximação entre a literatura e o cinema, pois este tem buscado na literatura não apenas conteúdo, mas também determinados padrões e estratégias narrativas, incorporando, por vezes, outros elementos, como focos narrativos, definidos pelo direcionamento do olhar do espectador, a presença ou não da voz *over* de um narrador (ESPÍNDOLA, 2008a, p. 14).

Algumas narrativas literárias e da oralidade, desde os primeiros anos do cinema, foram transformadas em narrativas filmicas. Entre as obras, pode-se destacar: *Cendrillon* (*Cinderela*), de 1899, dirigida por Georges Méliès, baseada no conto de Charles Perrault, de 1697, e *Alice in Wonderland* (*Alice no país das Maravilhas*), de 1903, dirigida por Cecil Hepworth e Percy Stow, baseada em *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice no País das*

Maravilhas), de Lewis Carroll, publicada em 1865. Essa recorrência por narrativas já existentes conferiu notabilidade e ascendeu, gradativamente, o cinema como arte, entretenimento, meio cultural e industrial.

Figura 16 – Cena de *Cendrillon*, de 1899, de Georges Méliès.



Fonte: Site IMDB

Segundo Gaudreault e Marion (2016, p. 114), o cinema é um fenômeno sociocultural complexo, que não se reduz à projeção de imagens fotográficas e à ilusão do movimento, sendo além de uma aparelhagem, mas um dispositivo social, cultural, econômico. Devido a essa razão, de acordo com os autores, já nos primórdios ele viria a *constituir-se, instituir-se* e, depois, *institucionalizar-se*. Ele foi obtendo “espaço”, primeiramente, na Europa e nos Estados Unidos (BISCALCHIN, 2012, p. 67). Esse processo demorou alguns anos, mais especificamente até a metade da década de 1910 para se formar o que hoje se conhece como uma narrativa cinematográfica, como um código de significação fílmico. Foi nesse período, especialmente durante a Primeira Guerra Mundial que ocorreu a consolidação do cinema, principalmente o *hollywoodiano*.

A narrativa da obra cinematográfica *Nickelodeon (No Mundo do Cinema)*, de 1976, ocorre nesse período. Segundo Andrade (1999, p. 120), o filme, por vezes, relembra a estrutura da comédia muda/silenciosa estadunidense, em que “a personagem central se mete em confusão, através de uma série de equívocos”. O advogado Leo Harrigan (Ryan O’Neil)

vai para a Califórnia realizar uma série de curtas dramáticos, românticos e cômicos em um pequeno povoado. Um dado interessante do filme é o fato de que, quando ele e as demais pessoas vão a um *Nickelodeon*, cinema que exibia uma obra por um níquel, veem um trecho de um dos filmes que produziram incorporado a outra produção cinematográfica, afinal os exibidores possuíam o poder de cortar cenas e apresentar na ordem que desejavam. A narrativa de *Nickelodeon* é concluída, posteriormente, com Leo e os demais assistindo à *The Birth of Nation*, de 1915, dirigido por D.W. Griffith que escreveu o roteiro com Frank E. Woods. Esse filme marcou um novo modelo de se fazer cinema, como ainda o conhecemos hoje, no que se refere à narratividade e ao tempo de duração. O fato de os filmes terem entre 80 a 120 minutos foi uma convenção estabelecida nesse momento histórico (ANDREW, 2002, p. 141). *The Birth of Nation*, infelizmente, também provocaria a ascensão da *Ku Klux Klan* nos Estados Unidos, tamanha a repercussão.

Na época da consolidação, o cinema constituiu um instigante objeto para os formalistas no que tangia ser um terreno ideal para a testagem da tradução intersemiótica de conceitos como história, fábula, materiais e automação (STAM, 2010, p. 64 – 65). Nascia *Hollywood*, o polo de produção e distribuição cinematográfica encravado na Califórnia, costa oeste dos Estados Unidos, uma indústria que se ergueu, desde os primeiros momentos, com intuítos “universais”, não sendo concebidos apenas para consumo interno, mas pensados e fabricados para “ganhar” o mundo, que precisou se reinventar constantemente, da mesma forma que os demais “cinemas” (BUTCHER, 2004, p. 16). Andrade (1999, p. 65) afirma que, desde cedo, o cinema estadunidense percebeu o fascínio que poderia exercer no público ao tratar de si mesmo na tela, em um jogo de espelhamento compartilhado com o espectador, representando o próprio ritual, como em *The Countryman and the Cinematograph*, de 1901, em que, em breves segundos do que se tem atualmente desta obra, “o caipira” visualiza e reage a três filmes, um deles é o *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, dos irmãos Lumière. Segundo a autora, outras produções como *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, de 1902; *Those Awful Hats*, de 1909; *Behind the Sceens*, de 1916; *The Cinema Director*, de 1916; e *Sherlock Jr.*, de 1924, também apresentam, de alguma forma, o ritual cinematográfico.

A propagação e a influência do cinema tomaram e, de certo modo, definiram o século XX, sendo o arauto do império estadunidense, como maior expressão e característica dele (BRITO, 2007, p. 10). Entre 1920 e 1930, por exemplo, apenas nos Estados Unidos, de 50 a 70 milhões de pessoas frequentavam o cinema semanalmente (ANDREW, 2002, p. 142). Nesse período, a inovação tecnológica da inserção sonora modificou o cinema de forma

expressiva (REPETTO, 2011, p. 29). Essa transição é considerada uma das oito mortes do cinema na perspectiva de Gaudreault e Marion (2016), abordada na seção 4.1 – *As origens como fator pulsante da Antifonia Cinematográfica: o eterno retorno à cosmogonia*, a partir da página 258.

A obra cinematográfica *Singin' in the rain* (*Cantando na Chuva*), de 1952, exemplifica os desafios desse período, mas também a novidade e o êxtase na contação de narrativas audiovisuais com a chegada do som. O surgimento do filme musical está diretamente ligado ao cinema sonoro e vai substituir, dessa forma, a comédia muda como grande entretenimento popular (ANDRADE, 1999, p. 58 - 59). Na obra em questão, Don Lockwood (Gene Kelly) e Lina Lamont (Jean Hagen), os astros da época do cinema mudo/silencioso precisam se adequar à chegada do cinema falado/sonoro. *Singin' in the rain* traduz essa difícil passagem de um cinema para outro – uma revolução como muitos autores apontam. Ao contrário como muitos pensaram que aconteceria, Bazin (1991, p. 66) ressalta que o emprego do som demonstrou que não veio aniquilar o “Antigo Testamento Cinematográfico”, mas realizá-lo.

A projeção de narrativas audiovisuais nas salas de cinemas inundou a sociedade de adaptações por meio de perspectivas criadas pelas imagens e sons. Imagens e sons que moldaram o imaginário, a moral, os valores, a sociabilidade. Imagens e sons que denunciaram atrocidades, chocaram pela crueldade e pela violência, alertaram para impactos de diferentes naturezas. Imagens e sons que encantaram o público, que provocaram nostalgia, risos, alegrias, descontração. Imagens e sons, que criados e recriados a partir de outras narrativas, evocaram os sonhos e os fracassos, o divino e o profano, a dor e a redenção, a felicidade e a tristeza, a pobreza e a riqueza, mas também a exploração em que muitas pessoas têm sido submetidas na trajetória da civilização. Imagens e sons que traduziram o império estadunidense como uma arte ideológica, de construção de identidade, de discurso do lugar de onde vem os sonhos. Imagens e sons que traduziram, intersemioticamente, por meio desses e de demais códigos, ideologias e construção de ideais, de valores, e de uma noção de pertencimento a um grupo, de uma noção de ameaça a supostos inimigos. Imagens e sons que traduziram, intersemioticamente, o discurso em forma de manifesto: “Só o cinema nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Historicamente. Afetivamente. Magicamente”. Atitudes, como lembrar, recordar, conectar, inspirar, foram alvejadas e construídas para que o cinema permanecesse atuante e influente na sociedade.

A adaptação cinematográfica da obra *The Invention of Hugo Cabret* exprime o poderio de contato e influência com o público de diversas culturas ao redor do mundo; espelha o poderio tecnológico capaz de reinventar narrativas e de transformá-las em um universo singular; expressa o poderio de, apesar de recorrer a temas já contados tantas vezes em outras narrativas, ainda fazer com que as pessoas anseiem em assistir às produções filmicas, além de influenciar na moda e na cultura da sociedade; e, por fim, ressalta o poderio do cinema na história, na arte, na vida da humanidade. A obra filmica em questão é uma atualização, uma exaltação, um ato de celebrar o cinema por meio do cinema, por meio dos signos disponíveis que ele contém para apresentar o enredo e conectar-se ao público.

O cinema, em especial o *hollywoodiano*, chegou a esse patamar quando cineastas, pouco a pouco, foram descobrindo formas filmicas, elaborando o processo de significação capaz de transformar as narrativas, no que hoje se considera, cinematográficas. As obras cinematográficas passaram a apresentar narrativas mais complexas e a abordarem temáticas do cotidiano para serem discutidas nos filmes. Elas se tornaram influenciadoras da moda através dos figurinos, maquiagem e utensílios domésticos. Atores e atrizes foram consagrados/as pelo público e pela crítica, devido à identificação com esses profissionais e com a forte projeção de valores, carisma, potencial artístico e mercadológico que apresentavam. Uma sociedade massacrada de tantas formas, entre elas política, educacional, social, cultural e economicamente, enxergou no cinema aquela chama da esperança que irradiava nas pessoas quando estavam ao redor das fogueiras durante tantas vezes ao longo da história da civilização. Robert Stam (2008, p. 37) afirma que os países que mais produziram filmes durante a era do cinema mudo/silencioso – Inglaterra, França, Estados Unidos, Alemanha – também figuraram entre os países líderes do imperialismo: o cinema combinou narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo a partir da perspectiva do colonizador.

Embora, possa ser vista também como uma arma ideológica, a contação de narrativas, inclusive o cinema, não deve ser reduzida exclusivamente a isso. Não se pode, entretanto, negligenciar os anseios capitalistas e demais intenções por trás desse ato. O ato de contar narrativas não deve ser visto como uma fuga da realidade, mas um veículo que carrega o público em busca pela realidade; é, portanto, a mais adequada tentativa para descobrir algum sentido na anarquia da existência (MCKEE, 2013. p. 25). As pessoas que são responsáveis por criar e refazer novas imagens têm uma forte responsabilidade social e cultural (REYNOLDS, 1993. p. 11). Na imagem, estão impressos os anseios de uma época, as memórias de um

conjunto de profissionais que lapidou um instante narrativo, condensando universos e temas. Brevidade sinônimo de qualidade. Voltamos ao enunciado de Plaza (2013, p. 1), pois ele nos ajuda a compreender que na orquestração de elementos fílmicos ocorre a condensação de atmosfera, de discursos e de temáticas. Nas sombras e nas luzes, nas vestimentas, nas palavras, e, mais especificamente, no “peso” dessas palavras, na aproximação ou no afastamento de um enquadramento, na escolha de quem atuará, na performance desses alguém que foi inspirada por um repertório artístico que compreende fatos e tantas outras narrativas: neles estão os discursos, neles se encontram os elos invisíveis por meio dos portadores do saber na contação, como evidenciado pelos autores Carrière e Bonitzer (1996, p. 28).

No caso de uma obra adaptada, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores (HUTCHEON, 2013. p. 43). Com base no texto literário, no caso de um romance, por exemplo, a partir das perspectivas que foram suscitadas na equipe de produção cinematográfica, bem como as referências artísticas, históricas e mitológicas que despontaram na leitura, a versão fílmica passa a ser arquitetada. Escritor e cineasta não têm a mesma sensibilidade e estão distantes no tempo, portanto, a adaptação não dialoga apenas com o livro, mas com o contexto (XAVIER, 2003, p. 62). As modificações geradas por meio dos recursos cinematográficos trazem às narrativas contribuições que potencializam o enredo. Tratam-se de outras sensações e maneiras de envolver o público à narrativa.

O cinema é uma das mais recentes manifestações dos mitos na expressão humana (HILL, 1992, p. 14). Eles têm sido incorporados não apenas no meio audiovisual, como nas narrativas orais e em outros meios de contação de narrativas. O interesse das pessoas por mitologia, ao longo da história da civilização, demonstra o vasto terreno de explorações da temática no campo fílmico. Os criadores de produções audiovisuais dialogam, consciente ou, por vezes, inconscientemente, com mitos, fatos, outras obras artísticas existentes para moldar uma nova narrativa, agora audiovisual. Se antes as pessoas olhavam fixas para as labaredas das fogueiras, agora fixam o olhar na imagem, ouvem as ondas sonoras como um componente narrativo. Percebe-se que existe uma devoção de parte do público para com o cinema como ocorre com os fiéis de uma crença (HILL, 1992, p. 4). Milhares de pessoas ao redor do mundo lotam salas e demais espaços de projeção para assistirem às narrativas cinematográficas. Existem narrativas que atraem o público para esses espaços com forte devoção, expectativa e apreensão, sendo que, durante meses ou até anos, aguardam pela exibição delas. O interesse

por ver uma narrativa já conhecida aumenta ainda mais o interesse de alguns espectadores pela ida ao cinema, a fim de apreciá-la pela atmosfera criada por meio dos recursos fílmicos.

A adaptação cinematográfica pode se tornar, então, uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, iluminando os cantos escuros e panos de fundo existentes no texto literário e mostrando aquilo que não pode ser representado a *não ser através do filme* (STAM, 2008, p. 468). A sensação de movimento, como já mencionado na seção anterior, 3. 1 – *Da Semiótica à Tradução Intersemiótica*, é um forte componente nas narrativas cinematográficas, especialmente com o uso da profundidade por meio da técnica 3D. A presença de partículas difusas no ar torna esse movimento ainda mais significativo e imersivo ao público. Com efeitos visuais gerados e controlados por computador (ALCAZAR, 2013, p. 37;45), essas partículas exprimem a situação atmosférica por meio da neve, a ocupação humana, o trabalho efetuado pelas máquinas, as memórias de personagens. Trata-se de um novo olhar sob o olhar de uma outra obra. Uma das definições da autora Linda Seger (2007, p. 26) acerca da adaptação é que esta é uma nova obra em que o adaptador busca o equilíbrio entre preservar o espírito da obra que lhe deu base e criar uma nova forma. Bazin (1991, p. 96) qualifica como uma “boa adaptação” quando a obra cinematográfica consegue restituir o essencial do texto e do espírito na narrativa fílmica.

No caso de *Hugo*, vemos esse espírito de atmosfera (climática e narrativa) sendo preservado e, ao mesmo tempo recriado, transformado e ampliado por meio dos recursos do cinema, para conceber novas formas e significados a essas partículas que perpassam pelos ambientes. A adaptação cinematográfica torna visível, materializa em imagens e, por vezes, em som, o espírito de outra obra. Esse espírito corporificado tende a sugerir, a evocar, a indicar, a simbolizar o que estava na obra literária, por vezes, não tão evidente. Mas, também, essa corporificação e materialização expandem ou condensam significados dependendo das escolhas dos profissionais responsáveis pelo processo da adaptação na elaboração e desenvolvimento da obra.

Ao longo desta tese, tenho evidenciado a presença dessas partículas que denotam o invisível, assim como a antifonia faz e expressa em relação à identidade, à sensação de pertencimento, à crença e a uma atitude de resistência, corporificada em canções ou em outras artes e experiências humanas. O espírito da narrativa de Selznick que apresenta a Estação dividida entre visível e não visível, em um mundo pós-primeira guerra e de uma espécie de cinema que foi dilacerada, representado no personagem Méliès, é reconstruída, reconstituída, recriada, recontada por meio dos recursos do cinema que imprimem esse espírito na tela. A

presença, e não simples presença, mas a variação da quantidade dessas partículas em algumas cenas, como evidenciado mais adiante, representa sentidos. O vapor, quase onipresente, emana pelos ambientes, demarcando a espacialidade com a técnica 3D e evidenciando um mundo máquina, um mundo que não para. É o visual que intui o que, por vezes, não está visível aos olhos seja por estar encoberto, oculto ou devido à não percepção no ato da leitura do texto verbal.

Para a teórica Linda Hutcheon (2013, p. 29 – 47), a adaptação pode ser vista por três perspectivas: *uma entidade ou produto final*, como já exposto anteriormente, que pode envolver uma mudança de mídia; *um processo de criação*, que envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; *uma forma de intertextualidade*, a partir da perspectiva do processo de recepção. Nessa primeira perspectiva, como enfatiza a autora, a tradução ajuda a compreender o processo de adaptação, especialmente a tradução no sentido de transmutação. A recodificação em um novo conjunto de convenções e signos exige, portanto, escolhas e adequações em diferentes parâmetros, como tempo, estrutura fílmica, cultura, época.

Na segunda perspectiva, Hutcheon (2013, p. 43) cita o filme *Adaptation (Adaptação)*, de 2002. O roteirista da obra em questão, Charlie Kaufman, com dificuldade de adaptar para o cinema o livro *The Orchid Thief*, de Susan Orlean, baseado em uma investigação da prisão, em 1994, do horticultor John Laroche por caçar orquídeas raras em uma reserva nos Estados Unidos, escreveu esse filme como parte do processo que teve – uma metalinguagem do processo de adaptação. O protagonista, também chamado Charlie Kaufman (Nicolas Cage), também roteirista, bem-sucedido, mas deprimido com o trabalho, está preocupado em adaptar para um roteiro o livro de uma personagem também chamada Susan Orlean, com o mesmo título e mesmo assunto do livro. Como aponta Hutcheon, o personagem percebe que é por meio da sensibilidade, do interesse e do talento que filtrará a narrativa. Kaufman luta contra o bloqueio, tem fantasias sexuais com Orlean e outras personagens, bem como discussões esclarecedoras com outros escritores, inclusive o gêmeo dele, que o levam a escrever um roteiro sobre o processo do roteiro de *Adaptation*. Nessa segunda perspectiva da adaptação de Hutcheon, há a evidência de um duplo processo: primeiro a interpretação da obra base por parte de quem adapta para depois dialogar e realizar o ato de (re-)criação.

Diversos leitores assistem aos filmes pelo interesse em ver na tela de cinema o enredo que apreciaram na forma literária. A terceira perspectiva de Hutcheon refere-se a esse reconhecimento por parte do público em relação à conexão/ao vínculo da adaptação com a

obra que lhe deu base. É o processo de intertextualidade que se projeta na memória de quem assiste, já tendo feito a leitura da obra literária, reconhecendo parte da narrativa através da repetição e do que foi criado para a nova obra. McFarlane (1996, p. 7) ressalta que quaisquer que sejam as reclamações sobre essa ou aquela violação, o público anseia por ver como os livros 'parecem' nos filmes, tendo criado imagens mentais do mundo da obra literária, comparando essas imagens com as criadas pelo cineasta. No entanto, como já apontado, os signos são um recorte de uma realidade. A tradução intersemiótica de uma adaptação para o cinema também é um processo de recortes. As imagens na tela cinematográfica serão um recorte, não somente do diretor, mas realizado por uma equipe que trabalhou na obra fílmica, corporificado na concretude audiovisual.

As adaptações tornaram-se frequentes no campo cinematográfico, sendo bastante recorrentes, entre outros fatores, pelo retorno financeiro e pela oportunidade de levar ao público narrativas que já são conhecidas. McFarlane (1996, p. 6) aponta que as razões para esse fenômeno contínuo parecem transitar entre os polos do mercantilismo e do respeito nobre pelas obras literárias: há a sedução de um título pré-vendido, a expectativa de que a respeitabilidade ou popularidade alcançada em um meio possa “contaminar” a obra criada em outro. Muitos executivos creem que é mais viável, comercialmente, trabalhar com um material que já tem público (SEGER, 2007, p. 97). Do mesmo modo, muitos espectadores leem a obra literária porque assistiram ao filme e tiveram interesse pela narrativa. Bazin (1991, p. 104) afirma que, desse modo, não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma nova dimensão denominada de *público*, pois o cinema pode colocar em contato do *público* uma narrativa que não chegaria a muitas pessoas se não por ele, o que é coerente com a perspectiva de Robert Stam (2008, p. 332), que afirma que as adaptações cinematográficas ajudam a democratizar a literatura e torná-la popular.

É perceptível que parte do senso comum e do que se convencionou a se chamar de “crítica especializada” veem o cinema como um mercado explorador de outras artes para obter lucro. Esquecem-se, no entanto, de ver nele um propulsor de artes e linguagens. O processo de diálogo e de intertextualidade, por exemplo, ajudam a entender a adaptação cinematográfica (SLETHAUG, 2014, p. 5), como exposto ao longo desta tese. O caso de *Hugo*, demonstra que houve uma expansão da homenagem, da celebração ao cinema feita por Brian Selznick, porém agora com o próprio cinema prestando uma homenagem a ele, reafirmando a identidade, o valor, a importância da arte cinematográfica para a sociedade por

meio do cinema, por meio de filmes, o maior alicerce e discurso que pode conter e representar.

Para muitos “intelectuais”, o cinema não possui a mesma profundidade da literatura, observação esta baseada na exclusiva experiência de estudos convencionais do que o mercado, especialmente o *hollywoodiano*, oferece (XAVIER, 2003, p. 71). Mesmo diante da experiência que se tem ao assistir a esse nicho de filmes, nota-se, o que ressaltei nesta tese de ser necessário aprender a ler um filme, uma sequência, uma cena. Fica-se, por vezes, na mera experiência imediata da visualização, uma aparente *primeiridade* de acordo com a teoria de Peirce (2010), e não se aprofunda. Não se conhece a trajetória do cinema, isto é, a História do cinema, no mínimo de aspectos que ela possui, negligencia-se o vasto campo de obras cinematográficas, escritas originalmente para o cinema ou adaptadas, que são consideradas de grande valor e apreço, não se percebe a sutileza de um olhar, de uma performance do ator, não se consegue adentrar nas camadas de significado orquestradas pelas luzes, sombras, texturas e, em *Hugo*, por exemplo, das partículas difusas simbólicas. As intertextualidades intra e intermídias passam despercebidas em muitos casos. A análise é reduzida, muitas vezes, a apenas questões financeiras; equívocos de continuidade no filme; temáticas abordadas de forma superficiais; efeitos especiais que se tornaram artificiais na narrativa, um mero adorno ou com o intuito de esconder a suposta pobreza do enredo; críticas à recorrência de nudez, de violência com cenas de perseguição, explosões e tantas outras situações, temáticas e, assim, sucessivamente.

O teórico Ismail Xavier (2008, p. 16), como evidenciado a seguir, ressalta que essa hierarquização, que pode ocorrer de ambos os lados, não contribui para ver o processo da adaptação entre literatura e cinema como um processo dialógico.

Quando se trata do par palavra-imagem, a idéia é buscar o cotejo na zona instável que sempre nos obriga a refazer o movimento entre uma e outra, por definição incompleto e insuficiente, gerando uma ansiedade de reajuste sem fim. De um lado, admitir a tradutibilidade que nos permite o transporte de um pólo a outro (como escrever sobre as imagens se não houver uma admissão mínima de que “algo se traduz?”); de outro, jamais supor que tal transporte seja capaz de criar equivalências ou a idéia de que uma substitui a outra, pois há a enorme taxa de irredutibilidade, não apenas no eixo tradução-traição, de resto já vigente no reino das palavras, mas também no plano da experiência sensível, da estética. Posta a diferença, creio ser fundamental *evitar qualquer hipótese de uma hierarquia de valores*, seja aquela que exalta a potência da imagem que “vale mil palavras”, como diz o clichê, seja aquela que exalta a profundidade da palavra que supostamente torna transparente a “interioridade”, em contraste com as imagens que só poderiam expressar pelo que se manifesta na superfície. Vem deste preconceito o clichê das “adaptações literárias impossíveis”, pois o cinema seria “pobre” diante da grande literatura; o pessoal

esquece que o problema está no tipo de cinema mais convencional, que busca certas adaptações e também parece supor a idéia equivocada de “fidelidade”, de novo esquecendo que a passagem para o cinema é a criação de outra obra que criará o seu mundo, em diálogo com o texto, mas com *toda a liberdade* (XAVIER, 2008, p. 16).

Novamente retorno a citação de McFarlane (1996, p. 8) que menciona que a discussão em torno da adaptação cinematográfica tem sido atormentada pela questão da fidelidade, sem dúvida atribuída, em parte, pelo romance vir em primeiro lugar, e pelo sentido arraigado de maior importância da literatura e a respeitabilidade dela nos círculos críticos tradicionais. Como menciona Ismail Xavier (2008), pode ocorrer, tanto por parte da crítica ou do público, uma exaltação exacerbada da imagem. Cada signo, cada mídia, cada modo distinto de se comunicar apresenta possibilidades e limitações. Isso pode soar repetitivo nesta tese, mas é necessário que fique em evidência para que uma análise, seja semiótica ou de outro ponto de vista, leve em consideração esses aspectos para evitar críticas e valorizações superficiais e vazias. Há, também, quem se julga detentor de uma sabedoria a ponto de ler inúmeras camadas de significados de um filme, exaltando o conteúdo como se fosse a máxima da perfeição, da inovação. Constrói-se um discurso sem uma análise mínima e exagera com sentimentalismos ou por uma crítica que não é construtiva. Ocorre ainda, por vezes, a célebre crítica que diz que o filme é “digno de *Oscar*”, prêmio cinematográfico estadunidense de maior destaque da área, criado, sobretudo, para divulgar a indústria *hollywoodiana*. Essa premiação foi concebida por Louis B. Mayer, um dos fundadores da Metro-Goldwyn-Mayer. O prêmio é concedido anualmente pela *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (Academia de Artes e Ciências Cinematográfica), fundada em 1927, na Califórnia, nos Estados Unidos.

Muitas obras filmicas vencedoras do *Oscar* são adaptações (SEGER, 2007, p. 11). Há ainda uma categoria específica de melhor roteiro adaptado para essa premiação. A adaptação *Hugo*, por exemplo, foi indicada a 11 estatuetas, sendo aclamada com 5 delas nas categorias efeitos visuais, fotografia (coroando assim o uso da técnica 3D), direção de arte, mixagem de som e edição de som. As premiações, como o *Oscar*, constituem de grande relevância para o *marketing* a longo prazo das obras cinematográficas, haja vista que o retorno financeiro e o prestígio por parte do público e da crítica não vêm somente da exibição nas salas de cinemas, mas de uma cadeia de mídias que, com o tempo, retornam o investimento. O *Oscar*, por vezes, acaba sendo uma finalidade a ser alcançada com a contação de narrativas adaptadas

para o cinema. Dado que o romance e o filme foram os modos narrativos mais populares dos séculos XIX e XX, respectivamente, talvez não seja surpreendente que os cineastas tenham procurado explorar respostas estimulados pelo romance e tenham visto nele uma fonte de material pronto, no sentido de narrativas e personagens pré-testados (MCFARLANE, 1996, p. 8), para assim obter notoriedade, seja de público, crítica ou até mesmo um *Oscar*.

“A coroação de toda uma carreira”, diz um personagem premiado pelo *Oscar* na narrativa de *A Star is Born* (*Nasce uma Estrela*), de 1954, baseado no roteiro da versão de 1937. *A Star is Born* de 1937 apresenta a ascensão de uma atriz que saiu do interior para “apostar” a vida em *Hollywood*; ao passo que a de 1954, a ascensão de uma jovem cantora a atriz de musical, Esther Blodgett (Janet Gaynor – 1937 / Judy Garland - 1954), que passa a se chamar Vicki Lester. Norman Maine (Fredric March / James Mason), astro de cinema decadente com problemas causados pelo alcoolismo, vê na jovem um futuro promissor e a apresenta ao estúdio de cinema. Na premiação do *Oscar*, após as tradicionais piadas que ocorrem nessa cerimônia vista ao redor do mundo, e do referido discurso, Vicki Lester é coroada a melhor atriz, a “nova queridinha” de *Hollywood*.

*“When something like this happens to you... I'm not gonna lie to you and tell you I didn't keep hoping it would happen... all the speeches that you've made up in your bedroom or in the bathtub... go out of your mind completely. And you find that out of all the words in the world...just two stick in your mind: Thank you. And all I can do is to say them to you from my heart and... and...”*⁶⁰ (Vicki Lester em *A Star is Born* - WELLMAN, 1937 - CUKOR, 1954)

O discurso da personagem Vicki Lester é interrompido na cerimônia mais prestigiada do cinema pelo marido, Norman Maine. Atrasado, chega, embriagado, ao local e sobe no palco onde diz que, depois de enriquecer muitas daquelas pessoas, não lhe ofereceram mais trabalho. Em determinado momento, Norman, sem intenção, dá um tapa na cara de Vicki, o que gera mais um alvoroço na cerimônia.

⁶⁰ M. T: “Quando algo assim acontece com você... não vou mentir para vocês e dizer que não fiquei esperando que isso acontecesse... todos os discursos que você fez no seu quarto ou na banheira... desaparecem da sua mente. E você descobre que de todas as palavras do mundo... apenas duas ficam na sua mente: Muito Obrigado. E tudo o que posso fazer é dizer a você do fundo do meu coração e... e...”

Figura 17 – Premiação do *Oscar* em *A Star is Born*, versões de 1937 e 1954

Fonte: Obras cinematográficas *A Star is Born* (WELLMAN, 1937; CUKOR, 1954)

A cerimônia do *Oscar* confere notabilidade à indústria cinematográfica não apenas pela premiação, mas pelos assuntos que são comentados pela mídia, desde a roupa de gala, aos discursos e, evidentemente, às polêmicas, como esta de *A Star is Born*. A edição deste ano de 2022, por exemplo, que consagrou o ator Will Smith como melhor ator pelo trabalho em *King Richard (Criando Campeões)*, roteirizado por Zach Baylin, dirigido por Reinaldo Marcus Green, representa que a indústria cinematográfica não se mantém atuante apenas pelas produções, mas sim por meio de polêmicas nos circuitos midiáticos. Neste ano, ocorreu um escândalo envolvendo Smith, a esposa dele, Jada Pinkett Smith, e o apresentador da cerimônia e comediante, Chris Rock. Este ao fazer uma piada sobre a cabeça raspada de Jada, desencadeou a reação de Will Smith que não teria aprovado, haja vista que a esposa possui alopecia, uma doença que causa a queda de cabelos. Smith subiu no palco e deu um tapa na cara de Chris Rock. As pessoas que estavam na cerimônia pensaram que havia sido uma

armação, mesmo o ator gritando para não falar da esposa. O fato ganhou destaque nas publicações midiáticas: imprensa escrita, *sites*, nos programas de rádios e TVs.

Um prêmio cobiçado. Um sonho a ser alcançado. Em *The Player (O Jogador)*, de 1992, apresenta o produtor Griffin Mill (Tim Robbins), que, recebe diariamente propostas de sinopses para produções cinematográficas. Além da pressão no trabalho e de um novo produtor no estúdio que ameaça o cargo dele, Griffin sofre ameaças de morte enviadas por um roteirista anônimo através de cartões. Griffin se encontra com um dos diversos roteiristas que recusou proposta de sinopses, e o enfrenta, matando-o, acidentalmente, e depois fazendo a cena do crime parecer um assalto. Mais adiante, a detetive que investiga o caso, Susan Avery (Whoopi Goldberg) vê uma estatueta do *Oscar* na sala do produtor e a segura, iniciando um discurso de agradecimento como se, de fato, estivesse obtendo o prêmio. No mesmo filme, enquanto os produtores recebem uma sinopse que consideram que será um grande sucesso, ecoa a frase: “tempo de *Oscar*”, deixando explícito que a narrativa de uma mulher que, injustamente, seria morta em uma câmara de gás atrairia a atenção do júri do referido prêmio. Também em *Mank*, filme biográfico de 2020, roteirizado por Jack Fincher e dirigido por David Fincher, a premiação do *Oscar* é apresentada no fim da narrativa, coroando o trabalho de Herman J. Mankiewicz (Gary Oldman) e Orson Welles (Tom Burke) pela escrita do roteiro do filme *Citizen Kane (Cidadão Kane)*, de 1941.

A adaptação cinematográfica *Hugo* não apresenta a cerimônia do *Oscar* na narrativa, pois a primeira premiação ocorreu em 16 de maio de 1929. Em 1931, ano em que se passa a narrativa de Hugo Cabret, o *Oscar* ainda não possuía o *status* que conhecemos. No entanto, Brian Selznick, próximo do fim da narrativa, apresenta uma cerimônia como um momento de coroação de Georges Méliès, que John Logan, Martin Scorsese e demais profissionais da adaptação a expandem e a inserem como um momento de triunfalismo: “Contra todas as adversidades, Méliès vence, Méliès reina, Méliès impera”. O ponto a qual quero chegar com essas reflexões é o significado/sentido da presença de Méliès na produção em questão e, para isso, com o intuito de evidenciar, de modo claro e objetivo, a exaltação desse personagem, baseado em um cineasta, na narrativa, volto a explicitar os filmes *A Star is Born*, ambas as versões, embora o diálogo final da versão de 1954 seja mais enfático e explícito.

Próximo ao fim da narrativa de *A Star is Born*, o personagem Norman Maine volta da prisão sob a custódia da esposa Vicki Lester que se vê obrigada a cuidar dele após tantos problemas causados pelo alcoolismo. Ela pensa em abandonar a carreira de atriz. Nas águas do mar, em frente à casa dos dois, no crepúsculo, Maine, sóbrio, toma a decisão de deixar

livre a esposa para que não desista de atuar. No luto, na primeira versão a avó e na segunda um dos amigos de Vicki desde antes da fama, diz que ela não deve parar, pois é um grande monumento para Norman Maine que, apesar de ter sido um bêbado que desperdiçou a vida, amava-a e tinha orgulho dela, a única “coisa” valiosa que possuía. Vicki entende que ela é o que restou dele e, que se parar, será como se Maine não tivesse existido. De surpresa, vai a uma grande cerimônia do qual já não a esperavam devido às circunstâncias e é recebida com aplausos. Os filmes terminam com a atriz dizendo de forma impactante: “Eu sou a Senhora Norman Maine”. Na versão de 1954, enquanto é ovacionada, ressoa um trecho de uma das músicas do filme: “você me trouxe um mundo novo e vai ser sempre assim”. Em *Hugo*, a cerimônia em que Méliès é coroado, em que se tem a notícia da recuperação de obras do cineasta que se pensava não existirem mais e em que trechos de filmes são exibidos a uma grande plateia, ressoa o discurso do cinema *hollywoodiano* afirmando o caráter mágico, de entretenimento, de identidade.

Figura 18– Méliès sendo aclamado pelo público, convidando-o a sonhar com ele, em *Hugo*, de Martin Scorsese, de 2011



Fonte: Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

O discurso, nessas imagens, com o personagem Méliès, pode ser traduzido por essas palavras: Nós somos o Senhor Georges Méliès. Somos os mágicos que deram prosseguimento ao legado dele. Somos aqueles que, mesmo distante no tempo, estivemos na apresentação dos

irmãos Lumière, que mesmo diante de tantas crises e, inclusive, escândalos, mantivemo-nos em pé. Nós permanecemos criando o mundo dos sonhos, apesar de guerras, depressões e eventos catastróficos. Somos responsáveis por fazer as pessoas voarem, imaginariamente, à lua. Somos o Autômato que, ano após ano, escreve, desenha e ilustra a vida na tela cinematográfica. Somos uma arte. Somos uma indústria. Somos esperança para órfãos de pais e órfãos de histórias. Somos o cinema. Somos *Hollywood*.

A adaptação *Hugo* não apenas dialoga com a obra de Selznick que lhe deu base, mas com a história da arte cinematográfica. Apesar de evidenciar com mais notabilidade os primeiros anos do cinema, toda a história dessa arte, de certa forma, sob certo aspecto, está contida nela, pois a tomou como base para reconstruir o mundo dos sonhos, tomou como base os discursos pró-cinema, a romantização dessa arte e, mais ainda, tomou Méliès, considerado um dos pais que, mesmo, negligenciado, retorna, ou melhor, fazem-no retornar para expressar que o cinema continua vivo e atuante, mesmo com diversas outras mídias e opções de lazer, de entretenimento e de artes.

Voltar atrás para avançar: é dessa forma que *Hollywood* faz o discurso de enaltecimento da história do cinema. Em *Shoot the moon (The making of Hugo)*, um dos extras disponíveis no *Blu-ray* da adaptação cinematográfica em questão, o produtor, Graham King, mencionou que, ao ler a obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick, percebeu que era um tributo ao cinema e que Martin Scorsese tinha o perfil para dirigir a adaptação. A obra literária foi, então, entregue a Scorsese que acreditou que a narrativa tinha potencial para ser apresentada por meio do cinema:

*Soon after The Invention of Hugo Cabret was published, a copy landed on Scorsese's desk. "I was attracted to the character of Hugo and his predicament. I was attracted to the atmosphere in which he lives, and drawn into the mystery of the automaton" [...] As a kid growing up in New York City's Little Italy in the 1940s and '50s, Scorsese says he "felt a passion for the movies. I was sparked by my obsession with the illusion of movement that motion pictures create. 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 together"*⁶¹ (SELZNICK, 2011, p. 30 - 31).

⁶¹ M. T: Logo após *The Invention of Hugo Cabret* ter sido publicada, uma cópia foi colocada na mesa de Scorsese. "Eu fui atraído pelo personagem Hugo e a difícil situação dele. Fui atraído pela atmosfera em que ele vive e o misterioso desenho do autômato" [...] Quando criança, em *Little Italy*, na cidade de *New York*, nos anos 1940 e 1950, Scorsese diz que "sentiu uma paixão pelo cinema. Fui despertado pela minha obsessão pela ilusão

Durante o ato da leitura do texto, composto de palavras e imagens, Scorsese foi levado a ter uma experiência de ecos do passado: do cinema e da história dele. Os ecos em imagens proporcionaram-lhe um retorno, despertaram-lhe memórias. Traduzir, intersemioticamente, a narrativa de Selznick foi um ato de se conectar ao cinema, à arte, ao trabalho pelos quais tem tanto apreço. Quando os cineastas têm o desejo de adaptar um romance é porque possuem ideias em cinema que fazem eco às ideias que estão no romance (DELEUZE, 1999, p. 5). Os ecos, portanto, foram transformados na imagem, o signo do cinema, que ecoa na tela e na percepção do público.

Martin Scorsese comentou em *Shoot the moon (The making of Hugo)* que acreditava que as imagens cinematográficas ressoavam a obra literária de Selznick (SCORSESE, 2011). Se um diretor e toda a equipe técnica fazem uma tradução intersemiótica pautada nos ecos, evidentemente, não há de prejudicar a reputação do autor literário que cedeu ou vendeu os direitos de adaptação da obra que escreveu. O autor do texto literário deve saber, de antemão, que em um procedimento intersemiótico, quando se tratar de meios audiovisuais, a adaptação significará uma reescrita ou reinterpretação da obra que criou (FARIA; FERNANDES, 2008, p. 5). Ela implica, portanto, em mudança: em um processo cujos detalhes da narrativa serão repensados, reconceituados (SEGER, 2007, p. 18). No caso da adaptação cinematográfica da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, Brian Selznick, no prefácio do livro lançado com o roteiro de John Logan (2012, p. VII-VIII), admitiu que, ao ler o roteiro, não entendeu algumas das mudanças em relação à obra literária, fato que compreendeu depois nas filmagens; e que ouviu autores literários se queixarem das adaptações realizados dos livros que escreveram.

No contrato entre autor e estúdio, costuma haver uma cláusula em que a companhia produtora detém o controle criativo da adaptação. Trata-se de um item de grande importância, pois muitos autores literários têm uma opinião formada de como desejam que as narrativas sejam adaptadas para o cinema, o que pode ser crucial para o fracasso da obra fílmica em se

de movimento que os filmes criam. *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”.

tratando de aspectos mercadológicos (SEGER, 2007, p. 242), mas também artísticos. Voltamos ao que Deleuze (1999, p. 5) comentou acerca de adaptar um romance: quando os cineastas têm o desejo de adaptar é porque possuem ideias em cinema que fazem eco às ideias que estão no romance. Esses ecos, essa ressonância, não se dão somente em única cena, mas ao longo do filme, pois, em muitos casos, trata-se da coerência do discurso que ecoa continuamente, como o ato de semiose, a ação do signo, que tende ao infinito, nesse caso do início ao fim da obra filmica. No cinema, o eco pode perpassar a organização dos planos, das cenas, das sequências, por meio da montagem e ser elucidado nos diálogos, na performance do elenco e também nos figurinos, adereços, cenários e demais componentes e recursos filmicos. Esse eco, essa ressonância de discurso, esse signo, esse interpretante imediato, estará presente em cada (re)exibição, independente de qual época e de quais sejam os intérpretes, estes conhecendo ou não o discurso, percebendo-o ou não.

A adaptação, como uma espécie de tradução, passa, como já evidenciado, na perspectiva de Hutcheon (2013, p. 43), por um processo de interpretação para ser uma nova criação. O papel de quem realiza a adaptação é crucial nessa formação de discurso. Mas o discurso, a coerência interna, os ecos não se materializam se não por um processo criativo que se inicia da ideia, passa pelo roteiro e depois nas filmagens e é consolidado na montagem e, posteriormente, na exibição ao público. A interpretação gerada na leitura do texto de uma obra literária, seja essa exclusivamente verbal ou com imagens como em *The Invention of Hugo Cabret*, desencadeia novos objetos, novos referenciais que são traduzidos pelos signos ao público.

A tradução depende da ação de um tradutor, não é uma semiose “natural”, mas fruto da ação interpretativa e criativa de um sujeito e, nesse sentido, envolve uma leitura e uma forma de expressão que são próprias dele. Além disso, a transmutação de matéria muda a natureza dos signos, que passam a representar seus objetos de outra forma, podendo, assim, manter com eles diferentes tipos de relação (icônica, indicial ou simbólica); a tradução de um texto escrito para imagem ou som, mais do que isso, tenta incorporar ao signo o objeto que representa (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 3).

Fazer tradução toca, segundo Plaza (2013, p. 39), no que há de mais profundo na criação, colocando a nu o traduzido, tornando visível o concreto do que deu base a tradução, virá-lo pelo avesso. A adaptação, sendo uma tradução intersemiótica, é um processo criativo. Criativo, no sentido de transformação; de ousadia; de interpretação; de uma procura para fazer com que o novo signo traga, do âmago, as profundezas da narrativa e conecte-se ao

emocional, ao psicológico, às memórias, às delicadezas, às esperanças, às angústias e às queixas do público por meio da construção imagética. Criativo, no sentido de transgredir as barreiras, o convencional, o básico, o corriqueiro, para ecoar a originalidade, a obsistência, a transuação diante de nossos olhos e ouvidos. Criativo, no sentido de desfigurar, colocar de ponta a cabeça, girar em 360° e, nisso, o encanto do texto que lhe deu base, despontar como algo dinâmico, versátil, surpreendente e, irresistivelmente, profundo a ponto de atrair a audiência e fazê-la pensar, refletir ou, então, questionar.

A arte no cinema se faz com a arte das qualidades icônicas, dos referencias apontados pelos índices, do potencial simbólico da arte e da técnica. A arte no cinema se faz com a arte do som que emerge das profundezas, do obscuro, da neblina para transformar e reavivar as sutilezas narrativas; da montagem que dá forma, tornando os planos, cenas e sequências um único conjunto homogêneo. Mais do que uma arte de imagem, o cinema é uma arte de estrutura de elementos e recursos que culminam em uma obra audiovisual. Para transformar as ideias em filme, é necessário, portanto, fazer ajustes. Considerando questões financeiras, um filme de quatro horas, dificilmente, terá rentabilidade maior que um filme de duas horas no cinema, pois as salas que o exibirão oferecerão duas vezes menos sessões, sem poder multiplicar o preço delas por dois (FARIA; FERNANDES, 2008, p. 4). Além disso, poucas fontes de adaptações equivalem a duas horas de filme, sendo, portanto, o primeiro trabalho do adaptador encontrar alternativas para adequar o material, nesse caso literário, a parâmetros de tempo diferentes (SEGER, 2007, p. 18). Os adaptadores refletirão em termos artísticos e financeiros para realizar tal procedimento. Não se pode simplesmente cortar ou acrescentar algo: deve-se pensar no conjunto, cena após cena, sequência após sequência, na coerência, na verossimilhança, no ritmo e no contexto com todos os *plots*. A procura pela coerência é um convite a quem adapta a criar um novo texto, um texto fílmico (REYNOLDS, 1993, p. 107). Nesse texto fílmico, geralmente, condensam-se as informações. Toda tradução, ao mesmo tempo em que repete algo do texto inicial, seleciona e inclui ou exclui elementos na configuração do novo texto (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 5).

A tradução é uma leitura que está intimamente conectada à obra que lhe deu origem, garantindo-lhe a expansão da vida e a renovando (BENJAMIN, 2010, p. 207). Nas últimas décadas, além das salas do cinema, as narrativas passaram a ser apresentadas ao público em outras plataformas. Esse ato conferiu uma nova dinamicidade da tradução. O ato de narrar tem se manifestado tanto no contador tradicional quanto no contador contemporâneo através dos novos recursos midiáticos (BEDRAN, 2012, p. 151). Televisão, DVDs, *Blu-rays*, celulares,

tablets, internet, plataformas de *streamings* são exemplos da maior acessibilidade às narrativas. Elas foram suplementadas e, até certo ponto, reconstituídas pela difusão dos produtos de mídia causada pelos meios de comunicação (THOMPSON, 2007, p. 38). A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação do romance ou peça de teatro, admitindo-se inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia de valores e redefinir o sentido da experiência dos personagens (XAVIER, 2003, p. 61 - 62). As novas versões, portanto, encontram novos suportes, mas não excluem a voz dos narradores, como o cinema, a literatura infantil e a televisão têm transformado as narrativas (COSTA, 2015, p. 37). Apesar dessa vantagem de “imortalizar” a narrativa com a materialização em um suporte, como ocorre no cinema, pode se perder os elementos do ato performativo e da comunhão de corpos que existem no agora da contação (MEDEIROS; MORAES, 2015, p. 12).

Apesar das mudanças tecnológicas na contação de narrativas, 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). A Tradução Intersemiótica faz parte desse processo. Ela veio somar, transformar e não diminuir ou, simplesmente, explorar financeiramente. No caso das adaptações cinematográficas, o processo de tradução intersemiótica compreende também o roteiro, documento que contém as informações narrativas para a equipe técnica preparar as filmagens, como será abordado a seguir. Ele é uma importante ferramenta nesse processo tradutório, pois, a partir dele, orquestram-se os elementos, as pessoas e recursos para a transformação audiovisual da narrativa.

3.3 O ROTEIRO DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA *HUGO*

*Give the book to five different screenwriters, and you will get five different versions of the story, five different movies*⁶² (LOGAN, 2012, p. VII)

⁶² M. T: Entregue o livro a 5 roteiristas e você terá 5 versões diferentes da narrativa, 5 filmes: cada um de uma forma.

Para iniciar esta seção, reitero o que escrevi na seção 2.3 – *A Antifonia como forma de Corporificação de Discursos, de Identidades e de Memórias*: Em um filme, em que há a escrita ou algum processo de desenvolvimento de um roteiro cinematográfico, existe a Antifonia Cinematográfica.

Na seção anterior, apresentei as três perspectivas da adaptação segundo Linda Hutcheon (2013). Na segunda delas que se refere a *um processo de criação* que envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação, Hutcheon cita o filme *Adaptation*, roteirizado por Charlie Kaufman, que foi incumbido de adaptar o livro *The Orchid Thief*, de 1988, escrito por Susan Orlean. Com o bloqueio durante o trabalho de escrita, Kaufman criou um roteiro sobre a experiência de adaptar o livro, mas, evidentemente, de forma alterada e com situações demasiadas que resultou na versão cinematográfica, dirigida por Spike Jonze, indicada ao *Oscar* em quatro categorias, entre elas a de melhor roteiro adaptado.

Em *Adaptation*, o protagonista é um personagem roteirista também chamado Charlie Kaufman (Nicolas Cage), gêmeo de Donald. Os dois apresentam personalidades distintas. Charlie é tímido com as pessoas, nega escrever roteiros na forma convencional e enfatiza que o filme será apenas sobre flores, sem perseguição, sexo, “grandes aprendizados da vida” e pessoas superando obstáculos, pois a vida e o livro da personagem Susan (Meryl Streep), segundo ele, também não são. Donald, ao contrário, é extrovertido com as pessoas e escreve roteiros na forma clássica, convencendo Charlie a ir em um seminário de Robert McKee (Brian Cox), um dos teóricos de roteiro cinematográfico. Charles pergunta a McKee o que ocorre se “quase nada acontece no filme” e ele lhe responde que mataria o público de tédio, pois muitos fatos sucedem no dia a dia. McKee é enfático ao afirmar que, se o roteirista não percebe esses detalhes, nada entende da vida. Em conversa somente com ele em um bar, diz que o final do filme vislumbra a plateia. O filme é sobre os últimos vinte minutos.

Ao longo do filme *Adaptation*, os processos de escrita do livro, pela personagem Susan Orlean (Meryl Streep), e do roteiro, por Charlie, são intercalados. A dificuldade em iniciar o roteiro é nítida em Charlie. Em determinado momento, acredita ouvir a voz de Susan lhe dizendo que basta apenas reduzir a narrativa, concentrar-se em algum aspecto, aquilo que mais interessa a ele. Ideias são escritas, mas Charlie não consegue seguir, como a de um percurso histórico de como as orquídeas “chegaram aqui”, mencionando a teoria da evolução de Darwin. É nesse embate que o filme se dirige, levando-o a conhecer a autora e o amante

dela, John Laroche (Chris Cooper), o ladrão das orquídeas. Assim como *Adaptation*, há outros filmes em que se observa a Antifonia Cinematográfica, no que se refere à escrita do roteiro, como *8 ½*, *Barton Fink* (*Barton Fink - Delírios de Hollywood*); *Le Mépris* (*O Desprezo*); *Mank* (*Mank*); *Saneamento Básico, o Filme*; *State and Main* (*Deu a Louca nos Astros*); *Sunset Boulevard* (*Crepúsculo dos Deuses*), *Paris When It Sizzles* (*Quando Paris Alucina*).

A obra cinematográfica *Adaptation* é um exemplo de um processo de escrita de roteiro baseado em uma obra literária. O teórico Robert Mckee (2006, p. 344 - 345) chama a atenção de que, por décadas, centenas de milhões de dólares foram gastos com a aquisição de obras literárias para a adaptação. Muitos desses roteiristas ao lerem essas obras, segundo ele, “saem correndo noite afora, ‘nada acontece’”, pois o livro inteiro “está na cabeça do personagem”. Da mesma forma, segundo Mckee, cineastas pretensiosos, que desejam ser reconhecidos como um novo Fellini ou Bergman, vão a agências de financiamento com uma cópia de Proust ou Woolf, prometendo levar a arte para as massas e falham artística e mercadologicamente. O teórico aconselha que a obra literária deve ser lida “milhares de vezes até que o espírito dela esteja em você” e que se deve estar disposto a reinventar, eliminando e criando novas situações, novas cenas, não “enchendo a boca dos personagens com diálogo autoexplicativo”, mas encontrando a expressão visual que traduza os conflitos. Mckee, portanto, de forma evidente, pontua características de um cinema hegemônico do qual *Hugo* faz parte.

O roteiro, assim como todo o aparato da linguagem cinematográfica - fotografia, música, montagem – está a serviço da transposição, como uma recriação da obra literária (SILVA, 2009, p. 22). Ele representa uma etapa intermediária entre o romance e o filme (VIEIRA, 2007, p. 57), sendo o mediador entre os dois sistemas sógnicos (o verbal e o não verbal) (MARTINS, 2012, p. 12), apresentando-se, por sua vez, como uma interface entre as ideias do autor do romance e a obra à qual o público terá acesso quando assistir ao filme (MIRANDA, 2018, p. 22). Na atualidade, a partir de romances, são escritos os roteiros de parte dos filmes vencedores de prêmios e que obtém expressivos números de bilheteria (MIRANDA, 2018, p. 14). Uma das categorias do *Oscar* é a de melhor *Roteiro Adaptado*, como já evidenciado, na qual John Logan foi indicado por *Hugo*. Costuma-se basear a relação entre filme e romance principalmente na comparação entre a palavra, signo simbólico, e na iconicidade da imagem (VIEIRA, 2007, p. 57), esquecendo-se da transformação que o roteiro impactará na obra. O roteiro cinematográfico pode ser identificado como um primeiro passo

para que a obra literária se configure em obra cinematográfica, sendo, portanto, uma parte do processo da tradução intersemiótica (MIRANDA, 2018, p. 54).

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (STAM, 2006, p. 27)

A transposição de textos literários para outra artes e mídias (pintura, desenho, ilustração, filme, sinfonia, canção, entre outros) implica mergulhar na complexidade da representação visual de textos linguísticos, ou seja, de signos verbais para signos não-verbais, de modo que sempre se incorre na mudança de um sistema sógnico para outro (do texto de partida para o roteiro, do roteiro para a obra audiovisual), com um necessário transporte de um suporte físico para outro (MARTINS, 2012, p. 12). Nesse processo, o roteirista deve ter em mente as virtudes e as limitações do cinema (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 35). A escrita é o signo pelo qual se estabelece o processo comunicacional entre uma equipe de profissionais responsável pelo desenvolvimento de uma obra cinematográfica. O roteiro, como se verá adiante, possui um padrão distinto da escrita literária/poética, mesmo quando baseado em uma obra literária.

A adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isto equivale a **transsubstanciar**, ou seja, transformar a substância, já que **uma obra é a expressão de uma linguagem**. Portanto, já que obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso conteúdo e exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de **recriação**, de **transsubstanciação** (COMPARATO, 1995, p. 32)

A transsubstanciação conduz a um outro estado, formato, mídia, plataforma. Nesse ato, a narrativa, por vezes, é expandida de alguma forma, mesmo sofrendo eliminações de certos trechos, características, personagens, porque ela ganhará um novo modo de entrar em contato com o público. Quando uma obra é uma adaptação, anuncia-se, abertamente, a relação declarada com outra (s) obra (s) (HUTCHEON, 2013, p. 27). O novo alcançará, muito provavelmente, quem não poderia atingir na primeira forma. A transsubstanciação sacrificará a

primeira forma para torná-la um “novo corpo” destinado ao público, mesmo mantendo algo do “primeiro corpo”, como se observa a seguir:

[...] por mais que uma tradução possa originar uma nova obra, entendida como fruto de uma atividade criativa que vai além do texto fonte, ela mantém algo desse texto [...] Ao se contraporem dois textos, sendo uma tradução do outro, há um espelhamento, algo é repetido. Não sendo assim, o que se tem é uma nova obra, que por ventura pode aludir a algum outro, intertextualmente, mas que se apresenta como novo. No caso das traduções intersemióticas o que ocorre é uma tentativa de se representar o objeto de um texto de uma forma diferente (ESPÍNDOLA, 2008b, p. 3)

Esse “novo corpo”, além do primeiro corpo, pode ser formado/incorporado por outras obras artísticas. Porém, é preciso ressaltar que as narrativas fazem referências direta ou indiretamente a outras narrativas. Há sempre uma intertextualidade com algo ou alguém mesmo não declarado. O roteiro presume sempre uma transmissibilidade, uma adaptabilidade de outras narrativas, com variações, repetições e séries (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 87). A intertextualidade permite arquitetar dimensionamentos narrativos e estéticos por meio de referências/signos abarcadas/os e incorporadas/os à obra. Ela cria significados, tecidos e camadas de experimentações e de perspectivas sensoriais, desde questões narrativas, como lugares, personagens, situações até a estrutura do roteiro.

No roteiro de *Hugo*, pode-se perceber a intertextualidade com outras obras. John Logan cita, por exemplo, livros (*Alice in Wonderland* p. 37; *Robin Hood Le Poscrit* p. 44; *Phantom of Opera* p. 48) e filmes (*Metropolis* p. 15; *Safety Last* p. 47; *Vertigo* p. 101).

Quadro 14 – Exemplo de Intertextualidade no roteiro de *Hugo*, de John Logan (2012)

98 INT. TRAIN STATION -- TOWER STAIRS - NIGHT
 Hugo's feet pound. His legs pump. He pants for air.
 Climbing, climbing, climbing.
 The long stairway seems to stretch out wildly below. Like
 VERTIGO.
 The Station Inspector and Maximilian pursue. Churning up the
 long stairway below Hugo⁶³.

⁶³ 98 INT. ESTAÇÃO DE TREM - ESCADAS DA TORRE - NOITE

Fonte: Livro *Hugo: The Shooting Script* (LOGAN, 2012, p. 101).

As referências incorporadas ao roteiro, como a do filme *Vertigo* (*Um Corpo que Cai*) em *Hugo*, e as que, posteriormente, constaram na produção fílmica, evidenciam o processo da intertextualidade. Signos que remetem a outras obras, como cartazes de filmes, por exemplo, deixam transparecer o diálogo desse recurso dramático. Robert Stam (2008, p. 24) afirma que o cinema está aberto a “todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas”, às representações coletivas, às correntes ideológicas, às tendências estéticas, tendo a imagem “herdado” a história da pintura e das artes visuais; ao passo que o som, a história da música, da experimentação sonora. Stam conclui, então, que a adaptação pode ampliar o texto de partida através desses múltiplos intertextos. Em uma adaptação intersemiótica, segundo Espíndola (2008b, p. 6) mais do que se estabelecer uma relação intertextual entre o texto de partida e sua tradução, deve-se atentar às intertextualidades do texto de partida e outros textos com os quais o tradutor dialoga. Esses outros textos passam a compor o objeto dinâmico que se tentará representar na nova mídia, tornando-se inviável representar o mesmo objeto do texto inicial em uma tradução, pois a ação desse texto no tempo reconfigura seu próprio objeto.

Como um processo de criação artística e industrial, o roteiro é uma base de comunicação à equipe técnica. Do signo verbal, serão elaborados/criados/desenvolvidos signos que irão compor toda a ambientação, a atmosfera dramática com os personagens e as situações que constam no roteiro. Esses signos serão dirigidos/conduzidos/criados a um público, que irá assistir à narrativa em uma sala de cinema ou em outra plataforma midiática. O modo como esses signos foram criados e como cada plataforma os conduz ao público gerará, em cada pessoa, interpretantes, afinal, cada plataforma, apesar de exibir o mesmo filme, gera experiências diferenciadas, que por sua vez, produzem sensações e interpretações distintas.

Os pés de Hugo batem repetidamente nas escadas. As pernas dele balançam. Ele arfa.
Subindo, subindo, subindo.

A longa escada parece esticar-se descontroladamente abaixo. Como VERTIGO.

O Inspetor da Estação e Maximilian prosseguem. Chacoalhando a longa escada abaixo de Hugo (LOGAN, 2012, p. 101).

O roteirista, no ato de escrita do roteiro, lança-se em “duas ondas” para fazer o trabalho: a primeira em que deixa fluir a imaginação e a segunda marcada pela revisão do texto em que trechos podem ser retirados e/ou lapidados (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 33 - 34). Ao longo do processo de escrita, um roteiro pode ser revisado diversas vezes. A cada revisão, podem ser alterados diálogos, algum nome de personagem, alguma localidade, a eliminação ou inclusão de alguma cena. São diversos os motivos para tais alterações, desde concepções artísticas a mercadológicas.

Cada revisão do roteiro é denominada de *Tratamento*. No livro *Hugo: The Shooting Script*, John Logan (2012) apresenta, na capa do roteiro, a data dos tratamentos que foram realizados durante o processo de escrita. Além das diversas modificações no processo de escrita, esse documento pode ser alterado ao longo do processo de produção porque o diretor e a equipe veem a narrativa com um novo olhar artístico (BISCALCHIN, 2012, p. 51). Outras perspectivas são adicionadas durante o processo de filmagem: diálogos, figurinos, ações, sons e cenários, além de imprevistos que exigem alterações que impactam à narrativa.

A obra cinematográfica *State and Main (Deu a Louca nos Astros)*, de 2000, escrita e dirigida por David Mamet, apresenta a produção de um filme, intitulado *The Old Mill (O Velho Moinho)*, em uma pequena cidade, *Waterford*, no estado de Vermont, Estados Unidos. A equipe de produção viaja para essa cidade por conta de haver um Moinho que, supostamente, atende às expectativas da produção que não precisaria construí-lo. No entanto, descobre, já na cidade, pronta para iniciar as gravações, que ele foi incendiado na década de 1960, o que obriga o roteirista Joseph Turner White (Philip Seymour Hoffman) a repensar a narrativa. O diretor Walt Price (William H. Macy) diz ao roteirista que não foi um moinho que os trouxe àquele lugar, mas uma ideia. Pede, então, a Joseph que pense na essência da narrativa e este, então, diz que a temática é a segunda chance de um homem.

Entre os problemas que ocorrem durante a produção do filme, está também o fato da protagonista, Claire Wellesley (Sarah Jessica Parker), negar-se a mostrar os seios em uma cena por causa de questões religiosas, a menos que receba um adicional de oitocentos mil dólares, embora já os tenha mostrado em outra produção fílmica. Mais adiante, o roteirista consegue resolver a questão, sugerindo apresentá-la de costas na cena, pois, segundo ele, o filme é sobre pureza: os seios representam a maternidade, apenas o personagem com quem irá contracenar será capaz de vê-los. Joseph, interagindo com esse novo espaço, com outras pessoas que não fazem parte do universo habitual dele, anota uma frase que ouve na rua: “a única segunda chance que temos, é de repetir o mesmo erro” e a insere no filme. Diversos

empecilhos, entre eles um caso de pedofilia entre um ator e uma adolescente da cidade alteram a logística de produção, fazendo o roteirista ter de lidar com as mudanças necessárias para a concretização do filme.

O filme *The Stunt Man (O Substituto)*, de 1986, baseado no livro homônimo de Paul Brodeur, de 1970, apresenta alguns momentos importantes no que se refere ao trabalho do roteirista. Indicado ao *Oscar* na categoria *Melhor Roteiro Adaptado*, o filme apresenta uma cena em que, durante um jantar com a equipe, o excêntrico diretor Eli Cross (Peter O'Toole) solicita ao roteirista Sam (Allen Goorwitz) que escreva mais uma cena para uma ideia que lhe veio à mente. Sam aceita, reclamando que o estúdio a cortará, assim como faz com todo o restante do roteiro. Em outro momento, após a gravação de uma cena que se passa em um manicômio, fica surpreso, confidenciando a Eli que, quando a leu para a família, o filho segurou a mão dele pela primeira vez. Diz que se surpreendeu por ela o comover ainda mais. Então, pergunta o que a fez agora ficar mais empolgante e apaixonante. Em outro momento, enquanto Eli ensaia com Nina Franklin (Barbara Hershey), vestida e maquiada de anciã, a cena final do filme em que leva flores para o falecido marido, Sam sugere trocá-las por estátuas mecânicas de uma mulher se balançando, pendurada em uma árvore, de pernas abertas em direção a um urso em pé de braços abertos, da moda vitoriana, que fazem alusão ao ato sexual. Eli aprecia a ideia e acata a sugestão.

Como apontam Carrière e Bonitzer (1996, p. 11), o roteiro, geralmente, é considerado efêmero, não concebido para perdurar, mas se tornar outro:

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. Se for publicado [...] não se tratará realmente de um roteiro, mas sim de uma narrativa recomposta depois do filme [...] o roteiro significa a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o vôo como a borboleta, que já possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta [...] entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 27).

O roteiro é um documento de composição híbrida que visa atingir um pequeno número de leitores, potenciais recriadores, aos quais fornece os elementos-chave para a construção, podendo ser destinado à adaptação, que oferece um conjunto de indicações a propiciar o nascimento de outra linguagem, mídia ou arte (DARIN, 2016, p. 86). Caso seja um roteiro

adaptado, por exemplo, o leitor organizará sua percepção a partir do contato com o romance que originou a adaptação; se o roteiro cinematográfico for o primeiro contato desse leitor com a narrativa, será lido de outro modo (MIRANDA, 2018, p. 41).

Muitas vezes subestimado, o texto escrito para ser traduzido em imagens fílmicas, isto é, o texto que carrega essencialmente o desígnio de transmutação de signos – segundo JAKOBSON (1959), “do simbólico ao icônico” – na passagem ao cinema; e que muitas vezes parte de uma adaptação de signos no mesmo sistema (verbal) [...] A tônica é: “terminada a filmagem, esqueça-se o roteiro”, tanto é que em muitos dos famosos manuais de roteiro parte-se da premissa de que o roteiro não tem relação com a arte literária, abstraindo o potencial de publicação e circulação do texto autônomo ao filme (KICKHÖFEL, 2015, p. 60)

Já nas primeiras décadas do século XX houve o surgimento de edições de livros que embarcavam no êxito do cinema ou narrativas que dialogavam, de alguma maneira, com o meio fílmico (CAÚ, 2015, p. 3). Na contemporaneidade, observa-se um despertar para esse diálogo mais evidente entre os dois sistemas signícos. Se as narrativas fílmicas intensificaram a busca por títulos que possam ser transpostos para a tela – notadamente os *best-sellers* (em grande parte de perfil juvenil), que atraem um público fiel e cujas adaptações não raro resultam em êxito de bilheterias - o impacto da indústria do cinema no mercado dos livros tornou-se evidente nos últimos anos (CAÚ, 2015, p. 4). A valorização do roteiro como texto e não apenas uma ferramenta que se abandona após a realização do filme coloca em pauta questões relativas à autoria do livro em que se publica o roteiro, o que faz alguns profissionais do cinema defenderem a ideia de um novo gênero narrativo (FIGUEIREDO, 2011, p. 23).

Se os roteiros que, em princípio, seriam escritos utilitários para um público restrito, parecem se submeter a uma outra convenção de leitura a partir do movimento editorial para a sua publicação em livros, o texto literário, associado em sua edição a um produto audiovisual, seja através de fotos, notas introdutórias ou pela inclusão do roteiro no mesmo volume, parece também suscitar um tipo de recepção diferente, já que todos esses elementos interferem na leitura. A literatura deixa de ser vista como o produto final, como uma obra acabada, e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela, podendo inclusive ser modificado depois de seu aproveitamento nas telas. Passa, então, a ocupar um outro lugar na hierarquia cultural (FIGUEIREDO, 2007, p. 13).

A publicação do roteiro da adaptação cinematográfica *Hugo*, de John Logan, por exemplo, reflete esse modo de leitura. Ela ocorreu em fevereiro de 2012 pela editora

estadunidense *Newmarket Press*, intitulado *Hugo: The Shooting Script*. O livro apresenta um prefácio escrito por Brian Selznick; uma introdução de John Logan; o roteiro, indicando, inclusive, cenas que foram omitidas, mas sem o conteúdo delas; algumas fotografias da produção cinematográfica disponibilizadas ao longo do material; notas de produção apresentadas pelo diretor Martin Scorsese; a lista de elenco e demais créditos do filme; além de uma pequena biografia de Martin Scorsese, John Logan e Brian Selznick.

Figura 19 – Capa do Livro *Hugo: The Shooting Script*, de John Logan, de 2012.



Fonte: Site *Harpercollins.com*

Em minha dissertação (BERNS, 2018b, p. 172 - 208), como já mencionei, é possível encontrar a descrição da estrutura do roteiro da adaptação *Hugo* e um resumo expandido das ações dos personagens que visam ser uma ferramenta para estudos. *Hugo: The Shooting Script* é um exemplo de publicação do roteiro em livro, com o que nos DVDs e *Blu-rays* denomina-se de *extras*, que fazem o leitor ler esse documento de outro modo. Afinal, as entrevistas, as notas de produção e as imagens podem complementar, auxiliar de forma ainda mais significativa na visualização das cenas enquanto se lê o roteiro. Com isso, é perceptível que os roteiros, frequentemente caracterizados como textos efêmeros, cuja validade se perde depois de realizado o filme, quando publicados em livro, apresentam outro estatuto (FIGUEIREDO, 2007, p. 3). Nesse estatuto, forma de publicação, a utilização de outras mídias fica expressa como no caso do roteiro de *Hugo*.

Em uma narrativa cinematográfica, o roteiro é o fundamento que dá suporte, fornecendo diretrizes para aplainar, construir, edificar e materializar ideias. O ato de escrever, uma prática de expressão, de deixar a marca, o pensamento, as ideias registradas, constitui esse fundamento da obra cinematográfica, o alicerce que orientará as demais etapas. Na escrita, mesmo timidamente, quem escreve coloca a assinatura, o que transborda no íntimo, na angústia, na revolta, aquilo com que se compraz. Para Mckee (2006, p. 180), é um fenômeno impressionante o fato de os seres humanos contarem narrativas uns aos outros desde que sentavam ao redor de fogueiras em cavernas, e toda vez que um contador usa sua arte por completo, sua narrativa, como um retrato feito por um grande pintor, ainda no aqui e no agora, transforma-se em algo único. No filme *Der Stand der Dinge (O Estado das Coisas)*, de 1982, há uma fala do produtor que demonstra esse fato. Na obra em questão, a equipe técnica se encontra em uma ilha de Portugal gravando um filme de ficção científica sobre sobreviventes em uma terra pós-apocalíptica. A produção é paralisada por falta de material para gravação e demais recursos. Abandonados naquele local, o diretor Friedrich Munro (Patrick Bauchau) volta para Los Angeles à procura do produtor Gordon (Allen Garfield), que está escondido em um *trailer* por medo da máfia. Reunido com Friedrich, Gordon faz um discurso marcante ao dizer que sem narrativas (nas palavras dele *histórias*), ele é nada, pois não se faz um filme sem narrativa. Um filme sem narrativa, segundo ele, é um filme sem paredes, o filme precisa das paredes.

Sem a narrativa, sem essas paredes, sem o teto, o chão, a rede, o penico, parodiando Vinicius de Moraes, torna-se “uma casa muito engraçada”, estranha aos olhos do público, totalmente confusa, embora a confusão possa ser uma orquestração da narrativa. No entanto, sem ela, não há roteiro, e sem roteiro, caso se chegue às filmagens, há toda uma desordem, uma balbúrdia no *set*. Um filme que apresenta essa situação é *8 ½*, de 1963, *Oscar* de melhor filme estrangeiro e indicado na categoria de roteiro original. Nele, Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), um diretor de cinema italiano, sofre com um bloqueio criativo para o próximo filme que irá gravar. Ele é pressionado pela equipe se há algum roteiro ou ideia, mas se esquiva. Ansiosa, uma atriz diz que precisa conhecer a personagem antes, “sentir dentro dela” para poder gravar. Guido chega a dizer que “vai pôr tudo no filme, até marinheiro sapateando”.

No filme *The Player (O Jogador)*, em reunião com os colegas de trabalho e um novo produtor, Larry Levy (Peter Gallagher), Griffin ironiza o concorrente que reclamou do fato de muitas pessoas enviarem propostas de sinopses para o estúdio. Larry afirma que devem olhar

os jornais para criarem os filmes. A princípio, Griffin fica nervoso por ver a manchete do assassinato do roteirista que cometeu na noite anterior. No entanto, consegue manter a calma e ironiza que é interessante eliminar o roteirista, e dessa forma também podem “se livrar” dos atores e dos demais realizadores, evidenciando que cada profissional tem um papel importante no desenvolvimento de uma obra cinematográfica.

O roteiro indica como a narrativa será testemunhada pelo público, através de cenas vividas pelo elenco (MACIEL, 2003, p. 33). Nele, há o esforço, de modo sistemático, organizado e estruturado, em prever cada imagem e/ou cena de um filme que ainda não se realizou, de acordo com as tecnologias disponíveis e/ou possíveis de serem criadas para a performatização (MARTINS, 2012, p. 20 - 21). Por meio da construção verbal, destina-se, a princípio, à equipe técnica de um filme, que, suscita-lhe ideias para a composição das cenas. Vários profissionais utilizam o roteiro como referência, mas o relacionamento do roteirista se dá, sobretudo, com o produtor, diretor e os atores (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 42). O filme *The Player*, citado anteriormente, evidencia, sobretudo, parte do processo de contato com o produtor e a apresentação da ideia.

O que se concebe, na contemporaneidade por roteiro cinematográfico, deriva da indústria *hollywoodiana* da década de 1930, que objetivava uma produção eficiente, que conseguisse acompanhar o fluxo mercadológico frenético, pois, com o cinema sonoro, esse documento se tornou necessário na produção de filmes em estúdio, haja vista que além de estruturar a linearidade e a continuidade da narrativa, possibilitava a decupagem e indicações técnicas necessárias às gravações (KICKHÖFEL, 2015, p. 69). Escrever um roteiro cinematográfico, desde aquele período, é apresentar um universo fictício (embora possa ser baseado em fatos reais) por meio de palavras que intuem e evocam imagens, que fazem brotar, na imaginação, durante o ato da leitura, a visualização desse universo, dos personagens, das cenas e das ações. Para Mckee (2006, p. 82), “o escritor transforma-se no deus de seu pequeno universo.

Na obra cinematográfica *The Purple Rose of Cairo* (*A Rosa Púrpura do Cairo*), de 1945, indicado ao *Oscar* de melhor roteiro, há um diálogo entre Cecília (Mia Farrow) e Tom (Jeff Daniels) que evidencia esse poder criador dos roteiristas. Na obra em questão, o personagem Tom sai da tela – de um existencial cinematográfico – para o existencial realidade. Há um espanto do público. Tom sai do cinema com Cecília e passa a ser escondido por ela, aprendendo essa realidade em que agora está inserido, diferente da que vivia:

“Sensacional! Fazem amor sem um *fade out*”, diz ele. No diálogo em que há o paralelo com o enunciado de Mckee, os dois personagens estão em uma igreja:

Tom: *It's beautiful. But I'm not sure exactly what it is.*

Cecília: *Oh, this is a church. You do believe in God, don't you?*

Tom: *Meaning?*

Cecília: *Mmm, the reason for everything, the, the world, the universe...*

Tom: *Oh, I think I know what you mean. The two men who wrote, uh, The Purple Rose of Cairo: Irving Sachs and R.H. Levine, the writers who collaborate on films.*

Cecília: *No, no, I'm talking about something much bigger than that. No, think for a minute. A reason for everything. Otherwise, it'd be like a movie with no point, and no happy ending⁶⁴.*

A fala de Cecília é interrompida pela chegada do marido que a estava procurando, e uma confusão ocorre entre ele e Tom. No entanto, o diálogo acima evidencia a relevância dos roteiristas, chegando a mencioná-los na narrativa. A importância da criação do universo ficcional da narrativa é homenageada por Woody Allen, o diretor do filme, por meio da composição sónica da cena.

Em *Barton Fink* (*Barton Fink: Delírios de Hollywood*), de 1991, o roteirista que dá nome ao filme é contratado por um estúdio de *Hollywood*, após obter êxito com a última peça teatral que escreveu. Barton é encarregado de escrever um roteiro sobre um protagonista que luta *boxe*, algo com o qual nunca teve contato. Em um determinado momento, o produtor beija o sapato dele, pedindo desculpas por um funcionário criticá-lo por não querer expor a narrativa que está escrevendo. O beijo no sapato representa o reconhecimento e a importância que o roteirista teria para o estúdio. No entanto, a saga de Barton em *Hollywood* torna-se um “pesadelo” para que consiga escrever o roteiro e, ao final, esse reconhecimento e importância não tem valor ao entregar uma narrativa que não agrada, que não está de acordo com os

⁶⁴ M. T. **Tom:** É lindo! Mas não sei direito o que é.

Cecília: Oh, é uma igreja. Você acredita em Deus, não?

Tom: O que é isso?

Cecília: Mmm... A razão de tudo... do, do mundo, do Universo.

Tom: Acho que sei de quem você fala... dos dois roteiristas que escreveram *A Rosa Púrpura do Cairo*: Irving Sachs e R.H. Levine...

Cecília: Não! Falo de algo maior do que eles. Pense um pouco. É a razão de tudo. Do contrário, a vida seria como um filme sem sentido, e sem final feliz.

padrões do estúdio. *Barton Fink*, é, portanto, uma crítica ao engessamento das técnicas de escrita do roteiro e ao modo de pensar, ver e desenvolver uma obra cinematográfica.

O roteiro cinematográfico remete às peças do teatro clássico grego (MACIEL, 2003, p. 16). Desde aquele tempo havia uma referência para a encenação do elenco. Atualmente, é um guia para um percurso a ser realizado (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 23), constituindo em um alicerce, uma base importante para a solidificação da narrativa em imagens e sons. Ehrat (2005), como já exposto, vê o cinema, na perspectiva semiótica de Peirce, como um diagrama, no qual o roteiro estabelece as coordenadas, tal qual um mapa. O roteiro pode ser visto como um plano diretor para uma forma artística complexa (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 30); uma rota não apenas determinada, mas dividida através da discriminação dos diferentes estágios: a equipe envolvida na produção cinematográfica sai de um lugar, passa por etapas para atingir um objetivo final (MACIEL, 2003, p. 20 - 21).

“A linguagem verbal é o exemplo mais evidente de legi-signo ou sistema de legi-signos” (SANTAELLA, 2019, p. 62). Apesar de trabalhar com o verbal, predominantemente simbólico, o roteirista deve fazê-lo ecoar, na mente, das pessoas que irão ler o roteiro, as imagens – os ícones -, pois é a partir delas que são comunicadas as ideias. Mesmo os sinais verbais evidenciados no roteiro - as palavras escritas ou impressas usadas no filme, por exemplo, cartas, placas de rua, manchetes de jornais), embora possam fornecer a mesma informação, funcionam de maneira diferente em cada caso (MCFARLANE, 1996, p. 26). O conteúdo do roteiro será traduzido em imagens e sons, portanto, o roteirista deve exprimir das palavras - símbolos – os ícones para a equipe técnica desenvolver a composição das cenas.

Se existir 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). Torna-se necessário, então, repensar: ser mais claro, preciso, objetivo, mudar a forma como as informações estão expressas nele para intuir os ícones porque, por mais que possa haver índices e símbolos, os ícones devem estar clarificados nessa escrita para a compreensão das cenas. Cada palavra que nele consta possui significado, significado este que deve ser conhecido pela equipe técnica da obra fílmica por meio da norma gramatical, da vivência e da experiência cultural. É esse conhecimento que permite a integração dessa equipe no desenvolvimento de uma obra cinematográfica. Para que, de fato, o símbolo seja efetivo, é preciso que o significado seja assimilado por ela.

Em *Saneamento Básico, o Filme*, de Jorge Furtado, de 2007, há uma cena que ilustra uma problemática que pode ocorrer quando se escreve um roteiro pensando no modo de

escrita literário. O filme em questão se passa em uma pequena vila cujos moradores decidem fazer uma fossa para tratamento de esgoto. A prefeitura não possui verba para realizá-la, mas sugere utilizar a quantia de R\$ 10.000,00 obtida de um edital para a produção de filmes. Marina (Fernanda Torres), Joaquim (Wagner Moura), Silene (Camila Pitanga) e Fabrício (Bruno Garcia) gravam o filme enquanto a obra do esgoto é realizada. Na cena em questão, Joaquim e Marina estão sentados na grama conversando sobre o roteiro do filme. Ele começa a lê-lo:

Joaquim: Nossa história começa numa pequena e tranquila comunidade ao pé de uma montanha. Uma brisa refrescante traz do vale o aroma das corticeiras em flor. *(Para Marina)* Como é que “cê” vai filmar isso?

Marina: o quê?

Joaquim: O aroma das corticeiras em flor.

Marina: Não, mas eu não vou filmar. Quem vai filmar é o Fabrício.

Joaquim: E como é que o Fabrício vai filmar o aroma das corticeiras em flor?

Marina: Ah, não sei, o... Joaquim, isso é só... o tal do roteiro. A Marcela falou que tinha que ter dez páginas e eu comecei a enrolar. E olha só “tá” com três páginas. Não gostou me dá aqui.

Ao escrever dessa forma, que remete a uma narrativa literária, Marina negligenciou o fato de o roteiro ser um documento que intenta a visualização dos elementos de cena, que, consequentemente, contribui para toda a equipe elaborar o que é necessário para as filmagens. Ao pautar a escrita em uma descrição narrativa e não na ação, os substantivos e adjetivos predominaram ao passo dos verbos, classe gramatical de expressiva presença nesse documento. Um cheiro, como o aroma das corticeiras em flor, deve ser evidenciado de algum modo, com alguma materialidade ou ação dos personagens que demonstrem que ele, de fato, exista através da expressão da imagem e/ou do som. O roteiro 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). O roteirista está mais ligado ao “ser” cineasta que “ser” um escritor (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 11 - 12).

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). Detalhes. São eles que auxiliam na construção da atmosfera

dramática, localizam o espectador no ambiente e caracterizam os personagens e as ações. Mckee (2006, p. 373) aponta que, no ritual da narrativa, pode-se reagir a cada imagem, visual ou sonora, de forma simbólica: sente-se que cada objeto foi selecionado para significar mais do que significa, como um automóvel Mercedes que pode suscitar o pensamento de o personagem ter um grande poder aquisitivo. Da mesma forma, uma abordagem simples e direta pode apresentar a argumentação do roteirista de modo visual e imediata, como aponta Surrell (2009, p. 156 – 157) em *The Lion King (O Rei Leão)*, animação de 1994, escrito por Linda Woolverton, Irene Mecchi, Jonathan Roberts e dirigido por Roger Allers, Rob Minkoff. Na obra em questão, diante da pegada do pai, Simba se dá conta de que ainda tem muitas pegadas a preencher para chegar a ser Rei, como deseja, alavancando o tema da responsabilidade, evidenciando que a imagem simbólica não precisa ser épica, vasta e grandiosa.

Figura 20 – Simba pisa na pegada do pai, Mufasa, em *The Lion King*, de 1994.



Site: IMDB

Como lembra Santaella (2019, p. 261), se o signo em si mesmo é um legi-signo, em relação ao objeto que ele representa, esse signo funcionará como símbolo, e em relação ao interpretante que deve produzir, o legi-signo simbólico tem o intuito de ser interpretado como argumento, princípio de sequência que segue das premissas até uma conclusão. Para Martins (2012, p. 17 - 20), no roteiro, a palavra deve ser “submetida” às coerções daquilo que é visual, e não daquilo que é verbal, apesar do inevitável “parentesco” com a peça teatral escrita, da qual, segundo o autor, absorveu elementos da estrutura semiótica dela, nascendo de um

processo intersemiótico entre o texto narrativo e a peça teatral, com vistas à transformação em imagem, trilha sonora e ação. Martins ressalta ainda que, pelo fato de o roteiro ser considerado intersemiótico, pode ser comparado a outros sistemas sógnicos utilizados para obras que devem ser performatizadas fora do registro escrito, como a partitura musical. O roteiro, então, nesse prisma, é o “invisível” que se torna visível pela filmagem, edição e exibição, assim como a *performance* da orquestra com a partitura ao materializar, em ondas sonoras, as anotações e ao “encená-las” visualmente. Por se tratar de imagens em movimento, mesmo quando não acompanhado de trilha sonora ou de qualquer som, o cinema traz a lógica da sonoridade dentro dele na sintaxe da duração dos planos, nos cortes, no ritmo que impõe as sequências; da mesma forma, se for narrativo, mesmo quando “mudo”, traz implícito o verbal, por isso, pressupõe roteiro, mesmo este sendo de forma diagramatizada (SANTAELLA, 2019, p. 386).

Robert Mckee (2006, p. 367) aconselha que o primeiro ato a ser pensado quando se está escrevendo uma cena, é como escrevê-la de uma maneira visual sem necessitar de diálogo. O roteiro permite ao leitor imaginar o texto como imagem, e, de um modo bem mais explícito que o texto literário, suscita uma visualização das possibilidades performáticas da representação humana, uma vez que toda a escrita se debruça nesse sentido (MARTINS, 2012, p. 17). O roteirista não trabalha no vazio, mas com um objetivo bem definido: a existência de um novo filme, ou seja, o que escreve deve ser passado do “virtual” para o real, portanto, é necessário escrever o que é plausível de ser filmado (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 27). Nem tudo pode ser filmado: seja por questões técnicas, orçamentárias ou, por vezes, de prazo, eventuais modificações de diferentes causalidades ou até mesmo o “aroma”, como no caso do roteiro escrito por Marina em *Saneamento Básico, o Filme*. O roteirista deve estar consciente dessas questões na hora de escrever esse documento guia.

Como um documento guia à equipe técnica, o roteiro deve ter uma linguagem simples e objetiva, evitando metáforas ou palavras de difícil compreensão. A seguir, estão elencados alguns dados importantes que, normalmente, são encontrados em um roteiro que segue o padrão *hollywoodiano*, utilizado também em outros estilos de cinema:

- **Fonte de escrita:** costuma ser a *Courier New*, ou similar. *Tamanho 12*

- **Capa:** apresenta o nome do filme, o autor e o/a ano/data. No caso de uma adaptação, é importante citar o nome do livro adaptado e do autor que o escreveu.
- **Cabeçalho:** Escrito em caixa alta. Normalmente, há um cabeçalho para cada cena. Nele, é informado o número da cena, o local e o período do dia em que ocorre a ação dramática, com a especificação se é no interior ou no exterior do ambiente. Toda cena tem essas duas informações: lugar e tempo (FIELD, 2001, p. 113). Configura-se o aqui e agora da ação.
Exemplo: 62. INT. FILM ACADEMY - - LIBRARY - DAY
(LOGAN, 2012, p. 67)
- **Descrição das cenas:** Após o cabeçalho, costuma haver a descrição de cenas com frases curtas, simples e diretas. Elas apresentam características dos locais e das ações dos personagens, conforme o exemplo a seguir:

Quadro 15 – Exemplo de descrição de cena no Roteiro *Hugo* de John Logan (2012)

<p>98 INT. TRAIN STATION -- TOWER STAIRS - NIGHT</p> <p>Hugo and Isabelle, tiny figures, move through a vast, intimidating and cathedral-quiet library.</p> <p>Two stories. Shining brass fixtures and rich wooden shelves.</p> <p>Neats rows of books. Imperial.</p> <p>They climb some stairs, and move through the stacks to find Row Four, Section Three. They pull down a large book from the top shelf.</p> <p>Above them is a beautiful ceiling mural of Prometheus: a magical ray of light shooting from his hand.</p> <p>They go to a library table and look at the book:</p> <p>THE INVENTION OF DREAMS: THE STORY OF THE FIRST MOVIES by Rene Tabard</p> <p>Hugo ran his hands over the cover.</p>

He glances to Isabelle.
 This could be it. The answer to their quest.
 He opens the book.
 They begin to read⁶⁵:

Fonte: Livro *Hugo: The Shooting Script* (LOGAN, 2012, p. 67)

- **Cenários:** Cada vez que é introduzido um novo cenário, há uma breve descrição do local. Se existem objetos, mobília ou qualquer adereço de relevância narrativa deve ser informado.

Exemplo: A movie theatre facade. An art Deco marquee. A green neon sign: Silent Movie Festival⁶⁶ (LOGAN, 2012, p. 44)

- **Personagens:** Quando a/o personagem fala, é escrito em caixa alta, centralizado na página. O diálogo é apresentado, em minúsculo, abaixo. A primeira vez que um personagem é citado no roteiro deve ser mencionado em caixa alta.

Exemplo: HUGO CABRET looks at us. He is a serious-looking boy of around 12. Long hair⁶⁷. (LOGAN, 2012, p. 1)

⁶⁵ M. T: 98 INT. ESTAÇÃO DE TREM -- ESCADA DA TORRE - NOITE

Hugo e Isabelle, figuras minúsculas, percorrem uma vasta e intimidante biblioteca, que parece uma catedral de tão silenciosa.

Duas histórias. Luminárias de latão brilhante e ricas prateleiras de madeira.

Limpa fileiras de livros. Imperial.

Eles sobem algumas escadas e se movem pelas estantes para encontrar a Linha Quatro, Seção Três. Eles puxam um livro grande da prateleira de cima.

Acima deles está um belo mural de Prometeu no teto: um raio mágico de luz saindo de sua mão.

Eles vão até uma mesa da biblioteca e olham o livro:

A INVENÇÃO DOS SONHOS: A HISTÓRIA DOS PRIMEIROS FILMES de René Tabard

Hugo passou as mãos pela capa.

Ele olha para Isabelle.

Pode ser isso. A resposta para sua busca.

Ele abre o livro.

Eles começam a ler:

⁶⁶ M. T: Uma fachada de cinema. Um letreiro *Art Decó*. Uma placa com luz verde *néon*: Festival de Cinema Silencioso.

⁶⁷ M. T: HUGO CABRET olha para nós. Ele é um menino de aparência séria de cerca de 12 anos. Cabelo comprido.

- **Rubrica:** Simples e breves sugestões ao elenco, recomendadas somente quando necessário, pois cabe a ele a atuação. Em geral, são escritas entre parênteses.

Quadro 16 – Exemplo de cena com Rubricas no Roteiro *Hugo* de John Logan (2012)

37	INT. TRAIN STATION - BOOKSTORE - MORNING
	(...)
	MONSIEUR LABISSE (bows) Monsieur Cabret.
	HUGO Hello.
	ISABELLE (handing him book) Thank you for this. I think I'm halfway in love with David Copperfield... Photography?
	MONSIEUR LABISSE (points) Back corner left, top shelf ⁶⁸ .
	(...)

Fonte: Livro *Hugo: The Shooting Script* (LOGAN, 2012, p. 26 – 27)

⁶⁸ 37 INT. ESTAÇÃO DE TREM - LIVRARIA - MANHÃ

(...)
MONSIEUR LABISSE
(curvando-se)
Monsieur Cabret.

HUGO
Olá.

ISABELLE
(entregando-lhe o livro)
Obrigado por isso. Eu acho que estou um pouco apaixonada por David Copperfield ... Fotografia?

MONSIEUR LABISSE
(aponta)
Atrás, no canto à esquerda, prateleira superior.
(...)

Em geral, cada página de um roteiro equivale, em média, a um minuto de filme, o que varia com o conteúdo que apresenta. No roteiro, é possível ainda fazer a indicação de questões sonoras para a construção dramática das cenas, mencionando, por exemplo, o som de algo caindo próximo ao ambiente, de uma explosão, do *tic tac* de um relógio, de uma determinada música ou de um gênero/estilo musical, como o suspense. O som jamais deveria ser considerado algo acessório: constrói-se a trilha sonora a partir do roteiro (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 40). A ambientação sonora está intrínseca à narrativa, faz parte da atmosfera. Fazer breves apontamentos e sugestões significa que o roteirista pensa em todo o corpo fílmico, em toda a organicidade da narrativa. No entanto, convém recordar que o roteiro não deve ter a pretensão de dirigir a obra fílmica, apresentando indicações de direção, a menos que o roteirista também será o diretor.

Partindo do contexto apresentado, pode-se notar que, para algumas pessoas, enquanto experiência de leitura, o roteiro é um texto “duro”, pouco afeito a quaisquer devaneios poéticos, e que visa à objetividade: quanto maiores as possibilidades interpretativas sugeridas, mais o roteirista se arrisca a não ter as intenções artísticas compreendidas pela equipe de filmagens (CAÚ, 2015, p. 9). A objetividade, clareza e simplicidade na escrita levam a equipe a entender as pretensões do roteirista, mas também a trabalhar em conjunto. Afinal, são diversas pessoas envolvidas em uma produção que podem compreender o texto de modos distintos no caso de haver metáforas e demais figuras de linguagens demasiadamente. Por ser uma escrita diferenciada do romance, muitas pessoas estranham o formato quando o leem.

As pessoas acham os scripts demasiado secos, muito frios, consideram que a *psicologia* das personagens não está suficientemente desenvolvida, que elas foram apenas esboçadas, que toda emoção parece esfumada. São críticas que um roteirista ouve ao longo de toda a sua vida, e é normal, pois um roteiro não é um romance. É preciso aprender a ver e a ouvir o filme através da coisa escrita, mesmo correndo o risco de se enganar, de ver um outro filme. Não é preciso *ler* um roteiro, mas lendo-o, vê-lo já sob uma outra forma (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 36 - 37).

Convém que o roteirista busque na forma de escrever, na objetividade, criar a poesia que deve despontar na imagem fílmica. No roteiro cinematográfico, deve existir uma construção minuciosa na escolha das palavras, no modo de descrever os ambientes, as ações de personagens e como o diálogo entre eles os caracterizam, demonstrando a personalidade, a cultura, os sotaques, o modo de se expressar. Um roteiro não é um acidente; o roteirista

redesenha a inspiração para moldar e desenhar a narrativa (MCKEE, 2006, p. 54). É como um substantivo – uma pessoa (protagonista) em um lugar, vivendo algo (ação), ou seja, um roteiro se refere à ação e ao personagem (FIELD, 2001, p. 11). A ação supõe personagens que agem e esse agir revela quem são e o que, de fato, pensam (ARISTÓTELES, 2013, p. 36). Revelar um personagem por meio da ação que realiza, dos movimentos, dos gestos e do universo fictício em que vive exige que as palavras, sejam elas de diálogo ou de ação, sugiram, exponham, indiquem, simbolizem a clareza, a transparência, a “alma” dos personagens tanto em um roteiro originalmente pensado para o cinema quanto em uma adaptação oriunda de um romance ou de outro signo. Uma simples fala pode não demonstrar a real intenção desse personagem, pois este pode estar fingindo, ludibriando, mas as ações revelam o caráter. É por meio das ações que dependem a infelicidade ou a felicidade dele (ARISTÓTELES, 2013, p. 36). Isso vem ao encontro do que John Logan, roteirista da adaptação cinematográfica *Hugo*, expressou acerca dos personagens no roteiro:

*In a movie, you observe the characters and learn about them through action, and what they say, not by going into their heads. We only know what Hugo is thinking in the movies by words, by the expression on the actor's face, and by the way the director films it*⁶⁹ (SELZNICK, 2011, p. 62)

Pode parecer, por vezes, abstrato o que se denomina por roteiro cinematográfico, mas, ao se observar os ecos sociopolíticos que nele constam e que irão emergir em uma obra filmica, por exemplo, constata-se uma das importâncias desse alicerce do cinema. Eles são apresentados ao público, majoritariamente, por meio das ações dos personagens. De acordo com Comparato (1995, p. 21), a mensagem sempre possui uma intenção: é inútil fugir da responsabilidade de emití-la, o que é escrito é destinado a produzir alguma influência. A dramaturgia apresentada pelos signos audiovisuais é traduzida da obra literária para o roteiro e deste por meio de signos. O discurso do cinema como universo mágico, em *Hugo*, foi apresentado, primeiramente, no roteiro para depois ter sido materializado em imagens e sons, como se evidencia a seguir.

⁶⁹ M. T: Em um filme, você observa os personagens e os conhece pelas ações, e o que eles dizem, não entrando na cabeça deles. Nós sabemos o que Hugo está pensando nos filmes por meio das palavras, pela expressão da face do ator, e pelo modo como o diretor o filma.

Quadro 17 – Trecho do roteiro de *Hugo*, de John Logan (2012), em que Hugo e Isabelle conhecem “as origens” do cinema na *Académie du Cinéma Français*.

They begin to read:

HUGO (V.O.)

“In 1895, one of the very first films ever shown was called A TRAIN ARRIVES IN THE STATION, which showed nothing more than a train coming into a station...”

We see the little film of the train steaming into the station.

ISABELLE (V.O.)

“But when the train came speeding toward the screen, the audience screamed because they thought they were in danger of being run over. No one had ever seen anything like it before.”

Hugo smiles to her:

HUGO

No one had ever seen anything like it before.

They turn the page...

And we go with them...

INTO THE BOOK...

Flickering images from the very first movies...

Fragile fragments of life captured forever...

A stream of factory workers leaving work ... Two Edison technicians dancing ... Skyscrapers in New York ... London street scene ... a boxing match ...

HUGO (V.O.)

“What began as a sideshow novelty soon grew into something more as the first filmmakers discovered they could use the new medium to tell stories...”

And now we see storytelling and narrative replacing the

quaint real life images...

Edison's THE KISS ... THE GREAT TRAIN ROBBERY ... THE CABINET OF DR. CALIGARI ... INTOLERANCE ... Buster Keaton ... Louise Brooks ... William S. Hart ... Doug Fairbanks ... Jean Renoir...

The splendid, magical, romantic, lost world of silent movies flickers past...

Hugo and Isabelle fan the pages of the book back and forth, searching...

And then...

The culmination of the whole sequence...

We end at one iconic image...

Glowing with light...

A TRIP TO THE MOON⁷⁰.

⁷⁰ M. T: Eles começam a ler:

Hugo (V.O.)

“Em 1895, um dos primeiros filmes já exibidos chamava-se A CHEGADA DO TREM À ESTAÇÃO, que mostrou nada mais do que um trem entrando em uma estação...”

Vemos o pequeno filme do trem chegando à estação.

Hugo sorri para ela:

Hugo

Ninguém jamais havia visto nada igual antes.

Eles viram a página...

E vamos com eles...

AO LIVRO...

Imagens cintilantes dos primeiros filmes...

Frágeis fragmentos de vida capturados para sempre...

Um fluxo de trabalhadores de fábrica saindo do trabalho... Dois técnicos de Edison dançando... Arranha-céus em *New York*... cena de rua em *Londres*... uma luta de boxe...

Hugo (V.O.)

“O que começou como uma novidade secundária logo se transformou em algo a mais assim que os primeiros cineastas descobriram que poderiam usar o novo meio para contar histórias...”

E agora vemos a contação de narrativas e o filme substituindo as imagens curiosas da vida real...

Fonte: Livro *Hugo: The Shooting Script* (LOGAN, 2012, p. 67 - 69).

“*No one had ever seen anything like it before*”: a fala de Hugo conduzindo o público ao universo cinematográfico, coloca o cinema no mais alto degrau das artes do espetáculo, no expoente do mundo dos sonhos, na supra veneração de um universo, chamando a atenção para as capacidades, as qualidades, as materialidades, o poder de significar, simbolizar e impactar as pessoas que essa arte possui. O mundo esplêndido, mágico, romântico e perdido dos filmes mudos/silenciosos, sinalizado no roteiro por John Logan (2012), indica o recuperar dessa história, mais especificamente, as bases que culminam no aqui e no agora. O mundo perdido: a grande relíquia é, finalmente, resgatada por meio da curiosidade de duas crianças. Nós, como público, somos imbricados nesse acontecimento de outrora. Somos conduzidos àquele momento pela leitura, no caso do roteiro, e pela representação na versão fílmica, enquanto observamos os “frágeis fragmentos de vida capturados para sempre”, se não na materialidade, mas na história do cinema. Na arqueologia, os dois descobrem para o público descobrir e redescobrir as origens, o fator pulsante do cinema. Um Autômato quebrado os conduziu a um desenho e a uma assinatura que os direcionou, após uma série de conflitos, àquele momento, desvelando o que estava coberto por um denso nevoeiro.

Para o teórico Syd Field (2001, p. 5), todo drama possui conflito; sem ele, não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não existe narrativa; e sem ela, não há roteiro. Em *The Purple Rose of Cairo*, segundo Andrade (1999, p. 135), há o detalhamento do ritual cinematográfico: a fila para entrar na sala de projeção, compra de pipocas, pessoas se sentando nas poltronas, o apagar das luzes, a personagem Cecília olhando à tela, fascinada com o “mundo mágico” do cinema. No entanto, há momentos que apresenta o público, na sala de cinema, irritado com o elenco do filme por estar parado, esperando o retorno do personagem Tom à tela. O público reclama que o elenco está conversando e não acontece ação alguma, evidenciando o que seria algo inimaginável nesse ritual.

O BEIJO de Edison... O GRANDE ROUBO DE TREM... O GABINETE DO DR. CALIGARI... INTOLERÂNCIA... Buster Keaton... Louise Brooks... William S. Hart... Doug Fairbanks... Jean Renoir... O mundo esplêndido, mágico, romântico e perdido dos filmes mudos/silenciosos passa rapidamente... Hugo e Isabelle folheiam as páginas do livro para frente e para trás, procurando... E então... O culminar de toda a sequência... Terminamos em uma imagem icônica... Brilhando com a luz... UMA VIAGEM À LUA (*Le Voyage dans la Lune*).

Em geral, uma situação de tensão leva algum personagem a agir, colocando em movimento um processo de ações e reações: um conflito (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 68). O fato do personagem Méliès tomar o caderno de Hugo gera uma ação por parte do menino para reaver esse objeto. É a partir desse acontecimento que passa a conversar com Isabelle e depois a trabalhar com Méliès, aprendendo truques de mágicas e a continuar o conserto do Autômato. O conflito é o motor que impele a narrativa adiante, fornecendo movimento e energia a ela, pois, sem ele, o público permanece indiferente aos acontecimentos (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 82). O princípio de transformação da narrativa deve ser identificado com a ação dos personagens, ou seja, a situação de tensão deve levar algum personagem a agir, pondo assim em movimento um processo de ações e reações – um conflito -, na qual a “ação” é uma decisão (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 68). Para Santaella (2019, p. 322 – 323), a narração é o lugar da ação, portanto, a narrativa, em discurso verbal, caracteriza-se como o registro linguístico de eventos ou situações, mas, conforme a autora aponta, só há ação onde existe conflito, isto é, esforço e resistência entre duas coisas: ação gera reação e dessa inter-ação germina o acontecimento, o fato, a experiência, com ações que lhes são opostas, que lhe opõem resistência. Logo, segundo Santaella, essas características se assemelham à *secundidade* de Peirce – fatos existenciais, dualidade agente-paciente, esforço e resistência, o agir sobre objetos externo e o sobre o próprio eu.

Durante a elaboração do roteiro, como aponta Carrière e Bonitzer (1996, p. 15), pode-se ter a colaboração de um diretor cinematográfico. Isso aconteceu em *Hugo*. Martin Scorsese introduziu John Logan ao mundo de Georges Méliès e aos filmes do período em que se convencionou ser o início do cinema (LOGAN, 2012, p. XII). Além disso, pelo fato de o filme ser filmado em 3D, é necessário, já na escrita do roteiro, pensar em algumas cenas e/ou ações que podem vir a ser filmadas, explorando com maior impacto narrativo essa tecnologia, tanto em roteiros desenvolvidos originalmente para o cinema quanto em adaptações.

A partir do roteiro cinematográfico, o filme começa a ganhar forma. Das palavras, mas não quaisquer palavras, que possuem a tentativa de evocar a mais completa visualização da narrativa, a fim de que a equipe técnica possa orquestrar as cenas, são semeadas ideias e impressões que geraram da leitura da obra literária adaptada para a obra fílmica. Aos ecos dessa leitura, a escrita do roteiro iniciará o processo de metamorfose para que, depois, a borboleta cinematográfica possa, enfim, criar asas e voar, como um ato de semiose. Das palavras que, na objetividade, incorporam a poesia, estabelecem-se os primeiros passos, as primeiras pegadas, os primeiros índices, os primeiros signos do fazer fílmico para despontar,

de forma imagética e sonora, uma narrativa cinematográfica. A Selznick (2001, p. 62), John Logan expôs que teve de cortar e mudar elementos da narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* para fazer um filme mais simples e curto; que os desenhos foram úteis porque lembravam o *storyboard* de um filme, tornando-se uma espécie de mapa a ser seguido.

O diretor e o roteirista devem fazer escolhas: decidir o que mostrar e de que forma mostrar, tornando o que está implícito no texto escrito em algo materialmente diferente, pois toda manifestação do filme é baseada em outros, seja os rostos do elenco às roupas, da iluminação da cena ao enquadramento, ou seja, um conjunto de interpretações em todos os níveis por meio do significado do texto literário (DUSI, 2015, p. 195). No caso da adaptação cinematográfica da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, John Logan e Martin Scorsese decidiram apresentar um filme com personagens danificados que são curados pela coragem, imaginação e compaixão de Hugo (LOGAN, 2012, p. XI). Essa escolha exigiu recorte da trama literária e ênfase no personagem Hugo. Afinal, é preciso que o roteirista determine o que considera essencial (CHION, 1989, p. 91), embora o tema da narrativa perpassasse toda a obra, mesmo contendo subenredos diferentes (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 97). Feita essa escolha, ela molda todo o universo fílmico, desde o roteiro até os mais variados recursos cinematográficos, como a montagem final.

É pelo olhar de Hugo que acompanhamos as relações dos personagens em cenas. É pelo olhar de Hugo que o Autômato é consertado e uma história, a história do cinema, é desencavada de baús de memórias. É por Hugo, por um órfão de doze anos, por um ser invisível atrás das paredes, que um dos “pais” do cinema retorna ao palco para ser aclamado e, assim, o cinema, como arte, também ser aclamada. É por Hugo que, ao consertar uma máquina quebrada, a engrenagem da vida dos personagens da Estação, pode, finalmente, voltar a trabalhar e a vida sair da estática da memória traumática, seja em relação ao cinema, seja em relação à guerra.

Um personagem pode e deve ser definido quanto a seu caráter e a função na narrativa o mais cedo possível, desde a primeira cena em que aparece (CHION, 1989, p. 120). Hugo nos é apresentado, logo no início, na invisibilidade, espiando as pessoas, passando pelos esconderijos da Estação para ir a outro relógio observar Méliès que está, aborrecido, como de costume, na loja de brinquedos, ao passo que Isabelle, de forma vivaz, com um livro nas mãos, conforme evidenciado a seguir.

Quadro 18 – Isabelle e Georges Méliès sendo apresentados na primeira cena do roteiro de John Logan, de 2012.

Hugo watches.

ISABELLE appears from inside the booth and talks to the old man. She has a book under her arm.

She is a lively, imaginative girl about Hugo's age. She has a charming Louise Brooks haircut.

Isabelle argues a bit with Georges. He snaps at her. Upset, she hurries off.

Hugo watches her go⁷¹.

Fonte: Livro *Hugo: The Shooting Script* (LOGAN, 2012, p. 2)

A principal característica do protagonista é um desejo – o interesse em observá-lo rumando para esse objetivo é que leva o público a se envolver na narrativa – é o movimento em direção ao objetivo que determina onde o filme há de começar e terminar (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 77). Esse personagem – único protagonista no “coração da narrativa”, conforme aponta Mckee (2006, p. 59 - 60), precisa buscar algo, querer alguma coisa, perseguir esse desejo, voluntariosamente, por meio de conflitos e mudanças que crescem no tempo. A estrutura de *Hugo* é a estrutura do *Design Clássico*, teorizada por Mckee (2006, p. 55), em que uma narrativa é construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo, fundamentalmente externas para perseguir o desejo, em tempo contínuo, em uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis. O autor aponta que o *design clássico* é uma coleção de princípios que existe desde a Antiguidade, e o denomina de *Arquitrama*. Segundo Mckee (2006, p. 56 – 57), ela guiou a maioria dos filmes que obteve êxito de público internacional.

O design clássico é um modelo para a memória e a antecipação. Quando lembramos do passado, juntamos os eventos de forma antiestruturada? [...] Coletamos e

⁷¹ M. T: Hugo observa.

ISABELLE aparece na loja e conversa com Méliès. Ela tem um livro debaixo do braço.

Ela é uma garota animada e criativa da mesma idade de Hugo. Ela tem um charmoso corte de cabelo Louise Brooks.

Isabelle discute um pouco com Georges. Ele fala rispidamente com ela. Chateada, ela se afasta.

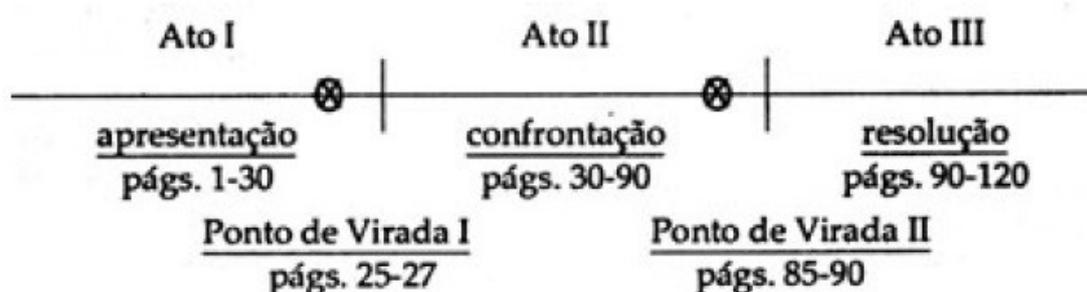
Hugo a observa ir.

moldamos as memórias à moda de uma Arquitrama para reviver o passado vividamente [...] moldamos nossas fantasias e esperanças no formato de uma Arquitrama. O design clássico demonstra os padrões temporais, espaciais e causais da percepção humana, fora dos quais a mente humana se rebela [...] A leva de filmes asiáticos nos prova que roteiristas orientais são guiados pelos mesmos princípios do design clássico utilizado no Ocidente, enriquecendo suas narrativas com inteligência e ironia únicas. A Arquitrama não é nem antiga e nem moderna, nem oriental nem ocidental; ela é humana (MCKEE, 2006, p. 70 – 71).

Mckee (2006, p. 60 – 61) aponta que uma narrativa na estrutura da arquitrama é contada de forma linear, mesmo quando existe algum *flashback*, como em *Hugo* no momento em que o menino se lembra do pai, e na ocasião em que Méliès revela o passado como cineasta a Hugo e Isabelle. Na Arquitrama, o conflito é externo: mesmo que, frequentemente, os personagens lidem com os conflitos internos, a ênfase recai sobre a luta nos relacionamentos pessoais, instituições sociais e as forças do mundo físico (MCKEE, 2006, p. 59). Uma causa/ação cria um efeito, uma reação, e a narrativa prossegue. A Estação de Trem pode ser vista como uma “realidade consistente” que, segundo Mckee (2006, p. 63), refere-se a ambientes ficcionais que estabelecem modos de interação entre os personagens e o mundo que habitam, mantidos, de forma coesa, ao longo da narrativa para explicitar o significado que possui.

A estrutura do roteiro da obra cinematográfica *Hugo* está em conformidade com o modelo teorizado por Syd Field (2001, p. 133) em três atos: Ato I, denominado de Apresentação; Ato II, Confrontação; e Ato III, Resolução, com dois pontos de virada, conforme o esquema abaixo. Embora, o teórico enumere a quantidade de páginas para cada ato e ponto de virada, esses números atuam como referenciais no processo de escrita e não como algo obrigatoriamente a ser cumprido.

Figura 21 – Esquema da estrutura narrativa dos filmes teorizado por Syd Field (2001)



Fonte: Livro *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico* (FIELD, 2001, p. 133)

No Ato I, o roteirista inicia a narrativa, introduz o personagem principal, estabelece a premissa básica de modo visual e dramático (FIELD, 2001, p. 134). Em *Hugo*, já no início, o roteiro apresenta o personagem principal e o ambiente em que está inserido, “*Hugo’s secret world*” (O mundo secreto de Hugo) (LOGAN, 2012, p. 1). O leitor percebe que o menino espia Méliès com algum intuito. Pelo fato de Hugo se deslocar de um relógio a outro por túneis e por demais passagens, sabe que o menino conhece o local. No fim dessa sequência, Hugo sai da invisibilidade e caminha por um corredor da Estação rumo ao balcão da loja de brinquedos de Georges Méliès. Quando encosta no rato de brinquedo, Méliès o agarra. O rato cai no chão. A ação desemboca em uma reação que virá adiante. É o gancho para uma reação que se inicia. É a passagem de um existencial para outro.

Em seguida, tem início a discussão entre Hugo e Méliès pelo roubo do menino e, posteriormente, pelo caderno em que há desenhos do Autômato. Os gestos indicados no roteiro denotam a tensão dos dois, mas o diálogo tem maior evidência nesse momento. Em geral, as frases são curtas e expressam a personalidade deles. Afinal, um roteirista tem de ser capaz de ver o mundo com os olhos de cada um dos personagens da narrativa (MACIEL, 2003, p. 79) e de conceder uma voz particular a eles (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 194). Na cena em que os dois discutem, John Logan apresenta Méliès aborrecido por ter sido roubado e surpreso ao ver os desenhos de autômatos no caderno de Hugo: “*Ghosts*”. Os desenhos o levam, por instantes, ao passado, a um passado que se caracteriza como um pesadelo para ele. Mckee (2006, p. 19) ressalta que o roteirista deve eliminar o que for desnecessário, expressando o máximo absoluto com o mínimo de palavras possíveis. Uma simples palavra denota uma dor fulminante. Uma simples palavra apresenta, na brevidade, a complexidade de sentimentos diante de imagens que avassalaram a alma, resgatando a maior dor, o maior trauma que Méliès viveu.

Um simples e mero personagem? Não! Uma vida representada em um roteiro. Uma vida que se expressa, age, chora, movimenta, amedronta-se, enfurece. São a partir desses conflitos: roubo de peças mecânicas por parte de Hugo e roubo do caderno por Méliès que a trama se desenvolverá. Os personagens, cada um com uma personalidade distinta, entram em conflito, e as ações acontecerão, revelando quem eles são. Afinal, o personagem é a figura central da própria vida e comporta-se como tal (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 108). O

existencial realidade dos personagens é onde, por excelência, constam essas ações nas obras em que há a Antifonia Cinematográfica.

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 se identificar com eles ou parte deles. Mas, acima de tudo, crer que são verídicos. No caso do/a protagonista, é a crença dele/a que mantém a narrativa viva (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 86). Para o público 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), por isso a descrição das ações e a escrita do diálogo no roteiro é importante. Já nesse momento, o universo dos personagens é criado para ser moldado depois pelo elenco e pela equipe técnica. As relações entre personagens se dão como consequência de algo anterior (uma coisa gera outra, que gera outra, que gera outra) (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 67). Tensão, conflito, ação que levarão à resolução.

Segundo Syd Field (2001, p. 79 – 80), o roteiro, enquanto “sistema”, é feito de inícios, pontos de virada, finais, cenas e sequências, que unificados pelo impulso dramático de ação e de personagens, são organizados para criar a totalidade de uma narrativa contada em imagens (FIELD, 2001, p. 79 – 80). O ponto de virada, na perspectiva de Syd Field (2001, p. 6), é um incidente, episódio ou evento que move a narrativa para um novo direcionamento. Em *Hugo*, ocorre quando Georges Méliès entrega ao menino um pano, cujo conteúdo são as cinzas do que Hugo acredita ser o caderno do pai. Hugo chora e sai correndo, esbarrando-se em Isabelle, que confia que as cinzas não são do caderno. Hugo enfrenta Méliès e passa a trabalhar para ele para pagar o que roubou, culminando no início do Ato II. Este, também chamado de confrontação, é o ato mais longo de um roteiro. Nesse ato, o enfoque se dá, sobretudo, nas ações, nos conflitos, na busca do/a protagonista para alcançar o desejo. Em *Hugo*, o ponto de virada do Ato II, que culmina no Ato III, é o momento em que o corpo do 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, denominado de resolução, apresenta os momentos finais e decisivos da narrativa. Nele, evidenciam-se também as consequências das ações dos personagens no Ato II, culminando no desfecho da obra com a solução dos conflitos, especialmente o conflito principal do/a protagonista, ocorridos ao longo da trama. A transformação dos personagens,

em diferentes esferas também é notada. O final fechado, com todas as questões levantadas ao longo da narrativa são respondidas, o que é característico da arquitraba (MCKEE, 2006, p. 58). Em geral, é o momento do *happy end*, em que culmina na junção do existencial realidade dos personagens com o existencial cinematográfico, como dois coros que se encontram para finalizar uma canção. Embora o *happy end* não seja um “recurso” exclusivo do cinema, ele o tomou como grande expoente de conexão ao público, o grande efeito, o grande *finale*. Em relação aos contos das tradições oral e literária, Eliade (2016, p. 174) ressalta que a conclusão do *happy end* refere-se a “uma realidade terrivelmente séria: a iniciação, ou seja, a passagem através de uma morte e ressurreição simbólicas”. Realidade a que as narrativas cinematográficas também podem ser atreladas. No entanto, a pressão pelo *happy end*, no cinema, chega a metamorfosear, por diversas vezes, o fim dos romances que são adaptados (MORIN, 1981, p. 94).

Apesar de ser expressa na obra cinematográfica uma atmosfera de tristeza pelos dramas dos personagens, a esperança encontra-se em Hugo e na possibilidade de renovação, metaforizada nas constantes chegadas dos trens à estação: no fim todos os personagens redescobrem o propósito na vida, o clássico *happy end* (MAYNARD, 2012, p. 3). Na cena 105 do roteiro de John Logan (2011, p. 110), enquanto assiste ao filme *Le Voyage dans la Lune*, ao lado do palco da *Académie du Cinéma Français*, Méliès é descrito como um homem “renascido”, o homem que, outrora havia dito a Hugo que a vida lhe ensinou que o *happy end* só ocorre nos filmes.

Embora o *happy end* também constasse na obra literária de Brian Selznick, o desfecho da adaptação cinematográfica apresenta um *happy end* distinto dela. Após a referida cerimônia, há o desfecho da narrativa, como evidenciado a seguir por Selznick:

John decided to move the party from the “nearby restaurant” to the Méliès apartment. “I always knew I wanted to end the script with Hugo happily at home with his new ‘family’. For me that’s what the movie is about: how a sad orphan finds his way home. It seemed like a fun idea to show all the characters celebrating together, a real happy ending⁷²” (SELZNICK, 2011, p. 221).

⁷² M. T: John decidiu mudar a festa do “restaurante próximo” para o apartamento de Méliès. “Eu sempre soube que queria terminar o roteiro com Hugo feliz em casa com sua nova ‘família’. Para mim, é disso que trata o filme: como um órfão triste encontra o caminho de casa. Parecia uma ideia divertida mostrar todos os personagens comemorando juntos, um final feliz de verdade.

Nesse desfecho, nessa festa na casa de Méliès em que os personagens estão reunidos, podemos ver a intenção de se realizar um documentário sobre a história do cinema. Méliès diz que qualquer estudo sobre essa arte deve ser iniciado pelas pinturas nas cavernas. Vemos Isabelle iniciar a escrita de um livro sobre a jornada de Hugo e, por fim, o Autômato, no qual culminam todas as ações, conforme o roteiro de John Logan (2012, p. 112): “*The Automaton watches Hugo. You would swear it was smiling*” (O Autômato observa Hugo. Você juraria que estivesse sorrindo).

Esse desfecho com o *happy end* celebra, pois, o triunfo da busca do protagonista. Mas, além disso, o triunfo do público que se identifica, que se projeta nesse protagonista, nessa realização que culmina com o *happy end*. Morin (1981, p. 93) chama o *happy end* de revolução no reino do imaginário pela irrupção, em massa tornando a ideia de felicidade o núcleo afetivo do imaginário.

A introdução em massa do *happy end* limita o universo da tragédia ao interior do imaginário contemporâneo. Ela rompe com uma tradição milenar, proveniente da tragédia grega, que prossegue com o teatro espanhol do Século de Ouro, o drama elizabetano, a tragédia clássica francesa, o romance de Balzac, Stendhal, Zola, Daudet, o melodrama, o romance naturalista e o romance popular de Eugène Sue e Ponson du Terrail, enfim, o cinema melodramático da época muda. O *happy end* rompe com uma tradição não só ocidental, mas universal [...] O *happy end* não é reparação ou apaziguamento, mas irrupção da felicidade. Há vários graus no *happy end*, desde a felicidade total (amor, dinheiro, prestígio), até a esperança da felicidade onde o casal parte corajosamente pela estrada ao encontro da vida.

Mckee (2006, p. 69) aponta que, de forma frequente, *Hollywood* tende a forçar um final feliz por razões comerciais e não sinceras. Em *Barton Fink*, no entanto, como aponta o autor, a narrativa não se trata de uma arquitraba, com final fechado, mas de uma Antitraba, que, ao criticar o sistema industrial *hollywoodiano*, sobretudo no que se refere ao engessamento do roteiro, é concluída com um final aberto e negativo, no sentido de o protagonista não realizar as expectativas e os desejo. Segundo Vanoye e Goliot-Léte (2009, p. 67), uma leitura simbólica dessa obra cinematográfica nos levaria a uma meditação sobre o cinema como “fábrica de pesadelos”. Em *The Player (O Jogador)*, de 1994, o produtor Griffin diz que deve aceitar apenas doze propostas das cinquenta mil sinopses que ouve por ano. Ele comenta que a do roteirista que, acidentalmente, assassinou faltavam elementos para que um filme obtivesse sucesso: “suspense, comédia, violência, esperança, drama, nudez, sexo, final feliz, principalmente, final feliz”. Em *Labyrinth of Cinema* (2019), em meio às cenas de

guerras japonesas em que alguns personagens são incorporados como personagens desses filmes, ressurgem o seguinte discurso: “um final feliz é quando o mundo é um só: em mundo dividido, a guerra continua”, “um filme pode mudar o futuro, talvez mude o passado. Façamos nossos finais felizes”.

Howard e Mabley (1999, p. 54) afirmam que em um filme, não cai o pano, não existem mudanças claras/visíveis de um ato a outro, como na maioria das peças de teatro: ele é um *continuum* do início até o final em que é encerrado. A vivência que uma obra cinematográfica pode conceder ao público, segundo os autores, é a de um sonho ininterrupto, a de uma trama evoluindo e progredindo sem cessar, que absorva a mente e as emoções e só permite o “despertar” no final. O roteirista, portanto, tenta mascarar as divisões de cena e suavizar as emendas em que foram costurados os pedaços da narrativa. Da mesma forma, ocorre com as Sequências. A narrativa tem uma ação central, uma espinha dorsal que se desdobra por meio de várias ações que devem convergir na ação principal; cada ação dessas exige uma sequência (MACIEL, 2003, p. 94), configurada como um bloco de cenas (CHION, 1989, p. 183). De acordo com Marcel Martin (2011, p. 157), a sequência consiste em uma sucessão de planos, que formam as cenas e estas formam a sequência, tendo por principal característica a unidade de ação. Essa unidade de ação é observada em cenas que possuem uma mesma temática, cenas que sejam possíveis de se isolar do filme como um momento dramático específico (AUMONT; MARIE, 2008, p. 268). A sequência reúne um grupo de cenas que perfaz uma ação completa: por exemplo, a sequência de um assalto a banco, composta pelas cenas de planejamento da ação, de ida ao banco, de assalto propriamente dito e da fuga (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 124).

As sequências, um conjunto de cenas, articulam-se em uma ação maior (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 150). A estrutura fílmica 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). No roteiro, entretanto, não há indicação sobre as intenções de uma sequência; o que existe são os diálogos e as rubricas descritivas de ações (SARAIVA; CANNITO, 2009, p. 172). Também, em geral, não há uma divisão de onde começa e termina a sequência, nem de planos cinematográficos, somente das cenas. Porém, ao ler um roteiro, ao filmá-lo, ao assistir ao filme, geralmente, são evidentes o início e o fim de cada uma delas.

Alguns teóricos, como Carrière e Bonitzer (1996, p. 35), Jullier e Marie (2012, p. 42) concedem à sequência o mesmo sentido que possui uma cena. No entanto, optei por utilizar o

termo *sequência* como um conjunto de cenas ligadas não apenas por aspectos narrativos, ou por um conjunto de ações ligadas umas às outras por um mesmo “tema”, mas pelo que denominei de existenciais – existencial realidade dos personagens e existencial universo cinematográfico. Ao concederem o nome de *sequência* para o que se convencionou denominar de *cena*, Jullier e Marie (2012, p. 42) mencionam que ela é um conjunto de planos que não apresenta apenas uma unidade espacial, temporal, narrativa, mas pode ser também de ordem técnica (planos que se seguem filmados com algumas regras comuns). Do mesmo modo, utiliza-se esse ponto de vista para conceituar uma sequência do que denomino de existencial, como um bloco semiótico de produção de sentido, formado por um tema específico, seja este ligado à realidade cotidiana ou de um momento excepcional na vida dos personagens ou ligado ao existencial cinematográfico, em que o universo dessa arte é visto de forma mais evidente.

A seguir, adentro na obra cinematográfica, a partir desse roteiro corporificado em imagens e sons, que corporificou a retórica do cinema, o discurso do “mundo de onde vem os sonhos”, ressaltado pela Antifonia Cinematográfica.

4 A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA *HUGO*

“*Come and dream with me*”⁷³

(Georges Méliès em *Hugo* – SCORSESE, 2011)

2011:

A homenagem, a celebração, o tributo, a exaltação ao cinema, a Georges Méliès (Bem Kingsley), bem como as referências à literatura, às diversas formas incorporadas e dialogadas na obra literária despontam na tela cinematográfica. São 126 minutos de narrativa. 126 minutos de ação e de aventura. As palavras e as imagens, em preto e branco, antes fixadas na

⁷³ M. T: “Venham e sonhem comigo”.

obra literária de Brian Selznick, depois roteirizadas por John Logan, agora são apresentadas em imagens em movimento com uso de variadas cores, do recurso da profundidade por meio da tecnologia 3D, do enquadramento fílmico, da ambientação sonora que perpassa a Estação *Montparnasse*, do áudio com diálogos em inglês contendo algumas palavras em francês (*Monsieur, Madame, croissant*, por exemplo). Assim como na obra literária, dois momentos se destacam na narrativa fílmica: o funcionamento do Autômato e o desfecho da narrativa com Méliès sendo aclamado pelo público e pela crítica após Hugo (Asa Butterfield) ir morar com ele, Isabelle (Chloë Grace Moretz) e Jeanne (Helen McCrory).

A estreia do filme ocorreu nos Estados Unidos, na véspera do dia de Ação de Graças, data significativa para a cultura estadunidense, haja vista que é um momento de partilha, de gratidão e de renovar esperanças, expressando a filosofia do “basta acreditar e lutar para que isso se torne possível” (MAYNARD, 2012, p. 4). Meritocracia à parte, esse feriado, nos Estados Unidos, é caracterizado pela reunião entre familiares. Identidade, ideologia, espiritualidade, afetividade, confraternização fazem parte da referida data. O dia de ação de graças, celebrado na quarta quinta-feira do mês de novembro, oficializado como feriado em 1863, nos Estados Unidos, é uma data política e religiosa, sem ligação com qualquer denominação religiosa, embora seja o feriado que atribui àquela nação uma natureza sagrada, capaz de reunir todo o povo estadunidense através do tempo e do espaço, ressaltando a história e invocando a identidade dele (RIBEIRO, 2013, p. 133).

Identidade: assim como o 4 de julho, dia da independência, é uma data que ecoa pelo mundo exaltando a cultura e, por conseguinte, o império estadunidense. A estreia de *Hugo* vem, também, ressaltar esse império como produtor de narrativas cinematográficas. Mas ressalta, além disso, o cinema na identidade cinematográfica, no maior trunfo que possui: a História, na qual busca reafirmar essa identidade, ressaltar a importância em diferentes esferas na sociedade, provocar nostalgia para gerar afetividade, a fim de envolver o público no discurso cinematográfico, na retórica do “lugar de onde vem os sonhos”.

Homenageia-se, rende-se graças, partilha a magia do cinema por meio do cinema. O espetáculo visual volta-se ao que se considera como o princípio dele na tentativa de resgatar a magia que perpassou pelos anos, a fim de reavivá-la e, agora, transformá-la, ressignificá-la. Mas, além disso, apresenta-se a nostalgia pelo passado da arte cinematográfica. Revive-se aquele período. Redescobre-se o que, profundamente, foi o início, o marco, a fonte. Revivem-se e redescobrem-se os primeiros passos da cinematografia, os primeiros pais, os primeiros influenciadores, os primeiros mágicos cinematográficos, os primeiros sonhadores. *Hugo* é uma busca do cinema por si mesmo na tentativa de um encontro profundo, do encontro do ponto

culminante, daquele início, das fontes, das bases, dos alicerces, dos sustentáculos, das pontes e ligaduras, do elixir da vida para poder caminhar com novos horizontes em um novo século (BERNS, 2020, p. 76)

No entanto, o lançamento de um filme “familiar”, como *Hugo*, diferente das demais produções de Scorsese até então destinadas a pessoas acima de 18 anos, teve, além do que já foi apontado, o intuito de se beneficiar da data de reunião e de confraternização entre familiares para atrair público e arrecadar o maior número possível de bilheteria. São em momentos de lazer, como o feriado de ação de graças, nos Estados Unidos, que se abrem os horizontes do consumo – é a cultura de massas que evidencia o poder consumidor, além de as pessoas desfrutarem dos chamados “momentos de descanso” (MORIN, 1981, p. 67 – 70). Com frequência, os denominados “grandes lançamentos”, “superproduções”, “*blockbusters*” têm a estreia agendada em feriados, datas comemorativas ou em períodos de férias, a fim de obterem maior arrecadação.

Bernardet (2012, p. 29 - 30) ressalta que o cinema também é mercadoria, mas uma mercadoria abstrata que se assemelha não ao quadro ou ao livro, mas a do tipo “transporte público”: quando se compra uma passagem, não se adquire um ônibus ou um avião, mas sim o direito de ocupar uma poltrona para ser transportado de um lugar para outro, por conseguinte, a poltrona que não é vendida para uma determinada viagem, nunca mais será. As estratégias de venda se concentram no objetivo de levar o maior número de espectadores ao cinema no fim de semana de estreia de um filme, pois os resultados de público e de renda deste momento se tornaram determinantes para a avaliação do êxito do produto cinematográfico (BUTCHER, 2004, p. 21). Essa arrecadação inicial impacta na bilheteria das semanas seguintes e pode vir a impactar nas vendas de suportes midiáticos como DVDs, *Blu-rays*, locações *on-line*, bem como na visualização, primeiramente, em *streamings* e TV por assinatura, para depois à TV aberta. O cinema, sobretudo o *hollywoodiano*, conquistou espaço como um dos grandes meios de consumo por ter aprendido a lançar estratégias tanto na produção, quanto na divulgação, distribuição e lançamento das narrativas cinematográficas. Foi em função da característica “mercadoria tipo passagem” que a cadeia comercial do cinema se estruturou em três níveis: o produtor, o exibidor e o distribuidor que serve de intermediário entre os dois (BERNARDET, 2012, p. 30).

Se determinado lugar e determinado espaço não podem ser vendidos novamente nas salas de exibição, o cinema, por outro lado, não é o registro de um momento único, que não poderá mais ser repetido, mas o registro de uma *performance* desejada pela equipe de produção, que parte da cena, imagem ou situação ideal, descrita através do roteiro, e vai ao enalço da realização técnica (MARTINS, 2012, p. 25). Cada *frame* do filme *Hugo* é resultado de meses de conversas, questionamentos, decisões e descobertas (SELZNICK, 2011, p. 220). Uma equipe com diversos profissionais, como evidenciei em minha dissertação, sobretudo no capítulo 3 – *Os Profissionais do Cinema na Adaptação da Obra Literária* (BERNS, 2018b, p. 59 – 113), contribuiu no processo da tradução intersemiótica da obra de Selznick. “*It was an enormous undertaking, but it was like a celebration for all of us*”⁷⁴, afirmou Scorsese (2011) em *Shoot the moon (The making of Hugo)*.

O nome de Martin Scorsese evoca o "novo cinema americano", um movimento de renascimento impulsionado por um grupo de cineastas que, a partir dos anos 1960, inspirou-se na *Nouvelle Vague*⁷⁵, apesar de Scorsese nunca ter escondido o fascínio pelos estúdios de *Hollywood* que financiaram a maior parte dos projetos cinematográficos dele, com alternância de obras de projetos pessoais e outras que foram concessões para as necessidades de estúdios e de bilheteria (TAILLIBERT, 2012, p. 2). Em *Hugo*, Scorsese lapidou a equipe técnica para que um cenário de um universo mágico fosse construído e um discurso de memória do cinema estivesse presente na adaptação fílmica. *Hugo* revive a memória do cinema, a História dessa arte e as preocupações acerca do futuro da cinematografia.

Reviver para alimentar o sonho, o ideal estadunidense, chamado de “americano”, representado nas produções fílmicas. Reviver para reafirmar o valor, o poderio, a influência, a importância, a identidade, e a presença nas artes e na sociedade. A adaptação fílmica de uma narrativa costuma criar uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o “velho estado de coisas” representado no romance que lhe deu base, moldando, assim, novos mundos indo além do que simplesmente representar/trair mundos antigos (STAM, 2006, p. 26). A adaptação, sendo uma tradução entre sistemas de signos transforma o conteúdo literário em imagens e som. A dimensão da imagem e do som, isto é, as características, as capacidades de produzir significados e os desdobramentos delas, obrigam

⁷⁴ M.T: “Foi um intenso trabalho, mas foi como uma celebração para todos nós”.

⁷⁵ Segundo Manevy (2006, p. 223 - 224), a *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema, permitindo nascer, nos artigos dos cineastas, a ideia de ruptura, de novidade a afirmar; alguns como Henri Longlois, dedicaram-se, ao longo da vida, a retardar ao máximo a morte do cinema, em uma época em que a película, frágil e perene, era o único registro.

que se transformem peculiaridades do texto em materialidade. Materialidade expressa nos cenários; nos figurinos; nos espaços; no caso de *Hugo*, nos alto-falantes, nas máquinas e nos relógios da Estação. Cores, texturas, cenários e efeitos tiveram o intuito de constituir em uma miragem, a fim de conectar a plateia a outra realidade (MAYNARD, 2012, p. 2). Eles foram criados, materializados, corporificados com o intuito de conduzir o público de volta ao passado, como em um passeio de trem, pelos túneis do tempo, pelas brechas que permaneceram, talvez pouco perceptíveis, mas capazes de um retorno ou, mais precisamente, a um fictício retorno ao início, à base, às origens, ao cerne do cinema (BERNS, 2020, p. 80).

Como já evidenciado nesta tese, Georges Méliès foi quem, no início, trouxe novas perspectivas à arte cinematográfica, o que fez modificar a forma de apresentar as narrativas ao público. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 209), o legado da magia de Méliès é um mundo “deliciosamente irreal e totalmente obediente aos caprichos da imaginação”. O cenário de *Hugo* vem na direção de uma construção mitológica do personagem de Méliès, tentando uma espécie de sincretismo memorial, um domínio histórico (TAILLIBERT, 2012, p. 9). Martin Scorsese homenageia Georges Méliès não apenas por tomá-lo como personagem da narrativa, mas torna *Hugo* uma versão contemporânea do estilo de Méliès, no sentido de que há uma grande heterogeneidade de materiais organizados em camadas (os planos justapõem atores, objetos cenográficos, objetos reais, molduras em primeiro plano, cenários pintados) que Scorsese emula com o 3D (SAVERNINI, 2014, p. 484). Em uma época em que essa tecnologia é recorrente, Martin Scorsese a empregou com os mesmos objetivos de Méliès nas produções de outrora: surpreender, atrair e alimentar a imaginação (PIOVEZAN, 2012, p. 108).

Figura 22 – Personagem Georges Méliès trabalhando no estúdio de gravação em *Hugo*, dirigido por Martin Scorsese, de 2011.



Fonte: Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

Para Martin Scorsese, o referido cineasta é de grande importância na história do cinema, como evidenciado a seguir nas notas de produção, publicadas com o roteiro cinematográfico de *Hugo*.

*As a moviemaker, I feel that everything done in film today began with Georges Méliès. And when I go back and look at his original films, I feel moved and inspired, because they still carry the thrill of discovery over 100 years after were made; and because they are among the first, powerful expressions of an art form that I've loved, and to which I've devoted myself for the better part of my life*⁷⁶ (LOGAN, 2012, p. 132)

Em *Hugo*, Scorsese se projetou em três personagens - Hugo Cabret, no cineasta Georges Méliès, e no historiador René Tabard (Michael Stuhlbarg) que mantém a história “salva” e a divulga” ao público -, com o intuito de participar tanto da escrita da história do cinema como inscrevê-lo na memória coletiva (TAILLIBERT, 2012, p. 10). *Hugo* remonta à história do cinema e assume, enquanto tradução intersemiótica, formas de expressão específicas, adaptadas para o cinema e em conformidade com a leitura do diretor e dos interpretantes dele (PALMER, 2015, p. 179), bem como da equipe que contribuiu na obra e cujas ideias foram lapidadas em conjunto sob a supervisão de Scorsese. Com *Hugo*, Scorsese apresenta ao público uma produção cinematográfica que transmite as preocupações em preservar a cultura, a história, a vida cinematográfica. A materialidade, o cinema como sin-signo, é evocada nas obras perdidas, queimadas, derretidas para serem transformadas em salto alto e naquelas que foram encontradas após uma longa busca realizada pela supervisão do personagem professor Tabard. Eisenstein (2002, p. 165), já no início do século passado, chamava a atenção para o fato de o cinema ser visto como unidade da humanidade com o espaço: no cinema, são fundidos em uma unidade real os elementos isolados do espetáculo – arte síntese de todas as manifestações artísticas. Filha de sua época, ressalta Plaza (2013, p.

⁷⁶ M. T: Como cineasta, sinto que tudo o que foi feito no cinema até hoje começou com Georges Méliès. E quando volto e olho para os filmes dele, sinto-me emocionado e inspirado, porque eles ainda carregam a emoção da descoberta de mais de 100 anos depois que foram feitos; e porque eles estão entre as primeiras e poderosas expressões de uma forma de arte que eu tenho amado e à qual me dediquei a melhor parte da minha vida.

5), a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento encontro-desencontro consigo mesma e sua história.

Analisar um filme, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2009, p. 23), é também situá-lo em um contexto, em uma história, e, ao considerar o cinema como arte, é situar o filme em uma história das *formas* filmicas. Na reportagem *Hugo, Remediation, and the Cinema of Attractions, or, The Adaptation of Hugo Cabret*, escrita por Jennifer Clement and Christian B. Long, em julho de 2012, para o site *Sense of Cinema*, podemos perceber que, apesar de homenagear os primórdios, o filme está em conformidade com as demais obras do momento histórico em que foi realizado.

[...] in the remediated relationship between movies and the more established medium of books so important to Selznick's novel and Scorsese's film, what matters most is the collaboration between these media in an openly nostalgic recuperation of the power of story. Hugo, a movie deeply concerned with loss, the fragility of art, and the threat of obsolescence, does not portray the written word as inferior or lacking in comparison to cinema. Rather, the image and the word are imagined as harmonious collaborators. This harmony, we suggest, is ultimately embodied in the figure of the automaton, the artificial person who produces the signed drawing that leads the two children, Hugo and Isabelle, to film pioneer Georges Méliès (Ben Kingsley). Word and image unite to bring about the happy ending that the film's Méliès says can occur only in movies, emerging out of Hugo's narrative movement from drawing to film to writing. However, and rather ironically for a movie so dedicated to retrieving Méliès's reputation, Hugo does not so much remediate the written word as it remediates Méliès's cinema of attractions, replacing it instead with narrative cinema⁷⁷ (CLEMENT; LONG, 2012)

Hugo é uma obra cinematográfica que representa um período da história do cinema, evidenciando que ele buscou em si: na trajetória, na história, na arte, no diálogo com outras formas uma autoafirmação diante às diversas mídias e opções de entretenimento que surgiram

⁷⁷ M. T: [...] na relação entre o cinema e a forma mais consolidada dos livros, tão importante para a obra literária de Selznick e a obra cinematográfica de Scorsese, o que mais importa é a colaboração entre esses meios em uma recuperação, abertamente, nostálgica do poder da história. *Hugo*, um filme, profundamente, preocupado com a perda, a fragilidade da arte e a ameaça da obsolescência, não apresenta a palavra escrita como inferior ou deficiente em relação ao cinema. Pelo contrário, a imagem e a palavra são imaginadas como colaboradoras harmoniosas. Essa harmonia, nós sugerimos, é, finalmente, personificada na figura do Autômato, a pessoa artificial que produz o desenho assinado que leva as duas crianças, Hugo e Isabelle, ao pioneiro do cinema Georges Méliès (Ben Kingsley). Palavra e imagem se unem para trazer o final feliz que Méliès do filme diz que só pode ocorrer no cinema, emergindo do movimento narrativo de Hugo do desenho para o filme e para a escrita. No entanto, e, ironicamente, para um filme tão dedicado a recuperar a reputação de Méliès, *Hugo* não procura remediar a palavra escrita tanto quanto o faz com o cinema de atrações de Méliès, substituindo-o pelo cinema narrativo.

ao longo do tempo, mesmo se misturando a elas e incorporando-as. O cinema procurou ressaltar a importância que tem como meio de contação de narrativas, de indústria artística-cultural, de expressão da sociedade e de influência sobre a moda e a sociedade. Afinal, a imagem e o som, não atuando somente como testemunhas de fatos, mas na perspectiva da compreensão de um significado histórico, combinam-se com o objetivo, além de mostrar, significar alguma coisa (XAVIER, 2008 p. 67).

No mesmo ano do lançamento de *Hugo, The Artist (O Artista)*, em cores preto e branco, a exemplo dos filmes das primeiras décadas: sem diálogo e com intertítulos das falas, resgatou um período da história cinematográfica.

Figura 23 – Jean Dujardin e Bérénice Bejo em *The Artist*, de Michel Hazanavicius, de 2011



Fonte: Obra Cinematográfica *The Artist* (HAZAVICIUS, 2011)

Esse resgate refletiu também na mais célebre premiação do cinema, o *Oscar*. Tanto *Hugo* quanto *The Artist* obtiveram o maior número de estatuetas na premiação do *Oscar* de 2012 – 5 cada um, incluindo a de melhor filme para *The Artist*, uma evidência dessa nostalgia, do desejo de homenagear as fontes, as origens, a própria história e identidade, além de reafirmar o valor da arte cinematográfica.

Para Vanoye e Goliot-Léte (2009, p. 36), o cinema moderno, especialmente a partir das décadas de 1960-1970, possui propensão à reflexividade, isto é, a “falar” de si mesmo, dos filmes, da representação e das artes, das relações entre a imagem e o real, da criação, da história do cinema, fazendo, por vezes, uma homenagem ao cinema clássico de *Hollywood*,

propensão esta que influenciou muitos cineastas, inclusive Martin Scorsese. O cinema clássico pode se tornar cada vez mais um refúgio, composto não apenas por grandes filmes, mas também por mundos que foram emanações indiretas desses filmes, muitos deles, inclusive, tendo desaparecido com o tempo (GUERRA, 2012, p. 164). No entanto, o fascínio de Scorsese pelo cinema não se limita ao entusiasmo por destaques passados da história do cinema, como “a lição de história do cinema, disfarçada de filme familiar”, mas traz, também, entusiasmo pelas tecnologias, entre elas o 3D (ALCAZAR, 2013, p. 37).

A pergunta que muitos críticos, comentaristas e frequentadores de cinema se fizeram foi: por que a grande indústria do cinema estaria olhando para sua própria origem? Estaria o cinema se repensando? Será que nesses mais de 120 anos, desde a sua invenção, o desenvolvimento tecnológico só veio por aprimorá-lo? O *marketing* nos promete mais e mais aparatos novos que ampliariam nossos sentidos no cinema. O filme de Scorsese foi um dos primeiros a usar com criatividade a tecnologia 3D e, paradoxalmente, apoia-se na mais alta tecnologia para falar de um tempo em que a técnica da imagem começava a se descobrir. É como se ele voltasse ao passado para resgatar a essência mágica do cinema, sem recusar as inovações (MOGADOURO, 2014, p. 60)

As inovações, nesse caso, permitem criar, na atualidade, uma aura mágica acerca da origem do cinema. Nas palavras do personagem Méliès, a ação de Hugo Cabret é um grande “truque de mágica” (como se ele estivesse consertando o passado): trata-se de uma ilusão semelhante à dos irmãos Lumières, que projetaram a imagem de um trem chegando na estação, colocando as pessoas “dentro dos trilhos”, causando a sensação de realidade e medo de serem atropeladas, ilusão também causada em *Hugo* que foi adaptada a mesma cena ao século XXI, utilizando as mais modernas tecnologias do cinema para simular a chegada da locomotiva em três dimensões (MACHADO, 2015, p. 14). Ao representar a exibição, em 1895, do filme *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, em que as pessoas se assustam com medo de que a locomotiva irrompesse a tela, Scorsese faz um filme, assumidamente, nostálgico, que recorda a criatividade do cinema no início do século XX, reinventando o cinema por meio da tecnologia (MOGADOURO, 2014, p. 64 – 65). Imaginação e sonho estão presentes no universo de *Hugo*: o primeiro ligado à literatura, sobretudo, à livraria de *Monsieur Labisse* (Christopher Lee); e o sonho, ao mundo do cinema, em que são apresentadas as premissas artesanais do que viria ser o cinema, especialmente *Hollywood* – “a fábrica dos sonhos” (TAILLIBERT, 2012, p. 5).

Em *Hugo*, a composição dos planos mescla imagens animadas em computadores com as captadas em *set* ou em locações de filmagem que dificulta, a um observador leigo, identificar a natureza constitutiva (SCHNEIDER; SILVA, 2013, p. 17). A profundidade de campo, por meio do 3D, é explorada de vários modos, entre eles com elementos se aproximando ou se afastando em relação à câmera, com planos fixos e móveis, favorecendo a sensação de imersão nas sequências filmicas (SILVA, 2012, p. 308). Na década de 1950, o 3D tinha por objetivo, trazer o público de volta às salas, após o advento da televisão como meio de comunicação de massa (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 171). Antes dessa tecnologia ser utilizada na contemporaneidade e no *boom* do 3D da década de 1950, ela já afetava a estrutura da linguagem cinematográfica e as relações intelectuais do público com a imagem, pois implica em uma atitude mental mais ativa, haja vista que lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal no que se refere ao olhar dos componentes de cena, modificando, dessa forma, o sentido do espetáculo (BAZIN, 1991, p. 38). A quem dirige o filme, cabe escolher o foco seletivo – o que está em foco fica em um plano e os demais elementos enevoados em outro (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 284). Alcazar (2013 p. 7;25) ressalta que, no caso da utilização da estereoscopia, cria-se a impressão de presença imediata: um presente – aqui e agora – diante dos olhos, tornando diferente uma narrativa em 3D das demais, apresentando códigos relacionados à altitude, ângulo e movimento da câmera, iluminação, distribuição da nitidez (profundidade), incluindo o *design* da imagem com a disposição dos atores e dos objetos no espaço que podem ser moldados de forma sutil ou com maior intensidade.

Em *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 que abrangem o público infantil, fortalecendo, dessa forma, o deslumbramento diante de imagens vibrantes (SILVA, 2012, p. 301 – 302). A mediação dos signos, portanto, cria, recria, molda, constrói, desconstrói, lapida, de forma artística, cultural, poética a dramaticidade daquele que fora um texto literário. No contraste das cores, na alternância entre o azul – frieza e tristeza – e o vermelho – calor das máquinas –, por exemplo, os signos imprimem, na tela, tanto o universo visível quanto o universo invisível de Hugo. O Autômato é a maior expressão material desses universos. É essa máquina, diante do que a câmera conduz ao público, o personagem mais humanizado do filme, como já exposto (MESSIAS, 2016, p. 378). É nele em que se efetivam elos – afetivos: de Hugo em relação ao pai (Jude Law); de Méliès, com o passado; de ordem tecnológica: exprimindo a capacidade das máquinas em realizar tarefas - tarefas visíveis como

as locomotivas que levam os seres humanos ao destino que desejam, e tarefas que, a esses humanos, não são perceptíveis de modo visível, como as fornalhas no interior da Estação; de ordem histórica: por meio do desenho e da assinatura (a mensagem) configura um mapa para Hugo e Isabelle escavarem e encontrarem o baú perdido da história de Méliès e do cinema.

Alcazar (2013, p. 54) lembra que a figura mecânica é a única bagagem que Hugo levou para a Estação, e que a conduziu nos braços, como uma representação do pai morto, do qual ainda não havia visto o corpo. Na materialidade mecânica, é projetada a figura paterna. Na materialidade mecânica, são projetadas as esperanças. Por meio da materialidade mecânica, as esperanças de um novo lar são, no final da narrativa, efetivadas. A presença de partículas difusas simbólicas evidencia essas esperanças. As memórias que pairam ao redor do menino estão impregnadas pelo amor paterno, pela partilha de aprendizado na relojoaria, de um tempo em que não era necessário ser invisível. Sijll (2019, p. 296) ressalta que os elementos naturais podem ampliar a abrangência de uma cena, sendo capazes de amplificar a ação do personagem, criando um efeito vagoroso. Eles servem, não apenas para carregar espacialmente, mas também atmosféricamente a cena, tornando o ar saturado de neve ou de poeira tangível (ALCAZAR, 2013, p. 45 – 46).

Um elemento importante na narrativa em questão é a construção sonora que pontua a centralidade do personagem Hugo Cabret. É por meio de um desejo do menino, que é tão pequeno diante das enormes máquinas e das pessoas que passam e não o veem, que o cinema, mais precisamente, a história dos primeiros filmes emerge para que Méliès, o representante dos primórdios, seja realocado ao centro do palco; ao centro da fábrica de magia, dos sonhos; ao centro da Arte e da História do Cinema – para evidenciar que o legado dele permanece na contemporaneidade. Na inocência, na curiosidade, no mais singelo desejo de se conectar com o pai, na conexão com os relógios, com o Autômato e com as demais máquinas, Hugo inventa e reinventa o cotidiano da Estação. Tudo está ao redor dele, tudo é observado por ele, e tudo muda por ele, com ele e nele. O cinema, e não apenas Méliès, retorna ao centro das atenções do público, cujo retorno é triunfante para demonstrar o poderio e a relevância na sociedade.

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 [...] 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 vivencemos 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)

A escolha do enfoque em um determinado personagem, seja sonoro, a partir da imagem ou em ambos, resulta em um estilo de composição sígnica. Da mesma forma, o espaço em que se passa a narrativa pode representar algo da vida desse e/ou dos outros personagens, mais do que a imagem evoca, ou seja, para além de sugerir/evocar (ícone/hipoícone), ela pode, também, simbolizar. Do ponto de vista semiótico, a Estação de Trem é denominada de *espacialização simbólica*. Segundo Santaella (2019, p. 331), a narrativa pode ser ambientada em um espaço que não deve ser entendido na literalidade, não sendo, portanto, um espaço qualquer, mas um símbolo do conteúdo narrado que emite ressonâncias históricas e culturais. Parte das narrativas que apresentam essa espacialização, segundo a autora, são narrativas míticas e religiosas. A dimensão simbólica do espaço também deve ser considerada com a profundidade da profundidade visual, uma vez que o *design* emocional do espaço culmina em novas percepções, que geram novos sentidos (ALCAZAR, 2013, p. 29 – 30). Uma prisão para Méliès e Hugo: a Estação, em que locomotivas vão e vem numerosas vezes durante o dia, demonstra o contraste daqueles que estão presos, psicológica e fisicamente. Na cena em que Hugo está sozinho em frente às portas fechadas da Estação, percebe-se que elas formam uma parede escura e sólida até a altura, como um muro de prisão, demonstrando que ele está preso há muito tempo, mesmo que o Inspetor Gustave (Sacha Baron Cohen) ainda não o tenha apanhado (ALCAZAR, 2013, p. 48).

A Estação de embarque pode ser vista como símbolo do inconsciente, em que se encontra o ponto de partida da evolução, das atividades materiais, físicas e espirituais, em que é preciso tomar uma das direções possíveis que ali são oferecidas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 979). Como já expus, na imensa Estação *Montparnasse*, Hugo está posicionado como observador: indesejável por causa de seu *status* de órfão em fuga, rastreia a vida passageira graças a aberturas e frestas, que lhe permitem espionar as pessoas sem ser visto, com um olhar emoldurado por essas frestas – uma visão cinematográfica, pois a realidade não é mais apreendida como um todo, mas como um fragmento isolado por um

quadro através do qual o cineasta impõe a singularidade de um olhar (TAILLIBERT, 2012, p. 7). Os relógios da Estação, por exemplo, além de serem "símbolos de transitoriedade", remetem para a câmera e para a tecnologia de projeção do cinema, pois Hugo espreita por diferentes relógios, como se estivesse olhando através de uma lente (REDEN, 2012, p. 1). Por meio deles, Hugo observa o mundo ao redor, a princípio, como um espectador, mas, na verdade, está conduzindo (dirigindo) o que acontece. As ações dele desembocam em afluentes. Pouco a pouco, as ações do personagem vão modificando a vida dos demais, para que, no fim, sejam transformadas.

Figura 24 – Hugo Cabret observando Paris do alto da torre da Estação *Montparnasse* em *Hugo*, de Martin Scorsese (2011)



Fonte: Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

As produções cinematográficas operam escolhas, organizam elementos entre si, decupam no real e no imaginário, constroem um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real - podendo ser parte dele (reflexo) ou uma recusa, como um contramundo, constituindo, dependendo da escolha, em um *ponto de vista* sobre algum aspecto do mundo (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 56). A Estação, por exemplo, é um lugar que evidencia o silêncio pós-guerra, o silêncio como reminiscência traumática desse momento da história. Esse silêncio é quebrado pelas máquinas e pelos cachorros de *Madame Emile* (Frances de la Tour) e por Maximilian, o cão do Inspetor Gustave. A perna mecânica do Inspetor atua como o visível dos impactos da guerra no corpo humano. O grito de Méliès

para Hugo se afastar dele, após tomar o caderno do menino, reverbera “ao redor da Estação cavernosa (LOGAN, 2012, p. 5).

Submersos como em um naufrágio, como os destroços enlameados de um navio afundado, os personagens, no entanto, anseiam por voltar a terra firme, mesmo em tal situação. Mergulhados na Estação, que pode ser associada ao símbolo da caverna, um lugar de identificação e de um processo de interiorização psicológica, em que a entrada, o mergulho, em uma região subterrânea, com abismos e monstros, conduz a um novo nascimento. No fim da narrativa, já não estão mais lá. Estão na homenagem a Méliès na *Académie du Cinéma Français* e depois na casa do cineasta, resplandecentes, com penteados, cortes de cabelo, roupas e até a perna mecânica de modos diferentes, pois esses signos exprimem a mudança deles em diferentes esferas.

O espaço da parede da Estação é enfatizado por quatro pilares do chão ao teto, que reforçam a solidez, constituindo em um arranjo espacial que evidencia o quão difícil é encontrar uma entrada ou uma saída na situação de Hugo, mas, ao mesmo tempo, a estrutura simétrica lembra um templo clássico, no qual ele evita entrar porque teme forças avassaladoras (ALCAZAR, 2013, p. 48). O simbolismo das colunas é diverso em várias culturas: da solidez da construção à verticalidade da forma que remete à coluna vertebral, constituindo em símbolo de afirmação do *self*, e às colunas triunfais rodeadas de relevos ou inscrições gravadas e douradas que relembram os feitos memoráveis dos heróis; às relações entre céu e terra, entre humanidade e divindade; e aos limites que são impostos, marcando, por exemplo, a passagem de um mundo para outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 319 – 323). Sustentáculos de um espaço de transitoriedade; sustentáculos de um espaço memorial de histórias que passam e se entrecruzam cotidianamente; sustentáculos de um espaço de transformações no nível psíquico desses personagens; sustentáculos de um espaço que, fisicamente, não constitui o berço do cinema, mas, por estar na França, simbolicamente, assim podem ser considerados, haja vista que uma coluna ou mais de uma, em muitos casos, são, simbolicamente, o *Axis Mundi*, que se localiza no *centro do mundo* – um lugar de conexão - na perspectiva de Eliade (2020, p. 38 - 39), conceitos estes a serem apresentados na próxima seção.

A arte, de certa forma, esteve ligada à cultura como portadora de mitos desde às antigas pinturas rupestres (que continham elementos simpatizantes à magia) à arte performática moderna, trajetória esta que pode ser representada pelo seguinte esquema: *Consciência → Sonho → Mito → Religião → Arte → Drama → Literatura → Cinema*

(HILL, 1992, p. 7 - 9). O cinema, a “fábrica de sonhos”, retoma e utiliza inúmeros motivos míticos: a luta entre o Herói e o Monstro, os combatentes e as provas iniciáticas, as figuras e as imagens exemplares (a “Donzela”, o “Herói”, a “paisagem paradisíaca”, o “inferno”, entre outros), evidenciando, assim como a literatura e a sociedade, mesmo os sem-religião, mitologias, teologias e comportamentos religiosos, entulhados por um amontado mágico-religioso, mas, de tal forma, degradados, que podem não ser reconhecidos (ELIADE, 2020, p. 167). Geoffrey Hill (1992) inicia o livro *Illuminating Shadows: the mythic power of film* com a primeira parte da introdução intitulada *From cave shadows to the silver screen: the wisdom of cinemyth* (Das sombras das cavernas ao cinema: a sabedoria do cinemito), em que discorre acerca dos mitos no cinema e de como o espaço das salas de exibição constituem em novos templos.

*As ironic modern worshipers we congregate at the cinematic temple. We pay our votive offerings at the box office. We buy our ritual corn. We hush in reverent anticipation as the light go down and the celluloid magic begins. Throughout the filmic narrative we identify with the hero. We vilify the antihero. We vicariously exult in the victories of the drama. And we spiritually inspired by the moral of the story, all while believing we are modern techno-secular people, devoid of religion. Yet the depth and intensity of our participation reveal a religious fervor that is not much different from that of religious zealots [...] participation in the cinema commands as much spiritual devotion as any religion. In India, a country noted for its variety and wealth of religious practice, the cinema, is one the largest industries, daily pulling in literally millions of unemployed devotees to its thousands of cinematic shrines, even during matinee. During the days of cinematic “dream places”, of the 1920s, the American grand movie houses rivaled and surpassed contemporary temples and cathedrals in both elegance of design and popular attendance. The cinema has become to the modern world the collective cathedral of primitive participation mystique. It is tribal dream house of modern civilization. Our participation in the cinema is our participation in myth. While the names, times, and styles have changed, the myths that were familiar to our ancestors are the myths on the silver screen*⁷⁸ (HILL, 1992, p. 3)

⁷⁸ M. T: Como irônicos adoradores modernos nos reunimos no templo cinematográfico. Pagamos nossas oferendas na bilheteria. Compramos nossa pipoca ritual. Nós nos silenciamos em reverente antecipação enquanto a luz se apaga e a magia do celuloide começa. Ao longo da narrativa filmica nos identificamos com o herói. Desprezamos o vilão. Exultamos, indiretamente, com as vitórias do drama. E, espiritualmente, somos inspirados pela moral da história, acreditando que somos pessoas tecno-seculares modernas, desprovidas de religião. No entanto, a profundidade e a intensidade de nossa participação revelam um fervor religioso que não é muito diferente daquele dos devotos religiosos [...] a participação no cinema exige tanta devoção espiritual quanto qualquer religião. Na Índia, um país conhecido por sua variedade e riqueza de práticas religiosas, o cinema é uma das maiores indústrias, atraindo diariamente, literalmente, milhões de devotos desempregados para seus milhares de santuários cinematográficos, mesmo durante as matinês. Durante os dias dos “lugares dos sonhos” cinematográficos, da década de 1920, os grandes cinemas estadunidenses rivalizavam e superavam os templos e catedrais contemporâneos tanto na elegância do design quanto no atendimento popular. O cinema tornou-se para o mundo moderno a catedral coletiva da primitiva participação mística. É a casa tribal dos sonhos da civilização moderna. Nossa participação no cinema é nossa participação no mito. Enquanto os nomes, tempos e estilos mudaram, os mitos que eram familiares aos nossos ancestrais são os mitos na tela do cinema.

A ida de Hugo e de Isabelle ao cinema é um momento que evidencia essa arte mágica, mitológica, espiritual, ou, de alguma forma, com uma atmosfera distinta do cotidiano, sobretudo porque a sala em que se reúnem as pessoas, atribui a sensação de ser um espaço de conexão, de uma experiência que transcende o que denominamos de realidade. O fascínio dos dois personagens, especialmente o de Isabelle ao ver uma narrativa fílmica pela primeira vez, é ressaltado, no quadro fílmico, por meio do semblante que vai de alegre, de torcida, de expectativa, a de surpresa e de espanto. O fascínio de uma projeção cinematográfica está presente, de formas diversas, na maioria das produções fílmicas em que encontrei o procedimento da Antifonia Cinematográfica, independentemente do ambiente em que é apresentada ou da plataforma utilizada para essa projeção. Nas obras em que há uma projeção em uma sala de cinema ou de algum auditório que remete a uma sala, existe o discurso de lugar mágico, mítico. A projeção desses filmes é como uma chama que irradia. Do caos, a luz irradia, surgindo um mundo novo (uma nova narrativa). O sentido simbólico da luz nasceu da contemplação da natureza: as mitologias atribuíram uma natureza luminosa às divindades, enquanto que psicólogos e analistas observaram que a ascensão está ligada a imagens luminosas, o que revela o desabrochar de um ser pela elevação (CHEVALIEER; GHEERBRANT, 2020, p. 640 – 641).

A Estação, como um todo, possui um olhar transcendental, porém, pode-se destacar a Livraria de *Monsieur Labisse* sendo um lugar de refúgio e de esperança, em que Hugo ouve a “boa nova” de Isabelle confidenciando que o caderno do pai estava inteiro e as cinzas eram apenas um teste (ALCAZAR, 2013, p. 56 – 57). Nas idas ao local, desponta a alegria em meio à rotina do menino pela companhia da nova amiga. Despontam, também, a esperança e a motivação em consertar o Autômato. No meio dos livros, e não das máquinas ou das mecânicas pessoas que passam pela Estação, a imaginação aflora.

É no reino dos livros, nesse refúgio literário, que um outro refúgio luminoso demonstra, de forma ainda mais evidente, essa sensação mágica/mística/sagrada. Alcazar (2013, p. 63) ressalta que, na *Académie du Cinéma Français*, os tetos em forma de abóbada e a longa fileira de janelas em arco à esquerda, através das quais longos raios de luz entram em diagonais visíveis, são, semelhantes a catedrais, ao mesmo tempo que os suportes metálicos lembram a Estação de Trem. A impressão de espaço sagrado aumenta ainda mais quando Hugo percebe uma pintura de Prometeu, com fogo em uma das mãos e luz saindo de um dedo como se saísse de um projetor de filme (CLEMENT; LONG, 2012). O fictício livro, *The*

Invention of Dreams (A Invenção dos sonhos), de René Tabard, é apresentado como uma Torá, um Alcorão, uma Bíblia, cujas palavras são reveladoras e inspiradoras. Aberto, por Hugo e Isabelle, o livro ecoa a história cinematográfica, e, conforme leem as passagens, trechos de filmes da época, de material restaurado, despontam ao público, como algo mágico, sacro, de reverência, de valor histórico-cultural. Em casos como esse, a intertextualidade indica que cada *frame* filmico visível contém múltiplas camadas escondidas (VERSTRATEN, 2009, p. 173). No visível, a intertextualidade desponta uma história “adormecida”, pouco conhecida, negligenciada. No visível, a intertextualidade junta dois sistemas de artes – digital e analógico – que coadunam na produção de significado e de sentido.

Em 1995, centenário da considerada primeira exibição pública do cinema pelos irmãos Lumière, Martin Scorsese apresentou um documentário biográfico, em três partes, acerca de filmes que o inspiraram e que os considera importantes na história da cinematografia. No desfecho de *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies (Uma Viagem Pessoal com Martin Scorsese pelo Cinema Americano)*, o diretor sintetiza aquilo que acredita na relação da fé dele com o cinema, além de expressar a forma como vê os filmes no que se refere “a uma espiritualidade neles”. A fala de conclusão do documentário, publicada também em uma edição literária especial, em 1997, por Martin Scorsese e o roteirista e diretor Michal Henry Wilson, é esta:

*In fact, when I was a little younger, there was another journey I wanted to make: a religious one. I wanted to be a priest. However, I soon realized that my real vacation, my real calling, was the movies. I don't really see a conflict between the church and the movies, the sacred and the profane. Obviously, there are major differences, but I can also see great similarities between a church and a movie house. Both are places for people to come together and share a common experience. I believe there is a spirituality in films, even if it's not one which can supplant faith. I find that over the years many films address themselves to the spiritual side of man's nature, from Griffith's *Intolerance* to John Ford's *The Grapes of Wrath*, to Hichcock's *Vertigo*, to Kubrick's *2001*... and so many more. It is as though movies answered an ancient quest for the common unconscious. They fulfill a spiritual need that people have to share a common memory⁷⁹ (SCORSESE, 1995; SCORSESE; WILSON, 1997, p. 166)*

⁷⁹ M. T: De fato, quando eu era jovem, havia outra jornada que eu queria fazer: uma jornada religiosa. Eu queria ser padre. No entanto, logo percebi que minha real vocação, meu verdadeiro chamado, eram os filmes. Eu realmente não vejo um conflito entre a Igreja e o Cinema, entre o Sagrado e o Profano. Obviamente, há grandes diferenças, mas também vejo grandes semelhanças entre uma igreja e uma sala de cinema. Ambos são lugares para as pessoas se reunirem e compartilharem uma experiência comum. Acredito que há uma espiritualidade nos filmes, mesmo não sendo uma que possa suplantará a fé. Acho que ao longo dos anos, muitos filmes se dirigem ao lado espiritual da natureza do homem, de *Intolerância* de Griffith a *As vinhas da Ira* de John Ford, *Um Corpo que Cai* de Hitchcock, *2001* de Kubrick ... e tantos outros. É como se os filmes respondessem a uma antiga busca pelo inconsciente comum. Eles preenchem uma necessidade espiritual que as pessoas têm de compartilhar uma memória comum.

Uma memória comum: a Antifonia Cinematográfica se inscreve na história do cinema que surge na tela entoando o passado cinematográfico que, no caso de *Hugo*, estava velado. A Antifonia Cinematográfica se lança de uma existencial a outro. Ela é um procedimento que busca no cinema a existência, entre existenciais, que, juntos, constroem o sentido. Independente de gênero filmico; de estrutura: *design clássico* ou não; de ser *hollywoodiano*, europeu ou qualquer outro cinema; constitui em um ato de celebrar o cinema como centro existencial. Celebrar é, pois, um ato de reafirmar a convicção a algo ou alguém. Celebrar é também um ato de conexão; é declarar o seu símbolo. A Antifonia Cinematográfica expressa uma conexão do cinema com a história que possui e com as formas sógnicas que formam sentido e significado nas obras filmicas. Em *Hugo*, a celebração ao cinema é um conectar-se a ele mesmo: naquelas profundezas, nas marés, na ventania, nos primeiros bastidores, nas limitações das câmeras e das películas, no preconceito de ser uma arte de feira misturada a outras atrações circenses, nas correntezas que desembocaram e fizeram com que muitas produções filmicas fossem perdidas ao longo do tempo.

Voltar ao início, aos primórdios, às origens para celebrar não é algo exclusivo do cinema. Retornar às origens para celebrar uma arte de mais de cem anos demonstra que, independente, de crença, arte, cultura, as origens são o eterno propulsor que, no caso do cinema, atribui-se a elas uma aura mágica, uma aura possível, de ainda hoje, desencadear, no público, a sensação do mundo dos sonhos.

A seguir, apresento a importância das origens por meio das observações de Mircea Eliade (1992, 2016, 2020), bem como o mito do eterno retorno que nos auxilia a compreender como a história do cinema é o maior trunfo dessa arte.

4. 1 AS ORIGENS COMO FATOR PULSANTE DA ANTIFONIA CINEMATOGRAFICA: O ETERNO RETORNO À COSMOGONIA

Reafirmar a importância das origens não significa renegar o presente, tornando-se nostálgicos *laudatoris temporis acti* (lamentar o tempo que passou). Se assim fosse, o amor pelas origens seria fuga em vez de operação teológica de purificação e de renovação. Na verdade, o amor pelas origens é amor pelo presente, por um presente

pleno de qualidade e sentido. Sob este ponto de vista as “origens” não são dimensão meramente temporal, mas, mais exatamente, ontológico-estrutural. Elas não são somente acontecimentos que se deram em tempo longínquo, mas se constituem como fundamento que sustém o presente. Redescobrir as origens não significa afastar-se do hoje, mas reencontrar as raízes que o sustentam (DI SANTE, 2004, p. 13)

No livro *Liturgia Judaica: fontes, estrutura, orações e festas*, Di Santi (2004, p. 14), ao comentar acerca das origens do Cristianismo, chama a atenção dos primórdios dessa crença, ressaltando a presença de Moisés, dos profetas e, por consequência, do Antigo Testamento e da Antiga Aliança, ou seja, do Judaísmo. O que se considera como “origem”, em variadas crenças, sustentam o presente, são alicerces delas, mas também o ponto de encontro com aquilo que acreditam, com aquilo que originou parte do que são, um ponto de restauração que atua como um fator pulsante no ato de conexão à(s) divindade(s) e com o povo a qual pertencem. A apresentação pública do cinematógrafo e de alguns filmes dos irmãos Lumière tornou-se uma convenção do início e da origem do cinema, apesar de terem sido resultados de evoluções de técnicas e aparatos tecnológicos anteriores. No entanto, construiu-se uma espécie de aura mitológica acerca do fato, que, em *Hugo*, é resgatada, recriada e, sobretudo, apresentada como um momento nostálgico e triunfante. A Antifonia Cinematográfica volta à origem do cinema, a exemplo das sociedades, chamadas por Eliade (1992, 2016, 2020), de tradicionais que fazem desse retorno um novo começo.

No início desta tese, na página 20, apresentei as primeiras páginas da obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, de Brian Selznick. Nela, logo após a introdução, em palavras, do personagem Professor Alcofrisbas que intui leitores a imaginar que estão no cinema, aguardando o início de uma narrativa fílmica, surgem ilustrações da lua. A primeira parte da narrativa termina com o desenho da lua, do filme *Le Voyage dans la Lune*, feito pelo Autômato. Posteriormente, a obra é concluída com ilustrações que evidenciam o desvanecer da lua. Um ciclo é realizado na obra em questão. A lua é um modelo para entendermos o que Mircea Eliade (1992), um autor romeno, pesquisador de crenças e de religiões, com anos de estudos e observação de diversos povos, após focar em elementos comuns do fenômeno do sagrado, denominou de *Mito do Eterno Retorno*, que dá título à obra mais conhecida dele.

Eliade (1992, p. 78) afirma que a lua é a primeira das criaturas a morrer, mas também a primeira a reviver: as fases aparecimento, aumento, diminuição, desaparecimento, seguido de um novo aparecimento depois de três noites de escuridão, “medem” o tempo e revelam a

unidade (o mês) e, ao mesmo tempo, o *eterno retorno*. O autor exemplifica ainda que o ritmo lunar não só revela curtos espaços como a semana e o mês, mas o “nascimento” da humanidade, seu crescimento, desgaste e desaparecimento. Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 630) chamam a atenção para o fato de que a lua representa a periodicidade e a renovação; é um símbolo de transformação e de crescimento, cujo eterno retorno às formas iniciais, esta periodicidade sem fim, faz com que ela seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida. Em razão das fases da Lua – o simbolismo lunar -, segundo Eliade (2020, p. 130), a humanidade tomou consciência do próprio modo de ser no Cosmos e das possibilidades de sobrevivência ou de renascimento. Foi possível, então, relacionar e estabelecer correspondências entre fatos tão heterogêneos como o nascimento, o devir, a morte, a ressurreição; as águas, as plantas, a fecundidade, a imortalidade; as trevas cósmicas, a vida pré-natal e a existência além-túmulo, seguida de um renascimento de tipo lunar (“luz saindo das trevas”); a tecelagem, o símbolo do “fio da vida”, o destino, a temporalidade, a morte; a maior parte das ideias de ciclo, dualismo, polaridade, oposição e de reconciliação de contrários; mas, sobretudo, revelou, não somente a ligação indissolúvel entre a Morte e a Vida, mas que a primeira não é definitiva e é sempre seguida de um novo nascimento.

No artigo *The Decay of Cinema (A Decadência do Cinema)*, publicado em 25 de fevereiro de 1996 para o jornal *The New York Times*, Susan Sontag afirma que os cem anos do cinema parecem ter a forma de um ciclo de vida: um nascimento inevitável, o acúmulo constante de glórias e o início de um declínio ignominioso e irreversível que, segundo a autora, passou a se dar no fim do século XX. Para Sontag, o cinema, outrora anunciado como sendo a arte do século XX, teve um duplo nascimento – com os irmãos Lumière e com Méliès - e que toda a história do cinema é uma tentativa de perpetuar e reinventar o sentimento de admiração que se deu com o espanto da sensação de realidade com a chegada do trem na primeira apresentação pública. De acordo com a autora, tudo, no cinema, começa com aquele momento, e, mais tarde, ocorreu o esvaziamento das salas com o advento da televisão até chegar, à década de 1990, com a diminuição do amor pelo cinema (que consiste em um grande anseio por ver e rever o máximo possível do passado glorioso do cinema).

Ao comentar sobre uma possível morte do cinema, Sontag (1996) reflete que, em meados da década de 1990, a cinefilia – o nome do tipo muito específico de amor que o cinema inspirou – havia morrido, pois, segundo ela, cada arte gera seus “fanáticos”. O amor que o cinema inspirava, segundo a autora, porém, era especial, por ter nascido da convicção de que era uma arte diferente de qualquer outra: essencialmente moderna; distintamente

acessível; poética; misteriosa; erótica; moral: tudo ao mesmo tempo. Para Sontag, o cinema teve apóstolos, era como religião, foi uma cruzada; para os cinéfilos, os filmes encapsulavam tudo: o cinema era ao mesmo tempo o livro da arte e o livro da vida.

Sontag pondera que, se a cinefilia morreu, os filmes também morreram, não importando quantos, mesmo de boa qualidade ou de grande relevância, continuem sendo produzidos, pois, quando escreveu o artigo, a cinefilia era considerada pitoresca, ultrapassada e esnobe. Afinal, implicava que os filmes eram experiências únicas, irrepetíveis; que um *remake* feito por *Hollywood* de um filme de Godard não poderia ser tão bom quanto o “original”; que a ideia do filme como, antes de tudo, um objeto poético, não estimulava àqueles de fora da indústria cinematográfica a desejarem, também, a produzir obras cinematográficas. Sontag conclui que, se o cinema pudesse ser ressuscitado, seria apenas através do nascimento de um novo tipo de cine-amor.

No entanto, *Hugo* e *The Artist* buscaram, na origem do cinema, ressuscitar essa cinefilia, restabelecê-la, recriá-la, pois, quando se volta às origens, pode-se ter um novo olhar para com a arte, e, mais especificamente, para com aquilo que se desviou dos princípios dela. Pode-se ver, nas origens, o atualizar-se para um novo percurso na contemporaneidade, reafirmar a crença daqueles que a perderam com o tempo e introduzir novos “feis” ao universo cinematográfico. Eliade (2016, p. 32 – 33) afirma que o retorno à origem oferece a esperança de um renascimento; uma vida, segundo ele, nas sociedades, que denominou de arcaicas, tradicionais, primordiais ou de o homem arcaico/primitivo, primordial, recriada mediante a um retorno às fontes, ocorridas durante a Criação do Mundo. É da observação dessas sociedades/povos que o autor cunhou o termo *Eterno Retorno*. Embora eu considere depreciativas estas palavras “arcaicas” e “primitivas” e, assim, possam soar na contemporaneidade, é perceptível que o autor não tinha a intenção de estabelecer um grau de superioridade ou inferioridade, mesmo que, de certa forma, possa transparecer com a utilização dessas palavras. Acreditava-se que nessas sociedades (como aborígenes, indígenas), a mitologia poderia ser capturada em toda vivacidade, pois o eterno retorno dita modelos para conduta humana e valores existenciais.

Esse amor pelas origens é evidenciado por Eliade em diversos livros, partindo da observação de diversas crenças presentes nas sociedades ao redor do mundo. Alguns conceitos são fundamentais para compreender as conclusões do autor, bem como a Antifonia Cinematográfica nesta tese. Mircea Eliade (2020, p. 16 - 18) é categórico ao afirmar que o sagrado se manifesta sempre como uma realidade, inteiramente, diferente das realidades

“naturais”, e que tanto o sagrado quanto o profano são duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pela humanidade ao longo da História. Nos escritos do autor, há uma clara evidência da oposição entre o Sagrado e o Profano. No entanto, uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro, pois independente do grau de dessacralização a que se tenha chegado, não se consegue abolir completamente o comportamento religioso (ELIADE, 2020, p. 27). Vestígios, resquícios, índices desse sagrado permanecem na sociedade atual, mesmo na urbana, haja vista que, de modo geral, há maior adesão a crenças por parte das populações rurais.

Hill (1992, p. 5) afirma que, mesmo em uma cultura secular, a presença do sagrado é maior do que é admitido, como as ideologias políticas e os heróis da mídia mitificados. Toda cultura, segundo o autor, possui mitos, mesmo que se considere totalmente moderna e secular. Parte de nossa civilização ocidental, por exemplo, nasceu e/ou cresceu em famílias de tradição judaica, como Brian Selznick, e cristã, como Martin Scorsese, que, dependendo dos variados níveis de religiosidade ou de uma adesão cultural à religiosidade, de certa forma, continuam ecoando no hoje. O cinema é uma das expressões, consciente ou inconsciente, desses vestígios, conforme expõe Geoffrey Hill, em *Illuminating Shadows: the mythic power of film*.

To mine this mythic element in film it is necessary to dig deeper into numinosity than what would normally be done in film criticism. According to analytical psychology each of us has stirring within us the symbols, archetypes, and myths of a vast collective unconscious borrowed from ancestors of the distant and recent past. through a familiarity with symbols, religion, and mythology, mythic connections can be found in even most secular films, as in the most secular psyches. Plato wrote a metaphorical story of some cave dwellers chained to the floor or their abode, only being able to see shadows projected onto the wall before them. Being released from this colorless bondage, one is able to see brilliant varieties of colors and patterns in a whole new world of illuminated existence. Similarly, the first slide projector, called the magic lantern, hints of it's numinous characteristic of being to project illuminated man soul. In England, the cinema house was originally called the bioscope, signifying the viewing of life. Indeed, the cinema is the theater of life, the screen of human existence casting illuminating shadows onto the wall of tribal participation. Film is an excellent medium for conveying myth, whether intentionally or not. [...] The dark cavern of the cinema is reminiscent of a ceremonial sweat lodge, an initiation pit, the dark night of the soul, the belly of the fish, the alchemical grave, or the wilderness of the night journey. The movie house is the tomb of our rational consciousness and the womb of our conversional rebirth. It is the communal meeting place where tribal strangers of like mind meet to explore the inner reaches of the soul. It is the baptismal font where our skepticism is drowned in the motherly of seeing only shadows, we find illuminating in the dark. It is revelation out of the depths of dramatic pathos, where we are allowed a glimpse of the other side. It our temple, our shine, our house of worship, and our prayer room. It is a

*psychoanalytic depth chamber, and a tribal rallying hall*⁸⁰ (HILL, 1992, p. 14 – 15; p. 20).

Eliade (2020, p. 133) é categórico ao afirmar que, para o mundo moderno, a religião como forma de vida e concepção do mundo, confunde-se com o cristianismo, mesmo que o mundo se familiarize também com a visão religiosa da Antiguidade Clássica e com a de algumas das religiões orientais, como o hinduísmo. O imaginário do cristianismo está impresso de dimensão mágica, e é através desse prisma que Scorsese ofereceu uma reinterpretção à invenção do cinema em *Hugo* - não é por acaso que um dos focos da narrativa é o mágico Georges Mèliès -, por conseguinte, esse imaginário está na mente do diretor desde criança, pois, uma das memórias que relatou, em 1998, à Revista *Cahiers du Cinéma*, foi a da primeira sensação que teve ao ir ao cinema: um mundo mágico, mas, acima de tudo, um santuário, que remetia à Igreja, a um mundo de sonhos, a um lugar que provocou e ampliou a imaginação dele (TAILLIBERT, 2012, p. 4). Do mesmo modo, deve-se reconhecer que a maioria dos filmes apresenta alguma importância mítica e que, ao contrário da concepção geral de que o mito, geralmente, é criado apenas no início de uma civilização particular, ele é criado e recriado perpetuamente ao longo da história de todas as civilizações, não sendo, em muitos casos reconhecidos como mitos nos costumes, na literatura, nos filmes e nas variadas formas culturais (HILL, 1992, p. 16).

⁸⁰ M. T: Para analisar esse elemento mítico no cinema, é necessário cavar mais fundo na numinosidade do que, normalmente, seria feito na crítica cinematográfica. De acordo com a psicologia analítica, cada um de nós tem despertado dentro de si os símbolos, arquétipos e mitos de um vasto inconsciente coletivo emprestado de ancestrais do passado distante e recente. Através de uma familiaridade com símbolos, religião e mitologia, conexões míticas podem ser encontradas até mesmo na maioria dos filmes seculares, como nas psiques mais seculares. Platão escreveu uma história metafórica de alguns moradores de cavernas acorrentados ao chão ou à sua morada, sendo apenas capazes de verem sombras projetadas na parede diante deles. Sendo liberado dessa escravidão incolor, a pessoa é capaz de ver variedades brilhantes de cores e padrões em um mundo totalmente novo de existência iluminada. Da mesma forma, o primeiro projetor de slides, chamado de lanterna mágica, insinua sua característica numinosa de se projetar a alma do homem iluminado. Na Inglaterra, a sala de cinema foi originalmente chamada de bioscópio, significando a visão da vida. De fato, o cinema é o teatro da vida, a tela da existência humana lançando sombras luminosas na parede da participação tribal. O filme é um excelente meio para transmitir mitos, seja intencionalmente ou não. [...] A caverna escura do cinema é o reminiscente de uma cabana de suor cerimonial, um poço de iniciação, a noite escura da alma, a barriga do peixe, a sepultura alquímica ou o deserto da jornada noturna. O cinema é o túmulo de nossa consciência racional e o útero de nosso renascimento de conversão. É o local de encontro comunal onde estranhos tribais de mentes semelhantes se encontram para explorar os confins da alma. É a pia batismal onde nosso ceticismo se afoga no maternal de ver apenas sombras, que encontramos iluminando no escuro. É a revelação das profundezas do *pathos* dramático, onde nos é permitido vislumbrar o outro lado. É o nosso templo, nosso brilho, nossa casa de trabalho e nossa sala de oração. É uma câmara profunda de psicanálise e uma sala de reunião tribal.

Para Eliade (1992, p. 11), a mais importante diferença entre o homem das sociedades tradicionais, e o homem das sociedades modernas, com a *forte marca de judeu-cristão*, é que o primeiro se sente indissolivelmente vinculado com o Cosmo e os ritmos cósmicos, enquanto o segundo insiste em se vincular, teoricamente, apenas com a História. Além disso, na página seguinte, o autor esclarece que, nos escritos, utiliza o termo arquétipo como sinônimo para um “modelo exemplar”, ou “paradigma” e não como estruturas do inconsciente coletivo a que se refere Jung. O arquétipo, nas obras de Eliade, remete ao que se denomina de evento exemplar, associado às origens, conforme explicitado adiante.

Se o profano é o mundo concreto, a esfera do sagrado é a esfera dos símbolos, a esfera mítica. As ações das sociedades a que Eliade (1992, 2016, 2020) se refere, reproduzem os elementos mítico/simbólicos, os atos dos deuses e dos heróis. A humanidade toma conhecimento do sagrado porque este se *manifesta* e se mostra como algo diferente do profano, sendo chamada essa manifestação, que pode ser em um objeto ou uma pedra, uma árvore ou a encarnação de Deus em Jesus Cristo para os cristãos, de *hierofania*, (o primeiro caso chamado de elementar e o segundo, suprema) (ELIADE, 2020, p. 17). Na *hierofania*, então, a pedra não é adorada simplesmente por ser uma pedra, mas porque constitui em uma manifestação do sagrado: ela permanece sendo ela mesma, mas se torna outra coisa no plano cósmico, transmuda-se para uma realidade sobrenatural (ELIADE, 2020, p. 18). Para as sociedades tradicionais, conforme aponta Eliade (1992, p. 60), a natureza pode ser uma hierofania. Nesta manifestação, um objeto surge como receptáculo de uma força exterior que o diferencia do meio em que se encontra e lhe confere significado e sentido (ELIADE, 1992, p. 18).

A posição entre sagrado e profano não são excludentes, haja vista que o primeiro, uma realidade/um existencial diferente do segundo, manifesta-se em objetos e em elementos que são parte integrante desse segundo. O Cosmos oferece uma imagem a ser identificada por meio da visão simbólica. Se essa manifestação não ocorresse por vezes, a humanidade não teria consciência do Sagrado. Com essa manifestação, o homem religioso (*homo religious*) passa a ser outro, pois a hierofania é símbolo da manifestação divina, fazendo o homem cruzar, simbolicamente, uma ponte, ao referencial, ao centro, que sinaliza o mundo dele, que culmina em um novo homem. As religiões e crenças, para Eliade, são as histórias das hierofanias.

A concepção de mito para Mircea Eliade (2016, p. 7) é a mesma das sociedades, que denominou, tradicionais: “uma história verdadeira” e não uma fábula, invenção ou ficção.

Dessa forma, não ocorre o esvaziamento do importante sentido que o mito tem para esses povos, seja na religião, história ou cultura. O mito, apesar da definição popular de algo que não é “verdade”, é uma expressão cultural coletiva, que significa uma história numinosa tribal tradicional, geralmente com importância espiritual significativa (HILL, 1992, p. 5). Eliade (2016, p.10), diante dos vários anos de estudos e de observação desses povos, afirma que não se deve estudar o mito a partir da mitologia grega, egípcia ou indiana, pois sofreram diversas modificações e reinterpretações de modo mais significativo que a das demais, porém a partir das sociedades que denominou de primitivas, arcaicas e tradicionais, porque, apesar de modificações ao longo do tempo, ainda refletem um estado primordial: os mitos continuam vivos, fundamentam e justificam todo o comportamento e a atividade desses povos e o papel e função ainda podem (ou podiam até recentemente) serem minuciosamente observados e descritos pelos etnógrafos.

O mito dá sentido àquilo que parecia inexplicável; é uma linguagem imagética das origens. Ele revela como uma realidade veio à existência (ELIADE, 2020, p. 70), mas, sobretudo, ensina a um determinado grupo de pessoas as “histórias” primordiais que o constituiu existencialmente (ELIADE, 2016, p. 16). O sagrado, que se manifesta, repetidamente, aos seres humanos, por meio do tempo e do espaço, funda o mundo no caos. Ele representa a ordem e o sentido no caos, estruturando o pensamento humano e as sociedades. A origem de algo corresponde, portanto, à criação desse algo (ELIADE, 2016, p. 39).

A primeira dança, o primeiro duelo, a primeira expedição de pesca, assim como a primeira cerimônia de casamento ou o primeiro ritual transformaram-se em exemplos para a humanidade, porque revelavam um modo de existência da divindade, do homem primordial, do herói civilizador. Mas essas revelações ocorreram em um tempo *mítico*, no instante extratemporal do princípio; [...] tudo, de um certo modo, coincidia com o princípio do mundo, com a cosmogonia. Tudo tinha acontecido e fora revelado naquele momento, *in illo tempore*: a criação do mundo, a do homem, e o estabelecimento do homem na situação criada para ele no Cosmo, até o último detalhe dessa situação (fisiologia, sociologia, cultura, e assim por diante) (ELIADE, 1992, p. 96)

O mito consiste em uma explicação para o que antes não havia. O tempo mítico inaugura o tempo. O mito funda, portanto, o tempo, pois antes havia apenas o caos. O espaço em que se passa essa história mítica dá sentido, orienta, redimindo o caos e a arbitrariedade. O mito narra como o mundo se tornou mundo a partir dos feitos sobrenaturais. Esse *Homem*

Religioso vive em simbiose com o Cosmos; o mundo é como uma pertença para ele. A experiência do Sagrado lhe tornou possível a inauguração do mundo. No momento primordial, um ser ou alguns seres – entes sobrenaturais, heróis, personagens estes carregados de uma aura inaugural, com poder criador, portanto sagrados - vieram àquele local e àquele instante e lhe ensinaram a agricultura, a formação familiar, princípios e demais ações que lhe são importantes. O homem religioso tem nostalgia desse momento original, dos seres que viveram naquele tempo e espaço. Para se encontrar com esse momento primordial, tem de revivê-lo cerimonialmente. O mito é reservado, requer um horário, data, local; requer um lapso temporal sagrado, um vórtice em que o sagrado irrompe. Ciente disso, esse homem religioso busca a reatualização do Sagrado no mundo, reatualização esta que possibilita o reencontro com os ancestrais e esse reencontro lhe dá energia e vitalidade.

O tempo fundado pela primeira aparição da realidade tem valor e função exemplar, portanto, reencontrar esse tempo de origem implica a repetição ritual do ato criador dos deuses (ELIADE, 2020, p. 76). A recitação do mito consiste em ser uma prática sagrada e um chamado a rememorar os tempos primeiros, a rememorar aquilo que fez com que as sociedades tradicionais existissem, a entender o hoje, o aqui e o agora. No entanto, quem faz a narração mítica das origens passa a ter domínio sobre elas. Aquilo que narra passa a ser dele/a. Uma análise atenta à obra cinematográfica *Hugo* e às demais obras cinematográficas abordadas nesta tese que compreendem a Antifonia Cinematográfica exemplificam que o cinema, como apontou Hill (1992. p. 14), é uma das manifestações mais recentes de mitologia. Gerações se passaram desde o início desses povos e, ainda assim, a aura mágica acerca das origens permanece neles. Do mesmo modo, a aura mágica das origens permanece em uma arte de grande impacto na humanidade e se configura como um meio de divulgação dessa arte.

No caso das sociedades tradicionais, na repetição ritual do ato criador dos deuses, passam a conviver com os personagens primordiais, deixando o tempo cronológico e integrando o tempo primordial, o tempo da criação, a cosmogonia – o *tempo forte*. O tempo mítico das origens, segundo Eliade (2016, p. 21), é considerado um tempo “forte” porque foi transfigurado pelos Entes Sobrenaturais e, portanto, ao “viver” os mitos, é possível sair do tempo profano, cronológico, ingressando em um tempo diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e, indefinidamente, recuperável. O homem, então, esforça-se para voltar, periodicamente, a esse Tempo original, em que uma realidade foi criada (por excelência, o Tempo da Cosmogonia), em que se manifestou pela primeira vez plenamente, e

cuja reatualização da primeira epifania está na base dos calendários sagrados (ELIADE, 2020, p. 73). O acontecimento mítico, ocorrido outrora, por meio desse retorno, torna-se *presente*. Os mitos, os ritos e os símbolos promovem um eterno retorno, uma volta às origens.

O rito revive o mito. Por meio do rito, fica suspenso o tempo profano (ELIADE, 1992, p. 38). Trata-se de ações simbólicas, entendidas por quem as pratica, como um meio de reatualização do sagrado, rememorando os tempos primeiros. O homem religioso sabe fazer essa passagem do profano para o sagrado tanto no espaço quanto no tempo. O rito não é exclusivo dessas sociedades das quais Eliade partiu para exemplificar o eterno retorno. Todas as religiões possuem ritos próprios que expressam a crença, a maneira de ver a vida, o mundo em relação às divindades, sendo que, dessa forma, guardam e transmitem os valores, as raízes para outras gerações (ZAVAREZ, 2017, p. 72). Do ponto de vista antropológico, o rito tem uma função pedagógica muito forte: transmite a memória dos antepassados “gravando-a” no corpo e, dessa forma, recria, dinamicamente, a sociedade (BUYST, 2011, p. 49).

Do ponto de vista antropológico, o rito está relacionado com o sentido da vida. É condensação de uma determinada maneira de ver a vida, o ser humano, o cosmo, a história...; condensação de uma “sabedoria” e de uma espiritualidade, portanto, nascida ao longo de muitos anos num determinado grupo cultural [...] “Rito” tem a ver com “repetição”, com “ritmo”: exige fidelidade à tradição, porque perder o rito significa perder a referência comum que permite a identificação do indivíduo (ideia de “pertença”), assim como a coesão grupal, social [...] O rito é uma referência permanente, como uma estaca na qual se apoiar, ou como um farol que indica o porto ao qual queremos chegar (BUYST, 2011, p. 70-71)

O mito é encenado em rito e cerimônia, expressando as verdades antigas, por meio de formas artísticas (HILL, 2013, p. 9). Voltando às sociedades tradicionais, ao eterno retorno, elas repetem o ato dos deuses por meio do rito. O mito é o cerne do rito. O rito faz reviver a força que trouxe a vida dessas sociedades. Eliade (2016, p. 44) exemplifica que, no caso dos australianos, as pinturas rupestres no Kimberley, que se acreditava terem sido pintadas por ancestrais míticos, são repintadas, a fim de reativar o poder criador, tal e qual se manifestou pela primeira vez no início do mundo. A repetição tem um significado: só ela confere realidade aos acontecimentos; os fatos se repetem porque imitam um arquétipo – o evento exemplar -; ao atualizar o momento mítico em que o gesto arquetípico foi revelado, mantém, constantemente, o mundo no mesmo instante inaugural do princípio (ELIADE, 1992, p. 80). Por consequência, ocorre a abolição do tempo (ELIADE, 1992, p. 38).

Um modo semelhante é descrito por Stuart Hall (2003) acerca dos povos caribenhos, como exposto a seguir:

[..] a história - que se abre à liberdade por ser contingente - é representada como teleológica e redentora: circula de volta à restauração de seu momento originário, cura toda ruptura, repara cada fenda através desse retorno. Essa esperança foi condensada, para o povo caribenho, em uma espécie de mito fundador. Pelos padrões usuais, trata-se de uma grande visão. Seu poder - mesmo no mundo moderno - de remover montanhas jamais deve ser subestimado. Trata-se, é claro, de uma concepção fechada de "tribo", diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de "tradição", cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua "autenticidade". É, claro, um mito - com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é frequentemente transformado (HALL, 2003, p. 29 – 30)

Desejar restabelecer o *Tempo da origem* é desejar não apenas reencontrar a *presença dos deuses*, mas também recuperar o *Mundo forte, recente e puro*, tal como era *in illo tempore*, traduzido, no plano existencial, pela certeza de poder recomeçar, periodicamente, a vida como o máximo de “sorte” (ELIADE, 2020, p. 84). A abolição do tempo profano e a projeção do indivíduo para o tempo mítico só acontecem nos períodos essenciais por ocasião de rituais ou atos importantes – alimentação, cerimônias, caça, pesca, guerra, trabalho -, ou seja, qualquer ato significativo, praticado por essas sociedades, abole o tempo, assim como ocorre com o simbolismo do centro, explicitado adiante (ELIADE, 1992, p. 39). Esse retorno, muitas vezes visto como um círculo (que também pode ser representado por um espiral, evidenciando que, mesmo que a vida toma diferentes cursos ao longo do tempo, volta-se sempre a esse ponto inicial), demonstra a importância das origens. Esse homem religioso vive em um presente contínuo (por isso, o homem religioso para Eliade é denominado de homem primitivo), pois repete os gestos de outro e, por meio dessa repetição, vive em um presente atemporal (ELIADE, 1992, p. 77).

Para Makl (2011, p. 63 – 64), muitas músicas de estrutura antifonal podem ser representadas, graficamente, por um círculo, como um comportamento da serpente que morde

a própria cauda, um símbolo da renovação contínua: o cíclico ao longo do tempo se tornando espiral, presente nas mitologias africanas e da diáspora. Segundo o autor, as práticas musicais, enquanto bens litúrgicos, comparáveis a templos e a espaços rituais vinculando o presente ao legado do passado, são âncoras para a constituição da memória coletiva.

Em síntese, pode-se definir o mito, na perspectiva de Eliade, do seguinte modo:

1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente *verdadeira* (porque se refere a realidades) e *sagrada* (porque é a obra de Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma “criação”, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, “conhece-se a “origem” das coisas, chegando-se, conseqüentemente a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento “exterior”, “abstrato”, mas de um conhecimento “vivido” ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, “vive-se” o mito, no sentido de que é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados [...] ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral, impregnado da presença dos Entes Sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, no Tempo em que o evento *teve lugar pela primeira vez* (ELIADE, 2016, p. 22).

A criação do mundo que teve lugar *in illo tempore*, no começo do ano, é atualizada todos os anos (ELIADE, 1992, p. 59). A suspensão do tempo profano responde a uma profunda necessidade do homem primitivo: a regeneração (ELIADE, 1992, p. 39). Esse desprendimento, que culmina no retorno ao idílico perfeito, ocorre em algumas ocasiões. O *Ano Novo* consiste em ser uma data de regeneração. Durante os estudos, Mircea Eliade (1992, p. 56 - 57) concluiu que, independente da data em que ocorre o *Ano Novo* para as variadas sociedades, ela faz parte de uma concepção de final e de começo de período de tempo, baseada na observação dos ritmos cósmicos e parte de sistemas de purificação periódicas e de regeneração periódica da vida, que consiste em uma nova criação, uma repetição do ato cosmogônico – cada *ano novo* é considerado, portanto, o reinício do tempo a partir do momento inaugural. É o *Ano Novo*, pois, a data por excelência da renovação, inaugurando um novo ciclo temporal, na esperança da recuperação da “beatitude do princípio”, uma recordação imaginária de um paraíso perdido (ELIADE, 2016, p. 43;50).

Hugo e *The Artist*, em 2011, marcam um *ano novo* para o cinema. Quando *Hollywood* e/ou cineastas percebem a queda nas bilheterias, a evidente recorrência de temas que demonstra falta de criatividade, ou melhor dizendo, da falta de diversidade de temáticas abordadas nas produções, o engessamento das técnicas na contação de narrativas por meio do som e da imagem, há uma regeneração. Muitas vezes, essa regeneração é um olhar para os primórdios do cinema ou por um período próximo ao início, ou a um gênero que ficou clássico como o *western* e os musicais, vinculados de forma expressiva com a identidade do cinema. Esse ano novo para o cinema é a reiteração que expus anteriormente: a História do cinema é o maior trunfo dessa arte. Ao invés de ser abolida pela representação que culmina em uma conexão com as origens, essa História é reforçada porque o eterno retorno do cinema não segue o modelo das sociedades tradicionais, mas da tradição judaico-cristã, conforme exposto mais adiante.

No cinema, o retorno às origens, romantizado, um recorte da realidade, tal qual o signo faz, vem, pois, exaltar essa arte na sua dimensão mágica, mas também ser um propulsor, um fator pulsante para o seguimento na produção de novas narrativas. Recuperar o que pode ter se perdido; resgatar a magia primeva; reafirmar, na origem, a consolidação dessa arte, geração após geração; evidenciar o centro do início, o centro parisiense que, mesmo após, um século, irradia o espírito vivificante dos primeiros curtas, do espanto diante das imagens em movimento e da gratificação do registro do cotidiano.

No documentário em comemoração do centenário do cinema, *Lumière et Compagnie* (*Lumière e Companhia*), de 1995, quarenta diretores famosos, de diversos países, gravaram, cada um, um curta, com até cinquenta e dois segundos de duração (mesma duração de *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*), com até três *takes* e sem som sincronizado, utilizando o cinematógrafo dos irmãos Lumière. Os motivos por terem aceitado o desafio são diversos, desde gratidão aos Lumière (Claude Lelouch); por nunca ter visto o cinematógrafo funcionar antes e agora poder manuseá-lo (Jacques Rivette); para fazer um filme com a câmera que originou o cinema (Abbas Kiarostami); porque a câmera dos Lumière é uma relíquia, como um santo sudário (Cédric Klapisch). Quando questionados se o cinema irá morrer, há também respostas diversas: o cinema é mortal como todo o resto (Michael Haneke); as histórias não desapareceram, assim como a necessidade de ver e ouvir histórias não desaparecerá (Win Wenders); as histórias são imortais, fazem parte da condição humana, nunca morrerão (David Lynch); onde há nascimento há morte: o cinema pode morrer um dia (Kiju Yoshida).

Ainda em *Lumière et Compagnie*, o diretor Abbas Kiarostami menciona que aprecia fazer filmes porque lhe agrada entrar em outro mundo e, nele, se perder. O cinema, para ele, é um meio mágico que faz as pessoas sonharem acordadas, e o fantástico disso é se perder dentro do universo do filme. O diretor Francis Girard chama a atenção também para o fato que, desde que a imaginação e a memória existem, sempre se tentou gravar a memória de alguma maneira. Segundo os diretores James Ivory e Ismael Merchant, o que os Lumière fizeram há cem anos os tornou imortais e dessa forma também é o cinema, por isso amam filmar porque não desejam morrer.

A partir dos autores Gaudreault e Marion (2016), exploro a problemática do ciclo morte-renascimento no cinema. Como defendem os autores (2016, p. 23; 40), a “morte” do cinema com o advento do digital não é a única na história dessa arte. Segundo eles, o que morre, na realidade, o que desaparece regularmente, é uma “geração”: uma geração se apaga e deixa lugar à seguinte (o bem conhecido “o rei está morto, viva o rei”). Eliade (1992, p. 74) menciona que, para os nativos das Ilhas Fiji, assim como em vários outros lugares, a criação ocorre em cada coroação de um novo chefe. Segundo o autor, um novo reino tem sido considerado uma regeneração da história do povo ou da história universal: cada soberano inicia uma nova era.

No filme de animação *The Lion King*, de 1994, roteiro de Irene Mecchi, Jonathan Roberts e Linda Wollverton, direção de Roger Allers e Rob Minkoff, há alguns momentos que evidenciam esse tema de morte-renascimento no ciclo da vida, no ciclo sem fim. Porém, um diálogo entre o Rei Mufasa e Simba exemplifica de modo bem claro esse apagamento de um e a ascensão de outro: “*A king's time as ruler rises and falls like the sun. One day, Simba, the sun will set on my time here and will rise with you as the new king*⁸¹”. É dessa forma que podemos ver o cinema. Em determinados períodos, há um apagamento, um esgotamento de fórmulas, que faz o cinema necessitar de uma autorreflexão e atos de reinvenção. Uma estrutura cíclica pode ser encontrada, também, de certa forma, “dentro” das narrativas cinematográficas. Muitas delas se iniciam com um *fade in*, um “amanhecer” de um ciclo, concluindo-se com o *fade out*, o desvanecimento, o breu. Nas obras cinematográficas em que se observa a Antifonia Cinematográfica, a intercalação entre os existenciais também pode ser vista com um círculo em que há esse revezamento contínuo até a finalização da narrativa.

⁸¹ M. T: “O tempo de um reinado sobe e desce como o sol. Um dia, Simba, o sol vai se pôr, aqui, no meu tempo e vai nascer com você como o novo rei”.

Na contemporaneidade, o cinema, na visão de Gaudreault e Marion (2016, p. 22), atravessa uma importante crise identitária, pois as fronteiras com as outras mídias que eram, de certa forma, consideradas estáveis e fáceis de delimitar, tendem agora a se diluir e transparecer uma construção teórica e cultural. Para os autores, o cinema poderia ser visto como uma espécie ameaçada de extinção. A comumente chamada de “revolução digital”, provoca, por sua vez, mudanças gigantescas na instituição cinematográfica; os “tormentos” nos quais o digital mergulhou o cinema o fizeram, em certa medida, passar por um verdadeiro processo de “transubstanciação” (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 15; 20). Segundo Felinto (2006, p. 422), existe a aproximação do paradigma digital e certo retorno a modelos e procedimentos típicos das origens do cinema. O caso de *Hugo* é um exemplo em que a moderna tecnologia do 3D, como um espetáculo visual, volta às origens dessa arte, e retorna, valendo-se do espetáculo de mostração, de atrações que foi uma das características dessa arte nos primórdios.

Gaudreault e Marion (2016, p. 130) chamam a atenção para o fato de que “a vida de um meio de comunicação” é feita de continuidades e descontinuidades. Segundo os autores (2016, p. 114), a história do cinema pode ser vista como sucessão de começos e de mortes. Gaudreault e Marion (2016, p. 50) enumeram oito mortes do cinema ao longo da história que, evidentemente, não possuem a mesma força e nem a mesma magnitude se comparadas. Trata-se, segundo eles (2016, p. 40), de uma série de ladainhas mortuárias, pois o cinema nunca termina de morrer ou, em outras palavras, não cessou de ser declarado morto.

As mortes enumeradas pelos autores são as seguintes:

1ª Morte: É aquela que o inaugura. Configura-se por trazer, na matéria que lhe dá origem, o conteúdo de um mito pressentido: “é só uma invenção passageira, uma arte passageira”, como apontado pelos irmãos Lumière. Mal havia nascido e já se havia declarado a morte do cinema. É, de fato, significativa, pois mostra a dupla face de um dispositivo diverso, voltado, desde sempre, para o seu fim como superação.

2ª Morte: Relativa às mudanças no sistema de exibição e distribuição necessárias para exibição dos filmes em sala própria, fora das feiras, dos circos, do “*Vaudeville*”, vindo, portanto, a era dos *Nickelodeons*. Ocorrida entre 1907 e 1908, marca o início da produção cinematográfica em massa, com o fim da hegemonia europeia (particularmente francesa) e o domínio de estúdios e distribuidores norte-americanos. O filme *Nickelodeon (No mundo do*

Cinema), de 1976, escrito e dirigido por Peter Bogdanovich, mostra algumas das peculiaridades deste período, finalizando, a narrativa, na metade da década de 1910, em que ocorre a terceira morte do cinema.

3ª Morte: Uma morte que, segundo Gaudreault e Marion (2016, p. 46) passou, relativamente, despercebida na época: a morte do cinematógrafo (no sentido do cinema dos primeiros tempos – de Méliès, do cinema de atração). É ao mesmo tempo uma morte e um começo, um momento que se anuncia no horizonte a Primeira Guerra Mundial, ou seja, o momento que representa a Institucionalização do cinema, que teria provocado a morte, uma fissura entre cinema, enquanto esboço de ‘narrativa’, e cinematógrafo, ainda máquina de produzir imagens como atração. Ocorre no início da década de 1910. É a morte que causa a morte de Méliès e de tantos outros cineastas.

4ª Morte: A introdução do som no final dos anos 1920. Gaudreault e Marion (2016, p. 43 - 44) apontam que essa introdução foi um verdadeiro *tsunami* na época, sendo que, para alguns autores, esse mutismo havia aparecido como o último bastião identitário do cinema como arte e comunicação. Ao contrário da oitava morte – a da passagem do analógico para o digital – “o cinema mudo foi, de fato, literalmente substituído pelo cinema falado”. Nenhuma morte é tão impactante na estruturação das narrativas quanto essa. *Singin’ in the Rain* (*Cantando na Chuva*) e *The Artist* (*O Artista*) evidenciam essa morte. *Sunset Boulevard* (*Crepúsculo dos Deuses*) faz uma crítica ácida a essa morte.

5ª Morte: a chegada massiva da televisão nos anos 1950. A imagem em movimento cinematográfica deixa de exercer monopólio com o aparecimento do dispositivo da televisão, gerando uma enxurrada de manchetes e artigos em jornais que pontificam o fim do cinema. Para Gaudreault e Marion (2016, p. 23), o advento da televisão “constitui um elemento perturbador singular da ordem estabelecida anteriormente”. Butcher (2004, p. 15) afirma que, do ponto de vista econômico, *Hollywood* sofreu com a transferência maciça dos investimentos para os setores bancários, publicitários e de “*mass media*”, que cresceram exponencialmente a partir dessa década, e a queda drástica de público com a nova concorrência de um lazer doméstico e barato. Do ponto de vista estético, o cinema *hollywoodiano* precisou se reinventar como espetáculo para tirar o espectador de casa (dando início à era dos grandes épicos e musicais), apesar de não ter sido somente esse cinema que sofreu com o advento da televisão,

mas o cinema como arte geral. Filmes produzidos neste momento histórico com a Antifonia Cinematográfica são: *Singin' in the Rain (Cantando na Chuva)*, de 1952, *The Band Wagon (A Roda da Fortuna)*, de 1953, e a segunda versão de *A Star is Born (Nasce uma Estrela)*, de 1954.

6ª Morte: O aparecimento do videocassete e a proliferação da tecnologia eletrônica, agora portátil, do vídeo que liberam as imposições da indústria na década de 1970. Foi considerado um golpe fatal ao cinema, uma fratura no modo industrial. De acordo com Butcher (2004), é a era do ‘vídeo’, da ‘videoarte’, das instalações explorando a novidade da simultaneidade e seus correlatos. A proliferação do videocassete e do maquinismo vídeo portátil, segundo o autor, significaria o fim do monopólio do filme no cinema, o fim da relação intrínseca e unitária entre filme e cinema, entre filme e sala de cinema propriamente, relação já aventada, com o advento da televisão, mas agora em outra escala. Agora, com a generalização do gravador de vídeo, passa a ser possível, também, gravar os filmes que são exibidos na televisão e/ou comprar ou alugar fitas de filmes pré-gravados (GAUDREAULT; MARION, 2016, p. 43).

7ª Morte: A introdução do controle remoto, nas salas de estar, no início dos anos 1980. Trata-se, como definem Gaudreault e Marion (2016, p. 35 - 37), de um limiar porque provoca o declínio da forma clássica linear em que as imagens chegam ao público no “ritmo e na ordem que ele determina”. Inaugura, portanto, como afirma Butcher (2004), “o modo espetatorial do “zapear”, multiplicando o controle do espectador sobre o transcorrer da sessão e o passar do filme (que deixa de ser absoluto)”.

8ª Morte: A crise com o digital. Para Gaudreault e Marion (2016, p. 50), a crise com o digital se diferencia das demais pelo fato da ocorrência se dar a longo prazo. Para eles (2016, p. 25 - 26), essa “morte” anunciada do cinema é a mais reveladora do declínio do meio de comunicação no grande coro midiático e do fim do reinado da imagem em movimento – *a morte de aspectos e não do meio em si* -, cuja hegemonia se exerce por meio do modo narrativo, aquele que a Instituição escolheu erigir como norma identitária, apesar de apresentar vitalidade no plano dos efeitos especiais em virtude das novas possibilidades proporcionadas pelas tecnologias digitais, como o ressurgimento do 3D, retornando para o “grande espetáculo” e a proliferação dos filmes de grande produção. A sombria previsão de

um dos pais da novíssima tecnologia visual – “o cinema é uma invenção sem futuro” - parece se realizar no hoje em sentidos que não se poderiam prever nos tempos de origem, pois o suporte material, a película dá lugar a novos e complexos suportes *imateriais* (FELINTO, 2006, p. 413). É uma morte relativa, já que há sempre algo que renasce quando morre um meio de comunicação ou quando algo nele morre. É difícil dizer que o digital tenha causado a morte, de fato, do cinema, quando é justamente o digital que nos permite assistir a tantas obras, inclusive às obras-primas daquele cinema que, supostamente, matou, além do fato de não ter dispensado a projeção, a tela, a sala (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 154). A qualificação do digital está longe de ser neutra, levando consigo uma rede conotativa que lhe atribui uma frieza asseptizada, um aspecto depreciativo, porque sugere também perda de calor e vitalidade, a desumanidade, a morte (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 86)

A crise do cinema não consiste na morte de uma forma secular de entretenimento popular, mas encarna uma crise de nosso modo de vida na era da informação. Foi como um precursor dessa crise que o cinema emergiu há cerca de um século; agora ele, uma vez mais, concentra nosso entendimento dessa situação com mais clareza. O cinema há muito é um esqueleto num festim, mas ao mesmo tempo, como num programa de fantasmagoria, num filme de Méliès ou num desenho de Disney, ele é uma festa de esqueletos, um carnaval que simultaneamente esclarece nossa progressiva perda de realidades compartilhadas e fornece uma base festiva na qual essa perda pode ser antecipada, celebrada, chorada e talvez até transcendida. Ainda há um futuro, mesmo que apenas um futuro apocalíptico, para essa ilusão secular (GUNNING, 1996, p. 44)

Gaudreault e Marion (2016, p. 20) são enfáticos ao afirmar que houve o cinema do século XX e haverá o cinema do século XXI, pois o que mudou com o digital não foram os filmes, não foi “tudo do filme”, foi, antes de tudo, o próprio cinema. Gunning (1996, p. 24 – 25) ressalta que os “profetas tecnológicos da morte do cinema” foram prematuros, embora não exista dúvida de que essa arte, na contemporaneidade, significa algo bastante diferente do que era apenas uma geração atrás. O autor ainda ressalta que, na primeira metade do século XX, a teoria do cinema esforçou-se para dotá-lo de uma identidade única, para diferenciá-lo das artes mais antigas e abastecê-lo com uma nova estética, porém, no começo do segundo século do cinema, encontramos essa identidade em conflito, dispersa em uma multiplicidade de novas tecnologias da imagem. Relembrar as origens do cinema, nesse momento, segundo Gunning, deve abrir caminho para uma concepção não-linear da história do cinema, na qual uma identidade caótica e proteana encerra possibilidades utópicas e premonições misteriosas.

Empregadas, eminentemente, para a produção de efeitos especiais, as tecnologias digitais operam em *Hollywood* como essenciais na presentificação das “realidades” apresentadas, sobretudo nos *blockbusters* (FELINTO, 2006, p. 416). Em *Hugo*, essas tecnologias retornam o público às origens do cinema. Segundo Gaudreault e Marion (2016, p. 44), a defesa final de uma identidade que está agonizando se acompanha, frequentemente, de reações de teor afetivo. São pelas mãos de um menino, de um órfão de doze anos, que o público órfão das origens cinematográficas as reencontra, em *Hugo*, para que, ao se abrir a novas identidades, o cinema possa ter esse público no seu novo peregrinar.

A imagem do “centro” é o que nos faz acreditar que tal conexão com esse público possa ser (re)estabelecida. O centro é o que traz essa ligação para um possível (re)nascimento. Nas sociedades tradicionais, segundo Eliade, a cosmogonia se deu em determinado ponto do espaço. O centro⁸² é um ponto em que se encontra toda a organização territorial, mas também um ponto de contato entre o sagrado e o profano, um meio por onde existe a irrupção do primeiro no segundo. Geralmente, o centro está representado como uma construção ou elemento simbólico que se eleva ao céu. Por ele, o humano pode se elevar ao mundo celeste onde estão os mitos. O centro é como um farol que ilumina e irradia o que gravita ao redor. É a partir dele que se origina um universo, como explicitado a seguir:

Um universo origina-se a partir do seu Centro, estende-se a partir de um ponto central que é como o seu “umbigo” [...] uma vez que a criação do homem é uma réplica da cosmogonia, daí resulta que o primeiro homem foi fabricado no “umbigo da Terra” (tradição mesopotâmica), no Centro do Mundo (tradição iraniana), no Paraíso situado no “umbigo da Terra” ou em Jerusalém (tradições judaico-cristós) [...] *toda construção ou fabricação tem como modelo exemplar a cosmogonia. A*

⁸² O simbolismo do centro do mundo informa não somente os países, as cidades, os templos e os palácios, mas também a mais modesta habitação humana, como a tenda de um caçador nômade, pois cada homem religioso se situa, ao mesmo tempo, no centro do mundo e na origem, próximo à abertura que lhe assegura a comunicação com os deuses (ELIADE, 2020, p. 60). O ponto central é uma referência para a criação do mundo. Qualquer construção humana, repete o ato original de criação do mundo. Ao criar, o homem repete a cosmogonia. Ele constrói de acordo com um arquétipo (ELIADE, 1992, p. 22). Quando cria, coloca um marco, uma ponte entre o sagrado e o mundo profano. Quando cria, harmoniza, rearranja o modelo celeste como os seres divinos criaram. Da mesma forma, segundo Eliade (1992, p. 22; 2020, p. 34 – 35), a tomada de posse de um território já ocupado por outros habitantes, repetia, ritualmente, a cosmogonia: da perspectiva das sociedades tradicionais, tudo o que não é o “nosso mundo” não é ainda um mundo, portanto, se faz “nosso mundo”, criando-o de novo, consagrando-o. O autor afirma que esse comportamento se prolongou até a aurora dos tempos modernos, com os conquistadores ingleses, espanhóis e portugueses que, em nome de Jesus, tomaram posses de terras que eram “renovadas”, “recriadas” pela cruz. Eliade ainda lembra que a ereção da cruz equivalia à consagração da região, “um novo nascimento”, porque pelo Cristo, “passaram as coisas velhas; eis que tudo se fez novo” (II Coríntios 5,17). Filmes como *O Descobrimento do Brasil*, de 1937, escrito e dirigido por Humberto Mauro, e *Terra em Transe*, de 1967, roteiro e direção de Glauber Rocha, demonstram essa tomada de poder no país, evidenciando esse modo de pensar dos colonizadores portugueses da época ao cravarem a cruz em solo, além da celebração da missa, como ato consagratório, “um novo nascimento”, um mundo que se torna “nosso mundo”.

Criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência (ELIADE, 2020, p. 44)

Eliade (2020, p. 38 - 39) afirma que os três níveis cósmicos – Terra, Céu, e Regiões Inferiores – tornaram-se comunicantes, geralmente, por uma coluna universal – *Axis Mundi*, que liga e sustenta o Céu e a Terra, cuja base se encontra cravada no mundo inferior. Essa coluna cósmica, segundo o autor, só pode estar situada no *Centro* do Universo, pois a totalidade do mundo espalha-se ao redor dela. Eliade aponta, então, que nesse “sistema de mundo”, em diversas concepções religiosas, um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; essa rotura é simbolizada por uma “abertura”, pela qual é possível a passagem de uma região cósmica para outra; a comunicação com o Céu se dá por imagens referentes ao *Axis Mundi*: um pilar, escada (escada de Jacó), montanha (Meru, na Índia; Haraberazaiti, no Irã; Monte dos Países, na Mesopotâmia; Gerizim, na Palestina, que se chamava, inclusive, “umbigo da Terra”), árvore, cipós; em torno desse eixo cósmico, estende-se o Mundo, logo, o eixo encontra-se “ao meio”, no “umbigo da Terra”, é o Centro do Mundo.

A Montanha Cósmica, no entanto, tem o mérito de revelar, de forma imediata, esse centro, pois figura entre as imagens que exprimem a ligação entre o céu e a terra, estando, portanto, no centro da terra, e, sendo um *Axis Mundi*, toca, de alguma forma o Céu e marca o ponto mais alto do mundo – para os cristãos, o Gólgota se encontra no cume da Montanha Cósmica (ELIADE, 2020, p. 39). “O ponto mais alto da montanha cósmica não é apenas o ponto mais elevado da Terra, é também o umbigo do mundo, o ponto em que começou a Criação” (ELIADE, 1992, p. 25). Eliade (2020, p. 40) conclui, então, que as cidades santas estão no Centro do Mundo; os templos são réplicas da Montanha Cósmica e, conseqüentemente, constituem a “ligação” por excelência, entre a Terra e o Céu com os alicerces dos templos mergulhando, profundamente, no mundo inferior.

A Estação *Montparnasse* e *Académie du Cinéma Français* podem ser consideradas dois centros do universo cinematográfico em *Hugo*, pela estrutura arquitetônica que possuem, pela referência e reverência com que são apresentadas ao longo da narrativa, pela transformação – revitalização - que influem nos personagens. Nesses dois ambientes, o cinema se manifesta de forma visível – são as hierofanias que tocam o existencial dos personagens e que, perpassam, como partículas simbólicas, das quais tratarei com mais ênfase na seção 4.3 – *Antifonia Cinematográfica e Partículas Difusas Simbólicas*, na página 313. Como uma bateria que precisa ser recarregada, o cinema retorna ao centro para que as origens

possam lhe dar nova energia e vigor. Rememorar as origens torna-se uma revitalização em meio à crise do digital, com as fronteiras abaladas, com a queda de público, com a necessidade de se reinventar. Rememorar as origens, assim como nas sociedades tradicionais, demonstra a posse sobre elas, a manipulação que pode ser dada ao contá-las representativamente, concedendo-lhes ou aumentando ainda mais a aura mágica em torno desse princípio.

Ao falar que reuniu uma equipe para o desenvolvimento da adaptação cinematográfica, Scorsese declarou a Selznick o seguinte: “*The objective was to create our own universe with its own visual language. We wanted to find a balance between realism and myth. This is partially expressed in visual details such as the color of a costume or the placement and size of a poster. The Paris we created has a basis in reality but is not an exact reproduction*⁸³” (SELZNICK, 2011, p. 31). Na reprodução de uma narrativa que faz a arqueologia do cinema, o centro do cinema é estabelecido logo no início com a Paris despontando na imagem. Como um trem, o público adentra ao centro, na zona de rotura entre o existencial cinematográfico e o existencial realidade dos personagens. As origens, então, são apresentadas para que, ao entrar em contato com elas, o público, possa, uma vez mais, estar imbricado nesse universo.

O contato com as origens cinematográficas renova o vigor e a paixão pelo cinema, o entusiasmo por essa arte, a impressão de fascínio desse passado e da história da cinematografia. O contato com essas origens proporciona a (re)descoberta do que estava adormecido, latente ou do que não se conhecia. O contato com os irmãos Lumière, com a chegada do trem, com Méliès, com o foguete no olho da Lua, com a magia da sala cinematográfica renova, uma vez, o apelo do cinema junto ao público, transformando o olhar dele para com essa arte em um ponto de encontro. A cinefilia desperta, aflora e, pode, agora, ser transformada, ressuscitada, amadurecida para um novo contexto histórico.

Anteriormente, como expus, Eliade (2016, p.10) reconhece que as mitologias grega, egípcia, indiana e outras sofreram diversas modificações e reinterpretações de modo mais significativo que a das demais. Além da cosmogonia, outros mitos foram sendo incorporados às crenças. Na página 254, evidenciei o esquema “*Consciência → Sonho → Mito → Religião*

⁸³ M. T: “O objetivo era criar o nosso próprio universo com uma linguagem visual própria. Queríamos encontrar um equilíbrio entre realismo e mito. Isso é parcialmente expresso em detalhes visuais, como a cor de uma fantasia ou a colocação e o tamanho de um pôster. A Paris que criamos tem base na realidade, mas não é uma reprodução exata”

→ Arte → Drama → Literatura → Cinema”, de Geoffrey Hill (1992, p. 7 - 9). O autor afirma que algumas tribos antigas compartilhavam os sonhos em comunidade, interpretando-os como grupo até encontrar uma orientação em comum. Esses sonhos, por vezes, permaneciam como meros sonhos ou foram adicionadas aos contos folclóricos coletivos da tribo, ou, se, neles, houvessem histórias profundas e numinosas, assumiam um *status* mais elevado e se tornavam os mitos da cultura. O mito, no nível social, fornece sinais e símbolos que ajudam o espírito humano a resolver seus dilemas e transcender acima das indignidades no plano temporal. Segundo Hill, quando nossa consciência pessoal se funde com a consciência coletiva de nossas respectivas tribos, tais expressões culturais tornam-se os mitos estabelecidos com o resto daquela cultura, porque todos os indivíduos, em uma cultura, têm uma consciência compartilhada com o resto da cultura, e todos os povos têm uma necessidade de mitos culturais que atuam como luzes orientadoras, para a motilidade da alma coletiva.

Para finalizar esse condensado do estudo de Mircea Eliade, há uma distinção importante a ser apresentada, haja vista que o cinema, ao voltar às origens, não, exatamente abole o tempo como nas sociedades tradicionais, mas o faz de acordo com as religiões históricas. Eliade (1992, p. 123) observou que o homem histórico (o homem moderno), consciente e voluntariamente, cria a história ao passo que o homem das civilizações tradicionais não atribui valor ao acontecimento histórico em si, ou seja, não o considera como uma categoria específica do modo de existência dele, independente de aboli-la periodicamente, de desvalorizá-la por meio de arquétipos. No entanto, em relação ao homem histórico, Eliade conclui que o mundo moderno não está todo convertido ao historicismo. Eliade (1992, p. 124) observou que o cristianismo das camadas mais populares da Europa jamais aboliu totalmente a teoria dos arquétipos (que transformava um personagem histórico em herói exemplar, e colocava um acontecimento histórico em uma categoria mítica), nem as teorias cíclicas e astrais (segundo as quais a história era justificada e os sofrimentos provocados por ela assumiam um significado escatológico).

Enquanto as civilizações tradicionais apontavam para o passado, ou seja, para algo original e arquetípico, o Cristianismo aponta para o futuro, o que vai possibilitar a criação moderna do conceito de história (RIBEIRO, 2014, p. 43). Para o Cristianismo, há uma linha reta que traça o curso da humanidade, desde a queda inicial no Paraíso até a redenção final, e o significado dessa história é único porque a encarnação é um fato único e, a morte do Cristo se realizou de uma vez por todas, não se tratando de um acontecimento sujeito à repetição (ELIADE, 1992, p. 124 – 125). A História, segundo Mircea Eliade (2020, p. 97), torna-se

suscetível de ser santificada: quando um cristão de nossos dias participa do Tempo Litúrgico, volta a unir-se ao *illud tempus* em que Jesus vivera, agonizara e ressuscitara, entretanto, não se trata mais de um tempo místico, mas do tempo em que Pôncio Pilatos governava a Judeia. Da mesma forma, segundo o autor, ocorre com o calendário cristão que repete os acontecimentos da existência de Cristo que se desenrolaram na História, ocorrências que não se passaram na origem do “Tempo”. Na Teologia Cristã, esse momento é denominado por *plenitude dos tempos*.

[...] o horizonte dos arquétipos e da repetição foi ultrapassado, pela primeira vez, pelo judeu-cristianismo, que introduziu uma nova categoria na experiência religiosa: a categoria da fé [...] se a fé de Abraão pode ser definida como “para Deus tudo é possível”, a fé do cristianismo implica que tudo também é possível para o homem [...] o cristianismo é a “religião” do homem moderno e do homem histórico, do homem que descobriu simultaneamente a liberdade pessoal e o tempo contínuo (em vez de cíclico). É até interessante observar que a existência de Deus impõe-se de maneira ainda mais urgente sobre o homem moderno, para quem a história existe como tal, como história e não como repetição, do que sobre o homem das culturas antigas e tradicionais, que, para defender-se do terror da história, tinha à sua disposição todos os mitos, rituais e costumes [...] No horizonte dos arquétipos e repetição, o terror da história, quando apareceu, podia ser suportado. Desde a “invenção” da fé, no sentido judeu-cristão da palavra (= para Deus tudo é possível), o homem que tinha deixado o horizonte dos arquétipos e da repetição não pode mais defender-se contra aquele terror, exceto por intermédio da ideia de Deus (ELIADE, 1992, p. 136 – 137)

Dessa forma, não se recusa a história e nem se procura a abolir, mas de viver inserido nela. Há um tempo contínuo, como sequência de eventos que compreende desde a cosmogonia até a escatologia. Eliade (1992, p. 96) afirma que o Deus do povo judeu já havia deixado de ser uma divindade criadora e passara a ser uma personalidade que intervinha na história e que revelava a vontade Dele por intermédio de acontecimentos (invasões, cercos, batalhas). Segundo o autor, os hebreus foram os primeiros a descobrirem o significado da história como epifania de Deus, cuja concepção foi assimilada pelo Cristianismo.

Existem questões em que, mesmo em religiões históricas, como é o caso do cristianismo, repete-se a lógica das sociedades tradicionais, uma vez que em diversos rituais religiosos se observa um tempo cíclico, que repete e retoma sempre as ideias e ações divinas que ocorreram em um passado distante, como o sacramento eucarístico, já que nele se traz novamente à memória a morte do Cristo (RIBEIRO, 2014, p. 38). Essa questão será evidenciada adiante por meio de questões teológicas, a fim de ressaltar a antítona como

procedimento de existenciais que, mesmo na história, voltam às origens, sem a aboli-la. Nas concepções centradas em torno da figura do Cristo, é introduzida a ideia de que Deus entra na história e atua nela, ou seja, se a própria divindade escolhe o tempo para fazer-se como outros seres humanos, a temporalidade passa a ser um local de celebração, no qual se podem rememorar os atos de salvação que ocorreram na história (RIBEIRO, 2014 p. 12). Nesse caso, é inconcebível a afirmação “Deus acima de todos”, pois este se encarna na humanidade. O Cristo, signo de Deus, apresenta-se ao mundo: “Quem me viu, viu o Pai” (Jo 14, 9).

A adaptação fílmica *Hugo* apresenta o que se convencionou serem as *origens*, o *evento fundador* do cinema, com o intuito de celebrar a história da arte cinematográfica. Do mesmo modo, o Judaísmo e o Cristianismo, mais precisamente o Catolicismo, como exemplificados a seguir, dirigem-se às origens para celebrar a vida, o Transcendente, o peregrinar da humanidade. Sem considerar as origens, o princípio, o tempo primordial, o tempo forte, não é ter um olhar profundo da história; não é considerar o todo, a raiz, o fator pulsante e determinante para o hoje; é ignorar a sucessão e a unidade dos acontecimentos, e o ponto do qual se deslocou a chama eloquente que perpassou, no caso do cinema, das fogueiras para a luz que emana do projetor cinematográfico.

Voltamos, pois, à narrativa do Mar Vermelho, ao momento do canto antifonal com Miriam após a passagem dos hebreus, descrita por Martin (2012, p. 55) como o primeiro instante de Antifonia. Há uma dualidade de momentos, mas também uma prioridade lógica e teológica (GIRAUDO, 2014, p. 78), que precisam ser consideradas ao voltarmos ao que se convencionou ser o *evento fundador* do Judaísmo. Dois momentos devem ser ressaltados: a *prefiguração*, um índice, aquela que indica algo maior, e o *evento fundador*. Segundo Giraud (2014, p. 78; 86), o Judaísmo tem como *prefiguração* a ceia pascal de Israel antes de sair do Egito; e *evento fundador*, a libertação do povo e a passagem pelo Mar Vermelho, ambos relatados no *Shemot*, na Torá, e no livro bíblico do Êxodo; e o Cristianismo, a última ceia de Cristo com os discípulos, como *prefiguração*; e a paixão, morte e ressurreição apresentadas nos Evangelhos Mateus, Marcos, Lucas e João⁸⁴ como *evento fundador*.

A passagem bíblica que apresenta a *prefiguração* do Judaísmo é encontrada em Êxodo 12,1-14,28. Logo de início, observa-se que o fato da passagem pelo Mar Vermelho será o início, na perspectiva de Eliade (1992), de um *Ano Novo* para os hebreus:

⁸⁴ Ao contrário dos demais, o Evangelho de João dá ênfase ao gesto do lava-pés, na ceia, ao invés dos detalhes expostos pelos outros evangelistas.

¹O SENHOR disse a Moisés e a Aarão, na terra do Egito: ²“Este mês será para vós o início dos meses, o primeiro mês do ano. ³Falai assim a toda a comunidade de Israel: No dia dez deste mês, cada um tome um cordeiro para casa paterna, um cordeiro para cada casa [...] ⁶Guardarei-o até o dia catorze do mês. Então, toda a comunidade de Israel reunida o imolará ao cair da tarde. ⁷Tomarão um pouco do sangue, e com ele untarão os dois umbrais e a viga da porta das casas, nas quais o comerem [...] ¹¹Assim o comereis: os rins cingidos, sandálias nos pés, cajado na mão; e comereis às pressas: é a Páscoa [isto é, *Passagem*] do SENHOR. ¹²Nesta noite, eu passarei pela terra do Egito e ferirei todo o primogênito na terra, desde as pessoas até os animais [...] ¹³O sangue nas casas onde estiverdes servirá de sinal para vos proteger: ao ver o sangue, passarei adiante, e a praga do extermínio não vos atingirá, quando eu ferir o Egito. ¹⁴**Este dia será para vós um memorial, e o celebrareis como festa do SENHOR. Vós o celebrareis, como preceito perene, em todas as vossas gerações.** [...] ²⁸Os israelitas se retiraram e, como o SENHOR havia ordenado a Moisés e a Aarão, assim fizeram". (grifo meu)

A última ceia no Egito, realizada na véspera da passagem do Mar Vermelho, é uma *prefiguração única* a um *futuro imediato* - a passagem, de fato, entendida como morte à servidão e de renascimento à nova terra - o *evento fundador* do Judaísmo (GIRAUDO, 2014, p. 80). A *prefiguração*, um *índice do evento fundador*, portanto, faz parte deste e está intimamente ligada a ele. O *evento fundador* está unido à prefiguração e formam uma única e indivisível intervenção salvífica: um prescinde do outro; da mesma forma, a última ceia de Cristo com os discípulos é, teologicamente, inseparável da morte-ressurreição (GIRAUDO, 2014, p. 80 - 81;86). Ambos constam como um memorial, cuja celebração marcada como um preceito perene às gerações, retoma e atualiza esses momentos. Na visão de Taborda (2015, p. 51), essa travessia pelo mar não estava destinada somente àquela geração, mas a toda a multidão “numerosa como as areias da praia e como as estrelas do céu” que sucederia os libertos do Egito. Há uma fórmula atribuída a Rabbán Gamaliel - de quem São Paulo foi discípulo (MONRABAL, 2006, p. 21) -, que exemplifica o *evento fundador* do Judaísmo: “De geração em geração, *cada um é obrigado a ver-se a si próprio como tendo ele mesmo saído do Egito... O Santo – bendito seja ele – não remiu só a nossos pais, mas também remiu a nós com eles...*”⁸⁵ (GIRAUDO, 2014, p. 82).

No memorial realizado, anualmente, na ceia pascal, o judeu tem ciência de que a libertação não foi uma ação que se deu somente no passado, mas atinge também a ele no hoje

⁸⁵ Trecho da Admoestação de retomada:

EM TODA A GERAÇÃO E GERAÇÃO, *cada um é obrigado a ver-se a si próprio como tendo ele mesmo saído do Egito*, como foi dito “E anunciarás a teu filho naquele dia, dizendo: É por causa disto que o Senhor fez por mim [o que ele fez], quando saí do Egito [Ex 13,8]. Não somente a nossos pais remiu o Santo – bendito seja Ele! -, Mas *também a nós* remiu com eles, conforme está dito: “E *nos* fez sair de lá, para nos fazer vir e dar-nos a terra que tinha jurado a nossos pais” [Dt 6,23].

(TABORDA, 2015, p. 52). No *seder*, ceia judaica em que se recorda a história do Êxodo e a libertação do povo de Israel, recorda-se não somente o nascimento para a liberdade do povo judeu, mas de todos os povos e de cada indivíduo: no fim da leitura consta que “o homem (*‘adam*⁸⁶, portanto não somente o judeu) em todas as gerações tem o direito de se considerar como se ele próprio tivesse saído do Egito (DI SANTE, 2004, p. 180).

A libertação e a passagem pelo Mar Vermelho são os acontecimentos fundamentais do povo judeu (DI SANTE, 2004, p. 180). Na celebração e no pensamento judaico, o Egito é muito mais que uma localização geográfica, pois existem outras formas de escravidão na realidade histórica contemporânea, impostas por poderes e sistemas tão tiranos quanto os do Egito, além da subserviência à tirania do consumismo, dos preconceitos, da violência (MAYER, 2019a, p. 11). O Egito constitui, portanto, em um símbolo de aprisionamento em diferentes esferas. Quando se cruza essa passagem das fronteiras que aprisionam, quando se conserta o que estava quebrado, o Mar Vermelho se torna *locus* de liberdade. Essa passagem e, conseqüente, libertação conecta a uma nova dimensão e, mesmo o passado com as memórias dilacerantes, evidenciam a pertença, a identidade, a constituição do ser. A libertação e a passagem pelo Mar Vermelho fazem parte da ação de graças dos judeus⁸⁷.

À luz da ceia pascal judaica, no Cristianismo há também uma ceia como *prefiguração*. Cesare Giraudo (2014, p. 128 - 129) apresenta a *prefiguração* do Cristianismo através de passagens dos Evangelhos sinópticos⁸⁸. No entanto, optou-se, aqui, em apresentar somente a passagem do Evangelho de Lucas, em razão de contextualizar a ceia de modo mais ilustrativo em relação aos demais Evangelhos.

A passagem de Lc 22,7-21.39 que exemplifica a *prefiguração* do Cristianismo está disponível a seguir:

⁷Chegou o dia dos Pães sem Fermento, quando se devia sacrificar o cordeiro pascal.

⁸Jesus mandou Pedro e João, dizendo: “Ide, preparai-nos a ceia pascal, para que a comamos”. ⁹Eles perguntaram: “Onde queres que a preparemos?” ¹⁰Jesus respondeu: “Ao entrardes na cidade, virá ao vosso encontro um homem carregando uma bilha

⁸⁶ Pai de todos os povos.

⁸⁷ Toda refeição judaica e, em especial a ceia pascal, inicia-se sempre com uma ação de graças, uma bênção, seguida de súplica para que Deus seja pródigo com o povo (ZAVAREZ, 2017, p. 126). Ela consiste em lembrar os feitos do Transcendente em favor desse povo. Tudo é razão de bendizer para os judeus, até mesmo as realidades negativas (DI SANTE, 2004, p. 15).

⁸⁸ Termo utilizado para designar os Três primeiros Evangelhos do Novo Testamento (Mateus, Marcos e Lucas) por apresentarem um número considerado de semelhanças nos escritos em relação aos fatos narrados da vida de Jesus.

de água. Segui-o até a casa onde ele entrar ¹¹e disse ao dono da casa: “O Mestre manda perguntar: ‘Onde está a sala em que posso comer a ceia pascal com os meus discípulos?’ ¹²Ele então vos mostrará, no andar de cima, uma grande sala arrumada. Ali farei os preparativos”. ¹³Eles foram, encontraram tudo como Jesus tinha dito e prepararam a ceia pascal. ¹⁴Quando chegou a hora, Jesus pôs-se à mesa com os apóstolos ¹⁵e disse: “Tenho desejado ardentemente comer convosco esta ceia pascal, antes de padecer; ¹⁶pois eu vos digo que não mais a comerei, até seu pleno cumprimento no Reino de Deus”. ¹⁷**Então recebendo um cálice, deu graças e disse: “Tomai este cálice e partilhai entre vós; ¹⁸pois eu vos digo que, de agora em diante, não mais beberei do fruto da videira, até que venha o Reino de Deus”.** ¹⁹**A seguir, tomou o pão, deu graças, partiu-o e lhes deu, dizendo: “Isto é o meu corpo, que é dado por vós. Fazei isto em memória de mim”.** ²⁰**Depois da ceia, fez o mesmo com o cálice, dizendo: “Este cálice é a nova aliança no meu sangue, que é derramado por vós.** ²¹Todavia, a mão de quem vai me entregar está junto de mim, à mesa. [...] ³⁹Jesus saiu e, como de costume, foi para o monte das Oliveiras. Os discípulos o acompanharam. **(grifo meu)**

Os evangelistas sinóticos apresentam a última ceia (ou Santa Ceia, como muitas vezes é chamada) situada no arcabouço da Festa da Páscoa (MARTIN, 2012, p. 141). Ela, como prefiguração única, irrepitível, está orientada ao *futuro imediato* (GIRAUDO, 2014, p. 86). Como judeu fiel, Jesus participava, anualmente, da celebração da ceia pascal, no entanto, ao celebrar com os apóstolos, concede um novo sentido ao rito judaico: antecipa, ritualmente, a entrega total dele ao Pai pela humanidade por meio da morte e ressurreição, inaugurando, o que se considera para os cristãos, a nova e eterna aliança selada com o sangue dele (ZAVAREZ, 2017, p. 122). Afirmar os laços com o Judaísmo, portanto, não é reduzir o Cristianismo a um produto e prolongamento do primeiro, mas reconhecer o nascimento do segundo e da novidade da liturgia cristã: a interpretação cristológica dos dados hebraicos (DI SANTE, 2004, p. 250). A última ceia é, teologicamente, inseparável da morte-ressurreição: o *sinal profético* realizado na véspera e o *evento fundador* se evocam e se implicam mutuamente, enquanto feitos um à medida do outro, assim como a passagem do Mar com a ceia da véspera no Egito (GIRAUDO, 2014, p. 86).

Da perspectiva do catolicismo, a *prefiguração* e o *evento fundador*, fatos históricos, portanto, irrepitíveis, mas possíveis de atualização, podem ser exemplificados da seguinte maneira:

O evento fundador do Novo Testamento, a passagem de Jesus pelo mar da morte, teve também seu anúncio profético no gesto de Jesus ao partir o pão e distribuir o cálice com palavras que os identificam com seu corpo e sangue que no dia seguinte seriam entregues em prol da salvação da humanidade. Mas, ao mesmo tempo em que remetia a comunidade do cenáculo ao futuro imediato, sua morte e ressurreição, pela ordem de iteração “Fazei isto em meu memorial”, Jesus apontava para um futuro longínquo, “a páscoa das gerações cristãs, pela qual, graças ao sinal do pão e do

vinho, a “Igreja das gerações” haveria de participar do mesmo evento fundador (TABORDA, 2015, p. 88)

Giraudó (2014, p. 82; 92) enfatiza que não se pode levantar a hipótese nem de um retorno físico ao Gólgota na tarde da primeira Sexta-feira Santa, nem de um retorno ao sepulcro do Ressuscitado na aurora daquele primeiro domingo, mas para os cristãos católicos a celebração da eucaristia é o modo de ir ao Calvário e ao sepulcro vazio: um ir não físico, mas no memorial, pela retomada ritual do sinal profético do pão e do cálice, por uma ação figurativa, sacramental. Chauvet (2007, p. 32) afirma que não se trata de uma recordação que se encerraria na nostalgia de uma origem histórica, mas “com-memoração” viva de uma história de sofrimentos e de libertação que permite a cada geração reviver, ritualmente, no presente o êxodo de outrora. O autor ainda afirma que a memória judaica e cristã atualiza a libertação do passado e abre para um futuro novo, conduzindo a pessoa a considerar a história como algo próprio dela, pois é memória “viva”, que faz o presente se movimentar, e que é portadora de futuro que engloba, na eucaristia cristã, o futuro escatológico.

Do *evento fundador* do Cristianismo - a paixão, morte e ressurreição-, Cesare Giraudó desenvolveu a seguinte fórmula inspirada em Rabbán Gamaliel:

De geração em geração, cada um de nós é obrigado a ver-se a si próprio – com os olhos penetrantes da fé – como tendo estado ele mesmo lá no Calvário na primeira Sexta-feira santa e diante da tumba vazia na manhã da ressurreição. Pois não só nossos pais estavam lá; mas também nós todos, reunidos hoje aqui para celebrar a eucaristia, estávamos lá com eles, prestes a morrer na morte de Cristo e a ressurgir em sua ressurreição (GIRAUDO, 2014, p. 90).

Para Taborda (2015, p. 34 – 35), no símbolo, o ser humano atualiza sua verdade mais nuclear com todas as suas faculdades, como ocorre nas celebrações. A repetição desse símbolo no cotidiano, bem como a aderência a ele, é incorporada na memória; no modo de pensar, de ver a vida nos diversos acontecimentos e problemáticas e no agir na sociedade. Não é por acaso que esse retorno às fontes, às origens, ao evento fundador das crenças impactou a humanidade não apenas religiosa, mas artística e culturalmente, como no caso de Martin Scorsese.

Na reportagem, *Fascination With Faith Fuels Work by Scorsese*, de Caryn James, publicada em 8 de agosto de 1988, no jornal *The New York Times*, apresenta que os filmes de Scorsese são, basicamente, sobre obsessões. Na página 203 desta tese, já havia evidenciado

que o autor mencionou ter ficado obcecado, no cinema, quando criança, pela ilusão de movimento que os filmes criam, e a obra literária *The Invention of Hugo Cabret* tocou nessa obsessão. Na referida reportagem, o diretor comenta ser obcecado pelo papel de Jesus no mundo moderno, declarando o seguinte: “*I don't think this will ever be out of my system. I just think I'm too obsessed by it, too fascinated by faith, by this concept of loving, and how we should live our lives*”⁸⁹. Por consequência, o imaginário cristão perpassa *Hugo*. No entanto, esse imaginário cristão não se trata de algo totalmente distinto de outras crenças e mitologias, pois foi formado, ao longo dos anos, pelo contato com outras crenças, mitologias, civilizações, imaginários, desde os primeiros tempos, advindo do judaísmo, desde a libertação de culto em Roma, perpassando pelos séculos, aderindo particularidades de outras religiões e povos, apresentando, inclusive, muitas dessas particularidades das sociedades tradicionais apresentadas por Mircea Eliade acerca de civilizações e crenças mais antigas que o cristianismo. No mundo contemporâneo, em que ainda o ser humano está cercado de mitologias, a figura de Prometeu na obra filmica, por exemplo, demonstra a variedade de misticismo pertence à cultura das sociedades.

A narrativa de *Hugo* mescla-se à História do cinema, recriando "um castelo de vidro", "um castelo encantado", assim descritos pelo personagem René Tabard (TAILLIBERT, 2012, p. 4 – 5). No final da adaptação cinematográfica, o personagem Méliès acompanha, pelo corredor do apartamento dele, um grupo de estudantes de cinema – um deles interpretado por Brian Selznick - que deseja fazer um documentário sobre a história cinematográfica. Méliès diz a eles que precisam iniciar pelas cavernas. Jeanne especifica que o estudo deveria começar pela caverna de *Niaux*, na França, que tem sido estudada por diversos pesquisadores (SCORSESE, 2011). Diante disso, no esquema *prefiguração e evento fundador*, apresentados por Giraud (2014) e Taborda (2015), proponho as pinturas nas cavernas como *prefiguração do cinema*.

Na apresentação do livro de Flávia Cesarino Costa, *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*, Arlindo Machado (2008, p. 10) enfatiza o fato de que, quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Ao longo desta tese, em alguns momentos, já evidenciei essa prefiguração relacionada, de certa forma, ao cinema. Santaella e Nöth (2017, p. 130) chamam a atenção para o fato da força da

⁸⁹ M. T: “Acho que isso nunca vai sair do meu sistema. Eu só acho que estou muito obcecado por isso, muito fascinado pela fé, por esse conceito de amar, e como devemos viver nossas vidas”.

fotografia na duplicação das aparências que ela permite, cuja “aventura da reprodução imagética do mundo” foi dada com os desenhos das cavernas, exposto na página 149; Marcel Martin (2011, p. 15) compara os irmãos Lumière a quem realizou as imagens nas cavernas de Altamira e Lascaux, pois estes também não tinham o intuito de fazerem arte, contudo, no hoje, constituem parte do patrimônio artístico da humanidade, na página 187; acerca da contação de narrativas, Bedran (2012, p. 25), comenta que, ao redor do fogo, através da arte rupestre e de outras formas de expressão, a humanidade se valeu das narrativas em diversos momentos da vida, apresentado na página 178, e de Mckee (2006, p. 180), que complementa a importância das cavernas, na página 217; de *Geoffrey Hill* (1992) que inicia o livro *Illuminating Shadows: the mythic power of film* com a primeira parte da introdução intitulada *From cave shadows to the silver screen: the wisdom of cinemyth*, mencionado na página 255. Esses autores evidenciam a importância das cavernas, como origens. Além deles, em outro contexto, Eliade (2016, p. 44) comenta acerca das pinturas rupestres no Kimberley, Austrália. Segundo o autor, acreditava-se que elas tivessem sido pintadas por ancestrais míticos, e que são repintadas, a fim de reativar o poder criador, tal e qual se manifestou pela primeira vez no início do mundo daquele povo.

Seja qual arte ou acontecimento argumentado para uma possível *prefiguração* do cinema, é evidente que não seria algo que se sucedera na véspera da apresentação dos filmes dos irmãos Lumière, como as ceias ocorridas no caso do Judaísmo e do Cristianismo. Essa *prefiguração*, portanto, não aponta para um *futuro imediato*. Eleger as pinturas nas cavernas como *prefiguração* do cinema não é negligenciar as demais artes e mídias, como a arquitetura, a xilogravura, a fotografia, a descoberta da persistência retiniana, a lanterna mágica e uma série de equipamentos e tecnologias que foram sendo desenvolvidos ao longo dos séculos. É, ao contrário disso: é incorporar todas elas em uma trajetória que culminou no cinema – a síntese de todas as artes até aquele momento, como enunciou Sadoul (1963, p. 7). O aspecto material do cinema não poderia, por motivos lógicos, ter se desenvolvido na véspera daquele evento que se convencionou a origem, a primeira exibição pública, o evento fundador da arte cinematográfica com os irmãos Lumière. A fotografia e a descoberta da persistência retiniana, por vezes, são apontadas como culminantes para o cinema. Entretanto, nos mais singelos atos de expressão, fixados nas pedras, já constavam o modo de expressão humano que perpassaria nas artes. Lá, era o começo do ato de fixar não apenas as narrativas, mas a história das qual somos parte de um *continuum*.

Imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro das palavras (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 13). A Semiótica, por exemplo, não deixa de considerar esse momento histórico das pinturas nas cavernas como meio de expressão, de produção de sentido e de significado. Da mesma forma, quando falamos em contação de narrativas, nosso olhar, para o que pode ter culminado no hoje, em grande parte dos casos, dirige-se a essas pinturas. É o gérmen que constituiria as plantas artísticas e, posteriormente, os frutos e as sementes.

Em grego, *kinema* significa movimento, dança ou pantomina, vinculado a algo que o ser humano procura registrar, desde as pinturas rupestres. O conceito encontrou seu princípio básico na animação (*flipagem=flip*, em inglês, virar rapidamente), ou seja, a passagem de várias imagens em sequência, numa velocidade que dá a ilusão de movimento. No cinema, o espaço próprio da sequência é aquele individualizado pela soma das imagens e daí surgem conotações diversas (GUIMARÃES, 2012, p. 62 – 63)

O mistério do porquê ou do quê, de fato, foram essas pinturas acende uma aura em torno delas. Há um fascínio em tantas áreas do conhecimento humano acerca delas, tornando-se algo mágico, mitológico. Como já apontado anteriormente, sendo interpretantes dinâmicos, segundo Santaella (2005, p. 43), somos suscetíveis a eventuais falhas na interpretação da intenção desses signos estarem gravados naquelas cavernas. Mas o fato de não haver uma precisão, contribui para um misticismo em torno do assunto. Assim como o “Homem-macaco”, em *2001: A Space Odyssey*, afirmo que descobrimos o “osso” como ferramenta há tempos longínquos e o lançamos para o alto, rumo a um futuro possível. Saímos da terra, do solo arenoso, das cavernas de onde expressamos algo que se tornou memória e, conseqüentemente, patrimônio da humanidade, rumo a um percurso trilhado por milhares de anos. Esse lançamento, não circular, mas contínuo, perpassou pelas diversas fases da história até o hoje.

O cinema ainda não é a nave espacial – seria pretensão e exagero afirmar tal feito, do mesmo modo que tal afirmação não é menosprezar essa arte – mas confirmar um símbolo de potência que ela e demais artes podem vir a ser (inclusive novas artes/mídias que possam vir a serem criadas). O evento fundador, ocorrido há mais de cem anos, pois, será retornado. Entretanto, não por meio da rerepresentação, mas sim da representação: o ato mais significativo do cinema, pois, através dela, esse retorno alcança o intérprete, cujos interpretantes, gerados pelas imagens e pela imaginação, transpõem as fronteiras do tempo e

do espaço. Ainda cruzaremos, tal como o osso, a atmosfera e, então, nenhuma terra plana será vista, mas a esfera que transborda no espaço, que circunda possibilidades, existenciais e um *continuum* imbricamento de formas intermediais. A nave será o ápice da liberdade e da descoberta: as artes, assim como o cinema, imbrincados em uma crescente potência do símbolo. As singelas pinturas, no entanto, não estarão apagadas da memória, elas estarão intrínsecas, como prefiguração desse momento, e, sendo prefiguração, embutidas nessa teia de potencialidade artística.

Marcel Martin (2011, p. 16) lembra que a arte esteve, inicialmente, a serviço da magia e da religião, antes de se tornar uma atividade específica, criadora de beleza. No final do século XIX, o cinema, após algumas inovações tecnológicas, passou a contar as narrativas também por meio da imagem. Apesar de ser uma convenção, tornou-se referência, um ponto recorrente quando se discute as origens dessa arte. Afinal, teve a importância e magnitude de expressar esse momento da arte. Dessa forma, temos esse acontecimento como *evento fundador*, além das produções de Georges Méliès, que trouxeram novas perspectivas para as produções. Perspectivas que influenciaram, impactaram, moldaram e perpassaram as obras cinematográficas ao longo dos anos.

Figura 25 – Georges Méliès e Jeanne assistindo aos filmes dos irmãos Lumière naquela que se convencionou ser a primeira exibição pública do cinema em *Hugo*, dirigido por Martin Scorsese, de 2011.



Fonte: Obra Cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

De acordo com Wood (2002, p. 183), Méliès estava naquele local e demonstrou o desejo por comprar o cinematógrafo, que lhe foi negado com o argumento de que a invenção havia sido criada para a ciência e não para a mágica. Taillibert (2012, p. 5) afirma que não é por acaso que, em *Hugo*, Scorsese recria a “sacrossanta sessão organizada pelos irmãos Lumière, em Paris, na noite de 28 de dezembro de 1895”. Segundo a autora, por meio da ilusão do movimento, Scorsese traz a impressão das primeiras pessoas diante das imagens em movimento, corporificando essa magia do cinema que, na infância e na adolescência, alimentou-o e o acompanhou como assíduo espectador. A autora ainda traz uma declaração de Scorsese na qual diz que, além de ter sido uma homenagem, *Hugo*, para ele, foi uma peregrinação.

O *eterno retorno* às origens cinematográficas, de fato, não pode abolir a história, porque esse *retorno* tem por principal finalidade lembrar, recordar, exaltar, divulgar a quem não sabe a História dessa arte – seja a origem ou seja parte dela, pois a História, mais uma vez reitero, é a grande demonstração da força dessa arte. Plaza (2013, p. 5) afirma que a “arte recupera a história ao nível da produção”, que “toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a história no tempo presente” e que a recuperação da história é “estabelecer uma relação operativa entre passado-presente-futuro”.

Diante da Antifonia Cinematográfica como um processo de recuperação, de exaltação, e de celebração da História do Cinema, bem como de reiteração da identidade, de resistência frente às eventuais crises, cunho o símbolo da retórica dessa antifonia que ecoa, simbolicamente, nessa arte, inspirado em Rabbán Gamaliel, Cesaure Geraldo, Peirce, Plaza e Eliade:

De geração em geração, cada ser humano é obrigado a ver-se a si próprio – com os olhos penetrantes na tela – na apresentação pública dos filmes dos irmãos Lumière e depois no estúdio de Georges Méliès em que as narrativas ganharam a dimensão fantástica e onde, ficcionalmente, voamos à Lua como se, de fato, assim o tivéssemos feito. Pois não só nossos pais, mães e cada antepassado estavam lá, mas também nós, que nos reunimos hoje aqui para celebrar a vida. Enquanto nossos olhos e nossos ouvidos contemplam a mais uma narrativa, vislumbramos e vivemos aqueles memoráveis acontecimentos que remetem a toda a história da arte: cinema como síntese das artes, como tradução de pensamentos, do visível e do invisível. O cinema - aclamado seja –, é a arte que corporifica em partículas luminosas e simbólicas o mundo. A cada narrativa cinematográfica encontramos um pouco do que de nós se pensava estar perdido. Voltamos, imaginariamente, ao túnel do tempo, por meio do que é mais significativo no cinema - a representação - e nos tornamos contemporâneos de Lumière, de Méliès, dos esquecidos e das esquecidas, dos negligenciados e das negligenciadas cineastas, de nossos mitos, do momento em que

as gravuras foram realizadas nas cavernas, no desenvolvimento de cada arte. De geração em geração, cada ser humano é obrigado a ver-se a si próprio neste lugar: a Paris de onde todas as engrenagens “deram corda” a uma nova arte, multiplicando-se pelo mundo, conectando-se não apenas a dispositivos cinematográficos, mas a cada pessoa que abre os olhos, aguça os ouvidos e os demais sentidos para assistir e vivenciar às narrativas cinematográficas. Nos *tic tac tic*, cada ser humano é conduzido por esse trem que percorre os trilhos do tempo para ser levado ao memorial da Paixão Cinematográfica. Lá, o projetor emana a luz e o som do despertar em meio ao breu: “Só o cinema nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Historicamente. Afetivamente. Magicamente”. A arte do cinema vem a nós manifestar-se, como uma hierofania, no ritual da **Luz**, que emana na tela, da **Câmera**, que apresenta e transforma nosso mundo, e da **Ação**, que estabelece proximidade, identificação ou repulsa, e catarse com cada ser humano. **Signo** do tempo, **ícone** da história, **índice** da resistência, da esperança, dos sonhos, do entretenimento, do conhecimento, e **símbolo** da ruptura, da transformação, da liberdade: assim, o Cinema Vence, o Cinema Reina, o Cinema Impera.

O voltar às origens, no cinema, ocorre, por exemplo, no ritual da projeção da imagem na tela em uma sala escura. Essa projeção intenta imbricar o público dessa sala escura (e das demais mídias em que ocorre a projeção) com as partículas luminosas, a ação dos personagens apresentada e os códigos fílmicos nessas origens, no símbolo do Antifonia Cinematográfica. A cada narrativa fílmica, de modo mais específico nas narrativas que apresentam a antifonia, o *Salon Indien* do *Grand-Café* de Paris está presente no público. A cada filme, o estúdio de Méliès está presente, pois seria avassalador negar a origem que está intrínseca *a todo momento* no cinema. Sem eles, nada poderia ter sido feito do modo como é realizado hoje. Da mesma forma que o Calvário e o Sepulcro da Ressurreição constituem um evento inamovível em que a cruz permanece enquanto o mundo gira (GIRAUDO, 2014, p. 80), nós, enquanto público, seja de uma sala de cinema, de uma televisão, de um celular ou de qualquer outra plataforma midiática, somos implicados na *prefiguração* e no *evento fundador* do cinema pela representação, o ato fulminante dessa arte.

Nesse eterno retorno às origens do cinema, realizado por meio da Antifonia Cinematográfica, destacam-se formas intertextuais e de metalinguagem que trazem o resgate da história dessa arte, bem como a identidade dela. A seguir, elas são evidenciadas em algumas das produções fílmicas em que há a Antifonia Cinematográfica.

4.2 O RETORNO DE *JEDIS* CINEMATOGRAFICOS: RESGATES E IDENTIDADE DO CINEMA

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos (PLAZA, 2013, p. 2)

Ao elaborar um texto, seja verbal ou não verbal, estamos, de certa forma, conscientes ou inconscientemente, valendo-se de predecessores, de modelos, de realizações artísticas de antepassados, sejam estas longínquas ou recentes na história, como aponta Plaza (2013) no enunciado acima. Por meio de signos, com ícones, índices e símbolos, manifestamos, externamos, e imprimimos produção de sentido. Por meio deles, criamos e recriamos nossas obras artísticas. O fenômeno da intertextualidade, em um texto, corporifica produções de sentido realizadas anteriormente em uma nova obra, resgatando origens, passos, construções, alicerces e edificações artísticas que, assim como mitologias, estão presentes, cotidianamente, na sociedade. Ele realiza e ressalta a existência de diálogos com produções artísticas do passado, com memórias de diferentes gerações de predecessores. Talvez, devido à repetição, à rotina, como em *Hugo*, que os personagens passavam pela Estação *Montparnasse* e não o viam, não se percebe a transparência dessa presença das artes, dos modelos e de textos de outrora, por vezes, postergados da memória da civilização. Outras vezes, o fato de ainda não se conhecer tais obras contribui para essa falta de percepção. A intertextualidade demonstra, no entanto, que essas obras incorporadas ao discurso, materializadas na retórica sígnica, não foram esquecidas totalmente, pois, ao trazê-las, ao resgatá-las da memória humana edifica-se o hoje e ilumina-se o futuro com um passado (um ícone) que se transforma novamente em possibilidade e invenção. O cinema, ao resgatar essas memórias, aponta que, ao longo da história da cinematografia, elas alimentaram e moldaram a identidade do ser dessa arte, constituindo em alicerces do aqui e do agora e também alicerces e inspirações para os passos futuros.

Em 1990, Martin Scorsese com Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola, Sydney Pollack e outros cineastas fundaram a organização sem fins lucrativos, *The*

Film Foundation, que tem restaurado relevantes obras da história do cinema. No *site* da organização, há uma mensagem de Scorsese acerca do que considera a importância desse trabalho: "*Our American artistic heritage has to be preserved and shared by all of us. Just as we've learned to take pride in our poets and writers, in jazz and the blues, we need to take pride in our cinema, our great American art form*⁹⁰". Em 2007, foi criada a *World Cinema Foundation* para estender o trabalho de restauração para filmes estrangeiros. Até o momento, mais de 25 países foram contemplados, incluindo o Brasil.

Em entrevista a Jay A. Fernandez, em 16 de novembro de 2011, para o *site The Hollywood Reporter*, Martin Scorsese declarou que ele e demais cineastas não haviam encontrado cópias de boa qualidade de filmes que assistiram quando crianças e, por isso, iniciaram uma campanha para convencer os estúdios de que esses clássicos possuem valor:

*[...] to a whole generation, these were more than just commodities [...] It was part of who we are. It was part of everyone who has any relationship with cinema. This is something we started to get militant about. [...] To pass it on, that's the key thing [...] It's about knowing the past. You don't get an accurate picture of history sometimes through film, but you get an accurate picture of the people who made it and what the world was like at that time and that place where they made it, their attitudes. It's very important*⁹¹

O teórico Marcel Martin (2011, p. 75) ressalta que, antes dessa fundação, o diretor Martin Scorsese, em meados da década de 1980, já demonstrava interesse na preservação de filmes ao lançar uma campanha pela imprensa, chamando a atenção dos fabricantes e dos poderes públicos para o desbotamento das cores dessas produções após vinte anos de existência das cópias positivas. Em *Hugo*, mais uma vez, Scorsese vem evidenciar a preservação da memória cinematográfica. Para Taillibert (2012, p. 6), a ansiedade visceral de ver filmes históricos cair no esquecimento se abre em Hugo Cabret à reflexão ligada à memória, aos rastros que a passagem de um ser humano deixa na Terra, um questionamento que ressoa com o mito do Grande Homem (aqueles que se destacaram de alguma forma) e do

⁹⁰ M. T: "Nossa herança artística americana deve ser preservada e compartilhada por todos nós. Assim como aprendemos a ter orgulho de nossos poetas e escritores, do *jazz* e do *blues*, precisamos nos orgulhar de nosso cinema, nossa grande forma de arte americana".

⁹¹ M. T: [...] para toda uma geração, esses filmes eram mais do que apenas mercadorias [...] Era parte de quem somos. Era parte de todos que têm alguma relação com o cinema. Isso é algo sobre o qual começamos a ser militantes [...] Passar adiante, essa é a chave da coisa [...] É sobre conhecer o passado. Você não consegue uma imagem precisa da história às vezes através do filme, mas você consegue uma imagem precisa das pessoas que fizeram isso e como era o mundo naquela época e o lugar onde eles fizeram, suas atitudes. Isso é muito importante.

destino na História, questionado pelo prisma de Georges Méliès. Além da presença do cineasta, Taillibert resalta os relógios, ubíquos, marcando os segundos, os minutos, as horas em uma lenta ladainha, o perturbador cemitério, quase gótico, para chegar à casa da Méliès que permeia o percurso das diversas personagens desta morte inevitável, mas também através da fala do tio Claude, que se funde com as imagens do funeral do pai de Hugo, em que diz que o tempo é tudo.

Hugo é uma obra cinematográfica sobre a perpetuação da vida, sobre o movimento: um filme de relógios, de autômatos, de truques e magias, um filme de fantasmas voltando do além, cuja sensação de morte só pode ser percebida por quem saboreia as camadas da sobremesa e chega, apesar da magnificência visual, da diversão e da emoção, a sentir um gosto amargo, que faz reluzir diante dos olhos, um mundo perdido (GUERRA, 2012, p. 167 – 168). Essa sobremesa, segundo Guerra, está na alusão, na citação - reconstruída, refeita - dos filmes de Méliès. Um papel fundamental na narrativa em questão é atribuído a René Tabard, colecionador apaixonado pela obra de Méliès e autor do livro *The Invention of Dreams* que apresenta a história dos primeiros filmes - um *alter ego* de Martin Scorsese -, que traz à tona figuras esquecidas, já soterradas sob as cinzas da história, orquestrando o renascimento, o retorno de Méliès, após a queda causada pela Primeira Guerra Mundial (embora, já estivesse arruinado antes desse período) (TAILLIBERT, 2016, p. 8 – 9). Ao resgatar Méliès, resgata-se todo um momento histórico que foi propulsor para o que se tornou o cinema na contemporaneidade. Ao resgatar Méliès, as obras e os primeiros anos da cinematografia, celebra-se, no sentido de recordação, rumo ao futuro, no sentido de uma atualização memorial que edifica e inspira os próximos passos da arte cinematográfica. A glorificação do trabalho do historiador do cinema dá sentido à chave em forma de coração em torno da qual gira a narrativa: o amor ao cinema, por si só, pode trazer de volta à vida – como a chave faz para o Autômato – obras e cineastas esquecidos (TAILLIBERT, 2016, p. 9).

O teórico André Bazin (1991, p. 19 – 20), por outro lado, evidencia uma espécie diferente de manutenção da memória. Ao discorrer acerca da fotografia e do cinema, o autor inicia a explanação chamando a atenção para a prática do embalsamento, como uma defesa contra o tempo, uma sobrevivência à perenidade material do corpo para os egípcios, da qual a pintura e a escultura descobririam, primeiramente, esse “complexo de múmia”. Assim, a fotografia e o cinema também despontaram o fascínio por essa manutenção, conservação e, suposta, imortalidade. No caso do cinema, estão contempladas as narrativas, as produções cinematográficas e os “astros” e as “estrelas”, sobretudo os/as de *Hollywood*. Esses

“olimpianos”, “heróis do imaginário cinematográfico” que, além dessas produções, também estão nas entrevistas, festas de caridade, exibições publicitárias, programas no rádio e na TV, concentram os poderes mitológicos e os poderes da cultura da massa (MORIN, 1981, p. 108). A interação do público com esses “heróis do imaginário cinematográfico” constitui em um dos “existenciais” da Antifonia Cinematográfica, pois é parte do universo dessa arte, parte da identidade, sobretudo, porque se refere a uma projeção e dimensão das narrativas e do *status* do cinema na sociedade.

Os personagens são incorporados por um elenco que dá voz, forma, gestos, ações a essas “vidas ficcionais”. Veneradas, admiradas, sacralizadas: o culto às celebridades reforça o poderio do cinema, a influência e o fato de ser uma arte atuante além das narrativas exibidas nas telas e nos dispositivos. O *star system*, sobretudo, a partir da metade da década de 1920, impulsionou o imaginário popular. Nos primeiros minutos de *Singin' in the Rain* (*Cantando na Chuva*), de 1952, há uma multidão reunida, em frente a um cine-teatro, aguardando a chegada do elenco de um filme considerado o grande acontecimento de 1927. Jornalistas, fotógrafos e público estão atônitos com a chegada das celebridades na noite da estreia. O auge ocorre com o casal protagonista Don Lockwood (Gene Kelly) e Lina Lamont (Jean Hagen). Mulheres desmaiam ao ver o ator chegando. *Flashes* e gritos são direcionados ao casal. O *glamour* desponta. Segundo Andrade (1999, p. 56), explicita-se, desde os primeiros momentos da narrativa de *Singin' in the Rain*, de forma caricata, a temática sobre o universo cinematográfico: o ritual das pré-estreias à porta do principal cine-teatro de *Hollywood*, no ano em que o cinema mudo/silencioso passaria a ser ameaçado pelos filmes falados/sonoros. Além disso, uma frase proferida pela personagem Lina, mais adiante na narrativa, ao ler uma reportagem sobre ela nos jornais, evidencia esse culto às celebridades do cinema. No jornal, foi publicado que Lina é “uma estrela brilhante no firmamento do cinema”.

Também em *The Artist* (*O Artista*), de 2011, no interior de um cine-teatro, uma multidão acompanha a estreia de um filme ao som de uma orquestra. Após o desfecho daquela narrativa, George Valentin (Jean Dujardin) fica em frente ao público, no palco, sendo aclamado. O ator fica extasiado com a receptividade das pessoas. Ele chama o cachorro com quem brinca na frente delas, enquanto são ovacionados durante minutos. Nos filmes *A Star is Born* (*Nasce uma Estrela*), versões de 1937 e 1954, uma multidão agarra Vicki Lester quando esta sai de uma igreja após a celebração realizada pela morte do marido, Norman Maine. Do mesmo modo, uma multidão aguarda o retorno da atriz em um evento, no qual declara,

firmemente, ser a “Senhora Norman Maine”, como um legado do trabalho do marido que a levou ao *status* de estrela.

Em *State and Main (Deu a Louca nos Astros)*, do ano 2000, Anne cancela a peça de teatro, pois o elenco faltou no ensaio para fazer o teste de figuração do filme que está sendo gravado naquela pequena cidade. Em *The Stunt Man (O Substituto)*, de 1980, uma multidão acompanha a filmagem de um filme na praia. Para aquelas pessoas, trata-se de um instante memorável por poder presenciar, de perto, a gravação de uma cena com artistas. Além disso, há um importante diálogo, nesse filme, que evidencia o cinema como um mundo mágico. Após a gravação da referida cena, Cameron (Steve Railsback) aceita se passar por um dublê que morreu minutos antes na filmagem de outra cena, fato que está sendo encoberto pelo diretor Eli Cross que o convence a aceitar o papel de dublê em troca de proteção por estar fugindo da polícia por diversos crimes. Para isso, Cameron deverá passar por uma transformação no visual: “*That door is the looking glass, and inside it is wonderland. Have faith, Alice. Close your eyes... and enjoy*”⁹², diz Eli a Cameron. Logo depois, Cameron abre os olhos e a aparência dele foi modificada para se passar pelo dublê e fazer parte “do mundo de onde se fabricam os sonhos”.

Em *The Player (O Jogador)*, de 1992, uma festa com celebridades é realizada, a fim de arrecadar doações para a preservação de filmes. Enquanto essas celebridades chegam ao local e se acomodam nas mesas, ouvimos uma repórter narrando esse momento:

Reporter: *Our top story this evening involves Hollywood's three favorite G's: a glamorous, glitzy gala night on the town. It is a who's who of stars, no ID's necessary, household names, one and all. Leeza Gibbons reporting here. And right this minute, you could fire a cannon down Sunset Boulevard and not come close to hitting a celebrity. Everybody who is anybody is night here, rubbing elbows and making big talkin this ballroom. All the movers, all the shakers behind the scenes and on the screens... Well, leave it to Cher to wear fire-engine red when the impossible-to-come-by invitations call for "black and white only, please... And the occasion this evening, just as big and important as the all-star turnout. The studio world famous for the slogan, "Movies, now more than ever, "is donating prints of 25 of its classic black-and-white films to the museum. Now they'll be able to say, "Movies, now more than ever" forever*⁹³.

⁹² M. T: “Essa porta é um espelho e dentro está o país das maravilhas. Tenha fé, Alice. Feche seus olhos e aproveite”.

⁹³ M. T: Nossa principal notícia desta noite envolve uma festa em *Hollywood*: Noite de gala, com *glamour* e ostentação. É uma concentração de estrelas. Não é preciso documento de identidade, nem outros tipos de identificação. Aqui é Leeza Gibbons falando, e neste exato momento, você poderia disparar um canhão na *Sunset Boulevard* e não chegaria nem perto de acertar uma celebridade. Todo mundo que é alguém está aqui esta noite, “esfregando os cotovelos” no salão. Todos os participantes, os mestres dos bastidores e da telas... Bem, deixe que Cher use um vestido vermelho quando os convites pedem “somente preto e branco”, por favor... E a ocasião

Esse fascínio das pessoas pelas celebridades é explorado continuamente pela imprensa. Festas e demais eventos como o de *The Player* possuem repercussão e exaltam a figura desses “heróis cinematográficos”, constituem em momentos de *marketing* da indústria cinematográfica. Instantes depois, neste mesmo evento, o produtor Griffin discursa, após agradecer ao narrador que o chamou para o palco e fazer as pessoas rirem com uma piada, como ocorre de praxe nessas ocasiões. O discurso se refere a questões de bastante importância para o meio cinematográfico:

I'd like to extend my thanks to the patrons of the Los Angeles County Museum. You have long fostered the art of motion pictures as a serious and valuable art form in this community. Many people across the country and around the world have for too long thought of movies as a popular entertainment more than serious art. And I'm afraid a large majority of the press supports this attitude. We want great films with long shelf lives. We want the films of the new John Hustons, Orson Welles, Frank Capra. We and the other major film studios have a responsibility to the public to maintain the art of motion pictures as our primary mandate. Movies are art now more than ever. Thank you⁹⁴.

Dois pontos desse discurso são importantes: a identidade do cinema sendo reforçada – a importância, o *status* de arte – em meio a uma cerimônia luxuosa, dedicada a um tema que pode ser considerado de grande impacto para profissionais da área cinematográfica: a preservação de filmes. Ressaltar o cinema como arte, é ressaltar a grande contribuição que pode oferecer à sociedade, nos mais diversos âmbitos: social, informativo, educacional, promotor de novos modos de pensar, de um meio de ruptura de preconceitos, por exemplo. O segundo ponto se refere ao fato de que, para reforçar essa identidade, essa responsabilidade, esse *status*, tal discurso não poderia deixar de mencionar e engrandecer nomes de

desta noite, é tão grande e importante quanto a participação das estrelas. O estúdio mundialmente famoso pelo slogan "Filmes, agora mais do que nunca" está doando cópias de 25 de seus clássicos filmes em preto e branco para o museu. Agora eles poderão dizer "Filmes, agora mais do que nunca" para sempre.

⁹⁴ Gostaria de estender meus agradecimentos aos diretores do Museu do Condado de Los Angeles. Há muito tempo vocês fomentam a arte do cinema como uma forma de arte séria e valiosa nesta comunidade. Muitas pessoas em todo o país e ao redor do mundo pensaram por muito tempo nos filmes como uma diversão popular mais do que como arte séria. E temo que a grande maioria da imprensa admita essa atitude. Queremos grandes filmes com vida útil longa. Queremos os filmes dos novos John Hustons, Orson Welles, Frank Capra. Nós e os outros grandes estúdios de cinema temos a responsabilidade com o público de manter a arte do cinema como nosso principal mandato. Os filmes são arte agora mais do que nunca. Obrigado.

personalidades que contribuíram de forma expressiva para o cinema, bem como citar, de alguma forma, os estúdios que produzem essas narrativas. “Os heróis cinematográficos”, os astros e as estrelas do cinema, os produtores de novas ideias são alicerces, são a garantia do cinema como um terreno fértil que tem frutos a oferecer à sociedade.

Em alguns dos filmes em que há a Antifonia Cinematográfica são referenciados nomes de diretores, como o de Martin Scorsese, citado logo no início da obra cinematográfica *The Player*, de estúdios e de outras produções, alguns à exaustão. Muitos deles são obras ou cineastas do passado, o que comprova que, no fenômeno da intertextualidade, o passado não é condenado nem ignorado, mas calorosamente abraçado como uma fonte formal, intelectual e vital (ALLEN, 2006, p. 185). O cinema, não apenas o *Hollywoodiano* (no filme japonês *Labyrinth of Cinema*, de 2019, por exemplo, um dos personagens principais se chama Mario Bava – nome de um cineasta italiano), recorre à intertextualidade como homenagem, tributo, nostalgia, valorização, mas, também, como autoafirmação.

Susan Sontag (1996) afirma que, ao longo de um século da história do cinema, as pessoas levaram das sessões para casa uma parte da experiência de mergulhar em vidas que não eram delas: o desejo de se perder na vida de outras pessoas, nos rostos, além da experiência de se render, de serem transportadas pelo que estava na tela, de serem sequestradas pelo filme. Em *The Purple Rose of Cairo* (*A Rosa Púrpura do Cairo*), de 1945, um produtor chama a atenção para o fato de as pessoas “reais” desejarem vidas fictícias e as fictícias desejarem a vida real. Não é por acaso, que Tom Baxter, um personagem de um filme em cartaz, sai das telas e passa a viver na humanidade com a ajuda de Cecília, uma garçonete que frequenta, assiduamente, o cinema e vê nele um local mágico, de fuga da realidade. Em determinado momento, Tom leva Cecília para o filme. “Dentro” do filme, Cecília confessa a ele que durante toda a vida dela imaginou como era estar daquele lado da tela. Para Andrade (1999, p. 140 – 141), Cecília é introduzida ao “mundo do cinema” quando entra, literalmente, na tela com o filme em preto e branco, bem como quando o assiste na sala de cinema, o que enfatiza a relação do público com o ritual cinematográfico em *The Purple Rose of Cairo*.

Em *Labyrinth of Cinema*, de 2019, quatro personagens adentram nos filmes que estão sendo apresentados na última sessão daquele cinema, incorporando personagens de obras cinematográficas japonesas cuja temática é a guerra. Cada filme que é incorporado é identificado por um letreiro que apresenta o título da produção. Uma frase, em *Labyrinth of Cinema*, critica o culto às celebridades, quando um personagem diz que o público se afeiçoa

pelas heroínas do cinema, mas tende a esquecer as heroínas da vida real. Em outro momento, por sua vez, ressoa a frase “o cinema é o lugar dos sonhos”.

A metalinguagem - o fazer filmico - desponta na Antifonia Cinematográfica - desde a ideia, o roteiro, a produção, e também a exibição ao público, seja em alguma plataforma midiática, ao ar livre, ou, mais especificamente, nas salas de cinema. Ela vai se destacar principalmente por meio dos filmes que se referem ao universo cinematográfico com ênfase na temática e dos filmes que, mesmo abordando uma temática sobre o cinema, desenvolvem uma dramaturgia em que o discurso cinematográfico é explicitado até mesmo na estrutura filmica (ANDRADE, 1999, p. 16). Reforçar o espírito de fábrica dos sonhos; reforçar o cinema como possibilidades, como meio de contação de narrativas; reforçar o cinema como indústria, arte atuante: a Antifonia Cinematográfica celebra o cinema como um existencial além do mundo corrente, além do profano, além do visível. Como um *making of* que é disponibilizado em DVDs e *blu-rays*, com o intuito de atestar que houve uma série de *performances* gravadas e captadas para melhor servir ao conforto do “faz de conta” do público (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 110), esses bastidores – um filme “dentro” do filme – evidenciam, por vezes, de forma romantizada, um recorte do que ocorre por “trás das câmeras”.

La Nuit Americaine (A Noite Americana), de 1973, destaca-se entre as produções desta tese, exprimindo, na narrativa, o fazer filmico. Aclamado com o *Oscar* de melhor filme estrangeiro, o diretor *Truffault* encarna o personagem principal, o diretor Ferrand, que conduz os bastidores de um filme em que ocorrem inúmeros imprevistos. Demais produções cinematográficas apresentadas nesta tese também evidenciam, de formas diferenciadas, os bastidores do cinema: *8 ½*, de 1963; *A Star is Born (Nasce uma Estrela)*, versões de 1937 e 1954; *Der Stand der Dinge (O Estado das Coisas)*, 1982; *Ed Wood (Ed Wood)*, de 1994; *Hail, Caesar! (Ave, César!)*, de 2016; *King Kong (King Kong)*, versões de 1933 e 2005; *La La Land (La La Land - Cantando Estações)*, de 2016; *Le Mépris (O Desprezo)*, de 1963; *Mulholland Drive (Cidade dos Sonhos)*, de 2001; *Once Upon a Time in... Hollywood (Era uma vez em... Hollywood)*, de 2019; *Saneamento Básico, o Filme*, de 2007; *Singin' in the Rain (Cantando na Chuva)*, de 1952; *State and Main (Deu a Louca nos Astros)*, do ano 2000; *The Artist (O Artista)*, de 2011; *The Player (O Jogador)*, de 1992.

Em *King Kong*, versão de 1933, no navio, em direção à ilha da Caveira, há uma cena em que o diretor Carl Denham (Robert Armstrong) está gravando com a atriz Ann (Fay Wray). Nela, observa-se que é um dos poucos momentos em que o filme está sendo gravado,

haja vista que a narrativa é concentrada em outros aspectos, como a viagem no navio, a relação entre os personagens e os momentos de horror que passam na ilha, após Ann ser capturada pelos habitantes daquele local e ser entregue a Kong, um gorila gigante.

Diretor: *Now you look higher. You're amazed. Your eyes open wider. It's horrible Ann, but you can't look away. There's no chance for you, Ann. No escape. You're helpless, Ann, helpless. There's just one chance. If you can scream —but your throat's paralyzed. Scream, Ann, cry. Perhaps if you didn't see it you could scream. Throw your arms across your face and scream, scream for your life*⁹⁵.

Na sequência, Ann grita e os marinheiros que assistem à gravação da cena ficam espantados, imaginando o que Carl espera encontrar na viagem, haja vista que não sabem a intenção do diretor em levá-los até uma misteriosa ilha em que vive uma grande fera. Essa cena demonstra “o faz de conta”, o constructo do cinema, a manipulação que ocorrerá com essa filmagem, pois Kong ainda não é conhecido. Ele não está em cena. Externa-se esse medo por meio do grito, das expressões corpóreas, especialmente faciais. Externar-se o que não se vê. O visível ganha formas depois na construção material do monstro, na máscara, nas mãos, nos olhos. Com o avanço da tecnologia, os efeitos visuais contribuíram de forma expansiva na “maquiagem” das cenas, na criação de seres, objetos e cenários fantásticos.

Mais uma vez citando *A Star is Born*, agora apenas a versão de 1937, há uma cena que evidencia uma tentativa de eternizar as celebridades no imaginário popular, para além das telas. Esther, que mais adiante passará a se chamar Vicki Lester, chega a *Hollywood*, em busca do sonho de se tornar uma atriz de cinema. Ela vê, em uma calçada, o nome de Harold Llyod, ator do filme *Safety Last*⁹⁶. Logo após, também na calçada, vê materializado – eternizado - o nome de Norman Maine, que seria o responsável por apresentá-la ao dono do Estúdio e ser o futuro marido dela. Dessa forma, o que poderia ser uma simples calçada eleva o nome de atores e de atrizes ao *status* de eternas celebridades, fixando o nome de artistas cinematográficos na história da arte e nos “arquivos” da fama.

⁹⁵ M. T: “Agora você olha mais alto. Você está maravilhada. Seus olhos se abrem mais. É horrível, Ann, mas você não consegue desviar o olhar. Não há chance para você, Ann. Não há escapatória. Você está indefesa, Ann, indefesa. Há apenas uma chance. Se você puder gritar - mas sua garganta está paralisada. Grite, Ann, chore. Talvez, se você não o visse, pudesse gritar. Jogue seus braços em seu rosto e grite, grite por sua vida”.

⁹⁶ Em *Hugo*, esse filme é exibido na sessão de cinema em que o menino está com Isabelle, e, próximo do final da narrativa, a cena é recriada com Hugo pendurado no ponteiro do relógio da Estação enquanto tenta escapar do Inspetor Gustave e do cachorro Maximilian.

O aspecto material da memória também é evidenciado em alguns momentos na obra cinematográfica *The Dreamers (Os Sonhadores)*, de 2003. Nela, uma multidão sai às ruas em protesto quando o governo demite Henri Langlos, fundador da Cinemateca Francesa, que exibia filmes no local para não ficarem empoeirados no porão. *Hugo*, como já exposto, também lida com a fragilidade material e a memória do cinema. Nessa adaptação, Scorsese apresenta a angústia (poética e cruel) da questão da memória do cinema (o que acontece com ela se os filmes desaparecerem?) e o fascínio pela tecnologia (TAILLIBERT, 2012, p. 6). O enunciado de Plaza (2013, p. 2), no início dessa seção, acerca do fato de a arte não ser produzida no “vazio”, e da importância dos predecessores e de modelos é pertinente nesse contexto. Por meio deles, constrói-se o discurso de identidade, de resistência frente aos desafios da era digital. O passado, portanto, como aponta Plaza, não é apenas lembrança, mas sobrevivência, cujas produções de outrora são alicerces para o contínuo percurso cinematográfico. É através das referências, da incorporação dessas obras que o cinema ressalta o valor de arte.

Allen (2006, p. 27) enfatiza que todos os enunciados dependem ou chamam outros enunciados; nenhum enunciado em si é singular. Um texto, seja verbal ou não verbal, é um tecido de camadas de outros textos já existentes, moldado de forma consciente ou inconsciente. Assim como a mitologia, esse emaranhado de referências e de modelos e estruturas está impregnado nas artes e muitas vezes não é percebido, sendo uma ação recorrente. Eisenstein (2002, p. 166), já no início do século passado, ressaltava o fato de que, em um único ato cinematográfico, o filme funde o povo a um indivíduo, uma cidade ao país com o “milagre de potencialidades técnicas e artísticas” das quais, comumente, utiliza-se apenas uma fração. O autor ainda ressalta que o diapasão das potencialidades criativas do dramaturgo pode ser ainda ampliado. Montagem de imagens e criação sonora, por exemplo, são citados por Eisenstein que compara esse “diapasão” do cinema a de outras artes. No caso desta tese, podemos considerar o fenômeno da intertextualidade como vital nessa fusão de sentidos e de potencialidades técnicas e artísticas, bem como possibilidades criativas.

Dentre os elementos que passam a compor ou alterar a linguagem cinematográfica está a intertextualidade que funciona como um recurso capaz de acrescentar criatividade à obra como também ampliar significados (OGIBOSKI, 2015, p. 103). Brian McFarlane (1996, p. 22) aponta que, por meio da intertextualidade, pode-se resgatar e confirmar o cinema como base de discussões, pois, quando ocorre uma ênfase na fidelidade, subestimam-se as contribuições não literárias em ação na obra cinematográfica, seja ela baseada ou não em um

romance. No caso de uma adaptação, com a ideia de fidelidade, não se percebe, segundo o autor (1996, p. 10), que esta é uma convergência entre artes, e as noções críticas modernas de intertextualidade representam uma abordagem mais sofisticada, em relação à adaptação, à ideia do romance como um “recurso”. Ao retomar Bakhtin, Kristeva (1980, p. 69) menciona que diálogo e ambivalência levam-na a concluir que, tanto no espaço interior do texto quanto no espaço dos textos, as linguagens poéticas são um duplo, não no sentido da díade significante/significado, mas em termos de um e de outro. Diante da noção de Kristeva, Alós (2006, p. 14) ressalta que a intertextualidade, é um processo de interação e de intercâmbio semiótico de um texto primeiro com outro texto, ou outros textos. Blinkstein (2020, p. 101) afirma que ela é um conceito essencial para trabalhar com as ferramentas semióticas, pois revela que os discursos, não são, em princípio, originais, afinal evidencia que o discurso e o texto são, cada vez mais, tributários de outros discursos e textos, cabendo à ciência dos signos desvendar a origem das vozes e dos diálogos.

Em *Hugo*, há um momento em que a intertextualidade exerce papel determinante na produção de sentido. Ao abrir o fictício livro *The Invention of Dreams*, de René Tabard, imagens de filmes do primeiro período do cinema são incorporadas à narrativa, entre eles *The Great Train Robbery*, *The Cabinet of Dr. Caligari*, *Intolerance*, conforme Hugo e Isabelle leem trechos da obra de Tabard. Desde as imagens do trem chegando ao desenho do foguete na lua, essa intercalação - que constitui a Antifonia Cinematográfica - por meio da intertextualidade, faz ressoar o que reitero mais uma vez: a História do cinema como o maior trunfo dessa arte. Além da intertextualidade, há a atmosfera mágica-mística que cerca a sequência de descoberta do início da arte cinematográfica até Méliès. Cava-se, no fundo das ruínas e encontra-se o tesouro perdido. A arqueologia da cena descobre e, ao mesmo tempo, resgata, o elixir da vida cinematográfica.

Do mesmo modo, a referida cena pode ser pensada na relação de combinação de mídias, na relação duomedial. Segundo Clemente e Long (2012), há uma série de trechos de filmes com uma transição mostrada à medida que a luz do dedo de Prometeu ganha vida e se torna um projetor de filmes. Essa escolha, segundo os autores, bastante tradicional - fotos de um livro ganhando vida, por assim dizer, da página parada e silenciosa - parece apoiar a afirmação usual de que os filmes fornecem o que os livros não podem mostrar, entretanto, foi graças ao livro em questão que Hugo e Isabelle descobriram o passado de Méliès. A cena indica, portanto, que livros e filmes atuam de formas diferentes, e, quando usados para complementar um ao outro, constroem sentidos que não seriam possíveis da mesma forma

quando feito somente por um deles. Nesse caso, o sentido, a descoberta do passado de Méliès, só é possível por meio das duas formas, por meio da intercalação, por meio da antifonia que ocorre entre dois existenciais.

Filmes, sinfonias, pinturas, assim como textos literários, conversam constantemente entre si e também com as outras artes (ALLEN, 2006, p. 27). Nos filmes que apresentam a Antifonia Cinematográfica, as referências a outras obras fílmicas – sejam estas incorporadas na narrativa, recriadas ou exibidas em alguma tela durante sessões em salas de cinema ou ar livre - sinalizam diálogos: muitas vezes do antigo com o novo; do analógico com o digital; de cenas filmadas em outro(s) país(es), idioma(s), cultura(s), época(s); de cinemas que foram ou são concorrentes no que se refere ao apelo comercial. Ao permitir o outro falar, incorporando o discurso do outro ao seu próprio discurso, mantém-se a identidade a partir da modulação do discurso, reconhecendo o outro como constitutivo de si mesmo sem realizar uma grande e profunda desestabilização da identidade do outro (ALÓS, 2006, p. 6). Nesse caso, dois textos, comunicando-se entre si, constituem um sistema de códigos, sistema este que reforça o cinema, por vezes, como lugar dos sonhos, como arte de relevância na história e na cultura mundial, como ato criativo, ato que chama a atenção para a importância de temáticas sociais. Dois textos - dois blocos de produção de sentidos - interagem, estabelecendo, cada um de modo particular, uma conexão, sem a qual, a mensagem não é efetivada.

A Antifonia Cinematográfica, por vezes, sinaliza um retorno a um momento da história do cinema e, por conseguinte, à origem do cinema, pois, independente de qual for esse momento da história, a origem sempre está presente. É dela que resultou, de forma considerável, esse momento da história cinematográfica. Sem ela, esse momento narrativo/histórico não existiria. Esse momento, no entanto, não deve tudo que apresenta de potencialidade, de originalidade, de indexicalidade e de simbolismo à origem, pois não ficou arraigado a ela, haja vista que o cinema é um contínuo, que tende a crescer no espaço e no tempo. É a partir da origem/da base que se constrói os demais alicerces e componentes de produção de sentido. Ela, sendo origem, exerce um dimensionamento fundamental nesse contínuo, mas não controla e nem impede que a criatividade construa novos rumos, pois, sendo origem, atua como fator pulsante, como propulsor para produção de novos significados, sentidos e interpretantes.

A cada momento de crise, e aqui incluo de “morte”, a instituição se racha e deve reagir no plano da identidade, para enfrentar a volta da não diferenciação, da porosidade intermediária que assalta a singularidade identitária de um meio de comunicação-instituição,

como o cinema (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 130). O retorno a “cinemas” que já não existem como produção corrente, a não ser em arquivos mantidos em locais, como cinematecas, bibliotecas de filmes e, mais recente, nas plataformas digitais, são ainda “receitas repetidas” agora em um terreno completamente diferente e aberto a um público também completamente diferente, o que tornam o filme o lugar de intertextualidade, um lugar que se supera continuamente, um lugar atemporal, no qual o mito transbordante do cinema deve continuamente se chocar contra o fracasso de seu próprio rito (GUERRA, 2012, p. 162). O caso do filme *The Artist* que apresenta o cinema mudo/silencioso é um exemplo desse retorno a um determinado período da história do cinema, bem como as cores preto e branco. Da mesma forma, já na década de 1950, *Singin' in the Rain* evidenciou a transição desse cinema para o cinema sonoro/falado, e *Sunset Boulevard (Crepúsculo dos Deuses)* apresentou uma fictícia atriz do primeiro período que, ao ser reconhecida pelo roteirista Gilles, diz que ela continua sendo grande; “os filmes é que ficaram pequenos”.

Em *Hugo*, o retorno de Méliès é uma celebração e um propulsor para o uso do 3D, para as novas tecnologias, para o cinema como espetáculo, para o cinema como (re)invenção. Enquanto Méliès tentava esquecer o passado, Norma Desmond, interpretada pela atriz Gloria Swanson, não conseguia se desvincular dele. Assim como a personagem, a atriz foi uma das estrelas do cinema mudo que não conseguiu permanecer nos holofotes do cinema falado. A personagem Norma vivia em uma mansão arruinada e deserta - um castelo sombrio, como menciona o personagem roteirista Gilles, que parecia ter tido paralisia progressiva, não estando em sincronia com o resto do mundo. Aos olhos de Gilles, tudo desmoronava em câmera lenta, uma quadra de tênis fantasmagórica, uma piscina vazia, apenas com ratos e sujeira. Elementos como esses – elementos externos – evidenciam o estado psicológico e mental da atriz. Norma assistia, com frequência, em casa, aos filmes em que atuou no passado (filmes que a atriz Gloria Swanson realizou enquanto esteve atuante). Gilles havia percebido, conforme narra ao público, que ela estava com medo do “mundo lá fora”, medo de que se lembrasse de que o tempo havia passado, por isso “acenava para um desfile que há muito tempo já havia passado”.

Hugo e *Sunset Boulevard* enfatizam o período de apagamento desses astros e estrelas. Com Méliès, há a ideia de “destino quebrado”: dedicou-se de corpo e alma à paixão, ao que se tornou para ele a razão de ser, cuja retórica do filme “a mecânica quebrada” é onipresente, atravessando cada imagem (Georges Méliès enrugado, envelhecido, entediado no balcão de sua loja), e nos diálogos (de Hugo a Isabelle, por exemplo: “*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 have some reason. And that means you have to be here for some reason, too*⁹⁷) (TAILLIBERT, 2012, p. 7). Enquanto Norma retorna aos holofotes por conta de ter assassinado Gilles, Méliès, é reconduzido ao palco, retornando, triunfalmente, ao público com a apresentação de René Tabard: “*Honored guests, I am proud to welcome you to this gala celebrating the life and work of Georges Méliès [...] And tonight their creator and the newest member of Film Academy Faculty is here to share them with you*⁹⁸”. Com o discurso de “Vinde e Vede: Méliès está no meio de nós”, o retorno do cineasta coloca o cinema sendo aclamado pelo público. “Contra todas as adversidades, Méliès vence, Méliès reina, Méliès impera”. “Contra todas as adversidades, o Cinema Vence, o Cinema Reina, o Cinema Impera”.

Negando qualquer responsabilidade pessoal pelo declínio sofrido por Méliès, Scorsese tende a manter a ideia do artista, cujo talento a sociedade se mostra incapaz de reconhecer, e evidencia a importância do historiador, como justificativa do trabalho que ele incansavelmente desenvolve em favor da descoberta de filmes antigos, filmes que alimentaram a imaginação dele e os inspiraram na construção da linguagem como cineasta (TAILIBERT, 2012, p. 9). Na cerimônia, no retorno, Méliès reconhece o conserto que Hugo realizara: “*Ladies and gentlemen... 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 kideest magic trick that I have ever seen*⁹⁹”.

Em *Sunset Boulevard*, quando Gilles conhece Norma Desmond, comenta que não sabia que ela pretendia uma volta (no sentido de voltar a atuar). Norma diz que detesta essa palavra: “*It's a return!*” (É um retorno!). A referida obra cinematográfica é uma das mais fortes denúncias que *Hollywood* já fez a si mesma, uma crítica ácida em vários aspectos, mas se destacando pela presença da atriz Gloria Swanson, que interpreta Norma, uma das “estrelas” do cinema mudo que ficou reclusa com o cinema sonoro (ANDRADE, 1999, p. 39

⁹⁷ M. T: “Máquinas nunca têm peças extras. Elas têm o número exato e o tipo de peças de que precisam. Então, eu acho que, se o mundo inteiro é uma grande máquina, eu tenho que estar aqui por algum motivo. E isso significa que você tem que estar aqui por algum motivo também”.

⁹⁸ M. T: “Honoráveis convidados, tenho o orgulho de dar as boas-vindas na celebração da vida e da obra de Georges Méliès [...] E esta noite, o criador e o mais novo membro da Academia de Cinema está aqui para compartilhá-los com você”.

⁹⁹ M. T: “Senhoras e senhores... estou diante de vocês esta noite por causa de um jovem muito corajoso. Ele viu uma máquina quebrada. E contra todas as adversidades, ele a consertou... Foi o truque de mágica mais gentil que eu já vi”.

– 49). O trágico retorno aos holofotes de Norma ao cinema ocorre no final da narrativa. Norma fica atônita com o que acredita ser o retorno dela. Ela representa as figuras apagadas da indústria cultural ou da cena midiática como um todo, cuja frivolidade passa a ser encarada como um *signo* que se materializa em todas as instâncias possíveis da presença na indústria cultural (CORACÃO; VIEIRA, 2020, p. 79;88).

Em um amanhecer, vários jornalistas entram na mansão da atriz Norma Desmond para cobrir o assassinato que ela cometeu. Ela entra em transe, pois, finalmente, após tantos anos, voltará aos holofotes da fama. Acreditando que DeMille, interpretado pelo próprio Cecil DeMille, um dos diretores com quem havia trabalhado na época do cinema mudo/silencioso, veio para filmar, “Salomé”, o roteiro que escreveu com Gilles que assassinara durante a noite, dirige a palavra a Max, o fiel mordomo, que também foi o primeiro dos três maridos dela, que, nas palavras de Gilles, é uma figura ameaçadora e fantasmagórica. Max foi quem a descobriu aos 18 anos, fez dela uma *estrela* com DeMille – “a maior de todas”, “não posso permitir que ela seja destruída”, diz ele –, e alimenta, no presente da narrativa, a ilusão dela, escrevendo centenas de cartas como se fossem de fãs.

Norma: *What is it, Max?*

Max: *The cameras have arrived.*

Norma: *They have? Tell Mr. DeMille. I'll be on the set at once.*

Policial 1: *What is this?*

Policial 2: *Well, it's one way to get her downstairs.*

Policial 1: *Let's have the car right outside. Okay.*

Max: *Everything will be ready, Madame.*

Norma: *Thank you, Max. You'll pardon me, gentlemen, but I must get ready for my scene.*

[...]

Max: *Quiet, everybody! Lights! Are you ready, Norma?*

Norma: *What is the scene? Where am I?*

Max: *This is the staircase of the palace!*

Norma: *Oh, yes, yes... Down below, they're waiting for the princess. I'm ready.*

Max: *All right. Cameras! Action!*

Gilles (*em OFF*): *So they were turning after all, those cameras. Life, which can be strangely merciful, had taken pity on Norma Desmond. The dream she had clung to so desperately had enfolded her.*

Norma: *I can't go on with the scene. I'm too happy! Mr. DeMille, would you mind if I say a few words? Thank you. I just want to tell you all how happy I am to be back in the studio, making a picture again! You don't know how much I've missed all of you. And I promise you, I'll never desert you again! Because after "Salome", we'll make another picture and another picture! You see, this is my life! It always will be! There's nothing else. Just us and the cameras and those wonderful people out there in the dark. All right, Mr. DeMille, I'm ready for my close-up¹⁰⁰. (WILDER, 1954)*

Sunset Boulevard se encerra com o diálogo acima de Norma Desmond. Toda uma era de ouro parece estar alocada ali, naquele triste tempo do gesto final: o *close-up* desesperador, não mais pelo mascaramento das paixões do melodrama clássico de um cinema primeiro, mas agora entregue às garras de um realismo/naturalismo, na frivolidade (CORÇÃO; VIEIRA, 2020, p. 75). Norma desejava retornar para o palco, o espaço dialógico *por excelência*, no qual a atriz esperava se regenerar, isto é, nutrir-se dos fragmentos de vidas fictícias que representava para conseguir (re)viver a própria vida (CAMPELLO; 2018, p. 322). Essa regeneração, esse novo ciclo que aguardou por tantos anos a fez ficar paralisada no tempo. Os astros e as estrelas que perderam o brilho, que foram apagados/as, negligenciado/as também fazem parte do universo cinematográfico e, portanto, de um dos existenciais da Antifonia Cinematográfica.

¹⁰⁰ **Norma**: O que é isso, Max?

Max: As câmeras chegaram.

Norma: Chegaram? Diga ao Sr. DeMille que estarei no *set* imediatamente.

Policia 1: O que é isso?

Policia 2: É a única maneira de levá-la para baixo.

Policia 1: Vamos deixar o carro lá fora, ok?

Max: Tudo estará pronto, Madame.

Norma: Obrigado, Max. Perdoem-me, cavalheiros, mas tenho de me preparar para a minha cena.

[...]

Max: Silêncio! Luzes! Você está pronta, Norma?

Norma: Qual é a cena? Onde estou?

Max: Esta é a escadaria do palácio!

Norma: Ah, sim, sim... Estão esperando a princesa lá embaixo. Estou pronta.

Max: Certo. Câmeras! Ação!

Gilles (*em OFF*): Então eles estavam virando, afinal, aquelas câmeras. A vida, que pode ser estranhamente misericordiosa, teve pena de Norma Desmond. O sonho ao qual ela se agarrou tão desesperadamente a envolveu.

Norma: Não posso continuar com a cena. Estou feliz demais! Sr. DeMille, se importaria se eu dissesse algumas palavras? Obrigada. Eu só quero dizer a todos o quanto estou feliz por estar de volta ao estúdio, fazendo um filme novamente! Vocês não sabem o quanto eu senti falta de todos vocês. E eu prometo, eu nunca vou abandoná-los de novo! Porque depois de "Salomé", vamos fazer outro filme e mais outro filme! Você vê, esta é a minha vida! Sempre será! Não há mais nada. Somente nós e as câmeras e aquelas pessoas maravilhosas lá fora no escuro. Muito bem, Sr. DeMille, estou pronta para o meu *close*.

Guerra (2012, p. 166 – 167) afirma que é perceptível, em *Hugo* e em *The Artist*, o efeito *revenant* que consiste na re-apresentação de uma realidade fantasmagórica, em que apresenta um tempo “morto e enterrado” revivido graças à resistência e à conservação em celuloide - é o caso da citação propriamente dita, uma porção de texto dentro de outro texto -, e, por outro lado, exuma aquele mundo e aquele tempo à maneira *frankensteïniana*, dando-lhe uma nova vida, um novo corpo, dentro do mesmo habitat. Alós (2006, p. 12) enfatiza que a Semiótica mostra que o *trabalho* exercido pela ressignificação conceitual é o índice da ideologia subjacente. No visível, o invisível se manifesta: o Cinema do passado sendo incorporado no Cinema do presente revela não apenas a nostalgia, mas um ato de autoafirmação, um revelar perante as novas gerações, um lembrar para aqueles que esqueceram.

O filme *Ed Wood*, de 1994, baseado no livro *Nightmare of Ecstasy*, de Rudolph Grey, apresenta o considerado “pior cineasta de todos os tempos” e o retorno do ator Béla Lugosi, conhecido por atuar em filmes de horror, cujo papel de destaque foi *Drácula*, de 1931. Este, roteirizado por Garrett Fort e dirigido por Tod Browning, adaptado da peça de teatro homônima de Hamilton Deane e John L. Balderston, foi baseada no livro de Bram Stoker. *Mank*, por sua vez, apresenta a escrita do roteiro de *Citizen Kane*, de 1941, filme de grande apreço e notoriedade na história do cinema. Em casos como os exemplos apresentados nesta seção, mais do que uma relação entre textos, entrelaça-se uma relação entre produção, seja o grande clássico do cinema *hollywoodiano* ou um filme B italiano, como também o cinema analógico dentro do cinema digital – trata-se do Cinema como Instituição (GUERRA, 2012, p. 162 – 163). Esse retorno às origens e/ou a determinados períodos da história do cinema faz com que os recursos digitais produzam, paralelamente, “um sabor particularmente contemporâneo” – dessa forma o digital pode presentificar o passado (trazê-lo, magicamente, de volta à vida na forma de imagem) (FELINTO, 2006, p. 424).

Em produções cinematográficas, como *Hugo*, pode-se haver uma projeção de intertextualidades que ocorre independentemente de o espectador reconhecer (GUERRA, 2012, p. 168 – 169). *Nuovo Cinema Paradiso (Cinema Paradiso)*; *Labyrinth of Cinema*; *Electric Shadows*; *Goodbye, Dragon Inn*; *Shirin*; *The Purple Rose of Cairo* se destacam entre os filmes em que há a Antifonia Cinematográfica no que se refere à relação mais evidente com a sala de cinema ou a alguma modalidade de projeção. As quatro primeiras obras cinematográficas dessa lista acima apresentam trechos de diversos filmes na narrativa, haja vista que parte dessas narrativas se passam em salas de cinema ou em algum local de

projeção, como ao ar livre. *Labyrinth of Cinema* e *Goodbye, Dragon Inn* são duas produções que se concentram na última sessão de um cinema. Nessas narrativas, há o desfecho de um ciclo desses lugares frequentados por pessoas que, de alguma forma, foram impactadas pela projeção das luzes e sombras do cinema. *Electric Shadows*, em determinado momento, também, apresenta a última sessão de um vilarejo ao passo que *Nuovo Cinema Paradiso*, evidencia um incêndio que se inicia em celuloídes e consome a estrutura pertencente a uma Igreja Católica, fazendo com que o projetista, Alfredo (Philippe Noiret), fique cego. Com um novo cinema na cidade, Salvatore (Salvatore Cascio/Marco Leonardi/Jacques Perrin), um menino apelidado de Totó por Alfredo, passa a projetar os filmes. Anos depois, morando em outra cidade e sendo diretor de cinema, retorna para o enterro do amigo.

Depois de sofrer profunda crise no fim dos anos 1980 e começo dos anos 1990, quando, em vários países do mundo, o cinema foi praticamente minado pela TV e pelo “*home entertainment*” (o filme-sintoma máximo dessa época é “*Cinema Paradiso*”, de 1989), as produções nacionais criaram estratégias de sobrevivência e soerguimento. Mas, com poucas exceções, os filmes “estrangeiros” passaram a imitar as estratégias hollywoodianas em termos de formatação e de um pensamento direcionado à conquista do mercado (BUTCHER, 2004, p. 23)

Nuovo Cinema Paradiso foi responsável por revitalizar o cinema italiano, obtendo o *Oscar* de melhor filme estrangeiro em 1990. Na narrativa, Salvatore, depois de muitos anos, retorna à cidade em que cresceu. Durante o velório de Alfredo, fica sabendo que há seis anos o cinema foi fechado devido à crise econômica, ao advento da televisão e do videocassete e, que, agora, será demolido pela prefeitura da cidade que pretende construir um estacionamento. De acordo com a mãe de Salvatore, só há fantasmas agora para ele naquela cidade. Ele vê a explosão do cinema; vê todo um ambiente de descontração, festa e interação ruindo. A poeira, como um vestígio material, preenche a visão das pessoas. A poeira é o visível do que restou, constitui, naquele momento, em lembranças de outrora, da interação das pessoas umas com as outras na sala, do protesto às cenas censuradas pelo padre no primeiro cinema (cenas de beijo ou de algum teor sensual), na diversão que pessoas de todas as idades tinham naquele ambiente. Salvatore vê o dono do cinema, seu ex-patrão, chorar. Tudo ruiu. Não foi apenas o enterro de Alfredo que ele vivenciou naquele retorno, mas também a morte de um grande ícone da origem dele.

Mais adiante, Salvatore retorna para a cidade em que mora na atualidade da narrativa. A pedido dele, uma projeção de filmes, um presente que Alfredo havia lhe deixado, é exibida

em uma sala de cinema, somente para ele, no local em que trabalha. Ele assiste a uma montagem, formando um filme, com todas as cenas que foram eliminadas/censuradas das obras exibidas no *Cinema Paradiso*; todas aquelas que, quando menino, ansiava por ver; todos aqueles perigosos celuloides dos quais era proibido de chegar perto, pois, quando menino, colecionava-os e, certo dia, iniciaram um incêndio no quarto dele e, posteriormente, no primeiro *Cinema Paradiso*. Dos beijos de inúmeros filmes às lágrimas de um passado que virou pó, luz e sombra. Profundamente impressionado e emocionado, vê sua vida passar de novo ao assistir àqueles trechos de filmes. É uma redescoberta dos sonhos perdidos por meio da magia do cinema, magia que o conduziu até aquele momento.

Em *Shirin*, como já evidenciado quando apresentei o conceito de *interpretante* a partir da página 129, com exceção do início em que vemos gravuras, a narrativa é construída em uma sessão em que mulheres assistem a um filme do qual não vemos, mas ouvimos os diálogos e demais sons. A produção de sentido se dá pela expressão facial dessas mulheres diante do que veem e ouvem na tela. *The Purple Rose of Cairo*, como foi exemplificado anteriormente, há a saída de um personagem da narrativa para o que denominados de realidade. Uma das pessoas que está na sala para assistir ao filme solicita ao gerente que desligue o projetor. Um dos atores, então, pede para não desligar, pois fica tudo escuro, eles desaparecem, tornam-se nada, são aniquilados. Mais adiante, o público se revolta porque não há ação, haja vista que o elenco está aguardando a volta do personagem para prosseguir a narrativa. Muitas pessoas saem, pedem dinheiro de volta, e reclamam que não vieram ao local para ouvir comentários maldosos dos personagens. Outras pedem para desligar o projetor e fechar a sala, pois o que está acontecendo pode ser “coisa de comunista ou anarquista”.

Para Gaudreault e Marion (2016, p. 112), a sala de cinema seria um dos últimos bastiões da identidade do Cinema Instituição. Afetividade: o cinema como elo entre pessoas, como portador de experiências e interações entre indivíduos de todas as idades. *Nuovo Cinema Paradiso*, assim como *Labyrinth of Cinema*, são os expoentes da relação público e sala de cinema das obras cinematográficas pesquisadas para o desenvolvimento desta tese. Eles são a prova de que o amor pelo cinema e a retórica de identidade perpassa cada cinema do mais marginal até o *mainstream*. A Antifonia Cinematográfica, portanto, não é apenas *hollywoodiana*. O cinema está para além de *Hollywood*, e os diversos “cinemas” também homenageiam o cinema, inclusive o de *Hollywood*. Não considerar a Antifonia Cinematográfica como procedimento que perpassa a cada cinema seria cair em uma dicotomia de “*Hollywood* versus os demais cinemas”.

Sobre a sala de cinema equipada com tela, pode-se afirmar o seguinte:

[...] representa o mito por excelência da “origem do cinema”. Foram necessários, ao mesmo tempo, uma *sala*, uma *tela*, *ingressos pagos*, uma *assembleia de espectadores* e a *projeção de imagens* em movimento gravadas em película para que se considerassem reunidas as condições suficientes para declarar, retrospectivamente, que o nascimento do cinema aconteceu no momento da projeção inaugural, pública e paga, do cinematógrafo Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris (dita PPPP: primeira projeção pública paga). Com a chegada da televisão, o “charme” do “modelo clássico da transação cinematográfica” foi rompido. O acesso aos filmes que a televisão permitia pôs um fim à exclusividade do modelo [...] Portanto, trata-se do fim de seu reino exclusivo, mas não de sua hegemonia, porque o modelo continuou claramente dominante até o tsunami digital da década de 1990 (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 136)

Se voltarmos aos conceitos semióticos, basicamente à tríade do signo: signo (representâmen), objeto e interpretante, podemos ver que, ao contrário dos aparatos inventados antes de Lumière, o cinematográfico criou (externou) objetos, recortou a realidade por meio de signos e os dirigiu a intérpretes. No caso da chegada do trem à estação, conforme afirmado por pesquisadores, os interpretantes das pessoas daquela projeção foram de espanto, medo pelo suposto atropelamento. A sessão, como modo de “passar” o filme ao público, é o que existe de mais particular ao cinema (RAMOS, 2016, p. 42). Para os defensores da tradição cinéfila, o cinema sem a sala está longe de ser concebível, assim como se pensava em relação à película, porém cabe recordar que o digital transformou ambos em modalidades de consumo (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 95 - 96).

Gaudreault e Marion (2016, p. 26) afirmam que a “telona” é vista como um lugar essencial para o cinema existir, e que, para sair do relativo anonimato midiático, o cinema retorna a sua proeminência, como já apontado, ao “grande espetáculo”, com o ressurgimento do 3D, e a proliferação dos filmes de grande produção para impactar nessa “telona”. Sontag (1996) afirma que um filme não tem mais um tamanho padrão, as telas iniciais podem ser tão grandes quanto as paredes da sala ou do quarto, no entanto concorda que para ser “sequestrado” é necessário a presença em uma sala de cinema, no escuro entre desconhecidos anônimos. Trata-se de uma experiência distinta de todas as outras formas de interação/consumir as produções fílmicas.

Durante parte da pandemia causada pelo Covid-19, no entanto, não foi possível a interação do público com a sala de cinema durante alguns meses ou até mais de um ano, conforme a realidade de cada país. Os filmes tiveram de serem assistidos somente por meio

das demais mídias, pelas quais, cotidianamente, muitas pessoas têm contato com essas narrativas. Os “templos” ficaram fechados. Os fieis ou aqueles que frequentavam essas salas, conforme havia interesse na programação, tiveram de aguardar o momento oportuno para retornarem a ter essa experiência. O retorno da projeção nas salas de cinema se deu aos poucos, conforme o avanço da vacinação e a queda no número de mortes e de contágios. Uma realidade, que a nós parecia distante, foi-nos imposta por um ser invisível e alterou, de forma significativa, a cadeia de exibição das obras cinematográficas. De qualquer forma, sabe-se que grande parte das cidades brasileiras, ao contrário de outrora, não possuem salas de cinema e que a experiência de assistir a filmes é realizada pela TV, internet e outras mídias. A experiência de assistir a um filme no cinema pode ser o grande ápice de “sequestrar” as pessoas, mas não o único modo, a única modalidade de ele entrar em contato com as pessoas, de produzir interpretantes. A identidade do cinema pode ter sido ameaçada por esse fato, mas o cinema permaneceu sendo cinema.

A identidade de um meio de comunicação remete a um feixe de questões complexas. Convém insistir: especificidade não significa em nada separação ou isolamento. Uma boa maneira de apreender um meio de comunicação deve residir, especialmente, na era digital, na compreensão da maneira como esse meio de comunicação tece sua relação com os outros meios de comunicação: é por meio de sua dimensão intermedial – por meio de sua maneira de abrir suas fronteiras, de entrar numa relação, necessariamente intermedial, com outros *prismas de identidades midiáticas* – que um meio de comunicação deve ser compreendido. Em outras palavras e numa terminologia valorizada pela época atual, um meio de comunicação se singulariza por sua maneira de gerir a convergência que rege a *intermídia* (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 121).

É importante que a espessura acumulada de história do cinema não nos faça acreditar que ele é uma forma de arte como as outras, e que sua crise contemporânea ameaça sua “identidade sacralizada”, pois não há identidade única a ser mantida, e o cinema, em sua essência, foi encontrado na transformação de rituais sagrados em entretenimentos irreverentes (GUNNING, 1996, p. 44). Gaudreault e Marion (1996) recordam que, no início, o cinema estava imbricado em um maranhado de formas artísticas, no primeiro cinema, no cinema de atrações, que, a partir de 1910, com o Cinema-Instituição, “forma-se” uma identidade por meio do cinema narrativo, e, na contemporaneidade, o cinema volta ao início para se imbricar nas variadas mídias e artes – volta ao estilo de Méliès. Ogiboski (2015, p. 83) afirma que o desejo de chocar e espantar o público é uma característica presente tanto nas produções

cinematográficas do início do século passado quanto nas contemporâneas e é nesse contexto que as novas tecnologias parecem se encaminhar em direção a uma nova forma de experiência cinematográfica, que exige novos modos de olhar, de pensar e de experimentar. As fronteiras, agora, tendem a se diluir e a evidenciar, de modo cada vez mais manifesto, a “verdadeira natureza” do cinema (GAUDREAU; MARION, 2016, p. 22 – 23).

Em *Hugo*, através da *mise-en-scène* e da tecnologia 3D, cria-se, com o auxílio da tecnologia digital, a atmosfera dos primeiros filmes, seja através do uso de fumaça e de vapor, e até mesmo da poeira na Estação *Montparnasse*, assim como o som ambiente, recriação de espaços que não existem mais, como a Paris do início do século passado e também o estúdio de Méliès, além do uso de cenas em preto e branco de clássicos do cinema mudo/silencioso (OGIBOSKI, 2015, p. 79). Nessa recriação do nascimento, das origens do cinema, a Antifonia Cinematográfica expressou a retórica, o discurso em defesa dessa arte de forma mais impactante e envolvente. A seguir, demonstro como ela está estruturada em *Hugo* e de que forma a presença das partículas difusas simbólicas estão imbricadas nessa retórica.

4. 3 ANTIFONIA CINEMATOGRAFICA E PARTÍCULAS DIFUSAS SIMBÓLICAS

Na seção 2.3 – *A Antifonia como forma de Corporificação de discursos, de identidades e de memórias*, a partir da página 76, contextualizei a antifonia na obra literária *The Invention of Hugo Cabret*, em algumas realidades, sobretudo na tradição judaico-cristã e nas músicas afro-estadunidense, bem como apresentei o conceito de Antifonia Cinematográfica, apontando a noção de “existenciais” em algumas narrativas fílmicas. Com a noção semiótica, sobretudo a da Secundidade - existência - a partir de Charles Sanders Peirce (2020, p. 53 - 54) e de Mircea Eliade (2020, p. 16 - 18) que ressalta que tanto o sagrado quanto o profano são duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pela humanidade ao longo da História, a partir de então, observa-se que, em algumas obras fílmicas, temos o “Existencial Realidade dos Personagens” e o “Existencial Cinematográfico”. Ambos podem apresentar subdivisões, especialmente o segundo, como se observa em *Hugo* na análise a seguir.

A Antifonia Cinematográfica está sendo embasada nesta tese por um *corpus* de 38 obras cinematográficas. A recorrência dos existenciais nessas produções ficou evidente ao assistir e revê-las para a pesquisa. No caso das demais obras em que há o procedimento da Antifonia Cinematográfica, não foi realizado um esquema como o de *Hugo* que será exposto a seguir, mas anotações e apontamentos, sobretudo acerca da presença dessas *hierofanias cinematográficas* nessas narrativas. Muitas deles foram expostos ao longo da tese com descrições de cenas dessas obras filmicas, exemplificando a presença da antifonia no cinema.

A partir de então, concentro a exposição acerca da obra cinematográfica *Hugo*, de Martin Scorsese, objeto desta tese, objeto também da minha pesquisa de mestrado, obra da qual me levou a conhecer parte dos filmes apresentados aqui, e dos que já conhecia a vê-los com um novo olhar. Como exposto na introdução desta pesquisa, foi pelo olhar de Hugo Cabret que eles chegaram ou retornaram a mim, mas foi, também, por meio deles que a obra cinematográfica *Hugo* passou, então, a produzir novos interpretantes dinâmicos em mim e que resultaram em parte da exposição a seguir e das demais reflexões já apontadas ao longo desta tese.

Diante do que foi exposto nas abordagens teóricas referentes à intermedialidade, antifonia, semiótica, tradução intersemiótica, estudos da adaptação, roteiro, origens como fator pulsante, o *mito do eterno retorno*, bem como questões históricas do cinema e recorrentes nas produções filmicas apresentadas, exponho como a Antifonia Cinematográfica está presente na obra *Hugo*.

Uma narrativa cinematográfica pode ser vista como uma junção do drama capturado, selecionado e ordenado pela montagem, em que se observa a hibridez do visual, do sonoro, do verbal que, ao dialogarem em um intercâmbio de trocas sígnicas, impregna-se de sentido, que objetiva, ao cinema, contar as narrativas de forma singular enquanto mídia (SANTOS, 2011, p. 12). A montagem cinematográfica, portanto, opera no processo de semiose tendo em vista a construção de interpretantes. Nela, está a “verdade” do discurso de quem a constrói, de quem a elabora, de quem esculpe e lapida cada instante filmico. Nela está o credo, é onde se expressa a identidade, o discurso, a resistência, o celebrar, o *Símbolo Cinematográfico*.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a semelhança da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem. Cada imagem em particular foi imprensa 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 da perda da inocência por excelência (XAVIER, 2008, p. 24)

No discurso cinematográfico, essa operação de junção, de costura de tecidos, sejam estes gravados exclusivamente para o cinema ou incorporados de outros filmes e/ou outras mídias, realiza um processo objetivo de produção de sentido por meio dos ícones, índices e símbolos, cuja relação é estabelecida pela montagem. Ela tece uma relação entre as partes, corporificando um todo, cuja capacidade de governar os eventos/imagens, que lhes confere uma logicidade interatuante entre os fatos/planos perfazendo uma organização rumo a um resultado esperado ou almejado, confere à montagem um caráter de lei (SANTOS, 2011, p. 12). Santaella (2019, p. 262) afirma que a lei funciona como uma força que será atualizada, dadas certas condições, por isso não tem a rigidez de uma necessidade, podendo ela própria evoluir, transformar-se. Contudo, segundo a autora, a lei, em si mesma, é uma abstração: ela não tem existência concreta a não ser através dos casos que governa, casos que nunca poderão exaurir todo o potencial de uma lei como força viva, isso equivale a dizer que a lei lhes empresta uma certa regularidade que se expressa através da regularidade. Pode-se, então, concluir que o ordenamento das imagens, em uma obra cinematográfica, é constituído de razoabilidade que a torna inteligível, como a passagem de uma sequência para outra, de um existencial para outro. Essa passagem, essa transferência de existenciais, organizados e sistematizados, expressam a legibilidade em meio a um “turbilhão de imagens”, mas este sistematizado criteriosamente. Na condução dessas sequências, de um existencial a outro, em geral, pontes de encontro são estabelecidas para que essa passagem possa ser conduzida com suavidade, “pegando o público pela mão e o auxiliando nessa travessia”.

Ao mirarmos nossos olhares para a imagem na tela do cinema, buscando compreender o que se passa na história, construímos o entendimento a partir dos elementos apresentados, das partes que a compõem, desde as personagens e suas ações, até o figurino, os sons, o cenário, os objetos etc. Pode ser que muitos espectadores não observem atentamente os detalhes todo o tempo, mas eles estão lá para serem vistos, sentidos. Em uma grande produção hollywoodiana nada fica visível ou audível por acaso, basta lembrarmos da trajetória do cinema em todos esses anos e o quanto houve de avanços nas técnicas, seja pela eficiência nos processos de produção ou pela busca em sofisticar a expressividade através da linguagem. Logo, tomando como referência o que é visual, devemos olhar para todos os elementos como um conjunto, formando o que podemos chamar de uma espécie de textualidade imagética que, assim como palavras juntas que são usadas para expressar algo, dar sentido e produzir significado. Desse modo, os elementos de

uma cena se agrupam e se complementam, com determinado fim, com intenções previstas em um suposto roteiro escrito previamente, o qual inclusive, teve seu início com o uso de termos, que juntos, formaram frases em articulação com determinadas intenções. Posteriormente, na fase de produção, tais combinações são traduzidas intersemioticamente, conforme Peirce (2010), com propósitos de produzir sentido e compreensão na forma de expressão audiovisual, numa estrutura passível de interpretação (PALMER, 2015, p. 135).

Vanoye e Goliot-Léte (2009, p. 13 – 14) chamam a atenção para o fato de estarmos cercados por um dilúvio de imagens, fáceis de serem “consumidas”, que faz nos esquecer de que são produtos de múltiplas manipulações complexas. Segundo os autores, o primeiro contato com o filme, a primeira visão, traz uma profusão de impressões, de emoções e até intuições, que a análise não deve suprimir, pois podem se tornarem preciosos, mas deve se ter ciência de que elas nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas pode, evidentemente, dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme a si próprio), podendo constituir um fundo de *hipóteses* sobre a obra, que deverão ser averiguadas, de acordo com Vanoye e Goliot-Léte, concretamente, por um processo de análise.

O ato de isolar um trecho filmico permite, por exemplo, analisar como esses existenciais estão sistematizados nas obras cinematográficas. De acordo com Vanoye e Goliot-Léte (2009, p. 15), analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompor os elementos constitutivos, separando, destacando e denominando materiais que, a princípio, não seriam percebidos. Uma segunda fase, segundo os autores, consiste em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em “compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo”, sendo evidente que o analista traz algo ao filme, por meio da atividade de análise e à maneira com que a faz e o repertório que possui. Os limites da criatividade analítica, como ponderam Vanoye e Goliot-Léte, são os do próprio objeto da análise: o filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.

Partindo do enunciado acima, apresento minha análise em relação à Antifonia Cinematográfica na adaptação filmica *Hugo*. Importante frisar que, apesar de alguns momentos, especialmente nas primeiras sequências serem pontuados alguns planos/fragmentos, a análise tem o objetivo de analisar as sequências como segmentos autônomos, bem como a construção, mais especificamente a passagem de uma sequência

(existencial) para outra (existencial). Os planos formam as cenas e estas a sequência. Portanto, em alguns momentos que se considerou pertinentes para a análise, eles foram destacados, a fim de ilustrar, demonstrar algum aspecto importante referente à denominação/classificação do existencial. A organização interna do plano se dá a partir dos elementos constitutivos: iluminação, cenário, direção dos personagens dentro do plano, movimento de câmera, encenação, profundidade de campo, dentre outros que são a forma de expressão do conteúdo da obra cinematográfica, transmitido a partir da organização interna de vários planos (PIMENTEL, 2016, p. 147). Uma descrição plano por plano apresenta o inconveniente de privilegiar esse segmento como uma unidade, sendo que um filme também se apresenta como um conjunto de planos, agrupados de acordo com critérios narrativos, plásticos e outros (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 83). Os planos são fragmentos, recortes com os quais a montagem traça uma ordem, dá-lhes um sentido, mas é no conjunto das cenas e das sequências que se estrutura o todo. Em alguns momentos, uma sequência (um existencial) é constituída somente por um plano, como uma rápida exibição de um filme dentro do filme *Hugo*, como exposto adiante.

Com exceção da Sequência 1, que se adentra mais pontualmente em alguns planos, nas demais, a exposição está realizada com ênfase no conjunto de cenas que forma essa sequência, demonstrando a homogeneidade na diversidade dos elementos como bloco de produção de sentido.

A Antifonia Cinematográfica em *Hugo* está orquestrada da seguinte forma:

Sequência 1 – Existencial Cinematográfico A (Existencial Cinematográfico Simbólico): Início da obra cinematográfica até 05'04”.

No caso da Sequência 1, temos um conjunto de referências e de símbolos que formam esse existencial. De acordo com Vanoye e Galiot-Lété (2009, p. 36 – 37), as formas cinematográficas constituem-se em um fundo cultural no qual os cineastas se inspiram. Se na obra de Brian Selznick o cinema se desdobrava entre as palavras e as imagens para resgatar o sentido da emergência de uma nova realidade que passa pelo cinema, de uma mudança de época que transforma muito além da vida de Hugo, Scorsese trabalha no mesmo nível, evocando a Paris mágica (GUERRA, 2012, p. 175).

Nesta sequência, o Arco do Triunfo e a Torre Eiffel situam a narrativa no berço do cinema. Entramos na Estação *Montparnasse* como se estivéssemos em um trem e avançamos narrativa adentro. A chegada do trem é uma das cenas mais recorrentes nos primeiros anos do cinema (GUBERN, 1971, p. 85). Essa chegada representa, portanto, que estamos, de volta, ao início, aos primórdios, às origens do cinema que, se efetiva, pelos olhos de Hugo quando transparecem Méliès, atrás de uma bancada de uma loja de brinquedos, na Estação. O olhar de Hugo pelas frestas e pelos relógios remetem à câmera e à tecnologia de projeção do cinema (TAILLIBERT, 2012, p. 7; REDEN, 2012, p. 1). Posteriormente, o menino vê Isabelle, cujo corte de cabelo liso e curto foi inspirado na atriz Louise Brooks (14/11/1906 – 08/08/1985), corte que se tornou recorrente nos anos de 1920. Ela será apresentada, novamente, quando Hugo e Isabelle leem o livro *The Invention of Dreams*, do personagem René Tabard.

Essa Sequência pode ser exemplificada pela seguinte montagem de imagens:

Figura 26 – Montagem de Imagens da Sequência 1 de *Hugo*, dirigida por Martin Scorsese, de 2011



Fonte: Elaborado pelo autor desta Tese como base na adaptação cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

A primeira dimensão narrativa que temos na obra em questão é realizada pelo som. Como no útero, ele é o primeiro contato que possuímos com o mundo exterior. Os créditos

das produtoras envolvidas no filme despontam na tela ao som das engrenagens de uma locomotiva prestes a dar partida. É um convite ao público para adentrar na narrativa, para retornar ao princípio, às origens do cinema, no memorial, na celebração cinematográfica. Estes, com a história de Hugo e dos personagens, são os objetos dos signos; o som funciona, nesta abertura da narrativa, como índice, pois nos aponta e nos projeta uma imagem (mental, pois não a visualizamos na tela) de uma locomotiva e de engrenagens. Assim, uma prévia desse mundo que nos aguarda se sintoniza em nós, corporificado em ondas sonoras. A lógica da sonoridade, em uma obra cinematográfica, como aponta Santos (2011, p. 11), lida com a combinação de diversos elementos como cenografia, figurino, diálogos, elenco, luzes, cores, texturas, objetos, que, ao serem traçados, em uma composição, o filme adquire uma forma através da montagem que constitui o discurso ou o argumento. Uma trilha sonora não se apresenta como se fosse outro detalhe de cena; ela, por mais que seja signo, é parte do signo híbrido do cinema na função poética, cuja materialidade sobrepõe-se à referência a algo exterior a ele (ESPÍNDOLA, 2008, p. 5).

Em *Hugo*, o público volta, em um passeio de trem, pelos túneis do tempo à origem cinematográfica. Nessa primeira sequência, o público pode sentir que está se deslocando pelo ambiente por meio da tecnologia 3D e dos movimentos de câmera. O 3D abre possibilidades para materializar a realidade que se deseja e reforçar esse conteúdo de realidade através da tridimensionalidade, entretanto, deve-se levar em conta que o filme 3D não trata da espacialidade “real”, mas de um “hiper-realismo” (ALCAZAR, 2013, p. 27). Essa tecnologia, tem o intuito de fazer o público retornar ao cinema de atrações, ao primeiro cinema. Scorsese realiza uma operação completamente diferente a do filme *The Artist*: não bloqueia o fluxo tecnológico normal de um filme do século XXI, mas cobre parte da história do cinema com a tecnologia que nos conta como um mecanismo transformou nossas vidas e nossos pensamentos, preservando o jogo intertextual da nostalgia, do molde e do luto (GUERRA, 2012, p. 175 – 176).

Em *Hugo*, o discurso é que Georges Méliès está na Estação, mesmo abatido, à espera de mais uma aventura – tornar a vida um “passe de mágica” - e nós somos participantes desse truque. Os irmãos Lumière projetam, desta vez, Hugo Cabret, que, pelas “espiadas” das frestas, dos relógios, dessas lentes/objetivas cinematográficas, recorta a realidade dos primeiros filmes e os (re)inventa a nós. *Hugo*, de forma visual, temática e simbólica, apresenta, também, uma homenagem à tecnologia, da qual as câmeras fazem parte, evidenciando o fascínio exercido pelo mundo ferroviário, cujo poder da máquina foi decisivo

na conquista de novos espaços, novas realidades: a engrenagem evoca a complexificação crescente do arsenal tecnológico, ideia desenvolvida no filme pelos relógios e pelo Autômato criado por Méliès (TAILLIBERT, 2012, p. 2 – 3).

O som do trem se mistura ao de engrenagens, como as de relógios, e a trilha sonora de Howard Shore, intitulada, assim como o primeiro capítulo da obra literária, *The Thief*. Elas despontam, em tom dourado na tela, com a música que pontua o início da jornada e o som de vento que densa o suspense, o instigar na viagem a que o espectador está sendo conduzido. Os movimentos das engrenagens passam a sugerir movimentos de luzes por vias e, aos poucos, transformam-se em uma cidade. É noite, mas, em instantes, amanhecerá com o clássico *fade in* que inicia, ritualmente, a maioria das narrativas cinematográficas. Ao fundo, os tons avermelhados indicam o nascer do sol. As engrenagens, antes próximas da tela, são agora uma cidade noturna, apresentada em plano geral.

O Arco do Triunfo e a Torre Eiffel, símbolos de Paris, permitem o público localizar a cidade em que ocorre a ação. Apresenta-se a relação com a tecnologia: a cidade como máquina (PIOVEZAN, 2012, p. 86). A Paris noturna evidencia o mundo interligado, carros percorrendo as ruas, denotando o movimento, a história – passado, presente e futuro – que se fundem, tornando um vislumbre imagético. São movimentos de tráfego, capturados com longa exposição em que as luzes individuais se conectam a fios de luz, representando as artérias da cidade, nas quais pulsa a vida (ALCAZAR, 2013, p. 38). Mas, o que mais nos interessa como existencial cinematográfico, é que o “berço do cinema” nos é colocado diante de nossos olhos. Voltamos ao nascimento dessa arte pelo ato da representação. Voltamos à cidade em que os irmãos Lumière fizeram a apresentação pública dos primeiros filmes. Voltamos ao evento fundador do cinema. E, voltamos, como se estivéssemos em uma locomotiva, a exemplo da *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*. Simples símbolos de uma nação, mas que constituem, também, de alguma forma, em símbolos das origens cinematográficas – tendo o intuito de serem legi-signos simbólicos argumentativos. Santaella (2019, p. 263) lembra que a essência de um legi-signo é formal e não material, pois a materialidade lhe é emprestada pelos sin-signos nos quais se corporifica, ao mesmo tempo, que, como lei, empresta a eles a generalidade.

Ainda nesse início da narrativa, a neve cai em direção da tela, simulando a sensação de vir em direção ao público. A tecnologia 3D integra o enredo para proporcionar uma experiência imersiva do espectador. Ao longo do filme, meios difusos como a neve, vapor e poeira criam uma tridimensionalidade espacial bastante acentuada, fazendo o espaço vazio ser

carregado, visualmente, mantendo o ar em tensão com estímulos de movimento contínuo (ALCAZAR, 2013, p. 94 – 95). Ainda em plano geral, o público é levado a visualizar a frente da Estação *Montparnasse*. Nessa parte externa, os signos empregados denotam a frieza envolvida pela neve, e, mais adiante, na narrativa, o frio humano causado pela guerra. A imagem se torna clara e azulada, progressivamente, à medida que há aproximação da Estação de Trem.

Lentamente, por meio do *travelling*, vamos indo em direção à Estação. É um templo histórico em que milhares de vidas passam e se cruzam diariamente. Mergulha-se, nela, por entre os trens, na área de embarque e desembarque. Trata-se do primeiro contato com o ritmo apressado daquele lugar (PIOVEZAN, 2012, p. 108). Adentramos como em um trem e passamos pelo vapor que embaça nossa visão. Perpassando pelos trens, o azul vai diminuindo dando lugar aos tons avermelhados das máquinas, das paredes da Estação e das pessoas. Ocorre, nesse momento, a perspectiva linear, por meio da presença das colunas laterais, em que linhas paralelas vão diminuindo, apontando para o infinito, gerando a indicação de profundidade, conferindo, desse modo, a sensação de que as bordas se estreitam no infinito, índice, nesse caso, da imensidão da Estação (DURAND, 2018, p. 29). Além disso, o vapor, espalhado pelo ambiente, demarca o lugar, conferindo uma noção espacial do cenário. A fumaça e o vapor perpassam os ambientes denotando também a atividade humana, o movimento e o trabalho das pessoas no cotidiano.

O mundo como uma máquina, a vida como uma máquina, o cinema como uma máquina. Os irmãos Lumière, que eram de uma família de fotógrafos, perceberam que as máquinas de costura funcionavam de maneira similar e adaptaram a tecnologia construindo o cinematógrafo que registrou e projetou imagens (OGIBOSKI, 2015, p. 29). Em *Hugo*, o vapor, proveniente das máquinas a vapor bastante utilizadas na época da narrativa, sobe em todas as cenas em que há muitas pessoas na Estação ou na rua, cuja onipresença serve para a visualização da estética do *steampunk* que molda o apelo do filme (ALCAZAR, 2013, p. 47).

Passa-se pelo *hall* da Estação até chegar ao relógio central, em que Hugo está espiando a tudo e a todos por entre o número 4. São 7 horas. O público é colocado na Estação sob o ponto de vista de Hugo, vendo o Inspetor Gustave com o cachorro Maximilian olhando para a multidão. O “enquadrar” um objeto requer um refinamento de um olhar que delimita o espaço e a forma de ver esse objeto, fazendo com que esse olhar, em meio à imensidão de imagens possíveis, seja algo particular, podendo-se identificar o estilo de um diretor por esse recorte. O termo “estilo”, segundo Jullier e Marie (2012, p. 20), deve ser considerado em sentido amplo:

compreende a escolha do elenco e dos cenários, as regulações técnicas, a disposição dos pontos de vista e dos pontos de escuta, a abertura da objetiva e a cor do papel pintado atrás do ator, a rapidez do *travelling* e o vaso de flores embaixo, à esquerda, ou seja, cada detalhe. Quanto a esse padrão peculiar de técnicas, a esse processo organizacional, Bordwell e Thompson (2013, p. 476) afirmam que o público pode não perceber conscientemente, mas contribui para a experiência que a audiência terá ao assistir à obra cinematográfica.

Segundo Marcos Ubaldo Palmer (2015, p. 183), na tese *Cor e Significação no Cinema: produção de sentido no filme A Invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese*, a cor no cinema opera a partir de seu nível de *quali-signo*, enquanto uma qualidade ou propriedade formal como signo de objetos que, de acordo com suas articulações na narrativa, pode atuar numa gama incontável de combinações. Essa perspectiva do autor pode ser demonstrada, de forma mais evidente, a seguir:

Observamos que toda a movimentação interna tem seu ritmo próprio, como se tudo fosse repetido todos os dias pela manhã. Neste amplo espaço da estação de trem, onde pessoas comuns circulam e trabalham, identificamos mais uma vez a dualidade de cores, como podemos notar num plano mais aberto do ambiente todo. Em 2min14s, o azulado marca a parte superior do espaço enquanto o avermelhado predomina por onde circulam as pessoas no saguão, onde há movimento. Neste ponto do filme percebemos o início de um processo de indução na produção de sentido para as cores [...] Nesta fase inicial de contextualização da história, percebemos que as cores já se apresentam com certas associações e, mesmo que ainda não fiquem claras, orientam para as possibilidades, no sentido de se produzir significações a partir das combinações com outros elementos narrativos presentes (PALMER, 2015, p. 193)

Hugo observa um por um os principais personagens da Estação: *Madame Emile* no café, Florista Lisette (Emily Mortimer) com o carrinho de flores, jornaleiro *Monsieur Frick* (Richard Griffiths) e *Monsieur Labisse* em frente à livraria da Estação. Cada um no ambiente de trabalho, cada um sendo apresentado ao público, logo no início da versão fílmica de forma breve, concisa, mas representativa, significativa, pelo olhar, pelo recorte de Hugo. Ogiboski (2015, p. 81) afirma que essa apresentação do local e dos personagens, com uma espécie de direcionamento do olhar em que muitas informações são fornecidas ao público, remete ao primeiro cinema, caracterizado como *mostração*. Segundo a autora, na era digital, pode-se observar algo semelhante quando se tenta reter a atenção do público durante um longo período, em uma cena, como uma atração em si.

A apresentação desses personagens na versão cinematográfica demonstra o potencial criativo do cinema, de utilizar os recursos, o estilo cinematográfico, a própria história, o pensar e agir imagética e sonoramente. Essa apresentação não existe na obra literária e nem no roteiro publicado em livro. O ato de adaptar, portanto, não se trata apenas de efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar uma narrativa em função das possibilidades do meio (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 144). Busca-se no signo, nas ferramentas, nas bagagens do tempo o traduzir, intersemioticamente, o enredo.

Se no início da narrativa, na parte externa, prevalecia a cor azul, agora, no interior da Estação, predominam os tons avermelhados, com exceção das cenas em que vemos Hugo.

No filme, percebemos que os avermelhados e os azulados se mostraram em caráter de oposição e dualidade, não só na demarcação de espacialidades, mas de temporalidades associadas a estados emocionais e psicológicos das personagens. Modos aparentemente comuns, já presenciados em muitas narrativas cinematográficas, desde as primeiras películas tingidas que procuravam diferenciar estados emocionais ou espacialidades; ou objetivando a oposição como no filme *O Mágico de Oz* [...] Em *A Invenção de Hugo Cabret* distinguimos formas com as quais as cores foram expressadas de maneira singular, na qual a oposição fica presente no mesmo espaço e tempo da cena, assim como mudanças na intensidade dos matizes predominantes, do início ao fim do filme (PALMER, 2015, p. 189)

Dessa forma, Hugo se afasta do relógio e se dirige aos túneis. O azul predomina na cena. Nos túneis, novamente a fumaça e o vapor estão presentes. O mundo invisível de Hugo torna-se, agora, visível ao público. Pelos espaços, o menino corre e escorrega. Os movimentos da câmera levam o público a percorrer esse ambiente desconhecido. O 3D possibilita que o público tenha a sensação de escorregar atrás dele, como se o acompanhasse. Em entrevista a Mark Kermode e Cameron Robertson, publicado no jornal *The Guardian*, em 19 de novembro de 2010, Scorsese declarou que, com o 3D, cada cena é repensada, ao contar a narrativa pela imagem; é algo libertador e, literalmente, um cubo de *Rubik*.

Hugo passa por entre as máquinas. Em oposição a ele e ao restante do cenário, as máquinas são de tom avermelhado, evidenciando o calor, a energia, a movimentação. De outro relógio, Hugo observa Georges Méliès sentado no balcão de uma loja de brinquedos em que partículas difusas se movimentam ao redor do vendedor. O Autômato ainda não foi apresentado na narrativa fílmica, mas nesta cena, ao ver Méliès “quebrado” é como se estivéssemos vendo-o ali, também, quebrado, sem vida, destroçado em meio aos escombros. Ouve-se um profundo pesar, um grito sufocado por dentro de Méliès expresso no semblante

do personagem, nas marcas do tempo, no olhar, no aborrecimento que denota na face. A guerra, para ele, ainda não acabou. Ela está viva, e as trincheiras permanecem: podem ser explodidas a qualquer instante. A incorporação/atuação do ator projeta esse sentido rumo ao interpretante dinâmico com o ato da semiose.

Instantes depois, o relógio é refletido no olho direito de Méliès. Um índice nos é dado por essa imagem. Hugo o espia dar corda a um rato azul de brinquedo que anda sobre a mesa. Méliès abaixa a cabeça. As partículas de poeira são ainda mais visíveis e presentes no ambiente. Isabelle, com o corte de cabelo e penteado ao estilo de atriz Louise Brooks, chega ao local com um livro debaixo do braço. Ela olha sorrindo para Méliès, mas ele permanece indiferente. O semblante dela denota felicidade ao contrário de Méliès. Hugo observa que, em poucos segundos, ela sai de perto do vendedor que está irritado. Méliès abaixa a cabeça e, aparentemente, dorme. O rato de brinquedo está próximo às mãos dele. Hugo o observa, afasta-se do relógio, vai aos túneis escuros da Estação, agachado, saindo da portinhola próxima ao chão, andando sorrateiramente, próximo à parede. Para Pimentel (2016, p. 144), essas figuras – conjunto de signos - se referem aos canos escuros de esgotos, ao bueiro na beira das ruas, ao comportamento de ratos que se movem na beira de muros, indicando a realização de um paralelo desses temas com o menino. A trilha sonora se intensifica e os tons graves conferem suspense à cena, intensificando a carga dramática. Em um processo de simbiose, a imagem e o som se nutrem, produzindo um interpretante potencial que vai agir nessa reconstrução do objeto dinâmico ou da realidade ficcional para além dos limites dos planos e da montagem, nessa continuidade que a mente de pronto cria (SANTOS, 2011, p. 17).

Hugo sai da invisibilidade e se arrisca no mundo visível. Próximo ao balcão da loja de brinquedos, estende a mão para pegar o rato e, rapidamente, Méliès o agarra. A música *The Thief* é encerrada. É o fim da *Sequência 1*.

Sequência 2 – Existencial Realidade dos Personagens: 05’05” – 07’04”

Esta sequência é iniciada com o grito de Méliès: “*Got you at last*” (Finalmente, peguei você). É a primeira fala, dita de forma clara, central, em uma cena na produção fílmica em questão, sem ser encoberta por trilha sonora ou por qualquer outro ato. A “isca” funcionou. O índice de outrora com o relógio reluzindo nos olhos de Méliès nos é revelado. No entanto,

outro índice nos é dado logo a seguir. O rato de brinquedo cai no chão, sendo mostrado em *contra-plongée*, em que ele é visto caindo de cima até o chão, como a evidência de um mau presságio ameaçador pelo efeito de profundidade tridimensional (ALCAZAR, 2013, p. 47). A arte como conflito desponta: Méliès de um lado, Hugo de outro. Duas vidas opostas, duas realidades, cada um sendo o protagonista da própria vida, com as experiências traumáticas que lhes marcaram, cada um resistindo à ação do outro.

A *Sequência Cinematográfica 2* da Adaptação Fílmica *Hugo* pode ser exemplificada pela seguinte montagem de imagens:

Figura 27 – Montagem de Imagens da Sequência 2 de *Hugo*, dirigida por Martin Scorsese, de 2011



Fonte: Elaborado pelo autor desta Tese como base na adaptação cinematográfica *Hugo* (SCORSESE, 2011)

No diálogo, mas não apenas nele, conhecemos mais profundamente os personagens, porque cada palavra resulta em uma reação corporal, no aqui e no agora do drama, na resistência dos fatos. Hugo é xingado mais de uma vez por Méliès de ladrão, afinal, a palavra “rato”, muitas vezes, é utilizada para nomear aquele que furta, indicando o tema da clandestinidade, do submundo, tema este frequente nos filmes de Martin Scorsese (PIMENTEL, 2016, p. 144). As palavras proferidas pelos personagens revelam quem são, o

que pensam sobre a vida, o mundo, as outras pessoas, evidenciando também sentimentos e sensações que afloram neles. “*You are hurt me*” (Você está me machucando) diz Hugo a Méliès.

Um outro olhar atento para as cenas desse bloco da adaptação cinematográfica revelará que na lateral de Hugo predomina o matiz azul enquanto na de Méliès o avermelhado (PALMER, 2015, p. 194). As características dos dois personagens, portanto, não são apenas evidenciadas pelo figurino, pela voz, aparência física, movimentos e gestos, mas também pela cor.

Com o destaque no diálogo, o uso da tecnologia 3D é mais sutil. Na *Sequência 2*, a sintaxe dos enquadramentos, em que prevalecem primeiro plano, plano conjunto e *close-ups*, permite ver, de forma mais detalhada, o rosto dos personagens, explorando as expressões faciais, ao invés de planos mais abertos que costumam dar ênfase em paisagens e demais cenários. Na dinâmica de perguntas e respostas entre os dois, o “silêncio” da trilha sonora, do 3D, da movimentação de câmera, vem, pois, clarear, centrar a atenção do público para apresentar quem são essas duas pessoas que agora estão em conflito.

Méliès ordena que Hugo esvazie os bolsos. O menino se nega, e o vendedor ameaça chamar o Inspetor da Estação. Ao ouvir essa fala, Hugo reage, colocando sobre a mesa um pano em que estão várias peças mecânicas pequenas e um caderno devido ao medo que sente do Inspetor Gustave. Cardonetti (2014, p. 125) afirma que, aos olhos dos demais, as peças que Hugo apresenta parecem ser coisas diminutas que não têm serventia, incoerentes e sem utilidades, entretanto “essas sobras” foram sacralizadas pelo tempo – destroços do cotidiano recompostos de outras formas, passando a produzir outros sentidos.

Méliès começa a virar as páginas do caderno e, pouco a pouco, o semblante vai se transformando. Antes indiferente por pensar que fosse uma brincadeira tola de criança, passa, agora, a reconhecer, naqueles ícones, as imagens do passado dele. Diante dos desenhos de autômatos, fecha os olhos e vira página após página, como a ilusão do movimento do cinema, chamada de persistência retiniana, enquanto a trilha sonora aumenta mais e mais até Méliès parar. Trata-se de uma referência ao cinema enquanto “imagem em movimento” (OGIBOSKI, 2015, p. 75), uma homenagem aos precursores da história dessa arte (ALCAZAR, 2013, p. 43). A mensagem por meio dos ícones é clara para Méliès. Uma única palavra pode expressar o que sente diante dela: “*Ghosts*” (Fantasmas). Como um processo de produção de sentido, nessa única palavra, nessa breve afirmação, o condensado e a força que apresentam, revelam que a realidade desse personagem está atrelada a algo naquele caderno que pode não ser

identificado naquele instante, mas, posteriormente, ficará aclarado pelo processo de construção de significados nas cenas da obra cinematográfica.

Apesar de nessa sequência termos Méliès, um dos primeiros cineastas, referências ao cinema tanto pela ilusão de movimento gerada pelo ato de virar as páginas e também as partículas que, no caso do cineasta, se referem a experiências, muitas delas ligadas às memórias com essa arte, o que está em evidência é a realidade de cada personagem: os dramas que enfrentam, o conflito desencadeado pelo roubo das peças e pela presença do caderno e não o universo cinematográfico. As referências ao cinema, aqui, são breves, não constituem um bloco organizado e homogêneo, que o realça, pois o maior destaque são as ações dos personagens em cena.

Alcazar (2013, p. 27) ressalta que, para mostrar o significado interior ou psicológico dos personagens, é necessário códigos cinematográficos que sustentem a estrutura narrativa, podendo ser ainda mais evidente na espacialidade tridimensional, haja vista que a estética dos filmes 3D está sempre ligada à expectativa do público em experimentar um filme de uma forma particularmente “volumosa”. Nesse caso, as partículas flutuam pelo espaço e externam, corporificam esse invisível. Mas elas são visíveis na tela devido ao contraste entre elas e o cenário no qual flutuam, pois, por serem pequenas e não possuírem bordas definidas, é necessário um fundo que as realce e, principalmente, movimentos que permitem incidir na luz do ambiente.

Méliès ordena que Hugo se afaste e saia de perto dele. A voz ecoa pela Estação até chegar ao Inspetor Gustave e Maximilian. Orelhas atentas. Um rosnar. Maximilian fica de prontidão. ‘Novamente, volta-se a Méliès que ressoa: “Go” (Vá), chegando ao Inspetor que ordena ao cachorro verificar de onde vem “a calamidade”. Solta-o e ordena “Go”, como um eco à voz de Méliès, como uma preparação, um gancho, uma passagem para a próxima sequência de acontecimentos. É o fim da *Sequência 2*.

Sequência 3 – Existencial Cinematográfico B (Resgate da História do Cinema por meio de Recriação): 07’04” – 09’34”

A *Sequência 3* inicia com a clássica sequência de perseguição, bastante recorrente em filmes do gênero ação e aventura¹⁰¹. A música *The Chase*, criada por Howard Shore para *Hugo*, desponta nesse momento. As cenas de perseguição estão presentes desde os primórdios da arte cinematográfica (CHION, 1989, p. 97), especialmente entre os anos de 1903 e 1906 (COSTA, 2005, p. 49). Com *Inspetor Gustave*, Scorsese pretendeu mostrar como Chaplin e outros comediantes dos primeiros anos atuavam em cores e com o 3D, conforme exposto em *Shoot the moon (The making of Hugo)* (SCORSESE, 2011). Em *Hugo*, durante as cenas de perseguição, alguns ambientes da Estação que ainda não haviam sido apresentados ocupam lugar na narrativa. Reforça-se a quantidade de transeuntes que circulam pelo lugar. Hugo corre, desesperadamente, do Inspetor, que, furiosamente, persegue o menino com o fiel cão, Maximilian. Durante a perseguição, Hugo passa por Salvador Dali e James Joyce, situando, portanto, o contexto histórico, apresentando duas pessoas importantes do período, que representam vanguardas daquela época: o primeiro do surrealismo e o segundo, modernista da língua inglesa. Nessa breve cena, observa-se que, mesmo sendo uma rápida passagem, ela condensa importantes informações de ordem temporal e intertextual. O vapor e as demais partículas difusas, como em outros momentos do filme, estão presentes em cada plano dessa sequência, que possui as “trapalhadas” do Inspetor, a exemplo das comédias do cinema mudo/silencioso, como um dos centros de atenção. O cinema, a partir do reinado do longa-metragem, tendeu para o sincretismo: temas múltiplos no seio dos grandes gêneros, como amor e comicidade em um filme de aventura; aventura e comicidade em um filme de amor; e amor e aventura em um filme cômico (MORIN, 1981, p. 36). Posteriormente, o Inspetor terá um envolvimento com a florista Lisette, personagem criada para o filme, o que evidencia esse sincretismo.

Esta sequência é estruturada pela movimentação de câmera que perpassa os ambientes. É um bloco de cenas em que essa movimentação dá destaque a movimentação de Hugo, de Inspetor Gustave, do cão Maximilian pela Estação, desde o *hall*, o café, as lojas, local de embarque e a cada pessoa que é afetada por essa perseguição. A perseguição esboça uma tentativa de construção de um espaço contínuo fictício, mas essa construção não se completa, fica apenas indicada (COSTA, 2008, p. 51). Esse conjunto de ações revela o ritmo frenético do ambiente em que inúmeras pessoas passam pelos diversos ambientes da Estação, demonstra que Hugo, mesmo que, na maioria do tempo vive atrás das paredes, conhece o

¹⁰¹ Em minha dissertação (BERNS, 2018b, p. 132 – 140), é possível encontrar informações desses gêneros na seção 4.2 – O Gênero Cinematográfico Aventura em *Hugo*.

local, evidencia a ferocidade do cão e a fidelidade ao dono, e enfatiza o forte desejo do Inspetor, apesar dos tropeços e “trapalhadas”, especialmente devido à perna mecânica, em capturar o órfão que está “causando calamidades” naquele espaço.

Esse existencial cinematográfico recria uma das mais tradicionais sequências recorrentes no cinema. Em *Adaptation*, as cenas de perseguição são evitadas por Charlie Kaufmann que diz ser um clichê, algo de muita recorrência, com que trata com desdém. Ao final da narrativa em questão, ele e o irmão, Donald, são perseguidos pela autora do livro e pelo ladrão de orquídeas, após descobrirem o envolvimento dos dois. Filmes como *The Artist*, *Ed Wood*, *Sunset Boulevard* recorrem ao *Existencial Cinematográfico Resgate da História do Cinema por meio de Recriação* nas narrativas, recriando um período e/ou homenageando alguém que teve um papel importante nessa história.

A sequência termina, na plataforma de embarque de trens, com Maximilian olhando o Inspetor Gustave, enroscado com a perna mecânica em uma locomotiva que inicia, lentamente, a partida. O iniciar de um apito de trem, que prossegue na próxima sequência, evidencia o desfecho desse existencial.

Sequência 4 – Existencial Cinematográfico A (Existencial Cinematográfico Simbólico): 09’35” – 12’57”

O apito do trem prossegue e Hugo retorna, salvo aos esconderijos, ao refúgio. Posteriormente, espia Madame Emile e Monsieur Frick pelos relógios. O olhar através dessa “câmera” remete, além do filme *Rear Window* (Janela Indiscreta), de 1954, roteiro de John Michael Hayes e direção de Alfred Hitchcock, também ao filme britânico *Peeping Tom* (A Tortura do Medo), escrito por Leão Marks e dirigido por Michael Powell (1905–1990), que foi casado com Telma Schoonmaker, responsável pela montagem de diversos filmes de Scorsese, inclusive a de *Hugo*. A Scorsese é atribuído o título de “redescobridor” desse filme, haja vista que, praticamente, ficou banido, desaparecido por anos e teve um grande impacto na carreira de Powel.

Em *Peeping Tom*, Mark Lewis (Carl Boehm), que, na infância, havia sido submetido a experimentos pelo pai cientista que estudava os efeitos do medo no sistema nervoso das pessoas, agora, na fase adulta, assassina mulheres para gravar as expressões de terror no momento da morte, utilizando as pontas de tripé da câmera como arma para o crime. Na reportagem *Martin Scorsese restores British masterpiece*, escrita por Charlotte Higgins para o

jornal *The Guardian*, em 9 de novembro de 2010, Scorsese descreveu que ele, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg e demais cineastas se esforçaram para ver até mesmo uma versão em preto e branco do filme em Nova York na década de 1960, tão completo foi o desaparecimento da obra após uma série de críticas terríveis na imprensa britânica, haja vista que o filme é sobre a loucura de fazer filmes e o perigo de uma obsessão artística: "*No one was sure it existed . . . it was like a rumour [...] In our society today, in the era of YouTube and surveillance, it is even more relevant. The morbid urge to gaze needs to be thought about today*¹⁰²". Em entrevista a Mark Kermode e Cameron Robertson, publicado no jornal *The Guardian*, em 19 de novembro de 2010, Scorsese declarou que não há dúvida de que *Peeping Tom* traz a câmera como algo agressivo e que ela pode ser prejudicial, por isso existe uma natureza insalubre no visual desse filme e uma sensação incômoda ao assisti-lo.

Em *Hugo*, no entanto, esse olhar pelos relógios e pelas frestas não tem o mesmo teor de *Rear Window* e de *Peeping Tom*, mas traz em questão esse *voyeur* que observa as pessoas, essa curiosidade na visualização dos atos de terceiros. Após o momento em que espia *Madame Emile* e *Monsieur Frick*, Hugo sobe as imensas escadarias que remetem a *Vertigo* (*Um Corpo que Cai*), para realizar a manutenção dos relógios. Em um determinado momento, há uma referência a *Modern Times* (*Tempos Modernos*), de 1936, roteiro e direção de Charlie Chaplin. Hugo realiza a manutenção de uma máquina de maior dimensão que ele, assim como Carlito (Charlie Chaplin). Ambas produções, a exemplo de *Metropolis* (Metrópolis), de 1927, roteiro de Thea von Harbou, direção de Fritz Lang, evidenciam as condições de trabalho, bem como o ritmo repetitivo das atividades que exercem. Posteriormente, o olhar de Hugo, na torre, por entre a janela, demonstra a prisão em que se encontra. Pouco a pouco, nos afastamos dele contemplando a paisagem parisiense. Surge o título da obra fílmica. Fim da Sequência 4.

Sequência 5 – Existencial Realidade dos Personagens: 12'58" - 39'40"

Nesta sequência, conhecemos os personagens com mais profundidade. Ela pontua a primeira saída de Hugo da Estação desde o início da narrativa.

Méliès fecha a loja e nota a presença de Hugo nesse momento. Questiona o nome do rapaz e diz que vai queimar o caderno. Hugo acompanha Méliès, ambos em silêncio, até à

¹⁰² M. T: "Ninguém tinha certeza de que existia... era como um boato [...] Em nossa sociedade hoje, na era do YouTube e da vigilância, é ainda mais relevante. O desejo mórbido de olhar precisa ser pensado hoje".

casa dele, passando pelas ruas frias, pela neve, pelo cemitério gótico até chegar ao local em que Méliès mora. Acompanhamos o primeiro contato de Hugo com Isabelle que garante que o caderno não será queimado.

Hugo retorna para a Estação e entra em um dos quartos escondidos, tira o pano que cobre o Autômato, como, se nesse momento, o véu do passado cinematográfico começasse, lentamente, a cair, pois se efetiva o índice das imagens no caderno do menino vistas por Méliès neste instante, o que vem demonstrar como uma cena se interliga a outras, formando um conjunto, a narrativa filmica. É importante destacar que, no cinema, há uma dualidade entre câmera-objeto: algo de fora é capturado e impresso na película ou reconstituído e transformado em *bits* para armazenamento em arquivo e posterior apresentação ao público. Esse fato pode ser observado a partir da perspectiva fenomenológica de Peirce (2010), a Secundidade, que se refere às experiências duais, à materialidade. Na mesma entrevista a Mark Kermode e Cameron Robertson em que mencionou o filme *Peeping Tom*, Scorsese comentou a conexão do Autômato com o cinema, como conexão emocional entre pai e filho, com Méliès e a conexão das pessoas se expressando por meio da tecnologia.

O ato de Hugo retirar o pano que cobre o Autômato, de revelá-lo a nós, possui uma importante função. Nesse signo, Hugo também se revela a nós. Podemos saber, agora, quem ele é e o que faz na Estação ao se lembrar do pai. O passado como ícone nos é apresentado: ele se lembra também da relojoaria, do museu em que foi encontrado o Autômato e onde o pai morreu, do tio Claude (Ray Winstone) o buscando e levando-o à Estação.

Mais adiante, acompanhamos, um rápido “espiar” de Hugo com o intuito de furtar alimentos e o afastamento dele do local após ver o Inspetor Gustave. Este tenta se aproximar da florista, mas fica parado no caminho devido ao som emitido pela perna mecânica, o signo visível da experiência causada pela guerra. Méliès entrega um punhado de cinzas a Hugo e o menino chora por perder um dos vestígios do pai. É o primeiro ponto de virada na estrutura da narrativa, conforme Syd Field (2001). Na cena, em questão a cor azul predomina. Palmer (2015, p. 182 – 183) afirma que a tristeza de Hugo pode ser considerada um objeto, denotado pela representação da referida cor, pois o signo tristeza é evocado a partir da associação com a cor e na presença de Hugo, sugere, evocando, indicando, assumindo a relação como objeto imediato. Contudo, como pondera o autor, a cor azul está inserida em determinado contexto, que é a narrativa do filme, sendo vista pelo espectador na imagem, podendo ser considerada objeto dinâmico. Palmer (2015, p. 207) evidencia ainda que, após Hugo sair correndo em prantos, a cor azul desaparece, como uma súbita mudança, quando colide com Isabelle, pois

há um choque que altera o estado de humor do menino - um índice de equilíbrio no qual os dois tons (azul e vermelho) predominam de forma igualitária na livraria.

Conhecemos a livraria de *Monsieur* Labisse. Isabelle confia que o caderno não foi queimado e o encoraja a enfrentar Méliès. Hugo passa a trabalhar com Méliès, aprende truques de mágica, vê um sócio sendo capturado por Inspetor Gustave, um presságio do que viria a acontecer com ele.

Por fim, novamente, na livraria, Hugo e Isabelle conversam. Ela revela que nunca foi ao cinema e Hugo questiona se ela deseja ter uma aventura. Esse questionamento encerra a Sequência e nos leva, em seguida, como resposta, ao “templo cinematográfico”.

Sequência 6 – Existencial Cinematográfico C (Templo da Cinematografia): 39’41” – 40’15”

Na área externa, vemos cartazes de filmes, como *Safety Last; The Gaucho*, de 1927, direção de Frank Richard Jones, em que no cartaz está o roteirista e ator Douglas Fairbanks; *The General*, de 1926, roteirizado por Harry Brown e o comediante Buster Keaton, dirigido por Clyde Bruckman; de personalidades como o comediante Max Linder; Charlie Chaplin; Charley Chase.

Hugo e Isabelle entram pelos fundos. Sala escura, luzes do projetor vindo em nossa direção. A luz azul do projetor assume aspecto indicial de encantamento na contra-luz, associado às expressões de Hugo e de Isabelle, combinado com as imagens do filme projetado, enquanto o vermelho é o aspecto material, como podemos conferir nas capas das poltronas e no figurino de um dos figurantes (PALMER, 2013, p. 213). Para Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 155), o azul é a cor mais *profunda*, a mais *imaterial* (apresenta feito transparente, vazio – um muro azul já não é mais muro), a mais *fria* e, em geral, a mais *pura* das cores, sendo caminho do infinito, em que o real se torna imaginário, como o ato de passar para o *outro lado do espelho*, evidenciado em Alice, a do País das Maravilhas; a cor azul confere a ideia de outro mundo.

Essa transição ocorre, pois lidamos com dois momentos distintos que formam um. Esse existencial em formato digital ao passo que o próximo, em analógico convertido em digital – portanto, duas formas materiais que dialogam formando o conteúdo. Há também o fato de, enquanto no filme analógico há alguma ação dos personagens, no filme digital (neste caso *Hugo*), há uma reação a essas ações, conforme explicitado adiante. A união de um Texto

X, com outro Texto Y, produz, na mente do espectador, um Texto Z. Como espectadores, absorvemos o sentido por meio da interação desses dois existenciais que se intercalam, como se observa a seguir.

Peirce (2010, p. 209) ressalta que a generalidade - a *Terceiridade* - precipita-se sobre nós em nossos próprios juízos perceptivos, e todo raciocínio, na medida em que depende do raciocínio necessário, isto é, do raciocínio matemático, gira, a todo instante, ao redor da percepção da generalidade e da continuidade. No choque de cenas, de existenciais, sistematicamente organizadas pela montagem, como fica evidente nessas cenas em que obras cinematográficas são exibidas e personagens reagem a essa visualização, há uma lógica que se deseja ser produzida como interpretante imediato. É criada, de tal forma, que a ação do filme assistido pelos personagens com a reação do filme a que estamos assistindo desde o início da narrativa crie em nós a sensação desse universo cinematográfico. Em um filme, ao traçar inter-relações entre os signos/planos em uma ordem visando a um sentido ou resultado, a montagem cria interpretantes capazes de iniciar e/ou possibilitar os processos de mediação e de comunicação (SANTOS, 2011, p. 13). A *terceiridade*, a montagem como símbolo, cunha em nós, portanto, uma colisão de significados.

Em *Electric Shadows*, de 2004, e em *The Dreamers*, de 2003, temos o *Existencial Cinematográfico Continuidade da Obra Cinematográfica incorporada à narrativa* que não existe em *Hugo*. Exemplifico com uma sequência do primeiro filme. Apesar de no primeiro filme existirem diversas sequências de pessoas assistindo a produções cinematográficas ao ar livre, em determinado momento, as crianças Ling-Ling (Guan Xiaotong) e Mao Xiaobing (Wang Zhengjia) estão lendo um livro com narrativas de filmes que apresenta fotografias dessas produções e resumos de cenas. Ocorre o seguinte:

Uma das fotografias “torna-se filme”, em preto e branco, com um trem vagando;

Na cena seguinte, as duas crianças não estão mais no ambiente em que viam a fotografia, mas em uma paisagem com trilhos de trem;

A seguir, voltamos ao filme, em preto e branco, em que duas pessoas, observam, às escondidas, o trem se aproximar;

Então, vemos as crianças, aguardando a chegada do trem;

Volta-se ao filme, e alguém corre próximo ao trem;

Voltamos às crianças que correm próximas ao trem, dando continuidade à ação do filme;

Recorre-se a essa alternância, até o momento em que os personagens do filme conseguem se agarrar ao trem;

Voltamos às crianças. Mao não consegue alcançar o trem e cai no chão. Ling-Ling o ajuda a se levantar.

Sequência 7 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 40’16 – 40’19”

O filme *Safety Last*, em preto e branco, é incorporado à narrativa. Harold (Harold Lloyd) escala, com dificuldade, um prédio.

Sequência 8 – Existencial Cinematográfico C (Templo da Cinematografia): 40’20” – 40’22”

Isabelle olha atenta ao filme. É uma novidade para ela. Em tom azul, a luz do projetor vem do fundo da sala, realçando o caráter mágico da experiência que a menina está tendo naquele momento.

Sequência 9 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 40’23” – 40’27”

Em ângulo aberto, vemos Harold escalando o prédio, tendo, agora, a noção do tamanho desse prédio e percebendo, com mais visibilidade, a imagem granulada, comum nos filmes antigos.

Em formato de íris, vemos o enquadramento focando o rosto de Harold que denota fazer esforço para a escalada.

Sequência 10 – Existencial Cinematográfico C (Templo da Cinematografia): 40’28” – 40’32”

Hugo sorri. Olha para o lado e observa a expressão de Isabelle.

Sequência 11 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 40’33” – 40’35”

Harold chega na janela, escorrega, mas consegue se firmar.

**Sequência 12 – Existencial Cinematográfico C (Templo da Cinematografia):
40'36" – 40'37"**

Isabelle se assusta e se aproxima de Hugo.

**Sequência 13 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica
incorporada à narrativa): 40'37" – 40'44"**

Harold consegue se estabilizar. Fica em pé na janela. Alguém abre a janela lateralmente, e ele fica em cima dela.

**Sequência 14 – Existencial Cinematográfico C (Templo da Cinematografia):
40'44" – 40'46"**

Hugo e Isabelle, ainda bem próximos, riem.

**Sequência 15 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica
incorporada à narrativa): 40'46" – 40'48"**

Harold se agarra ao ponteiro do relógio, ao lado da janela, na parte externa do prédio e fica pendurado.

**Sequência 16 – Existencial Cinematográfico C (Templo da Cinematografia):
40'49" – 40'50"**

Hugo e Isabelle riem, mas, em seguida, ela franze a testa em sinal de preocupação.

**Sequência 17 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica
incorporada à narrativa): 40'51" – 40'53"**

Harold se esforça para se equilibrar, mas parte do relógio cede, ficando grudado pela mola na parede. Chapéu dele cai. Tem-se a sensação de que a mola vai ceder e todo o relógio irá cair.

**Sequência 18 – Existencial Cinematográfico C (Templo da Cinematografia):
40'53" – 40'55"**

Hugo e Isabelle riem.

Sequência 19 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 40’55” – 40’57”

Harold fica pendurado apenas pela ponta do ponteiro do relógio.

Sequência 20 – Existencial Cinematográfico C (Templo da Cinematografia): 40’57” – 41’12”

Isabelle fica preocupada.

Gerente do cinema se aproxima de Hugo e de Isabelle e os expulsa da sala, carregando-os, pela entrada do local em que há outros cartazes de filmes: *Judex*, de 1926, roteiro de Arthur Bernède e Louis Feuillade, direção de Louis Feuillade; *Safety Last*; *Une Vie de Chien (Vida de Cachorro)*, de 1918, roteiro e direção Charlie Chaplin; e um cartaz do ator Buster Keaton. Hugo e Isabelle correm pela calçada em frente ao cinema.

Sequência 21 – Existencial Cinematográfico E (Discurso em exaltação ao Cinema): 41’13” - 42’43”

Hugo e Isabelle caminham pelas ruas até chegar próximos a uma ponte em que se vê a Estação. Durante esse percurso, observamos a importância que o diálogo possui nesse momento. Ele não apenas revela questões referentes à vida desses personagens, mas destaca e exalta o cinema. Esse discurso, em que cada palavra foi pensada e articulada, seja na escrita ou na fala desse elenco, reforça a arte cinematográfica como “um lugar especial”. O exemplo de uma obra importante na história do cinema, que o filme retoma diversas vezes ao longo da narrativa, e os gestos de vivacidade de Hugo e de Isabelle, rindo, partilhando essa experiência de uma atmosfera distinta do cotidiano confere base a esse discurso. A lembrança da sensação do pai ao ter visto o filme coloca o cinema como uma arte que não é intocável. As obras filmicas produzem um sentimento de pertença de alguém a essas narrativas. Pertença porque, de algum modo, as pessoas se projetam nos personagens, nas situações, nos momentos dramáticos, tornando-se, imaginariamente, parte das realidades apresentadas. Pertença, porque a visualização a muitos filmes está atrelada a experiências humanas, a situações e a eventos que as marcaram, a momentos de partilha dos quais essas produções estão conectadas ou intimamente ligadas, sendo culminantes para esses momentos. Nostalgia: uma palavra-chave, uma palavra que pode definir, em algumas situações esse contato do público. Este não se

lembra apenas do filme, mas da ocasião em que o assistiu, porque, faz parte de um conjunto de experiências que, de alguma forma, marcou.

Hugo questiona porque Méliès não deixa Isabelle ver filmes. Ela diz que não sabe, que é a única restrição que a impuseram. Hugo diz que o pai dele o levava com frequência ao cinema e cita o primeiro filme que o pai viu: *Le Voyage dans la Lune*, dizendo que era como “ver os sonhos de dia”. Hugo confia que a sala de cinema era o lugar especial para os dois, o espaço para não sentir falta da mãe. Isabelle pergunta a Hugo onde ele vive e o menino aponta para a Estação, o que nos leva para a próxima Sequência.

Sequência 22 – Existencial Realidade dos Personagens: 42’44” – 47’36”

O indicar, como apontamento, na sequência anterior, conduziu a uma resposta e esta é concretizada quando corta para o interior da Estação em que Hugo comenta como aprendeu a fazer a manutenção dos relógios. Inspetor Gustave os vê e ordena que fiquem parados. Para Alcazar (2013, p. 60), este momento em que o personagem está cercado por algumas partículas de poeira, demonstra que a tridimensionalidade torna visíveis as memórias, afinal, o personagem é um veterano de guerra com uma tala estridente na perna como índice do passado. Mais adiante na narrativa, há um plano em que essas partículas estão profundamente visíveis no momento em que a florista e ele estão próximos, após confienciarem as experiências que sofreram com o período da guerra.

Na cena em questão, Hugo se passa por um primo de Isabelle para não ser descoberto. Isabelle começa a declamar um trecho de um poema após Maximilian latir para Hugo e ela dizer que o cheiro da gata, Christina Rossetti, deve tê-lo perturbado. Inspetor Gustave interrompe a declamação. Finge conhecer o poema. Garante que gosta de poesia, mas não na Estação, pois estão ali para “pegar os trens ou descer deles ou trabalhar nas lojas”. Essa é a ordem, segundo o que ele pensa. Poesia seria uma balbúrdia em meio a essa suposta ordem que deve manter a rotina da Estação. Ele, como aquele que preza pela ordem do local, vê essa poesia como algo perturbador, estranho, que desafia o pouco intelecto que possui. Para Holzmoister (2013, p. 20), neste momento, Isabelle “faz passar outros ritmos em meio àquela melodia” do ritmo da Estação.

Posteriormente, Inspetor Gustave se afasta deles. Hugo e Isabelle discutem, pois ela deseja ver onde o menino mora. Hugo sai correndo pela multidão. Isabelle tenta alcançá-lo, mas se esbarra em alguém e cai. Ninguém deu espaço para ela passar. Ninguém percebe a

queda da menina. Ninguém a ajuda. Ninguém daquela multidão que cumpre a rotina de ordem que o Inspetor Gustave preza de importância ao fato. A multidão prosseguiu. “É só uma menininha”. “Não podemos parar”. “As máquinas devem continuar”. O tic tac tic dos relógios prosseguem, como cada passo dessas pessoas, indiferente a queda de Isabelle e a de tantas outras. Mas os rostos dessas pessoas, em grande maioria, não nos são mostrados. Se podemos compará-los a alguma obra fílmica, a troca de turnos de uma fábrica em *Metropolis* (*Metrópolis*) ajuda-nos a entender a perda da individualidade dessas pessoas, a perda da humanização, o anestesiamento que a rotina provoca, o andar maquínico da submissão, das peças quebradas. Pode-se comparar a cena da saída de operários cabisbaixos da fábrica e andando como máquinas com a androide que é mais humanizada que eles. Não, por acaso, novamente, trago a citação de Messias (2016, p. 378): o Autômato é o personagem mais humanizado da narrativa. Um olhar para ele e essas pessoas na Estação comprova essa observação.

A exemplo da queda de Isabelle, tantas pessoas “caíram” e foram negligenciadas durante a pandemia da Covid-19, mas, além disso, foram sufocadas em meio à multidão que passou por cima delas e, praticamente, quase as pisotearam. No entanto, o Inspetor, o capitão daquele local, não viu, não estava para prestar socorro, provavelmente, em outro lugar, à procura de algo que seria uma calamidade conforme o pensar dele. A Estação como um templo frequentado assiduamente por diversas pessoas também não ouviu a voz dessas quedas, quando, ainda, colaborou para que elas acontecessem. Além disso, é importante frisar para o fato de que algumas pessoas passam, rapidamente, nessa multidão, lendo notícias em jornais. Pode-se ter uma visão em relação a elas de intelecto, de procura por informação, de serem cultas, mas o conhecimento não foi interiorizado para ser externado, projetado em ações concretas. O conhecimento não permitiu ver a menina caída, não lhes tornou diferentes em meio à multidão, quando não foi uma máscara para não demonstrar que estavam vendo a menina no chão e a negligenciaram.

Apesar de ter discutido com Isabelle, Hugo é o único que ouve o ressoar da voz dela pedindo por ajuda. Ele volta, com dificuldade, “nadando contra a maré”, para lhe dar a mão. Com a queda, uma chave em formato de coração, em um colar no pescoço que estava por debaixo da blusa, é visto. Ela lhe chama a atenção. Hugo diz a Isabelle que precisa da chave e pede para que o siga. O “venha” nos prepara a um novo existencial.

A sequência nos mostra a secundidade das relações – ação e reação, conflito. Evidencia, uma vez mais, que a ação dos personagens revela o caráter deles. O agir

corporifica, de forma plena, desvelando o que poderia estar escondido, estar sendo camuflado. O modo como o Inspetor se dirige a Hugo e a Isabelle, a maneira como ela lida com a situação, o modo com que o menino volta para ajudá-la nos mostra quem são esses personagens. A Sequência evidencia os passos rotineiros da multidão como um eterno e maquinal *looping* tic tac tic tac tic...

Sequência 23 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 47’36” – 1°03’44”

Hugo e Isabelle passam pelos túneis da Estação. Escuridão, vapor, máquinas: a técnica 3D, agregada a esses elementos, possibilita ter a impressão de profundidade desse ambiente, cria uma atmosfera sombria, mesmo que a cena seja curta. Essa cena remete a uma busca, a uma arqueologia. Os passos são dados em busca dos vestígios desse cinema perdido.

Nessa sequência, observa-se a tecnologia inscrita no coração da sociedade moderna. Ao entrar no quarto, Hugo retira o pano que cobre o Autômato. Esse gesto expressa que, agora, é para Isabelle que ele se revela, revelando o segredo que escondia, revelando o passado, a máquina, a suposta mensagem do pai, o local em que se esconde. O véu foi desvelado para que, juntos, possam fazer o Autômato funcionar porque não basta apenas a intenção de Hugo. É preciso o espírito aventureiro, curioso, advindo do universo literário do qual Isabelle tem contato para que a mensagem ganhe forma. Afinal, *Le Voyage dans la Lune* também “veio” da literatura de Verne e Wells para a imagem cinematográfica.

Isabelle fica surpresa com o Autômato e questiona o porquê de a chave entrar nele. Nessa cena, o azul da indicialidade da tristeza foi projetado para os metais do Autômato, o que faz a personagem dizer que ele parece triste (PALMER, 2013, p. 223). A cor azul, assim como a vermelha, predominantes em *Hugo*, configura uma expressão, uma produção de sentido, como aponta Palmer a seguir:

[...] não podemos pensar em significação sem expressão, do mesmo modo que não há como expressar sem significar. A expressão por si já implica numa ação de expor, mostrar, externar um sentimento, acionar sensação ou impressão que resulta numa tradução ou entendimento que, por consequência, passará a ter algum significado, ou seja, perpassa pelo processo de significação, desde o início de sua criação, que pressupõe uma intencionalidade expressiva. Se não houvesse esse ato, o objeto da expressão não teria nenhum significado, não seria entendido como tal, portanto, não teríamos como pensar na existência de uma expressão, pois o resultante seria algo insignificante, inútil, ou simplesmente não existiria, pois não chegaria a ser criado (PALMER, 2015, p. 158)

Para Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 285 – 286; 336), entre os diversos simbolismos relacionados à chave e ao coração, a primeira está ligada ao duplo papel de abrir e fechar, indicando o poder da chave, assim como um mistério a ser penetrado, um enigma a ser resolvido, que conduz à iluminação e à descoberta; o coração pode corresponder à noção de centro, centro do corpo, da afetividade, centro do mundo, conforme Mircea Eliade. Na conexão da chave, o Autômato pode, agora, finalmente, funcionar, voltar a fazer “o que deve fazer”. Como a chave que abriu o jardim secreto, agora o verde despontará em um universo, não cinzento, mas azul de tristeza e vermelho maquinal.

Rabisco após rabisco, o desenho vai sendo formado, resgatando o passado cinematográfico. Entretanto, a “chave da mensagem” não está apenas na imagem, mas nas palavras que a seguem: imagem e palavras, juntas, impulsionam a narrativa para a descoberta da carreira de Méliès, posteriormente, através do livro na biblioteca de filmes (CLEMENT; LONG, 2012). O verbal e o visual são indissociáveis na produção desta mensagem/deste comunicado/deste enunciado. Não seria possível essa mensagem guiar o caminho de Hugo a um novo lar sem a combinação dos dois signos. Na materialização dessa mensagem em um papel, efetiva-se o que Georges Méliès projetou para o Autômato realizar. O desaparecimento momentâneo do azul pode ser entendido como índice de algo que foi resolvido na vida de Hugo: a dura realidade deixa de ser tão fria a partir do momento que se obtém uma “mensagem” do Autômato, uma mensagem do pai, não estando, agora, tão solitário como antes (PALMER, 2015, p. 224 – 225).

A mensagem gera estranhamento, mas agora Hugo e Isabelle sabem quem pode ajudá-los. Na casa de Méliès, Isabelle tenta explicar a Jeanne a situação, mas Hugo a interrompe mostrando o desenho. A mensagem (o desenho) produz o efeito desejado. A semiose gerou o interpretante que desejavam. Jeanne senta na cadeira estarecida, depois pede para irem embora, pois não devem desenterrar o passado. No entanto, Méliès chega. Jeanne conduz Hugo e Isabelle a um quarto. Um olhar dela para um armário, antes de fechar a porta, indica que há algo escondido. Nessa “escavação”, descobre-se que uma caixa guarda mais uma parte desse segredo. Isabelle sobe em uma cadeira, alcança a caixa e um dos pés da cadeira quebra, fazendo com que a menina derrube os desenhos de Méliès que “voam” pelo ar, como algo mágico, inclusive o de um foguete no olho da lua. Ogiboski (2015, p. 107) ressalta que tanto o *flip card* com o rosto do Autômato quanto os desenhos de um dragão soltando fogo pela boca e da lagarta gigante se transformando em uma mulher com asas de borboleta colorida

(referência à obra filmica *La chrysalide e le papillon d'or*, de 1901), nesta cena, remetem à descoberta de Méliès do *stop motion*, técnica em que um objeto manipulado, fisicamente, parece se mover por conta própria, um dos muitos truques usados pelo cineasta no decorrer da carreira.

“De volta aos mortos”, diz Méliès ao vê-los. Não foi preciso palavras para lembrá-lo do passado, não foi necessário lhe mostrar o Autômato. Os desenhos projetaram o ícone das lembranças, cujos interpretantes culminaram na reação de rasgar alguns dos desenhos; dizer que é um brinquedo quebrado; sentar na cama, profundamente, abalado. Um passado de glória que ruiu, que permaneceu como morto, no apagamento, mas que agora é projetado, automaticamente, ao visualizar aqueles desenhos no chão.

Por fim, Hugo se despede de Isabelle, sinalizando que retornará para a Estação.

Sequência 24 – Existencial Realidade dos Personagens: 1°03’45” – 1°08’28”

Ao entrar na Estação, Hugo se esbarra em *Monsieur* Labisse que estava com alguns livros nos braços. Hugo pega-os do chão e vê a capa do livro com imagem e palavras *Robin Hood*, cujos ícones e símbolos lhe projeta, na mente, as lembranças de quando o pai lia livros para ele. *Monsieur* Labisse presenteia o menino com os livros e sai da Estação. Hugo prossegue o caminho, mas desvia ao ver Inspetor Gustave conversando com *Madame* Emile, que o encoraja a falar com a florista Lisette.

A florista fica surpresa com a presença do Inspetor. Mais uma vez se nota a incapacidade de o Inspetor se expressar. A perna mecânica emite, novamente, um estralo, indicando o visível da guerra no corpo dele, ao se abaixar para cheirar o perfume das flores. A repetição de um motivo, de um signo intenta projetar na mente do público o que pode ter sido esquecido ou ainda não percebido. O semblante da florista, no entanto, o tempo inteiro é de cordialidade, de delicadeza no olhar. O som da perna estridente perturba ambos. Gustave diz que teve um ferimento na guerra e se despede. Lisette, no entanto, tendo a sensibilidade diante da situação, diz que perdeu o irmão, também, na guerra. Os dois prosseguem esse momento de aproximação física e emocional. Nesse instante, as partículas de poeira, antes pouco percebidas, apresentam-se em maior número, contornam os personagens. Se a perna mecânica, sobretudo o som que emitia os afastava, o relato das dolorosas experiências da guerra agora os aproxima. Alcazar (2013, p. 33; 69) ressalta que a estética cinematográfica da tridimensionalidade só pode funcionar se o espaço for utilizado como meio de narração, por

isso a mídia difusa não apenas preenche o espaço tridimensional e o torna tangível através do movimento contínuo, mas também torna visível o nível etéreo das emoções e das memórias.

**Sequência 25 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema):
1°08’29” – 1°09’30”**

Hugo e Isabelle entram na *Académie du Cinéma Français* à procura de respostas sobre o passado de Georges Méliès e a relação dele com o cinema. A estrutura arquitetônica do local lembra uma catedral, assim como a Estação de Trem, como já exposto. Nesse “espaço sagrado”, ainda mais evidente que a Livraria da Estação (ALCAZAR, 2013, p. 63), a luz marca presença nas laterais com feixes que remetem ao efeito visual dos projetores de filmes (PALMER, 2015, p. 230). A profundidade espacial simulada pelo 3D nos dá a sensação de um espaço volumoso que ruma ao infinito. A grande quantidade de pilares contribui para gerar um efeito mais visível dessa profundidade (PIOVEZAN, 2012, p. 105).

O livro *The Invention of Dreams: the history of first films*, de René Tabard, é aberto por Hugo e Isabelle. Mas esse abrir não se trata de uma mera abertura. Abre-se para o público a história do cinema; tira-se do baú os vestígios dessa história; conta-se para ele como “tudo começou”, como “tudo aconteceu”, como as primeiras pessoas reagiram às primeiras imagens em movimento, quem foram os inventores, os responsáveis pelas obras-primas, obras de inestimável valor. Exaltam-se esses mágicos cinematográficos: diretores, atores, atrizes. Exalta-se a película como vestígio material que, mesmo tendo sido convertida ao formato digital, é visível em *Hugo*. Essa materialidade é apresentada como sendo dotada de uma aura. Essa materialidade é apresentada como algo nostálgico. Essa materialidade é um dos alicerces, assim como a origem, assim como os irmãos Lumière e Méliès. Tudo isso, no entanto, representado de forma romantizada, criteriosamente selecionado, orquestrado e organizado na montagem de *Hugo*. Retomando Eliade (2016, p. 22): quem conta o mito, as origens, tem poder sobre eles e, conseqüentemente, pode dominá-los e manipulá-los à vontade.

A sequência termina com Hugo e Isabelle observando a imagem de um trem. Hugo começa a ler sobre a primeira exibição pública dos irmãos Lumière. A cena se funde ao filme dos irmãos Lumière, levando-nos ao próximo existencial.

Sequência 26 - Existencial Cinematográfico B (Resgate da História do Cinema por meio de Recriação): 1°09’30” – 1°09’41”

A obra dos irmãos Lumière, *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, é incorporada ao filme. Vemos o trem vindo em nossa direção, mas, à medida que se aproxima, o enquadramento revela as pessoas que estão assistindo ao filme e, logo em seguida, o susto por acreditarem que serão atropeladas. Ouvimos, ao final, a voz de Isabelle, narrando o susto das pessoas e, então, somos conduzidos a outro existencial.

Sequência 27 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 11°09'41” – 1°10'02”

Na *Académie du Cinéma Français*, Isabelle pausa a leitura e os dois riem. Ela volta a ler e profere uma das frases de maior impacto na obra cinematográfica: “*No one had ever seen anything like it before*”. Hugo reflete aquela frase e a repete. A repetição não é por acaso, mas uma reiteração desse valor mágico, de relevância que o cinema possui.

Ele a repete enquanto olha para a pintura de Prometeu no teto. Do dedo indicador da mão esquerda, conforme o *Quadro 6 – Pintura de Prometeu na Académie du Cinéma Français*, na página 39, saem luzes como a de um projetor cinematográfico, que nos leva a vislumbrar, a seguir, algumas obras dos primeiros anos do cinema.

Sequência 28 – Existencial Cinematográfico G (Arqueologia do cinema por meio da incorporação de Obra Cinematográfica): 1°10'02” – 1°10'26”

La sortie de l'usine Lumière à Lyon (A Saída dos Operários da Fábrica Lumière) transparece atrás das cortinas que vão sendo abertas para trazer ao público aquele que teria sido o primeiro filme exibido. Enquanto Hugo narra que o cinema começou como uma simples novidade, mas logo ganhou espaço quando os primeiros cineastas descobriram como utilizá-lo como um novo meio de contar narrativas, vemos curtos trechos de *The Corbett-Fitzsimmons Fight*, de Enrico Rector, de 1897; *The Kiss (O Beijo)*, de 1896, dirigido por William Heise, distribuição de Thomas Edison; *The Great Train Robbery (O Grande Roubo do Trem)*, de 1903, roteiro e direção de Edwin Porter; *Intolerance (Intolerância)*, de 1916, direção de D.W. Griffith e roteiro de Hettie Gray Baker, Tod Browning, Anita Loos, Mary H. O'Connor, Frank E. Woods e D.W. Griffith.

Sequência 29 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10'26” – 1°10'30”

“*Uau*” - a reação de Hugo e Isabelle, tanto por essa expressão quanto pela fisionomia, e pelo fato de rirem a seguir, demonstra o quanto essa história é fascinante e projeta essa sensação no público.

Hugo vira a página do livro e vê a fotografia de Buster Keaton sentado em um ferro próximo à roda do trem, levando-nos ao filme na próxima sequência.

Sequência 30 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10’30” – 1°10’33”

A imagem ganha movimento e vemos o trecho do filme *The General (A General)*, de 1926, roteirizado por Harry Brown e Buster Keaton, direção de Clyde Bruckman, em que o trem continua o percurso enquanto Keaton permanece sentado no ferro da roda.

Sequência 31 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10’34” – 1°10’35”

Hugo e Isabelle sorriem. Hugo vira a página do livro e há uma foto de Louise Brooks, que inspirou o corte de cabelo da personagem Isabelle.

Sequência 32 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10’35” – 1°10’40”

Uma cena de *Die Büchse der Pandora (A Caixa de Pandora)*, de 1929, direção de Georg Wilhelm Pabst, baseado em *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, de Frank Wedekind.

Sequência 33 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10’40” – 1°10’41”

Páginas de livros são viradas rapidamente.

Sequência 34 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10’41” – 1°10’41”

Vemos o ator William S. Hart em cenário de faroeste.

Sequência 35 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10’42” – 1°10’42”

Páginas de livros sendo viradas rapidamente.

Sequência 36 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10'42” – 1°10'43”

Voltamos a ver, rapidamente, o ator William S. Hart em cenário de faroeste.

Sequência 37 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10'42” – 1°10'44”

Luzes no rosto de Hugo como se estivesse em uma sala de cinema assistindo aos filmes. Os olhos fixos e a expressão facial denotam estar maravilhado com o que vê/lê.

Sequência 38 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10'44” – 1°10'45”

Vemos, rapidamente, um trecho do filme *Das Cabinet des Dr. Caligari (O Gabinete do Doutor Caligari)*, de 1920, roteiro de Hans Janowitz e Carl Mayer, direção de Robert Wiene, grande expoente do Expressionismo no cinema.

Sequência 39 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10'45” – 1°10'46”

Páginas de livros sendo viradas rapidamente.

Sequência 40 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10'46” – 1°10'48”

Vemos, rapidamente, um trecho do filme *The Kid (O Garoto)*, de 1921, escrito e dirigido por Charlie Chaplin.

Sequência 41 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10'48” – 1°10'48”

Hugo vira uma página e há uma imagem de Douglas Fairbanks.

Sequência 42 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10'49” – 1°10'49”

Vemos um trecho do filme *The Thief of Bagdad* (*O ladrão de Bagdá*), de 1924, roteirizado por Douglas Fairbanks e James T. O'Donohoe, dirigido por Raol Walsh.

Sequência 43 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema) 1°10'49” – 1°10'50”

Novamente, páginas de livros são viradas rapidamente.

Sequência 44 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10'50” – 1°10'50”

Vemos, novamente, e de forma rápida, William S. Hart em um filme de cenário de faroeste.

Sequência 45 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10'50” – 1°10'51”

Luzes no rosto de Hugo como se estivesse em uma sala de cinema assistindo aos filmes. Olhos fixos evidenciam a concentração nesse universo que está descobrindo: um universo fascinante.

Sequência 46 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°10'51” – 1°10'52”

Mais um trecho filmico do cinema mudo/silencioso é incorporado em cenário de perseguição com charretes.

Sequência 47 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°10'52” – 1°14'05”

Hugo vira mais uma página do livro. Olhos e boca de Hugo e Isabelle se arregalam. Eles veem a imagem do foguete no olho da lua. De um ritmo frenético, agora a pausa marca presença. Ela instaura um pedido de concentração e de atenção do público para a descoberta do tesouro que Hugo e Isabelle buscavam.

Isabelle lê, serenamente, que Méliès foi o primeiro a perceber o poder de capturar os sonhos. Depois Hugo lê que Méliès morreu na guerra, e os dois estranham a informação. O professor e historiador René Tabard se aproxima, e os dois ficam assustados. O susto faz Hugo virar o livro até a última página em que há uma fotografia do autor. O índice, fotografia

reconstruída ponto a ponto, revela que é a mesma pessoa que está diante deles. Isabelle afirma que Méliès é o padrinho dela e está vivo. Tal afirmação o deixa intrigado, provocando riso. Tabard conduz Hugo e Isabelle a uma sala em que há fotografias, câmeras, figurinos e demais vestígios materiais da carreira de cineasta e mágico de Méliès. Essa materialidade, como prova da existência do “grande cineasta”, como afirma Tabard, deixa Hugo e Isabelle ainda mais fascinados. Eles retiram ainda mais o pano que cobre a busca pelo passado de Méliès.

Isabelle pergunta ao professor Tabard se deseja conhecer Méliès. Tabard diz que já o conhece, pois o irmão dele era carpinteiro dos cenários de Méliès e tal afirmação nos leva a um passado recriado do cinema.

Sequência 48 – Existencial Cinematográfico B (Resgate da História do Cinema por meio de Recriação): 1º14’05” - 1º16’03”

Vemos Tabard, quando criança, ir ao estúdio de Méliès com o irmão. Tabard relata que foi como uma espécie de sonho, e o estúdio de vidro era para ele um castelo encantado. Acompanhamos a movimentação de diversas pessoas com partes de cenários e figurinos. Entramos nos bastidores das produções de Méliès, bastidores em que há uma “radiante alegria”. Acompanhamos truques de cenas e como esse “mundo de sonhos” produz as narrativas.

Enquanto se prepara para gravar, Méliès fala ao menino uma das frases com maior impacto. Por trás da alegria do personagem, o discurso em defesa dessa arte, ressaltando a máxima das expressões: *“If you’ve ever wondered where your dreams come from, just look around. This is where they’re made¹⁰³”*.

Guerra (2012, p. 175 – 176) ressalta que Scorsese optou por “desmontar o brinquedo e filmá-lo novamente”: ao invés de ver o filme de Méliès, podemos mergulhar no quadro de uma cópia do filme dele filmado por Scorsese, em que nos é mostrado como aquele cinema foi feito, em que lugares, com que atores, com que tempos, com que luz. Scorsese mostra os bastidores da filmagem de *Le Royaume des Fées (O Reino das Fadas)*, de 1903, baseado na obra de Marie-Catherine d'Aulnoy, apresentando um aquário gigante entre o palco e a câmera para dar a impressão de que a filmagem acontece no fundo do mar (OGIBOSKI, 2015, p. 124). Segundo Guerra (2012, p. 175 – 176), dessa forma se amplifica o efeito de

¹⁰³ M. T: “Se você já se perguntou de onde vêm seus sonhos, olhe à sua volta. Este é o lugar onde eles são feitos”.

reaparecimento fantasmagórico, mas, ao mesmo tempo, a narrativa contada por meio do 3D aguça a imaginação, a exemplo de Méliès nos primeiros anos do cinema.

Sequência 49 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°16’04” – 1°16’48”

Voltamos à sala de René, em que agora a materialidade, como existência dessas obras de Méliès, é colocada em evidência. O apreço pela película, pelo rolo filmico, a importância de que, nesse suporte, o ato criativo está fixado. Chegamos a mais uma etapa dessa busca pelo cinema e encontramos uma das obras-primas.

René diz a Hugo e Isabelle que pensava que Méliès havia morrido durante a Guerra. Hugo questiona se podem assistir a algum dos filmes dele e mais uma fala de impacto é ouvida quando René abre a gaveta e mostra o filme: *“I wish you could ... But time hasn’t been kind to old movies... This is the only one that we know of that survived ... Out of hundreds ... One. And still ... it is a masterpiece¹⁰⁴”*.

Sequência 50 – Existencial Realidade dos Personagens: 1°16’48” – 1°21’56”

O avançar da narrativa permite que cada vez mais possamos conhecer os personagens. Na medida em que Hugo é “consertado”, o azul, que representa o “estar quebrado”, dessora, enquanto o avermelhado (que remete ao calor da afetividade, mesmo estando relacionado às engrenagens que apresentam a conexão mais forte do menino com o pai) apodera-se das cenas no processo de desencadeamento da narrativa (PALMER, 2015, p. 236). Nesse existencial, o realce do mundo como uma máquina nos é apresentado, e cada personagem, então, é considerado uma parte, uma peça, desse mundo.

Enquanto realiza a manutenção de um dos relógios pendurados no teto por um cabo de aço com a companhia de Isabelle, Hugo deixa cair uma chave que quase atinge o Inspetor Gustave. Este pensa que Claude havia desmaiado por estar embriagado. Há meses, Claude não está na Estação e, mesmo assim, ninguém percebeu. A invisibilidade daquele que realizava a manutenção dessas máquinas é colocada em questão uma vez mais. Hugo assumiu o posto. Independente de quem faz essa manutenção, é apenas um indivíduo. Só haverá qualquer reação quando os relógios começarem a parar de funcionar.

¹⁰⁴ M. T: “Eu gostaria que vocês pudessem... Mas o tempo não tem sido gentil com os filmes antigos... Este é o único que sabemos que sobreviveu... De centenas... Um. E mesmo assim ... é uma obra-prima”.

Logo depois, Hugo, em meio às engrenagens, em meio aos tons avermelhados do calor dessas máquinas, menciona a Isabelle que *Monsieur* Labisse lhe deu livros na noite anterior. Isabelle fala que ele costuma fazer essa ação. Hugo reflete que esse é o propósito do dono da livraria e que acredita que todas as demais pessoas possuem um propósito, uma motivação, como as máquinas. Por isso, quando perdem, ficam tristes. Se observarmos as quinze faces do Autômato ao longo da narrativa, muitas delas são de tristeza. Ele não pode realizar a tarefa, o propósito que lhe foi incumbido. Está parado atrás de uma pequena mesa, como Méliès atrás de um balcão de uma loja. O simples estar atrás desses objetos, como algo passivo, como algo que, em tese, não conseguem controlar, fazer cumprir a função deles, coloca-nos em questão a construção sógnica como um todo, que não se refere apenas a um momento narrativo, mas a uma coerência (interna) da narrativa, pois perpassa todo o discurso dessa obra.

Hugo confia a Isabelle que fica triste ao ver máquinas quebradas e que, talvez, possam consertar Méliès. Ele leva Isabelle à torre da Estação. Do relógio – a janela daquele lugar - observam Paris como uma máquina. Hugo diz a Isabelle que imaginava que o mundo fosse uma grande máquina, então ele tem de estar ali por alguma razão. Mais uma vez, é colocada em xeque a pequenez de Hugo, e agora a de Isabelle, em relação ao grande porte das máquinas.

A sequência termina com Hugo confirmando que levará René Tabard para consertar Méliès. A seguir, vê Méliès, de longe, fechar a loja. Mais um dia de trabalho terminou. O cansaço é evidente no vendedor. As fraturas estão expostas no semblante e no modo cansado de andar.

Sequência 51 – Existencial Realidade dos Personagens e Existencial Cinematográfico I (Onírico): 1º21’56” – 1º25’56”

Conforme mencionado em relação à antifonia musical, é possível que, em algum momento da canção, os dois ou mais coros envolvidos se encontrem. Nas obras cinematográficas analisadas para esta tese, encontrei dois momentos em que o existencial realidade dos personagens e o existencial cinematográfico se encontram em uma mesma sequência: em sequências em que há um sonho ou um pesadelo, e no *happy end* por imbricarem, de forma mais evidente, a força do cinema como sonhos e o discurso do triunfo do protagonista. É pelo caráter simbólico das imagens oníricas que o universo cinematográfico desponta. Não foi por acaso que o surrealismo e a psicanálise encontraram na imagem cinematográfica um *locus* de possibilidades, de discussões e, no caso do primeiro, de

experimentações, como no filme francês, *Un chien andalou (Um cão Andaluz)*, de 1929, dirigido por Luis Buñuel que escreveu o roteiro com Salvador Dalí.

Dos anseios, das perturbações, dos receios, das experiências cotidianas, representadas no existencial realidade dos personagens, geram os sonhos e pesadelos, imagens que se projetam em movimento durante o sono. No ícone das perturbações de Hugo, uma chave em formato de coração está nos trilhos dos trens. Ele a pega e vê o nome do pai escrito nela. Um trem chega à Estação – mais uma referência aos primórdios do cinema. Este chega desgovernado, como o trem da fotografia incorporado por Selznick à obra literária, o acidente que ocorreu em 1895 na Estação *Montparnasse*.

No entanto, o pesadelo não termina com o trem. Hugo acorda, olha para o Autômato, ouve sons de relógios e de engrenagens e, de repente, torna-se, também, um Autômato. A rotina maquina que desempenha retirou a individualidade dele. Como apontam Clement e Long (2012), com o Autômato, o pesadelo dissolve, misteriosamente, a fronteira entre humano e máquina, uma fronteira que o filme questionou consistentemente.

Hugo acorda e ilumina o quarto. O Autômato está próximo a ele, como se o observasse.

Sequência 52 – Existencial Realidade dos Personagens: 1°25'56” – 1°26'10”

Inicia-se o segundo ponto de virada da narrativa, de acordo com esquema estrutural de Syd Field (2001), que nos conduz para o terceiro ato – o desfecho do enredo.

Um corpo estendido no chão, um bolso aberto do qual é retirado um frasco de bebida em que está escrito Claude Cabret – signos que revelam o porquê de o tio de Hugo estar desaparecido. Vemos dois guardas próximos a um rio, anotando algo em um caderno. A localização e o modo como o corpo está nos indica a morte por afogamento do tio de Hugo.

Inspetor Gustave recebe o telefonema sobre a morte de Claude e se pergunta diante de Maximilian quem está fazendo a manutenção dos relógios. Tal pergunta nos é respondida na próxima sequência.

Sequência 53 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema) 1°26'10” – 1°30'27”

A imagem seguinte em que um relógio está nas mãos de Hugo nos responde, embora já o saibamos, o questionamento do Inspetor. O menino está em frente à casa de Méliès e vê René Tabard se aproximando com um projetor. Ao entrarem na casa, Jeanne fica brava por

ver o menino ali. Tabard fica visivelmente surpreso e incomodado pelo que o semblante e o corpo petrificado dele nos evidencia. Hugo diz que descobriram quem é Méliès. Tabard diz que irá embora até ser convidado a retornar ao local. Mas, antes de ir, expressa a gratidão que tem por Méliès, dizendo que assistiu a todos os filmes dele e que o cineasta é uma inspiração para ele. Tal declaração altera o comportamento rude de Jeanne. A inspiração do trabalho de Méliès nos é colocada nesse instante por um historiador que, como vimos, não apenas guarda lembranças de um momento da vida dele com o cineasta, mas lembranças/vestígios materiais que asseguram a existência de Méliès, pois são elas a prova, são extensão da vida dele, e como tal, são celebradas, expostas, divulgadas posteriormente.

Jeanne se aproxima de Tabard e o agradece, com lágrimas nos olhos, dizendo que, para Méliès, dói lembrar o passado. Tabard expressa que ela está tão encantadora quanto nos filmes. Hugo e Isabelle ficam surpresos. “*Another life... I was another person*” (Uma outra vida... Eu era outra pessoa), diz Jeanne. Tabard questiona se ela deseja reencontrá-la, pois ele está com um filme de Méliès. Ela fica surpresa por essa existência do passado e aceita assisti-lo. Entram em uma sala, conduzindo-nos para mais um momento de projeção de uma narrativa cinematográfica.

Sequência 54 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°30’27” – 1°31’06”

Enquanto Tabard instala o projetor, Jeanne explica que não eram “estrelas” como no hoje da narrativa, mas se divertiam. Eles se acomodam naquele quarto. O tom com que fala, o modo como gesticula denotam a nostalgia desse passado. Tabard pergunta se ele pode iniciar a projeção. Jeanne confirma, acenando com a cabeça. A obra-prima, apresentada, anteriormente, em rolo de filme, retirada de uma gaveta da qual estava em “si”, sem chegar a intérpretes, agora pode se efetivar, como expressão sígnica – na tríade de Peirce (2010): ela chegará, depois de tanto tempo, a produzir interpretantes.

Sequência 55 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°31’07” – 1°31’14”

Em preto e branco, surge *Le Voyage dans la Lune*, com a imagem de textura granulada dos filmes mudos/silenciosos. Vemos o momento em que o foguete é introduzido no canhão e as personagens acenam com chapéu.

Sequência 56 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°31’14” – 1°31’19”

Jeanne sorri radiante. Isabelle observa com olhos fixos ao filme, demonstrando concentração e a sensação de algo agradável.

Sequência 57 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°31’19” – 1°31’25”

O foguete é atirado em direção à lua. Esta aparece na tela. Em *zoom*, ela se aproxima cada vez mais de nós.

Sequência 58 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°31’26” – 1°31’28”

Olhos arregalados, boca aberta: Hugo está espantado. É o reconhecimento da narrativa do filme preferido do pai na infância. É o discurso de que, além do pai do menino, tantas outras foram impactadas por aquela imagem fílmica de Méliès.

Sequência 59 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°31’29” – 1°31’33”

A lua vai se aproximando cada vez mais e o foguete atinge o olho.

Sequência 60 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°31’33” – 1°31’39”

Hugo sorri. Isabelle sorri. Jeanne sorri, e sorri, radiante, com os olhos brilhando, com a mão no pescoço, não se contendo de emoção. Sorri, como nunca vimos antes na narrativa. Sorri porque reencontra o passado e se reencontra, reencontrando aquela “outra pessoa”, marcada pelo espírito mágico do cinema.

Sequência 61 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°31’39” – 1°31’42”

Vemos o foguete atingir a lua de outra perspectiva agora. Imagens coloridas despontam e ouvimos Hugo exclamar diante da mudança.

Sequência 62 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°31'43” – 1°31'46”

Acompanhamos o olhar de Hugo, e Jeanne explicando que pintavam cada quadro à mão.

Sequência 63 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°31'46” – 1°31'53”

Vemos os astrônomos andando pela lua e acenando com os chapéus.

Sequência 64 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°31'53” – 1°31'55”

Tabard vira a manivela do projetor sorrindo, enquanto projeta o filme.

Sequência 65 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°31'55” – 1°31'57”

Em cores, vemos os astrônomos deitados na lua, enquanto Jeanne está sentada em uma outra lua, em formato minguante, no céu lunar.

Sequência 66 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°31'58” – 1°32'01”

Isabelle abre a boca e franze a testa, e ouvimos a respiração dela.

Sequência 67 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°32'01” – 1°32'03”

O enquadramento nos coloca mais próximos de Jeanne na lua.

Sequência 68 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°32'03” – 1°32'01”

Isabelle questiona se a mulher que está sentada na lua minguante é Jeanne.

Sequência 69 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°32'02” – 1°32'07”

Partículas, como confetes, são vistas descendo do céu lunar até o chão, passando pelo corpo de Jeanne na lua.

Sequência 70 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°32’07” – 1°32’09”

Jeanne confirma, como uma espécie de *unheimliche*, olhando para si no filme, reconhecendo-se e, ao mesmo tempo, estranhando aquele momento pretérito.

Sequência 71 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°32’09” – 1°32’11”

Voltamos a visualizar Jeanne na lua com um enquadramento mais próximo e com partículas que exprimem um universo de fantasia.

Sequência 72 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°32’11” – 1°32’13”

Isabelle toca no ombro de Jeanne que, sem virar para trás, segura a mão da menina. É a partilha desse momento, a partilha do reencontro gerado pelo filme, a partilha de saber que a madrinha está se reencontrando.

Sequência 73 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°32’13” – 1°32’19”

Voltamos ao filme e vemos os astrônomos enfrentando os selenitas. Neste momento, vemos um dos selenitas “virar” fumaça quando acertam o guarda-chuva nele.

Sequência 74 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°32’19” – 1°32’20”

Hugo sorri.

Sequência 75 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°32’20” – 1°32’23”

Astrônomos entram no foguete.

Sequência 76 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°32'23” – 1°32'25”

Tabard sorri, observando a reação dos demais enquanto continua projetando.

Sequência 77 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°32'25” – 1°32'30”

Foguete sai da lua. Porém, um dos selenitas se agarra a ele. Demais selenitas ficam na lua observando.

Sequência 78 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°32'30” – 1°32'32”

Jeanne sorri largamente, demonstrando o fascínio por aquelas imagens.

Sequência 79 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°32'32” – 1°32'36”

O foguete cai no oceano terrestre.

Sequência 80 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°32'36” – 1°32'41”

Agora visualizamos os personagens de costas para nós: René continua a projetar o filme e vemos a cena do foguete no oceano projetada na parede do ambiente, enquanto Jeanne levanta os braços exclamando de felicidade. Posteriormente, vemos, pela lateral, Hugo sorrindo.

O corte - a montagem – são atos políticos – a perda da inocência, como enfatiza Ismail Xavier (2008, p. 24). O discurso, em paralelo desses existenciais, confirma a intenção de produzir, no público, o interpretante do cinema sendo o lugar dos sonhos, por meio da ação do filme *Le Voyage dans la Lune* e a reação dos personagens ao assisti-lo.

Sequência 81 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°32'42” – 1°32'46”

Astronautas e demais pessoas comemorando na terra.

Sequência 82 – Existencial Cinematográfico F (Projeção Fílmica): 1°32’46” – 1°34’31”

Tabard conclui a projeção sorrindo. Jeanne está radiante: sorri com lágrimas nos olhos. Ao fundo, de forma desfocada na lateral esquerda, parte de um corpo humano é visto, quase imperceptível. Isabelle diz que Jeanne era bonita.

“*She still is*” (Ela ainda é): a voz de Méliès ressoa para a surpresa de cada pessoa que ali está. Voltam o olhar para trás e o veem, em pé, profundamente abalado. Tabard fica emocionado ao vê-lo. Méliès confessa que reconheceria o som de um projetor de cinema em qualquer lugar. Jeanne e Isabelle conduzem Méliès ao sofá em que sentam.

Mais uma das frases de impacto é dita, agora por Jeanne, já apresentada nesta tese: “*Georges ... You’ve tried to forget the past for so long, and that’s brought you nothing but unhappiness... Maybe it’s time to remember*¹⁰⁵”. Méliès pergunta a Hugo se ele deseja saber o que tanto busca. Hugo confirma. Méliès confessa que adorava consertar “coisas”, que começou a carreira como mágico e Jeanne era assistente dele.

O passado e o futuro, por imperarem em Méliès, passaram a ter ascendência e domínio, a ponto de silenciar o presente e fazer com que perdesse o “gosto” pela vida (CARDONETTI, 2014, p. 129). No entanto, tudo está prestes a mudar, ao reviver esse passado com o intuito de um novo caminhar no presente e no futuro.

A sequência termina com o presente se fundindo ao passado de Méliès e nos levando ao resgate da História do Cinema por meio da recriação fílmica.

Sequência 83 – Existencial Cinematográfico B (Resgate da História do Cinema por meio de Recriação): 1°34’31” – 1°41’51”

Acompanhamos as cenas seguintes com a narração de Méliès. Há um didatismo, tanto na fala quanto nas imagens desta sequência, com o intuito de que fazer com que as pessoas que não conhecem acerca da vida de Méliès e da história do cinema possam aprender “como tudo ocorreu”, na visão romantizada dessa origem.

Palmer (2015, p. 244) aponta que neste *flashback*, vemos também cores que ainda não haviam aparecido no filme como o verde claro e algumas tonalidades, sendo uma das marcas da mudança da temporalidade e da espacialidade. Visualizamos, em um teatro, um número de mágica com Méliès e Jeanne, que, após o término, são aplaudidos, demonstrando, dessa

¹⁰⁵ M. T: “Georges... Você tentou esquecer o passado por tanto tempo, e isso trouxe nada além de infelicidade... Talvez seja hora de lembrar”.

forma, o sucesso dos dois. Méliès aparece, posteriormente, retocando máquinas, enquanto ouvimos a voz dele dizendo que construiu o Autômato, “um tesouro especial”, no qual colocou “a alma e o coração”. Em um circo itinerante, conta que percebeu algo estranho, algo maravilhoso: os irmãos Lumière haviam inventado o cinema. Acompanhamos Méliès e Jeanne assistindo à cena da chegada do trem, tendo a reação, assim como as demais pessoas, de medo e depois rindo pela ilusão que presenciaram. Méliès conta que os irmãos Lumière se recusaram a vender uma câmera para ele, pois o cinema seria algo passageiro, então, fez uma a partir de sobras de um autômato, pois tinha de participar daquela maravilha.

Ao comentar acerca das diferenças entre um filme e um romance, McFarlane (1996, p. 30) ressalta que o primeiro não pode apresentar a ação no passado como o segundo faz. Pois, mesmo em *flashback*, a imagem, no cinema, é sempre presente (MARTIN, 2011, p. 37). Além disso, o 3D torna ainda mais presente essa ideia de aqui e de agora, como recorda Alcazar (2013, p. 7) que ressalta o fato de a estereoscopia criar a impressão de presença imediata – o público pensa que está olhando para o presente, afinal há o estímulo sensorial desse espaço presente da ação no presente da visualização.

Em seguida, vemos Martin Scorsese fotografando Méliès e Jeanne em frente ao castelo de vidro. Vemos cenas de bastidores, com truques de produções. Acompanhamos a narração com cenas sobre a Guerra, o impacto dela na vida de Méliès. Vemos Méliès queimar cenários, soldados retornando da guerra, que, segundo ele, “havam visto tanta realidade”, que “os gostos mudaram”, não havendo mais, portanto, “lugar” para os filmes dele. Vemos o castelo encantado ruindo, tudo se perdendo, virando pó, cinzas e qualquer outra partícula quase imperceptível. Méliès confia que vendeu os filmes a uma empresa de sapato que os derreteu, com o dinheiro comprou a loja de brinquedos na Estação *Montparnasse* e ali permaneceu. Nesse momento, alguém anda de salto alto por ele em frente à loja. O som do salto o atormenta, indicando um passado glorioso que ruiu.

A sequência termina com o rosto triste de Méliès atrás do balcão da loja de brinquedos, fundindo-se ao presente da narrativa, levando-nos a outra sequência.

Sequência 84 – Existencial Cinematográfico F (Arqueologia do Cinema): 1°41’52” – 1°42’40”

Ainda sentado no sofá, Méliès diz que a única coisa que não conseguiu destruir foi o Autômato que o doou na esperança de lhe dar um lar. Ele confia que, no entanto, o Autômato nunca foi exposto. Conta que ocorreu um incêndio no museu, então, segundo ele,

nada mais resta daquele passado. Tabard ouve com tristeza. Méliès diz que tudo o que fez se perdeu: tornou-se apenas cinzas e tiras desbotadas de celuloide, concluindo que o *Happy end* só acontece nos filmes.

Hugo sai correndo, e tal ação nos conduz a outro existencial.

Sequência 85 – Existencial Realidade dos Personagens: 1°42’41” – 1°46’46”

Acompanhamos Hugo correndo pelas ruas, depois passando pelo *hall* da Estação. *Monsieur* Frick traz um cachorro para fazer companhia à cachorra que sempre está com *Madame* Emile, a fim de, finalmente, poder se aproximar dela sem ser mordido. Hugo se esconde próximo a eles. Inspetor Gustave fala para os dois e a Florista que Claude está morto. Hugo é flagrado e o Inspetor o leva para uma jaula na sala dele. Enquanto o Inspetor liga para alguém levá-lo para o orfanato, Hugo foge. Inspetor o vê fugindo no *hall* da Estação.

Sequência 86 – Existencial Cinematográfico A (Existencial Cinematográfico Simbólico): 1°46’46” – 1°51’54”

Inspetor Gustave chama Maximilian e iniciam uma nova perseguição. Gustave percebe que Hugo se escondeu por trás das paredes. Ele e o cão entram nos túneis, sobem a imensa escadaria, como em *Vertigo*. No topo da escadaria, Hugo abre uma das frestas do relógio e se pendura no ponteiro, como em *Safety Last*, para chegar à lateral e não ser percebido pelo Inspetor e pelo cão. Com o peso de Hugo, a exemplo do referido filme, o ponteiro cede, mas o menino consegue se esconder.

Após despistá-lo, Hugo pega o Autômato enrolado no pano. No *hall* da Estação é perseguido pelo Inspetor e pelo cão mais uma vez. Sendo agarrado pelo Inspetor, Hugo deixa o Autômato cair, chuta a perna mecânica dele, e pula para resgatar o Autômato. Novamente, há uma chegada de um trem. O Inspetor retira o menino e o agarra, finalizando essa sequência de acontecimentos.

Sequência 87 – Existencial Realidade dos Personagens: 1°51’53” – 1°53’48”

Esta sequência marca o embate final entre Hugo e o Inspetor Gustave. Hugo fica agarrado a todo o instante ao Autômato. O Inspetor, por sua vez, agarra-se ao braço do menino com força para que ele não escape. Gustave diz a Hugo que o orfanato irá cuidar dele, mas o menino implora, dizendo que, lá, não é o lar dele. Gustave diz que as crianças têm de

ter um lugar. Hugo implora para que o solte, diz que não entende porque o pai dele morreu, porque está sozinho. Pede compreensão, pois é a única chance dele... de trabalhar. Olha para a perna de Gustave e diz que o Inspetor deveria entender. Gustave, olhando para a perna, mesmo relutando, sente que as palavras do menino fazem sentido. A perna mecânica é o vestígio de uma orfandade que o levou à guerra e o conduziu ao acidente com o membro do corpo.

Em meio à multidão que passa pelo local, Méliès se aproxima com Isabelle e diz que Hugo irá com ele, pois “pertence a ele”. O Inspetor solta o menino. Hugo pede desculpas a Méliès pelo Autômato estar quebrado e recebe a resposta de que ele funcionou perfeitamente. Agora é Méliès quem se agarra ao Autômato. A mensagem que outrora programou para ser escrita foi efetivada.

Os três se afastam. A florista Lisette se aproxima de Inspetor Gustave. O tom severo dele, visto ao longo da obra cinematográfica, desapareceu. As lágrimas nos olhos demonstram que não é o mesmo de outrora. Ele também se lembrou do passado que tanto quis esquecer e começa, agora, a ser reparado, consertado.

Ouve-se a voz de René Tabard, que não está em cena, mas apresentando a cerimônia de coroação de Méliès que será vista a seguir. Como em uma música antifonal, trata-se do efeito de antecipação: o coro seguinte inicia antes do outro coro que está executando concluir a frase musical.

O efeito de íris nos conduz, visualmente, a outra sequência.

Sequência 88 – Existencial Cinematográfico H (Cerimônia): 1°53’48” - 1°57’00”

A íris revela uma cortina com o desenho do foguete no olho da lua. É um auditório da *Académie du Cinéma Français*, um evento de gala. Hugo, Isabelle e Jeanne estão sentados próximos um ao lado do outro. Hugo está com o cabelo mais curto e vestindo *smoking*. Ouvimos Tabard dizendo que estão celebrando a vida e as obras de Méliès. Jeanne chora. Tabard relata que foram encontrados oitenta filmes, dos quais muitos foram restaurados. Oitenta relíquias cinematográficas.

Méliès é ovacionado de pé pela multidão. Agradece a Hugo por tê-lo consertado e se dirige às pessoas como elas são, segundo ele: “magos, sereias, viajantes, aventureiros e mágicos”. O triunfo de Méliès, o triunfo das origens do cinema, dos primórdios, dos primeiros astros e das primeiras estrelas se consolida neste momento. Toda uma geração de um cinema

“mudo”/“silencioso” é aplaudida, ovacionada, admirada, exaltada. Toda uma geração, esquecida, negligenciada, retorna ao lugar que ocupou: o palco da tela. Mas, além disso, toda a História dessa arte é coroada. “Contra todas as adversidades, o cinema vence, o cinema reina, o cinema impera”, ressoando, no discurso, triunfalmente: “Só o cinema nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Historicamente. Afetivamente. Magicamente”. No discurso de “Vinde e Vede: Méliès está no meio de nós”, celebra-se cada Méliès da história do cinema, celebra-se cada artista, cada “artesão cinematográfico”, e celebra-se cada arte que culminou nas imagens em movimento: das cavernas à fotografia, da persistência retiniana ao cinematógrafo e à técnica 3D.

No entanto, para o signo ser efetivado, é necessário um intérprete. Para o cinema representar as narrativas, necessita de um público a quem apresentá-las. O ato de Méliès levantar as mãos e dizer “*Come and dream with me*” é um convite que ressoa a cada narrativa cinematográfica, mesmo que ela não esteja relacionada aos sonhos, pois sempre há um convite a adentrar no universo daquela narrativa. “*Come and dream with me*” é o discurso mais forte, sincero, expressivo, marcante, recorrente, significativo, incisivo e simbólico de toda a história do cinema, não apenas *hollywoodiano*. Ele expressa toda a força dessa arte e o seu suspiro diante da sobrevivência em meio “a tantas mortes e marés”, além do convite ao público para participar de um novo século de aventuras.

As cortinas são abertas. O Méliès do presente se funde ao Méliès do passado, e nós temos nossa atenção fundida a esse passado no próximo existencial que surge na tela com, segundo o roteiro de John Logan (2012, p. 109), “uma fantasmagoria de imagens” dos filmes do cineasta.

Sequência 89 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°57’00” – 1°57’09”

Vemos um trecho do filme *Le roi du maquillage*, de 1904.

Sequência 90 – Existencial Cinematográfico C (Templo da cinematografia) 1°57’09” – 1°57’15”

A multidão assiste ao filme. Vemos Méliès de um lado do palco e Tabard de outro visualizando o filme. No centro do palco é projetado o filme. Méliès suspira, emocionado.

Sequência 91 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa) 1°57'15” – 1°57'29”

Trechos dos filmes *À la Conquête du Pôle*, de 1912, e *Le Mélomane*, de 1903.

Sequência 92 – Existencial Cinematográfico C (Templo da cinematografia) 1°57'29” – 1°57'33”

Méliès sorri. Hugo olha para ele.

Sequência 93 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°57'33” – 1°57'40”

Vemos os trechos dos filmes de Méliès: *L'Éclipse du soleil en pleine lune*, de 1907 e *Les Illusions Fantaisistes*, de 1909, ambos coloridos, pintados *frame a frame* à mão.

Sequência 94 – Existencial Cinematográfico C (Templo da cinematografia): 1°57'40” – 1°57'42”

Vemos o filme como se estivéssemos na plateia, cuja visualização abarca as cabeças das pessoas e a de Méliès ao canto, olhando a tela. Palmer (2015, p. 241 – 242), afirma que essas cenas intercaladas com planos dos personagens emocionados durante a sessão com as cores “vivas” das imagens icônicas do filme de Méliès assumem potente função de significação, passando pela primeiridade da iconicidade, do objeto que é o próprio filme, pela secundidade ao assumir relação indicial de sentimentos das personagens e pela terceiridade de referenciar-se com valor simbólico enquanto obra marcante da história do cinema.

Sequência 95 – Existencial Cinematográfico D (Obra Cinematográfica incorporada à narrativa): 1°57'43” – 1°58'03”

Visualizamos trechos coloridos dos filmes de Méliès:

Le Royaume des Fées, de 1903

Les Quatre Cents Farces du Diable, 1906

E, por último, *Le Voyage dans la Lune*, de 1902, com o foguete sendo atirado ao olho da Lua.

Sequência 96 – Existencial Cinematográfico C (Templo da cinematografia): 1°58'03” – 1°58'12”

Estamos na plateia, bem ao fundo, vendo as pessoas sentadas, a lua se aproximando na tela, e Méliès e René Tabard, cada um ao lado do palco. O foguete atinge o olho da lua. Um *happy end* que se prenuncia.

Sequência 97 – Existencial Realidade dos Personagens e Existencial Cinematográfico J (*Happy End*): 1°58'13” - 2°00'03”

Como apontado, além dos sonhos e dos pesadelos – Existencial Cinematográfico Onírico, é no *happy end* que os existenciais se encontram, finalizando o ciclo da narrativa.

Méliès, Jeanne, Hugo, Isabelle e os demais estão na casa do aclamado cineasta. Trata-se de uma comemoração. Penteados, figurinos, sorrisos, expressões faciais e gestos denotam que não apenas o exterior está modificado. Eles foram transformados pela chave do truque de mágica de Hugo. A mensagem, de fato, guiou-o ao novo lar.

Isabelle observa Hugo fazendo truques de mágica e inicia a escrita de um livro contando a jornada do menino.

Tudo culmina no Autômato sentado em um quarto ao lado, “parecendo sorrir”.

O sorriso do *Happy end* – o sorriso da humanidade e das máquinas, o sorriso do diálogo entre as mídias, o sorriso do triunfo do cinema, o sorriso como esperança ao público: um futuro que há de vir - um símbolo a ser efetivado.

A realidade desses personagens se encontra com o discurso cinematográfico e, juntos, finalizam um ciclo narrativo com o *The End*. Uma vez mais, a assinatura cinematográfica foi impressa, de forma visível e incisiva para realçar o símbolo cinematográfico. Contudo, na realidade em que vivemos, conforme aponta Sadoul (1963, p. 59), Méliès vendeu os negativos de filmes; as obras-primas foram transformadas em pentes e escovas de dente e por volta de 1928, jornalistas o descobriram, na loja de brinquedos, organizaram uma solenidade para o predecessor, condecoraram-no e o mandaram para um bem medíocre asilo para velhos artistas, onde morreu em 1938. Se a realidade humana não fez jus a Méliès naquele momento, agora a ficção o faz.

Dando continuidade às análises, após a contextualização dos existenciais na obra cinematográfica *Hugo*, adentro de forma mais profunda na presença e na importância das partículas difusas na narrativa fílmica. Como mencionado no final da seção anterior, Ogiboski (2015, p. 79) afirma que um modo de recriação da atmosfera dos primeiros filmes, em *Hugo*, deu-se através do uso de fumaça, de vapor e até mesmo da poeira na Estação *Montparnasse*.

Essas partículas difusas imprimem movimentos contínuos que entram em tensão com o ar, mas, além disso, imprimem atmosferas, denotando, no visual, o psicológico, a sensação do estar aqui e agora naquele ambiente, no sentido de vestígios materiais e imateriais, muitos deles de outrora, que projetam o passado naquele instante. Nos primeiros filmes e a exemplo de outras produções fixadas em película, há uma textura gerada pelos ruídos, os “grãos”, que conferem uma perspectiva visual em que essa ambientação pode ser destacada, marcada espacialmente. *Hugo* demarca o espaço, tridimensionalmente, por variedades de partículas, que, além disso, estimulam o apreço visual do público, voltando, nesse aspecto, ao cinema de atrações.

Em *Le Voyage dans la Lune*, como já evidenciado, há um momento em que partículas, como confetes, vão caindo do espaço sideral em direção ao solo lunar, tanto na versão de Méliès, quanto na recriação de Scorsese que coloca a personagem Jeanne pendurada em uma lua minguante. Outras partículas difusas também estão presentes em diversos filmes de Méliès. Destaco alguns deles a seguir:

Rêve de Noël, de 1900, em que a narrativa se passa no Natal: anjos, Papai Noel, chaminés emitindo vapor, e a neve que denotam a data de fim de ano, além desta proporcionar a sensação de um ambiente repleto de magia. Pequenas explosões podem ser comuns nos filmes de Méliès em razão dos truques de mágica que experimentava e do desaparecimento e surgimento de pessoas ou objetos, como em *Le Dirigeable Fantastique*, de 1905, em que o dirigível se transforma em uma nuvem de fumaça com faíscas. Em *L'Éclipse du soleil en pleine lune*, de 1907, conforme evidencia um intertítulo entre as cenas, “*an unexpected bath*” (um inesperado banho) ocorre no céu: inúmeras estrelas preenchem a tela, como um espetáculo visual de grande magnitude. Em *Les Quatre Cents Farces du Diable*, de 1906, vemos a recorrência de fumaça na utilização de truques mágicos e para evidenciar o desaparecimento de pessoas, além do vapor do trem, poeira jogada pela janela para atingir pessoas que passam, fumaça e chamas de vulcão, poeira que cai do teto ao desabarem de um avião, fumaça e faíscas provocadas pelo fogo. Em *À la Conquête du Pôle*, de 1912, a fumaça denota a movimentação de veículos, as explosões de astros e de estrelas no céu, e o cachimbo utilizado pelo Gigante das Neves. No filme *Après le Bal*, de 1897, a personagem protagonizada por Jeanne d'Alcy recebe um banho de cinzas da empregada enquanto usa uma vestimenta que imita a cor da pele, pois a água não seria tão nítida diante das câmeras, em um filme em preto e branco.

Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 803) comentam que o pó e a poeira podem ser vistos como símbolos da força criadora e também das cinzas. Eles são comparados ao sêmen e ao pólen das flores. Segundo os autores, no livro bíblico do Gênesis, a humanidade não é citada apenas como tendo sido advinda do pó, mas a posteridade da civilização é comparada a essas partículas. No entanto, advertem, que, no sentido inverso, pode ser signo de morte e que o ato de sacudir a poeira do passado simboliza o abandono total desse passado, uma ruptura completa, uma negação de tudo o que representa essa poeira. Em *Hugo*, ela já não está mais visível na última cena do filme. Tudo foi reparado, transformado pelo “truque de mágica” de um menino.

Partículas difusas têm sido exploradas de diferentes modos pelo cinema. Exemplifico a seguir algumas das recorrências. Nas cenas de exibição de filmes, a luz emana do projetor cinematográfico, cujas partículas luminosas remetem, em muitas ocasiões, a algo místico, que contém uma aura, uma distinção entre a realidade que conhecemos. Em *The Mist (O Nevoeiro)*, de Frank Darabont, de 2007, baseado no conto de Stephen King, pessoas estão confinadas em um mercado de uma cidade cercada por uma bruma misteriosa em que há criaturas com tentáculos e insetos de grande dimensão. O nevoeiro as impede de sair daquele local e de ver o que está acontecendo no exterior. Elas estão sem rumos e, pouco a pouco, as esperanças vão diminuindo e os conflitos entre esses indivíduos, que estão sob alta tensão, afloram. As poucas pessoas que conseguem sair sem serem atingidas por essas criaturas partem em meio ao ofuscamento causado pelo nevoeiro próximo ao fim da narrativa. Ele as coloca em uma situação de total perda de controle, culminando em um final caótico.

O efeito de fumaça em alguns filmes *noir*¹⁰⁶, cuja fotografia em preto e branco, altamente contrastada, evidenciando o pessimismo, a fatalidade, o ciúme, a tragédia (NOGUEIRA, 2010, p. 32 - 33) contribui para o clima de suspense e apreensão. Nessas produções, a fumaça se destaca em meio aos “motivos iconográficos”: ruas escuras e desertas (MASCARELLO, 2006, p. 182), muitas vezes, apresentando um clima de penumbra e insânia, em que protagonistas não estão totalmente no controle das ações que realizam, mas

¹⁰⁶ Mattos (2001, p. 11) afirma que a expressão *filme noir* foi concedida por críticos franceses após a segunda Guerra Mundial, para designar um grupo de obras cinematográficas criminais estadunidenses, produzidos a partir da década de 1940. Segundo o autor, existem controvérsias não só a respeito da natureza - movimento, ciclo, gênero, tom, atmosfera, tendência), como também do período de vigência – anos 1940, anos 1940 a 1960 ou até os dias de hoje. Para Mascarello (2006, p. 178), como objeto artístico, o *noir* é o “gênero que nunca existiu. Em geral, os papéis principais são de mafiosos, detetives “durões”, escritores falidos e mulheres, com subversão do “final feliz”, apresentando uma atmosfera de sonho/pesadelo (OLIVEIRA; MENIN; SANTOS, 2013, p. 102 - 103).

sob o domínio de impulsos interiores e obscuros, tendo por realce as motivações e repercussões psicológicas do ato criminoso (MATTOS, 2001, p. 30 – 31; 36). Nos filmes *noir*, o cigarro é um dos acessórios mais recorrentes, bem como a trilha sonora com melodias tristes de *jazz* (MATTOS, 2001, p. 43). Tanto nesses filmes, como em produções de diversos gêneros, o cigarro, mais especificamente a fumaça, denota uma atmosfera de sedução, de caráter de poder (“homens de negócios” em reuniões discutindo importantes decisões a serem feitas), de mistério. Mas, ao carregar o ar com essas partículas e se movimentar pelo ambiente, proporciona uma atração visual do qual nos lembra que a imagem, mais especificamente, o que se apresenta na imagem, captura o olhar, retém a atenção, proporciona o fascínio e a sensação de deleite.

Em filmes *Western*, por exemplo, a poeira das corridas de cavalos emana pelos ambientes. No filme brasileiro *Grande Sertão*, de 1965, roteirizado e dirigido por Geraldo e Renato Santos Pereira, adaptado da obra literária *Grande Sertão; Veredas*, de 1956, escrita por João Guimarães Rosa, apresenta cenas familiares aos filmes *western*. Em preto e branco, vemos as cenas de combates no sertão mineiro. Em *Casa de Areia*, de 2005, roteiro de Elena Soarez e direção de Andrucha Waddington, tem por espaço narrativo os lençóis maranhenses, em que Vasco (Ruy Guerra) leva a esposa Áurea (Fernanda Torres – de 1910 a 1919/Fernanda Montenegro – de 1942 a 1969), grávida e a mãe dela, Dona Maria (Fernanda Montenegro - 1910 a 1919), ao local com promessas de prosperidade, mas percebem que é um lugar inóspito, rodeado de areia, que mais tarde soterra a casa. Já na velhice, Áurea, que após tentar sair do lugar sem sucesso, vê a filha que concebeu naquele local, Maria (Fernanda Torres 1942 – Fernanda Montenegro – 1969) voltar para visitá-la, após ter conseguido que a levassem do local. Maria conta a mãe que o homem pisou na lua e nada encontrou: “dizem que areia”. Em *Dust Devil (O Colecionador de Almas)*, de 1992, co-produção África do Sul-Reino Unido, escrito e dirigido por Richard Stanley, os “demônios do pó” são “os ventos violentos que aparecem do nada” no deserto da Namíbia.

O vapor nos lembra as narrativas, sobretudo literárias, *steampunk*¹⁰⁷, que se desenvolvem em um passado alternativo, geralmente situadas durante o período vitoriano

¹⁰⁷ Segundo Matangrano (2020, p. 359), uma das dificuldades em relação a discussão acerca do *steampunk* é a definir sua categoria: nascido como subgênero da Ficção Científica, logo foi apresentado como gênero autônomo ou mesmo movimento e, por ter extrapolado os limites midiáticos com os quais foi concebido em pouco tempo se tornou uma estética. Essa fluidez epistemológica, segundo o autor, que tanto diz respeito à visão diacrônica do conceito quanto ao seu potencial de hibridização e de adaptação a diferentes plataformas, mídias e meios, no entanto, não é facilmente entendida ou percebida, gerando equívocos e confusões. Matangrano (2020, p. 361) aponta também que esse fenômeno se deu de tal modo que o termo se tornou, e adquiriu também, um código de

(1837 - 1901), um período em que ocorreram o aparecimento de grandes descobertas científicas e a multiplicação das transformações sociais (GIRARDOT; MÉRESTE; 2020, p. 326 - 327). Matangrano (2020, p. 361) afirma que tanto a obra literária de Brian Selznick (2007) quanto a versão cinematográfica de Martin Scorsese (2011), pela estética visual, podem ser consideradas *steampunk*, especialmente pela presença do Autômato. Afinal, o *steampunk* é uma literatura da mecanização, que, além da máquina a vapor, cujo nome homenageia, autômatos de aparência humana ou animal estão compreendidos nela (GIRARDOT; MÉRESTE; 2020, p. 336). As narrativas históricas servem de inspiração a muitas das narrativas *steampunk*, pois são baseadas em nomes, fatos e contextos históricos, mesclando-os em uma “história alternativa”, em que as engrenagens de relógios são um dos itens recorrentes (HERSCHMANN; PEGARARO; FERNANDES, 2013, p. 213 – 214).

O *steampunk*, no qual a cidade de Paris tem sido um constante cenário dessas narrativas, está atrelado a um passado futurista, a uma interpretação antecipada do que poderia ter sido o futuro através dos olhos dos visionários do século XIX e do começo do século XX, com três autores da ficção científica, Júlio Verne, Rosny Aîné e H. G. Wells, tendo este um papel decisivo (GIRARDOT; MÉRESTE; 2020, p. 327 - 328). Os *steampunks*, portanto, lançam um olhar para o passado impregnado das percepções do presente e, simultaneamente, imaginam um futuro que poderia ter se realizado, buscando na literatura, no cinema, por exemplo, a visualidade de um passado reinventado no presente, por meio de diversas performances imagísticas e midiáticas, em uma caracterização retrofuturista (HERSCHMANN; PEGARARO; FERNANDES, 2013, p. 214). Para Girardot e Mérest (2020, p. 325), a característica essencial do *steampunk* é ser uma *literatura de reciclagem*, definindo-se aqui a reciclagem como a operação que consiste em se apropriar dos elementos literários e históricos para transformá-los e reutilizá-los: na definição tradicional, seria aquilo que o passado teria sido se o futuro houvesse chegado mais cedo, sendo, portanto, que o *steampunk* nos proporia um passado diferente. Para os referidos teóricos (2020, p. 338 – 341),

vestimenta pelo qual é agora possível identificar seus adeptos, tal como o gótico ou o *punk* também se tornou uma “tribo” urbana, que não necessariamente consome as narrativas que lhe deram origem, mas na qual está pressuposta a adequação visual. O autor (2020, p. 369) afirma também que o *steampunk* francês parece, portanto, muito mais interessado em recriar o seu passado do que inventar novos mundos sob uma estética vaporosa, movimento contrário ao que parece ser a tendência atual do *steampunk* de língua inglesa, progressivamente mais voltado para a fantasia em suas publicações a partir de 2010. As imagens *que nos vemos mais naturalmente à mente*, segundo Girardot e Méreste (2020, p. 327 – 328) *são aquelas de uma vasta cidade com o espaço aéreo saturado de máquinas voadoras, não de híbridos de carros, aviões e helicópteros, como no caso de Blade Runner (SCOTT, 1982) ou de O Quinto Elemento (BESSON, 1997), mas antes de dirigíveis e de biplanos à maneira de Metrópolis (LANG, 1927).*

há um aspecto autorreferencial do *steampunk*, com “múltiplas piscadas de olho aos textos fundadores”, garantindo aos que questionam se ele “terá futuro” o seguinte pensamento: “fiquem tranquilos que o *steampunk* tem ainda um magnífico passado à sua frente!”

Entre os simbolismos da fumaça, segundo Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 517), está o fato de ser a imagem das relações entre a terra e o céu desde a questão sacrificial, aos rituais chineses antigos, e entre os povos indígenas da América do Norte em que as colunas de fumaça se elevam do solo para o alto como uma junção desses dois mundos. Em *Hugo*, chaminés são vistas tanto nas ruas quanto na Estação. O simbolismo delas, segundo os referidos autores (2020, p. 285), assemelham-se ao eixo/centro do mundo, conforme exposto por Mircea Eliade, sendo um canal de comunicação; a fumaça que dela evola é testemunho da existência de vida no lugar, e pela chaminé passa o vento, mesmo o local estando fechado – não é por acaso, segundo os autores, que o *Papai Noel* entra nas casas por esse local.

São as partículas difusas simbólicas que conectam, em *Hugo*, os existenciais “realidade dos personagens” e “universo cinematográfico”. Elas são uma das manifestações, são hierofanias cinematográficas que perpassam os dois universos. Tal como o incenso; tal como o vapor que evidencia o maquínico; tal como o pó/a poeira, vestígios materiais da presença humana e da natureza; tal como a neve; tal como os “grãos” das películas; tal como as partículas luminosas que são emitidas do projetor cinematográfico, essas partículas carregam o ar, especialmente da Estação, dotando o lugar do misticismo das origens. São fragmentos de celuloides jamais encontrados na história do cinema. São fragmentos de celuloides que constituem em memórias de uma arte, síntese de outras artes. São fragmentos das experiências que, nos ciclos dos *tic tac tic*, ainda permanecem. São emanações do inconsciente externadas, corporificadas visualmente. São o cinema de atrações se manifestando na “mostração” dos movimentos. São imagens, são vestígios, são os símbolos da ação do tempo, da força reveladora do cinema.

Ao me recordar das várias fases do meu tratamento de visão que, no aqui e no agora deste ato de digitar estas letras, algumas delas são vistas, como um véu, em um condensado em formato semelhante a de uma teia de aranha que se estende da lateral esquerda do olho e parte do centro quase imperceptível pelo desvanecimento que tem ocorrido ao longo desses dois anos, embora jamais o será total, conecto-me às partículas de *Hugo*, como me conectei assiduamente, durante meses, como me conectei no período inicial que era basicamente uma das poucas ações que eu poderia fazer realizar em relação a esta pesquisa. Traduzir essa experiência ainda não é possível na totalidade das palavras, mas na visualização das partículas

na obra cinematográfica em questão projetam-se os ícones, os índices e os símbolos. Elas são, pois, por excelência, imagens em movimento. São cinema. São hierofanias nas hierofanias das antifonias da Antifonia Cinematográfica.

Voltamos à frase que norteia o conceito cunhado nesta tese de Antifonia Cinematográfica: “Em um filme, em que está, de alguma forma, sob certo aspecto, sob certo modo, representado o Cinema, ali está a Antifonia Cinematográfica”. O modo como ela é encontrada em cada produção cinematográfica é particular de cada narrativa, pois depende do maneira como os dois existenciais compreendidos nela foram desenvolvidos. Com o estudo das 38 produções listadas nesta tese e de todo o suporte teórico apresentado, cheguei à conclusão de que a Antifonia Cinematográfica é encontrada em três níveis. Níveis estes baseados na progressão regular de um, dois, três, observada nas três ordens de signos: ícone, índice e símbolo, conforme estabelecido por Peirce (2010).

Antifonia Cinematográfica Icônica: produções fílmicas que, em algum momento, possuem algum dos existenciais cinematográficos listados a partir da página 113. Esses filmes, no entanto, não apresentam um discurso massivo, incisivo de identidade do cinema em relação à Antifonia Cinematográfica Indicial e à Antifonia Cinematográfica Simbólica. Em geral, são momentos simples, passageiros que se referem ao cinema, ou que o projetam, iconicamente, sem, de fato, materializar-se com o fazer fílmico. Trata-se da *possibilidade* do cinema ser cinema.

Exemplos: *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (*Birdman, ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*), de 2014: Um ator de Hollywood que ficou famoso por interpretar um super-herói chamado *Birdman*, mas no presente da narrativa é uma “estrela apagada” dos holofotes. A narrativa concentra-se em Riggan Thomson (Michael Keaton) na montagem de uma peça teatral e não na de um filme.

Em *The Band Wagon (A Roda da Fortuna)*, de 1953: o ator de cinema e de teatro, Tony Hunter (Fred Astaire), está em declínio. Mas, a exemplo do caso anterior, a narrativa não se concentra em aspectos relacionados ao cinema. Tony ensaia para um musical da *Broadway*, na esperança de alavancar a carreira.

Rear Window (Janela Indiscreta), de 1954: como já exposto, não existe uma produção cinematográfica sendo realizada neste filme, nem uma projeção de alguma narrativa ou um bloco de referências ao cinema. Neste filme, a visualização de alguém de uma janela

para as janelas dos vizinhos remete ao cinema pelos enquadramentos – recortes de realidade. O filme, na perspectiva da antifonia cinematográfica, projeta, iconicamente, o cinema, pois a Antifonia Cinematográfica Indicial compreende a materialidade e/ou fazer material do cinema e a Simbólica abrange os dois, o que, de fato, não se encontra aqui.

É necessário, porém, enfatizar que uma narrativa fílmica em que há a Antifonia Cinematográfica Icônica, no entanto, pode possuir índices e símbolos, mas a relação com o cinema se dá por uma imagem que se projeta como ícone, no sentido de um quali-signo icônico remático (aquilo que só aparece, parece) (SANTAELLA, 2012, p. 65), ou sin-signo icônico remático.

Seguindo essa lógica, narrativas cinematográficas que apresentam apenas uma cena de visualização de um filme, ou a presença de alguma celebridade do cinema que passa pelo ambiente em que a narrativa ocorre podem ser classificadas na categoria Antifonia Cinematográfica Icônica.

Trata-se de uma simples ida do cinema ao cinema.

Antifonia Cinematográfica Indicial: Compreende as produções cinematográficas em que se podem distinguir o existencial realidade dos personagens e o existencial cinematográfico como conjuntos definidos do fazer fílmico. Em algumas dessas produções, há alguma materialidade midiática, como fotografia estática, intercalada com as imagens em movimento do cinema, como em *A Star is Born* (1937). Nesse caso, vemos trechos do roteiro em forma de papel na tela, jornais, ou blocos semióticos com outras linguagens em maior evidência, como a música e a dança nos filmes musicais.

Exemplos: *Adaptation* (2002), *A Star is Born* (1937), *A Star is Born* (1954), *Hail, Caesar!* (2016), *King Kong* (1933), *King Kong* (2005), *La La Land* (2017), *La Nuit Americaine* (1973), *Le Mépris* (1963), *Mank* (2020), *Paris When It Sizzles* (1964), *Saneamento Básico, o Filme* (2007), *State and Main* (2000), *Der Stand der Dinge* (1982), *The Stunt Man* (1980), *The Player* (1992).

Trata-se de uma ida ao cinema em que se descortinam os bastidores e as materialidades incorporadas à materialidade da obra fílmica como evidente diálogo duomedial na construção narrativa.

Antifonia Cinematográfica Simbólica: Compreende a *Antifonia Cinematográfica Icônica* e a *Antifonia Cinematográfica Indicial*. No fazer cinematográfico e/ou nas materialidades incorporadas à materialidade da obra filmica, há, também, a recriação de um passado da história do cinema: um período, um dos astros e/ou uma das estrelas, e/ou o choque/a colisão de um filme a que assistimos com a que os personagens assistem ou, como no caso de *Electric Shadows* (2004) e de *The Dreamers* (2003), cenas alternadas pelos personagens dessas narrativas com o de filmes do passado incorporados à narrativa, conforme o exemplo disponibilizado na página 334, blocos semióticos com sonhos, pesadelos, delírios relacionados ao cinema.

Exemplos: *8 ½* (1963), *Barton Fink* (1991), *Ed Wood* (1994), *Electric Shadows* (2004), *Goodbye, Dragon Inn* (2003), *Hugo* (2011), *King Lear* (1987), *Labyrinth of Cinema* (2019), *Mulholland Drive* (2001), *Nickelodeon* (1976), *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), *Once Upon a Time in... Hollywood* (2019), *Shirin* (2008), *Singin' in the Rain* (1952), *Sunset Boulevard* (1950), *The Artist* (2011), *The Dreamers* (2003), *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Those Awful Hats* (1909).

Trata-se do cinema indo ao cinema com um mergulho mais profundo na história, na identidade dele e tudo que permeia o universo dessa arte, fazendo desse mergulho um ecoar, com maior intensidade, o símbolo que professa.

Finalizo esta seção parodiando Girardot e Mérest (2020, p. 341) e demais autores mencionados ao longo desta tese. Afirmo que a *Antifonia Cinematográfica* oferece esta resposta às pessoas que questionam se o cinema “terá futuro”: “Fiquem tranquilas: o *cinema* tem ainda um magnífico passado à frente dele, e tal como outrora, sobreviverá, ao ser síntese de todas as artes existentes e das que vierem a existir”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ÍCONE

Ao olhar para o passado, ao contemplar essa trajetória acadêmica de dez anos na Universidade Federal de Santa Catarina, iniciada no ano de 2012, no curso de bacharelado em Cinema, imagens são projetadas em minha mente: imagens de lembranças da graduação, do mestrado e do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, e da especialização em Música Litúrgica no Centro Universitário Salesiano de São Paulo (Campus Pio XI); imagens de leituras de teóricos; imagens de docentes ministrando aulas, palestras, eventos, bancas de defesa de Trabalhos de Conclusão de Curso, de Dissertações e de Teses; imagens de partilhas de conhecimento com colegas; imagens de obras cinematográficas em aulas, eventos, apresentações acadêmicas; imagens de artigos escritos, de comunicações apresentadas; imagens como partículas difusas simbólicas de minha história.

Ao olhar para o passado, ao contemplar essa jornada, tantos teóricos, tantas perspectivas diferentes, tantas visões de mundo, ciências, linguagens, mídias, artes me foram apresentados. Ao perpassar na leitura da obra literária de Brian Selznick (2007), *The Invention of Hugo Cabret*, e ao imergir na narrativa *Hugo*, de Martin Scorsese (2011), descortinou-me o passado cinematográfico, o passado impactado pela guerra e um tempo, um momento histórico, que parece distante, mas que está imbricado em nós e nós nele – as origens, o momento propulsor, o momento “*tic*”. Pois, apesar de avançarmos para o “*tac*”, voltamos, como no eterno retorno, ao “*tic*”, ao nosso porto-seguro, à nossa fonte de revitalização, assim como fazem as sociedades tradicionais, assim como faz o Cinema.

As origens nos projetam as partículas difusas simbólicas que guiam o nosso caminhar. Partículas como memórias do tempo, partículas como signos materializados, corporificados em nossos livros, em nossas artes, mídias e em todas as formas sociais, culturais e históricas dos quais emanam muito do nosso conhecimento. Partículas que nos lembram nossos alicerces, que me fazem lembrar, por exemplo, de Charles Sanders Peirce (2010) com a Semiótica; de Jakobson (1980) com o termo Tradução Intersemiótica; de Linda Hutcheon (2013) com a Teoria da Adaptação, e de tantos e tantas autores/as que aqui foram citados/as, que do ícone projetaram essas imagens em nós e nós a utilizamos como suporte, alicerces de nossas ideias, constatações, pressupostos, indagações, comprovações.

Ao olhar para o passado, lembro-me de tantas partículas difusas que eram projetadas para aquilo que eu enxergava. Recordo aqueles momentos, aquele peregrinar que tanto me

impactou e que ainda me impacta. Recordo-me de uma experiência traumática, cujos vestígios ainda permanecem, visualmente, diante e internamente a mim. Ouço o som das teclas enquanto digito estas palavras do meu *Sony Vaio* que me acompanhou nesses dez anos de academia. Ouço o ecoar dos teóricos que tanto contribuíram, dos docentes e discentes que, com a experiência de vida e bagagem de conhecimento, enriqueceram a minha existência. Vejo, como no túnel do tempo, os artigos, os livros e os demais trabalhos acadêmicos sendo pesquisados para a elaboração desta tese, e agradeço a cada pessoa que se dedicou por esses trabalhos, alicerces de minha pesquisa.

Pesquisas foram iniciadas no ícone. Hoje prosseguem no índice e continuarão a existir no símbolo, assim como o fenômeno da intermedialidade que, cada vez mais, evidenciará possibilidades criativas às narrativas. Revisitamos esse ícone constantemente. Revisitamos nossos suportes, nossas bases, nossos alicerces. Revisitamos aquelas que foram as primeiras pessoas, a exemplo do que ocorreu em *Hugo*, que edificaram teorias, conhecimentos, artes, ciências, culturas, tradições. Revisitamos as origens, nossas propulsoras, nossa fonte primeira. Ao voltarmos a elas, ao retornarmos ao ícone, podemos dar os próximos passos ao símbolo que trilharemos. Ao revisitarmos esses momentos de nossa trajetória, de nosso conhecimento, podemos prosseguir com a bagagem de cada ser humano que fez parte de nossa vida.

O Cinema ir ao Cinema é um ato de revisitação à história que possui, ao ícone que lhe impulsionou ao hoje e que o impulsionará ao futuro. O Cinema ir ao Cinema é encontrar todas as pessoas, obras e aparatos dessa história, desse ícone. É encontrar cada sin-signo, cada registro material perdido, negligenciado, esquecido, assim como ocorreu com tantas pessoas que o “serviram”, que o “formaram”, que “o moldaram” ao longo dessa trajetória. O Cinema ir ao Cinema é ir à mitologia, é ir às diversas culturas e ciências, é ir a cada mídia e a cada arte, é ir às cavernas onde se iniciou o primeiro germe de nossa forma de expressão. O Cinema ir ao Cinema é reconhecer a história que possui, história em que todas essas outras formas estão imbricadas nele, pois, sendo síntese de todas as artes – síntese em perpétuo diálogo com elas – ao reconhecê-las, ao dialogar com elas, efetiva-se como arte, como mídia, como meio de comunicação, como signo, como ícone, como índice e como símbolo. O Cinema ir ao Cinema é encontrar o ícone que lhe dá base, suporte, alicerce, que o revigora e o transforma para o índice e para o símbolo.

ÍNDICE

No aqui e no agora são corporificadas as partículas difusas simbólicas do conhecimento nesta tese. As imagens projetadas pelo ícone estão materializadas como vestígios de uma trajetória acadêmica e pessoal. As imagens que esses teóricos, essas obras cinematográficas, essas tradições, culturas, crenças, mídias, artes projetaram no passado ganham forma e conteúdo no presente. Elas irradiam, tal como a luz na escuridão da sala de cinema, o conhecimento diante de nossos olhos. Nós o vemos, e, na medida do possível, vamos o absorvendo e formando nossa identidade.

Esta tese é um recorte, sobretudo da realidade de dez anos de uma trajetória acadêmica. Nela, a Antifonia Cinematográfica, inscrita em partículas, ganha forma. Sustentáculos desse conhecimento estão inseridos, referenciados e reverenciados aqui. Nossos “Lumières”, nossos “Méliès”, corporificados uma vez mais, na nossa materialidade, no nosso fazer acadêmico, no nosso aqui e no nosso agora. Sustentáculos de nossa identidade uma vez mais aclamados, admirados e, sobretudo, reconhecidos pelas contribuições ao nosso índice e ao símbolo que há de vir.

A tradução intersemiótica, a intermedialidade, a adaptação cinematográfica, a contação de narrativas, a combinação de mídias, a intertextualidade, a semiótica, as mitologias são algumas das questões que perpassam esta tese. Elas formam esse corpo com o *corpus* de filmes. Cada uma delas pode evidenciar a amplitude do pensamento, das reflexões, das teorias. Cada um deles pode dirigir o público, de alguma forma, ao cinema e, mais especificamente, ao cinema como arte; ao cinema como luz, câmera e ação; ao cinema como tela, como espetáculo visual, como lugar de confraternização. No aqui e no agora, cada referência utilizada nesta tese e citada posteriormente nas listas que seguem após as considerações finais são células desse corpo corporificado em palavras e imagens, em signos verbais e não verbais.

Esse corpo, formado por essas células, por Autômato, Estação de Trem, Partículas Difusas Simbólicas, Paris, Chave em Formato de Coração, Cinema e Hugo Cabret, é fruto de ícones. No índice, é resultado de um processo. Hugo Cabret tem feito parte de minha jornada, sobretudo a partir do mestrado; e, no meu índice, constitui de um elemento catalisador de tudo que aqui foi exposto com teorias tão diversas que coadunam para explicitar a Antifonia Cinematográfica e as Partículas Difusas Simbólicas. Pois, apesar das diferenças, das complexidades, das particularidades, as ciências, as teorias, podem-se encontrar e dialogar por estarem ligadas ao humano que é também diverso, plural, heterogêneo.

A crise do cinema com o digital, a crise do cinema frente às diversas mídias, a crise de criatividade e de identidade: tratar desses aspectos do presente e das “mortes” ao longo da história dessa arte, bem como a resistência e o símbolo que professa é de suma importância tanto para a questão da Antifonia Cinematográfica quanto para uma análise do cinema como arte, indústria, história, cultura e mídia. O índice constitui de um momento histórico que culminará em consequências, apreços, resultados no símbolo. As obras cinematográficas que, de alguma forma, remetem ao cinema carregam o discurso de defesa, de lugar de onde vem os sonhos, de identidade a ser preservada. Elas expressam o valor artístico, comercial e ideológico de profissionais do ramo cinematográfico. São a forma visível, o meio de incorporação de discursos, o modo de manifestar e de garantir a sobrevivência do cinema. Que a partir desta tese, outros trabalhos acadêmicos possam aprofundar essas narrativas em que o cinema, sob certo aspecto, sob certo modo, volta o olhar para ele: para o fazer cinematográfico, para a metalinguagem, para a intertextualidade com outras obras incorporadas ao longo da narrativa, sobretudo no que se refere à exibição em plataformas midiáticas, com destaque para a tela e a sala de cinema.

No aqui e no agora, recebe destaque, nesta tese, a transformação de narrativas para o cinema pelo processo de adaptação e de tradução intersemiótica, em especial a de Hugo Cabret. O estudo desse processo evidencia o fazer artístico, mercadológico, ideológico, histórico, cultural que marcam o resultado final dessa transformação. O estudo desse processo ressalta particularidades entre as mídias e meios envolvidos, como a literatura, o cinema, a oralidade. Com a pesquisa, infere-se, neste aqui e neste agora, que esse processo não é neutro, que ele também é de ordem criativa, comunicativa, que pode abarcar narrativas, fatos, mitologias, mídias. Nos ícones, índices e símbolos, ecoam a crença de profissionais do signo cinematográfico: aquilo que almejam, repudiam, admiram; aquilo que intentam produzir como interpretantes. A transformação das narrativas e os conceitos semióticos proporcionam bases e caminhos para essas análises. Eles dão direcionamento, critérios, possibilidades de averiguar o resultado do processo de adaptação. Eles me possibilitaram o olhar (ou os olhares) que apresento nesta tese em relação a várias etapas de desenvolvimento de uma obra literária traduzida para o cinema, desde o roteiro até a exibição ao público.

Neste índice, encerro um ciclo para um novo ciclo ser iniciado. Encerro um momento de minha história. Concluo uma etapa para a qual muitos teóricos e teóricas contribuíram para que aqui chegasse. Reconheço que, apesar da extensa tese que produzi, muito mais poderia ser explorado em relação a todas as áreas do conhecimento que perpasssei nesta pesquisa. Porém,

como recorte e devido a todos os problemas com minha visão, pandemia e outros, foi necessário estabelecer limites. Há muitas outras obras cinematográficas e muitos outros cinemas que abarcam a Antifonia Cinematográfica. Assim como *Hugo*, há outras adaptações fílmicas, inclusive algumas citadas aqui, que também apresentam o procedimento da Antifonia Cinematográfica. Questões relacionadas às cores preto e branco nesses filmes, como marca do passado cinematográfico, também podem ser consideradas para um futuro estudo. No aqui e no agora, entretanto, finalizo uma etapa, pois esta tese sempre estará sendo desenvolvida em mim, no meu símbolo, de alguma forma, sob certo aspecto, sob certo modo.

SÍMBOLO

Conforme exposto na página 169, a palavra simbiose é o que pode expressar o porquê de o símbolo estar além do ícone e do índice; ser um signo mais completo, na incompletude, e de maior densidade representativa. Abrangendo a primeiridade e a secundidade, a terceiridade, quando assimilada pelo público, abole as fronteiras do visível, ocorrendo uma simbiose. Para além do espetáculo visual, para além dos vestígios materiais e imateriais, as partículas difusas simbólicas apresentam, na visualidade, invisíveis que emergem para tornar presentes e manifestos o que, a princípio, não poderiam ser percebidos. As partículas difusas rumam a concretização que virá por meio e no símbolo que nos espera.

Se no índice concretizamos, de alguma forma, pesquisas, trabalhos, projetos; no símbolo, eles poderão se tornar sustentáculos de novas pesquisas, trabalhos, projetos. O que foi projetado e/ou alcançado no ícone e no índice, ruma ao símbolo. Da mesma forma, o que aqui escrevi, com base nas teorias abarcadas utilizadas como sustentáculos, ruma ao símbolo, ruma a quem pode se valer desta pesquisa, seja de forma integral ou de trechos dela. No símbolo, pode haver respostas para muitas de nossas indagações. No símbolo, poderemos ver, por exemplo, como a intermedialidade contribuirá com as novas narrativas; novas produções fílmicas com Antifonia Cinematográfica; novas contribuições de teóricos à variedade de signos propostos por Peirce (2010); novas contribuições de teóricos do cinema acerca do roteiro cinematográfico e de todo o desenvolvimento de uma obra fílmica; novas obras literárias que, a exemplo de *The Invention of Hugo Cabret*, intercalam signos verbais e não verbais na produção de sentido.

No símbolo, também são aguardados os resultados dos índices e dos ícones. No símbolo, aguardo que esse conhecimento adquirido ao longo do doutorado e de toda a vida

acadêmica possa, de alguma forma, ser efetivado, transmitido, assim como as narrativas de outrora, a outras pessoas. No símbolo, anseio que todo esse processo e esse conhecimento, do qual tenho muita gratidão a todas as pessoas que fizeram parte e aquelas que os possibilitaram, possa edificar, mesmo que minimamente, a sociedade. No símbolo, espero poder utilizar tantas teorias, autores e referências conhecidas ao longo desses dez anos como alicerces de trabalho, como manifestos da dedicação e do empenho de tantas pessoas.

Assim como a borboleta ganha asas e voa, assim como o signo se dirige ao intérprete para formar os interpretantes no ato de semiose, assim eu saio da Estação *Montparnasse* de Hugo Cabret, pego o trem e rumo com as imagens do passado, com o meu presente. Rumo ao futuro, rumo ao que há de vir, rumo ao símbolo. Da mesma forma, esta tese ruma ao infinito, na esperança de encontrar quem a leia, quem possa se imbricar nesse maranhado de formas, de teorias, de áreas tão distintas, mas que revelam a proximidade humana e material. Que ela possa gerar tantos interpretantes quanto possíveis. Que eu possa assinar com imagens e com palavras, com foguetes no olho da lua, com Autômatos consertados, com Antifonias Cinematográficas e com Partículas Difusas Simbólicas do conhecimento o símbolo que me aguarda.

REFERÊNCIAS

Artigos, Dissertações, Livros, Teses e demais Monografias

AGOSTINHO (Santo). **Confissões**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. Re-apresentando o Lugar Pastiche. Tradução Márcia Trigueiro. In: CORRÊA, Roberto Lobo; ROSENDAHL, Zeny. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 15 - 58

ALCAZAR, Philip-Jaime. **Die Ästhetik des Stereoskopischen bei Martin Scorseses Hugo**. 2013. 108 f. Tese (Tese em Filosofia – estudos de teatro, cinema e mídia) - Faculdade de Filologia e Estudos Culturais - Universidade de Viena, Viena, 2013.

ALÓS, Anselmo Peres. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. v. 4, n. 6, p. 1-25. 2006.

ALDAZÁBAL, José. **Vocabulário básico de liturgia**. Tradução Paulinas Portugal. São Paulo: Paulinas, 2013, 423p.

ALLEN, Graham. **Intertextuality: The new critical idiom**. London and New York: Routled: Taylor & Francis e-Library, 2006. 238 p.

ALMEIDA, Lourdes Maria Werle de. Um olhar semiótico sobre modelos e modelagem: metáforas como foco de análise. **Zetitiké**, Campinas, v. 18, p. 387-414, 2010.

ALVSTAD, Cecilia. Children's literature and translation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van. **Handbook of Translation Studies**. v.1. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 22-27

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. p. 1725-1739

ANDRADE, Ana Lúcia. **O Filme Dentro do Filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 196 p.

ANDREW, James Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 221p.

ARAÚJO, Tarcisio Caixeta de; SOUZA, Ailton Sudário de. O Cântico na Adoração Cristã. **Revista Davar Polissêmica**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 1-16, 2018.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**: texto integral. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003. 150p

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

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

BARROS, José D'Assunção. Os trovadores medievais e o amor cortês: reflexões historiográficas. **Revista Aletheia**, RS, v. 1, p. 1-15, 2008.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana; CUNHA, Maria Zilda da. Tecnologias e Literatura para crianças. **Literartes**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-14, set. 2012.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. 4ª ed. London; New York: Routledge: Taylor and Francis Group.

BASURKO, Xabier. **O canto cristão na tradição primitiva**. Tradução Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2005. 254 p (coleção liturgia e música)

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense. 1991, 326 p.

BECKER, Marcia Regina. Hamlet, 2000, New York. In: REICHMANN, Brunilda (org.). **Assim transitam os textos**: ensaios sobre intermedialidade. Curitiba: Appris, 2016. p. 43 – 52.

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.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 253 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 11ª. ed. 21ª. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2012. 117 p. (Coleção Primeiros passos; 9)

BERNS, Diogo. Intertextuality and Art: interview with Brian Selznick. **Revell - Revista de Estudos Literários da UEMS**, Dourados, MS, v. 4, n. 27 – Edição Especial-, p. 203-209, dez. 2020.

BERNS, Diogo. Hugo Cabret - Passado e Presente em uma Cena da Adaptação Cinematográfica. **Qorpus**, Florianópolis, v. 27, p. 1-6, jul. 2018a.

BERNS, Diogo. O Canto Antifonal na Adaptação Cinematográfica *Hugo*. 2020.

In: GUERINI, Andréia; CHRISTMANN, Fernanda; MATOS; Morgana Aparecida de (org.). **Estudos da Tradução em Diálogo**. Florianópolis: PGET/UFSC, 2020. p. 66-90.

BERNS, Diogo. Os Signos Audiovisuais na representação do Invisível e do Indizível na animação *The Day the Sun Danced: the true story of Fatima*. **Teoliterária - Revista de Literaturas e Teologias**, Curitiba, v. 10, n. 21, p. 406-444, 2020.

BERNS, Diogo. **The Invention of Hugo Cabret**: entre literatura e cinema – os profissionais do campo cinematográfico e a composição da adaptação fílmica. 2018b. 208 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução: área Tradução Intersemiótica – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada - Tradução Oficial da CNBB – Especial Iniciação à Vida Cristã. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2019. 1784. Notas, linhas do tempo e Glossário: Pe. Johan Konings, SJ.

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

BLAND, Jenice. Brian Selznick's *The Invention of Hugo Cabret* – a celebration of story and the silver screen. **Literature, Media & Cultural Studies SIG NEWSLETTER**. Faversham, UK, ed. 47. p. 21-26, dez. 2015.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Semiótica e Totalitarismo**. São Paulo: Contexto, 2020. 224 p.

BRENET, Michel. **Diccionario de la música**: histórico y técnico. Barcelona: Iberia, 1981. 566 p.

BRITO, José Domingos de (org). **Literatura e Cinema, volume 4**. São Paulo: Novera Editora, 2007. 208 p. (Mistérios da Criação Literária – Coletânea de depoimentos célebres e bibliografia resumida)

BROMLEY, Chelsea Marie. **Brave New Forms**: adaptation, remediation, and intertextuality in the multimodal world's of *Hugo Cabret*. 2014. 83 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Língua e Literatura Inglesa - Eastern Michigan University, 2014.

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, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013. 765 p.

BUENO, Yara Marina Baungarten; MARTINS, Rodrigo Nolte. A trajetória persistente do autômato na literatura e no cinema de ficção. In: XXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2012, Fortaleza, Ce. **Anais 35 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. p. 1-14.

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

BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.3, 2004, p. 14-26.

BUYST, Ione. Educar para a Ritualidade. In: CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (org.). **Liturgia em mutirão II**: Subsídios para a formação. Brasília: Edições CNBB, 2009. p. 158 - 159.

BUYST, Ione. **O Segredo dos Ritos**: Ritualidade e Sacramentalidade da Liturgia Cristã. São Paulo: Paulinas, 2011. 214 p. (Coleção celebrar)

CALADO, Prila Leliza. Lisbela e o Prisioneiro: caminhos para a renovação da arte. In: REICHMANN, Brunilda (org.). **Assim transitam os textos**: ensaios sobre intermedialidade. Curitiba: Appris, 2016. p. 139-160.

CAMPELLO, Eliane. Rosa Ambrósio e Norma Desmond: duas atrizes, a mesma história?. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n 59, p. 322-339, Jan./Jun. 2018

CARDONETTI, Vivien Kelling. **Experiências educativas**: ressonâncias de intercessões fílmicas. Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Santa Maria. 2014. Centro de Educação. 156 f.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. Tradução de Teresa de Almeida. São Paulo: JSN, 1996. 144p.

CASTILHO, Luisa Correia. O repertório sacro policoral seiscentista e a obra de Manuel de Tavares. **Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes**, p. 1-20. 2011.

CAÚ, Maria Castanho. O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 1-16, jan./jun. 2017.

CHARLES SANDERS PEIRCE: excertos. Prefácio e organização de Lúcia Santaella. Tradução de Lúcia Santaella e Isabel Jungk. São Paulo: Paulus, 2020. 96 p. (Coleção Clássicos para Comunicação)

CHAUVET, Louis-Marie. Abordagem Antropológica da Eucaristia. Tradução Benôni Lemos. In: BROUARD, Maurice (org.). **Eucharistia: enciclopédia da eucaristia**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007. p. 21-35.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva et al. 34ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. 1094 p.

CHION, Michel. **O Roteiro de Cinema**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 288 p. (Opus 86)

CLÜVER, Claus. Interarts Studies: an introduction. In: GLASER, Stephanie A (org.). **Media Inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver**. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V, 2009. p. 497- 526.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2012.

CLÜVER, Claus. Intermediality and Interarts Studies. In: ARVIDSON, Jens; ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER, Heidrun. **Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality**. Lund: Lund University, Intermedia Studies Press (v. 1), 2007, p. 19 - 37

CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 14 n. 2. p. 10-41, jul./dez. 2006.

CLÜVER, Claus; WATSON, Burton. On intersemiotic transposition. **Poetics Today**, Tel Aviv, v. 10, n. 1, p. 55-90, 1989.

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.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues; William David Vieira. Ídolos de uma decadência perversa: melodrama, frivolidade e o semblante da melancolia na (des)construção de ícones midiáticos. **Triade**, Sorocaba, SP, v. 8, n. 17, p. 66-92, jun. 2020

CORDEIRO, Maisa Barbosa da Silva; FERNANDES, Célia Regina Delácio. A Invenção de Hugo Cabret: Ilustração e Cinema na Literatura Juvenil. **Anuário de Literatura**. Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 145-161, dez. 2016

CORSEUIL, Anelise; LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes; OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira; COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. **Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia**. In _____ (orgs.) Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009. 280p.

COSME, Luiz. **Dicionário musical**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Instituto Nacional do Livro, 1957. 137 p.

COSTA, Edil Silva. O Contador de histórias tradicionais: velhas e novas formas de narrar. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (org.). **Contações de Histórias: Tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 29-38.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. 256 p.

COSTA, Rodrigo Marconi. Inter-relação entre texto, música e cena: uma pequena introdução. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. USP – São Paulo, 2008, p. 1-10

CRUZ, Adélcio de Souza. Canto-poema e samba-blues: estratégias poéticas afro-descendentes na poesia de Edmilson de Almeida Pereira. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**, p.1-6

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

CUNHA, Maria Zilda da; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. 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

DARIN, Leila. As múltiplas faces de um roteiro: O piano. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 19, p. 71-89, set. 2015.

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.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

DI SANTE, Carmine. **Liturgia Judaica: Fontes, estrutura, orações e festas**. Tradução João Anibal Garcia Soares Ferreira. São Paulo: Paulus, 2004. 261 p. (Coleção Biblioteca de estudos bíblicos).

CNBB. A Música Litúrgica no Brasil (1998). In: DOCUMENTOS DA MÚSICA LITÚRGICA (1903 - 2003). 2. ed. São Paulo: Paulus, 2017. parte 2, cap. 2, p. 221-337.

DURAND, Priscilla Barbosa. **Do Truque à Imersão: o uso do 3D em Disque M para matar (1954) e Gravidade (2013)**. 2018. 241f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Centro de Artes e Comunicação da UFPE, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

DUSI, Nicola. Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis. **Semiotica**, n. 206, p. 181-205. 2015

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

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

EHRAT, Johannes. **Cinema and Semiotic: Peirce and film aesthetics, narration, and representation**. Toronto: University of Toronto Press, 2005. 682 p. (Toronto studies in semiotics and communication)

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 235 p.

ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. Tradução José A. Ceschin. 9ª. ed. São Paulo: Mercuryo, 1992. 175 p.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução Pola Civelli. 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016. 179 p. (Coleção debates; 52 / dirigida por J. Guinsburg).

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Tradução Rogério Fernandes. 4ª. ed. 3ª tiragem. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020. 191 p. (Coleção biblioteca do pensamento moderno)

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade**. DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; KLAUCK, Ana Paula; MELO, Glória Maria Guiné de (org.). Tradução e Colaboração Rafael Eisinger Guimarães, Glória Maria Guiné de Mello, Sabrina Schneider, Ana Cláudia Munari Domingos, Erika Viviane Costa Vieira, Ana Paula Klauck, Miriam de Paiva Vieira, Helena Jungblut, Ádria Grazielle Pinto Rafael Peduzzi Gomes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. 273 p.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. **A adaptação fílmica e as três dimensões da tradução intersemiótica: a representação dos Evangelhos no filme A Paixão de Cristo**. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008a.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008b, São Paulo. **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**. p. 1-7.

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**. p. 1-17

FELINTO, Erick. Cinema e Tecnologias Digitais. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. 2006, p. 413 – 428.

FERNANDES, Geraldo Augusto. O Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1470-1536): festa e teatralidade, um espaço para a exaltação do “eu”. **Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages**, n. 21, p. 165-177, 2015.

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.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Literatura e cinema: interseções. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 37, p. 13-26, jan./jun. 2011.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 1-15, mai. 2007.

FIGUEROA, Roberto Celaya; LÓPEX, Jesús Nereida Aceves; JÍMENEZ, Imelda Lorena Vazques; NAVARRO, Nora Edith Gonzalez Navarro; PARRA, Elvira López. Cultura Guiyang, Guizhou, China. In: SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE NEGOCIOS, 2009, Obregón, Sonora, México. p.1-28.

FIORUCI, Wellington R. Eréndira de Papel e Película. In: REICHMANN, Brunilda (org.). **Assim transitam os textos: ensaios sobre intermedialidade**. Curitiba: Appris, 2016. p. 127-138.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. Tradução Jayme Salomão. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. 17, p. 275-314. 1976

GARCIA, Denise. O trabalho musical em ‘Kelbilim, o cão da divindade’. **ILINX-Revista do LUME**, Campinas, v. 1, n. 1, 2012, p. 35-47.

GARRAMUÑO, Florencia. La literatura en um campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo. **Cadernos de Estudos Culturais**. Campo Grande, MS, v. 1, n. 2, p. 1-11, jul./dez. 2009.

GATTO, Ezequiel. “una canción puede cambiar tu condición” las freedom songs como materia de aglutinamientos y tensiones en torno a los sentidos de la negritud en la política afroamericana. Estados Unidos 1955-1971. **Neuma (Talca)**, v. 13, n. 1, p. 68-111, 2020.

GAUDREULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital**. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2016. 203p. (coleção Campo Imagético / Coordenação Fernão Pessoa Ramos).

GAUDREULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e Midiática Narrativa: questões de intermedialidade. Tradução Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermedialidades e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas). p. 107 – 128.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e a dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade de Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. 432 p.

GIRARDOT, Jean-Jacques; MÉRESTE, Fabrice. O Steampunk: uma máquina literária de reciclar o passado. Tradução e notas Bruno Anselmi Matangrano. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 11, p. 319-345. 2020

GIRAUDO, Cesare. **Num só corpo: Tratado mistagógico sobre a eucaristia**. Tradução Francisco Tabora. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. 619 p.

GLASER, Stephanie A. Introduction: Dynamics of Intermedial Inquiry. In: GLASER, Stephanie A (org.). **Media Inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver**. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V, 2009. p. 11-31.

GÓMEZ, Jesús Rodríguez. **El canto gregoriano y la música medieval**. Club Universitario, 2002.

GRENZER, Matthias; BARROS, Paulo Freitas. O canto de Miriam (Ex 15,20-21). **Revista de Cultura Teológica**, São Paulo, n. 87, p. 282-299, jun. 2016.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da Música do Século XX**. Tradução Marcos Satarrita, Alda Porto; Revisão Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 257 p.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução Ana Luísa Faria 5. ed. Portugal: Gradiva, 2007. 759 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.

GUERRA, Michelle. Come Guardare ai Classici e Vivere Felici: “The Artist”, “Hugo”, “War Horse”. **Parole Rubate – Rivista Internazionale di Studi Sulla Citazione**. n. 5, p. 161-180, jun. 2012.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade. **Tuiuti: Ciência e Cultura**, Curitiba, n. 45, p. 59-75, 2012.

GUNNING, Tom. Cinema e História: “fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. Tradução Flávia Cesarino Costa. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-44.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: Reflexões sobre a Terra no Exterior. Tradução In: SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 434 p. (Humanitas)

HERSCHMANN, Micael Maiolino; PEGORARO, Everly; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Steampunk e retrofuturismo: reflexos de inquietações sociotemporais contemporâneas. **Comunicação Mídia e Consumo**, ano 10 v.10, n.28, p. 209-228, mai./ago. 2013

HILL, Geoffrey Michael. **Illuminating Shadows: the mythic power of film**. Shambala Publications: Boston and London, 1992. 319 p.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução de Amir Brito. 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. 41-50.

HOLMAN, Tomlinson. **Surround Sound: up and running** / Tomlinson Holman. 2 ed. Burlington: Elsevier, 2008. 240 p.

HOLZMOISTER, Ana Paula Patrocínio. **O Devir menor de Alice: linhas de escrita, linhas de vida. Sobre a aprendizagem da linguagem na Educação Infantil.** 2013. 184f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder de representação enganosa. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Cinema, Música e Espaço.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 59-94

HORTA, Luiz Paulo; ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. **Dicionário de música.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 424 p. (Zahar / Musica)

HOSIASSON, José. Temática del jazz. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 13, n. 66, p. 86-96, 1959.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e Prática do Roteiro.** Tradução Beth Vieira. 2.ed. São Paulo: Globo, 1999. 404 p.

HOWELER, Casper. **Enciclopedia de la musica: guia del melomano y del discofico.** 6. ed. Barcelona [Espanha]: Noguer, 1978. 536 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 Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 280 p.

JACKSON, Joyce Marie. The changing nature of gospel music: A southern case study. **African American Review**, v. 29, n. 2, p. 185-200, 1995.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1980. 162 p.

JOSIOWICZ, Alejandra. Voz e memória cultural em Litoral: Reseña de uma vida inútil (1926-1959), de Luis Palés Matos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, p. 67-85, 2016.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema.** São Paulo: Senac São Paulo, 2012. 285 p.

JUNGMANN, Josef A. **Missarum sollemnia: origens, liturgia e teologia da missa romana.** Tradução Monika Ottermann. 5. ed. corr. São Paulo: Paulus, 2009. 961 p.

JUNIOR, José P. Pombal. O espaço acústico em uma taxocenose de anuros (Amphibia) do sudeste do Brasil. **Arquivos do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, v.68, n.1-2, p.135-144, jan./jun. 2010

KADOTA, Neiva Pitta. **A Construção da Linguagem**: introdução à linguística, semiótica e comunicação. São Paulo: LCTE Editora, 2009. 143p.

KERR, Isaac. Shakespeare en el romanticismo musical: Chaikovski y Berlioz: dos interpretaciones de la “escena del conflicto” de Romeo y Julieta. **Síneris: Revista de Musicología**, Barcelona, n. 4, p. 1, 2012, p. 1-23

KICKHÖFEL, Tiago Radatz. Entre Literatura e Cinema: O Roteiro como Gênero Literário. **Letras Escreve**, Macapá, v. 5, n. 1, p. 59-73, jan./jun 2015.

KŌYAMA, Iwao. Identity in Antiphony. Tradução de J. Heisig. In: HEISIG, J; KASULIS, T.; HONOLU, Maraldo J (org.). **Japanese Philosophy: A Sourcebook**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011, p. 738-743.

KRISTEVA, Julia. Word, Dialog and novel. In: _____. **Desire in Language**: a semiotic approach to literature and Art. Editado por Leon S. Roudiez. Tradução Thomas Gora, Alice Jardine e Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press. 1980. p. 64 - 91

LAMILLAR, Francisco J. Salguero. Rasgos definitorios del lenguaje natural humano frente a otros sistemas de comunicación animal. In: **Bases biológicas, lingüísticas, lógicas y computacionales para la concepción de la mente**: Llic-S-2004, 2004, p. 1-20

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.

LEITE, Rodrigo Morais. **História do teatro ocidental**: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês – Volume 1. – Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020. 91 p.

LEFEVERE, André. **Translation/History/Culture**: a sourcebook. 2 ed. London and New York: Routledge, 2003. 182 p.

LOBA, Emilio del Carmelo Tomás. En torno a una reflexión sobre el canto de Las Correlativas de los Auroros de la huerta de Murcia. Cartaphilus. **Revista de investigación y crítica estética**, Murcia, v. 1, p. 128-149, 2007.

LOGAN, John. **Hugo**: the Shooting Script. New York: Newmarket Press, 2012. 146 p. (Newmarket Shooting Script Series)

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.

LUND, Hans. Karen Blixen's 'Stork Story' and the Notion of Illustration. In: GLASER, Stephanie A. **Media Inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver**. Amsterdam – New York, NY: Editions Rodopi B.V, 2009. p. 369-384

LUND, Hans. **Mötesplatser: Ord och bild i samverkan**. Lund: Lund University, Intermedia Studies Press (v. 4), 2013. 143 p.

LUTZ, Gregório. **História geral da Liturgia: das Origens até o Concílio Vaticano II**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2010. 59 p.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, p. 7-14.

MACHADO, Arlindo. A desmontagem do dispositivo cinematográfico. In: MORAN, Patrícia. **Cinemas Transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016. p. 65 -75

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, SC. **Anais [...] 2015**, p. 1-16.

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).

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV**. Rio de Janeiro: Record, 2003. 158 p.

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

MAKL, Luis Ferreira. Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra travessia**, Florianópolis, n. 11, p. 55-70, 2011.

MARKENDORF, Marcio. O Inimigo Sideral: a monstruosidade nas ficções cinematográficas com seres alienígenas. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, v. 04, n. 04, p. 388-432, jan./jun. 2017

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução Paulo Neves; Revisão Técnica Sheila Schwartzman. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011. 303 p.

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

MARTÍNEZ, Tomás García. Los instrumentos musicales en la Región de Murcia: la colección del Museo Etnológico de la Huerta de Murcia. **Cangilón**, n. 36, p. 83-98, 2019.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. Cinema e Literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, vol. 17, n. 1, p. 9-28, jan. 2012.

MASCARELLO, Fernando. Film Noir. In: _____ (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 177 – 188 (Coleção Campo Imagético).

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano contemporâneo. In: _____ (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 333 – 360 (Coleção Campo Imagético).

MATANGRANO, Bruno Anselmi. No País dos Vaporistas: o conceito de “reciclagem” de Girardot e Méreste e o *Steampunk* à Francesa. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, n. 11, v. 11, ano 06, p. 346-379, 2020.

MATIAS, Lígia Borges. O valor da narrativa na pós-modernidade. In: TIERNNO, Giuliano (org.). **A arte de contar histórias**: abordagens poética, literária e performática. São Paulo: Ícone, 2010. p. 71-88.

MATTOS, A.C. Gomes de. **O outro lado da noite**: filme *noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. 256 p.

MAYER, Judite Paulina. Êxodo – louvor e memória. **Revista de Liturgia**, São Paulo, ano 46, n. 272, p. 10–12, mar./abr. 2019a.

MAYER, Judite Paulina. Memória e louvor no dia a dia. **Revista de Liturgia**, São Paulo, ano 46, n. 272, p. 12–14, mai./jun. 2019b.

MAYER, Judite Paulina. Êxodo – louvor e memória. **Revista de Liturgia**, São Paulo, ano 46, n. 272, p. 10-14, mar./abr. 2019.

MAYNARD, Andreza S. C. Recuperando a Magia do Cinema. **Cadernos do Tempo Presente**, São Cristóvão, SE, n. 07, p. 1-4. 2012. Resenha.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho, Maria do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995. 216 p.

MCCLOUD, Scott. **Understanding Comics**: the invisible art. New York: HarperCollins Publishers. 1993. 216 p.

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film**: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996. 279 p

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

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; LOPES, Eduardo. Música, Memória e Cultura: os romances medievais ibéricos na voz das rendeiras de Alcaçuz. **Revista UFG**, Goiânia, v. 19, p. 1-19, 2019.

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

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen. Introdução: Soprado pelo Vento para chamar passarinhos e esticar horizontes. In: _____. **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 11-18

MEDEIROS, Roberto Henrique Amorim de; MANO, Gustavo Caetano de Mattos; WEINMANN, Amadeu de Oliveira. A paixão pelo autômato: a clínica para o cuidado em saúde no templo da tecnologia. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Maracanã, RJ, v. 25, p. 251-263, jan. 2015.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. **A mensagem na música: estudos da teomusicologia sobre os cânticos dos Adventistas do Sétimo Dia**. 2014. 290 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2014.

MESSIAS, Adriano. **Todos os monstros da terra: bestiários do cinema e da literatura**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2016. 512p.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2010. 295 p.

MIGUELOTE, Carla da Silva. Intermidialidade e efeito cinema na poesia contemporânea. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 89-103, 2015.

MIRANDA, Clarissa Mazon. **A tradução intersemiótica do romance para os roteiros cinematográficos adaptados de O Quatrilho**. 2018. 253 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2018.

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.

MONRABAL, María Victoria Triviño. **Música, dança e poesia na Bíblia**. Tradução José Belisário da Silva. São Paulo: Paulus, 2006. 102 p.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I – Neurose**. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 5. ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981. 202 p.

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

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões básicas sobre esse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. 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. 75-95.

NOGUEIRA, Lenise Cardoso Lima. **A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reinvenção em jazz roots**. 2021, 150f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais). Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Faculdade de Ciências Sociais. Goiânia, 2021.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: Labcom, 2010. 157 p.

NÖTH, Winfried. Fundamentos semióticos do estudo das imagens. **Tabuleiro de Letras**, Salvador, 38, n. 5, p. 1-20, dez. 2012

OGIBOSKI, Loana. **O cinema de atrações de Georges Méliès e o espetáculo digital de Martin Scorsese**. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Linguagens - Linha de Estudos de Cinema e Audiovisual, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A Mise en Scène no Cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papirus, 2013. 216 p. (Coleção Campo Imagético)

OLIVEIRA, César Miguel Gomes do Nascimento. **Uma abordagem jazzística ao currículo das Ciências Musicais no Conservatório de Música do Porto**. 2018. Tese de Doutorado. 112 f. Universidade do Minho. Instituto de Educação, 2018.

OLIVEIRA, Eliziane Garcia de. **História Natural de Brachycephalus pitanga no Núcleo Santa Virgínia, Parque Estadual da Serra do Mar, Estado de São Paulo**. 2013. 78 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Biológicas), Programa de Pós-Graduação em Ciências Biológicas, Instituto de Biociências de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, 2013.

PALMER, Marcos Ubaldo. **Cor e Significação no Cinema: produção de sentido no filme A Invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese**. 2015. 296 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social - Interações Midiáticas) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PAVANATI, Iandra; MIRANDA, Márcio Batista de; PERASSI, Richard Luiz de Sousa. Duas tecnologias, uma mensagem: José Saramago e Fernando Meirelles, o olhar intersemiótico no ensaio sobre a cegueira. In: II SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DA LINGUAGEM: DIVERSIDADE, ENSINO E LINGUAGEM, 2010. Cascavel. **Anais do IV Seminário de Estudos da Linguagem – II Seminário Nacional de Estudos da Linguagem**. Cascavel: UNIOESC, 2010. p. 1 – 10.

PÉGOLO, Liliana; ABECIAN, Miguel. La estructura del himno ambrosiano y su relación con las funciones tonales de la escala musical. **Auster**, Buenos Aires, n. 14, p. 117-128, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 337 p.

PIMENTEL, Tarsila. Tematização e figurativização e suas correlações com o plano de expressão em A invenção de Hugo Cabret 3D. **Papéis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – UFMS**. Campo Grande, MS, v. 20, n. 39, p. 136-151. 2016.

PINHEIRO, Marcos Sorrilha; MACIEL, Fred. BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História**, v. 8, n. 12, 2011. 221 – 238 p.

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 em Comunicação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001, 217 p. (Estudos; 93)

POHLMANN, Janira Feliciano. Os Hinos de Ambrósio e a Formação de uma Identidade Cristã Nicena. **Revista Mosaico**, Goiás, v. 11, p. 111-122, 2018.

POUILLY, Alfredo. O que é celebrar?. In: CONSELHO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO – CELAM. **Manual de Liturgia 1: A celebração do mistério pascal - introdução à celebração litúrgica/ CELAM**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007. p. 63 – 82.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. C. S. Peirce and Intersemiotic Translation. In: TRIFONAS, Peter Pericles (editor). **International Handbook of Semiotics**. Dordrecht, Heidelberg, New York and London: Springer, 2015, p. 201-215.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galaxia**, São Paulo, n. 32, p. 38-51, ago. 2016.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. 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, 2012a, p. 51-73.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b. p. 15-45

REBELLO, Lucia Sá. Literatura comparada, tradução e cinema. **Organon**. Porto Alegre. v. 27, n. 52, p. 139-160, jan./jun. 2012.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. **Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. v. 9. n. 1, p. 1-18, out. 2014.

REPETTO, Bruna. **Quando a música entra em cena**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. 74p.

REYNOLDS, Peter. **Novel images: literature in performance**. New York: Routledge, 1993. 208 p.

RIBEIRO, Emílio Soares. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. **Estudos semióticos**, v. 6, n. 1, p. 46-53, 2010.

RIBEIRO, Lucas Andrade. Agostinho e Eliade: um diálogo entre a Teologia e a Filosofia da História. **Notandum**, Maringá, n. 34, p.29-44, jan./abr. 2014.

RIBEIRO, Paulo Rodrigues. O Dia de Ação de Graças nos EUA: Pressupostos religiosos na construção da identidade nacional norte-americana. **Aedos**, Porto Alegre, v. 5, n. 13, p. 132-147, ago./dez. 2013.

RIVERA, Angel G. Quintero. Salsa:¿ desterritorialización?, nacionalidad e identidades. **Revista de ciencias sociales**, v. 4, p. 105-123, 1998.

ROCHA, Alexandre Eleutério; PEREIRA, Flávio Santos; DURÁN, Luis Abraham Cayón. Entre Cantoras, Matronas e Poetas: Significando o *blues*. **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 25-29, mar. 2022.

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 (org.). **Contações de histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015. p. 238-253

ROMERO, Raúl R. Panorama de los Estudios sobre Música Andina en el Peru. In: _____ . **Sonidos Andinos: Una antología campesina del Perú**. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero. Centro de Etnomusicología Andina, 2002, p. 11-70

ROZIK, Eli. Medium Translations between Fictional Arts. In: ARVIDSON, Jens; ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER, Heidrun. **Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality**. Lund: Lund University, Intermedia Studies Press (v. 1), 2007, p. 395-415

RUBIO, Lucia-Marino Quinto. **El Fenómeno Religioso, Cultural e Identitario de los Auroros en la Comarca del Bajo Segura de Alicante**: estudio etnolingüístico e interpretación doctrinal de sus Cantos. Alicante, 2015. 607 f. Tese (Doutorado em Licenciatura). Facultad de Humanidades, Universidad de Alicante. 2015.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial – Volume 1: Das origens a nossos dias**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. 314 p.

SAMPAIO, Gabriel Dias Hiera. Análise das Relações Intersemióticas entre as músicas e o projeto gráfico do Disco Ublikely da Banda Brasileira Far From Alaska. In: CORREIA,

Cláudio; CONFORTE, André. (orgs.). **Semiótica, Pesquisa e Ensino (Comunicações) Volume 2**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. p. 327 – 358.

SANTAELLA, Lúcia. **Charles Sanders Peirce**. Prefácio e organização de Lúcia Santaella; Tradução de Lúcia Santaella e Isabel Jungk. São Paulo: Paulus, 2020. 96 p. (Coleção Clássicos para Comunicação).

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012. 131 p. (Coleção Primeiros Passos; 103)

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. 5ª. reimpr. São Paulo: Paulus, 2014. 71 p. (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação; 5)

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. 3. Ed., 5. reimpr. São Paulo: Iluminas, FAPESP, 2019. 431 p.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. 2. Reimp. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. 180 p.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008. 222 p.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Introdução à Semiótica**: passo a passo para compreender os signos e a significação. São Paulo: Paulus, 2017. 247 p. (Coleção Introduções)

SANTOS, Gledinélio Silva. COSMOLOGIA: A sinfonia trágica de Arthur Schopenhauer. **Revista Húmus**, v. 3, n. 7, 2013.

SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e Semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico. **Revista Fronteira – estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 13 n. 1, jan./abr. 2011. p. 11-19.

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.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009. 239 p.

SAVERNINI, Erika. A experiência imersiva do 3D no cinema contemporâneo. In: **XVIII SOCINE – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL**, 2014, Fortaleza. Anais [...]. Fortaleza: UNIFOR/CE, 2014, v. 1. p. 480-487.

SCHECHTER, John M. Schechter; JOHN, M. El cantar histórico incaico. **Revista musical chilena**, Santiago, v. 34, n. 151, p. 38-60, 1980.

SCHIDLOWSKY, León. Introducción al estudio de la música judía. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 15, n. 77, p. 24-38, 1961.

SCHNEIDER, Carla; SILVA, Alexandre Rocha. Da animação ao cinema: rupturas, continuidades e sobreimpressões. In: GERBASE, Carlos; GUTFREIND, Cristiane Freitas. **Cinema em Choque: diálogos e rupturas**. Porto Alegre: Sulina. p. 11 – 26. 2013.

SCORSESE, Martin. The Birth of Cinema. In: SELZNICK, Brian. **The Hugo Movie Companion: a behind the scenes look at how a beloved book became a major motion picture**. New York: Scholastic Press, 2011. p. 46-47.

SCORSESE, Martin; WILSON, Michael Henry. **A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies**. New York: Miramax. 161 p.

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.

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

SELZNICK, Brian. **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.

SEDAK, Maurice. **Where the wild things are**. New York: Harper Collins Publishers., 2013. 49p. Fiftieth anniversary edition.

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer**. Tradução Fernando Santos; Revisão Técnica Phillipe Barcinski. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2019. 315 p.

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

SILVA, Anderson Pires da. Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo. **Verbo de Minas**. Minas Gerais, v. 8, n. 15, p. 13-25, ago./dez. 2009.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. Tensões e transformações tecnológicas. A gênese industrial do cinema revisitada. In: GERBASE, Carlos; GUTFREIND, Cristiane Freitas (org.). **Cinema em Choque: diálogos e rupturas**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 27 – 45.

SILVA, Rodolfo Stancki. **Representações Sociais do Cinema de Horror: um estudo de recepção**. 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) – Programa de Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná, 2015.

SILVA, Vladimir. BRANDÃO, José M. do Valle. O Toré e o Catimbó na literatura coral brasileira do século XX: um estudo das composições de Antônio Carlos B. Coelho e José Alberto Kaplan. In: LEONIDO, Levi et al. (Orgs.). **Diálogo Intercultural e Ecuménico através da Arte**. Vila Real, Portugal: MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura / European Review of Artistic Studies, 2020. p. 109-122.

SLETHAUG, Gordon E. **Adaptation Theory and Criticism Postmodern Literature and Cinema in the USA**. New York and London: Bloomsbury. 2014. 175 p.

SÓCRATES. Chapter VIII. The Arians and the Supporters of the 'Homoousion' hold Nocturnal Assemblies and sing Antiphonal Hymns, a Species of Composition ascribed to Ignatius, surnamed Theophorus. Conflict between the Two Parties. In: Schaff, Philip (editor). **Nicene and Post-nicene Fathers**. Series 2. Volume 2. Book 6. Grand Rapids: Christian Classics Ethereal Library, 2010. p. 358-359.

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.

SOZOMENO. Chapter XVI. - Of the Literary Labors of the Two Apollinares and the Emperor's Prohibition of Christians being instructed in Greek Literature. In: Schaff, Philip (editor). **Nicene and Post-nicene Fathers**. Series 2. Volume 2. Book 6. Grand Rapids: Christian Classics Ethereal Library, 2010. p. 898-899.

SPENER, David. Um canto em movimento: " Não nos moverão" nos Estados Unidos, na Espanha e no Chile nos séculos XIX e XX. **Historia crítica**, n. 57, p. 55-74, jul. 2015.

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.

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

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

POPOVA, Nikoleta Stefanova. **El espiritual negro: aspectos poético-musicales y recursos para la interpretación**. 2011. 486 f. Tese de Doutorado. Programa de Doctado de Formación del Profesorado, Departamento de Didácticas Especiales - Las Palmas de Gran Canaria – Universidade de las Palmas de Gran Canaria. 2011

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.

SURRELL, Jason. **Os Segredos dos Roteiros da Disney**: dicas e técnicas para levar magia a todos os seus textos. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Panda Books, 2009. 228 p.

TABORDA, Francisco. **O Memorial da Páscoa do Senhor**: ensaios litúrgico-teológicos sobre a eucaristia. 2. ed. rev e ampliada. São Paulo: Edições Loyola, 2015. 317 p.

TAILLIBERT, Christel. Hugo Cabret, la tentation du mythe. **Cycnos**, Lirces - Université Côte d'Azur, 2012. p. 1-12.

TEIXEIRA, Vítor. Representar o Irrepresentável. Para uma Semiótica do Invisível. In: ESPÍÑA, Yolanda (coord). **Caderno de Teorias das Artes**: Série Geral 2 – Imagem e Experiência Social da Arte. Porto, 2013. p. 81 – 92.

TEJEDA, Darío. El proceso fundacional del jazz dominicano. **Revista musical chilena**, Santiago, v. 72, n. 229, p. 57-78, 2018.

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 6. ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2009. 143 p. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

VASCONCELLOS, Jorge. Narratividade e disnarratividade: as narrações falsificantes do cinema segundo Gilles Deleuze. In: CORSEUIL, Anelise; LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes; OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira; COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. (orgs.). **Cinema**: lanterna mágica da história e da mitologia. 2009, p. 17-36.

VERSTRATEN, Peter. **Film narratology**. Toronto: University of Toronto, 2009., 259 p.

VIEIRA, André Soares. Literatura e roteiro: leitor ou espectador?. **Letras**, Rio Grande do Sul, UFSM, n. 34, p. 55-71, jun./dez. 2007.

VILAS, Paula Cristina. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 185-197, jul./dez. 2005

VITORINO, Diego da Costa; WHITAKER, Dulce Consuelo A. A memória do jongo em bananal-SP: no encaço do ponto perdido. **Retratos de Assentamentos**, v. 17, n. 2, p. 291-338, 2014.

WERNER, Eric. Los manuscritos del Mar Muerto contienen elementos musicales muy reveladores. Traducción de MAGDALENA VICUNA. **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 12, n. 59, p. 39-47, 1958.

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

XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

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

XAVIER, Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, 2008.

ZAVAREZ, Maria de Lourdes. A Celebração da Eucaristia é Ação Ritual! In: CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (org.). **Liturgia em mutirão I: Subsídios para a formação**. 2. ed. Brasília: Edições CNBB, 2017. p. 71 – 73.

ZAVAREZ, Maria de Lourdes. Liturgia Eucarística: Façam isto em memória de Mim! In: CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (org.). **Liturgia em mutirão I: Subsídios para a formação**. 2. ed. Brasília: Edições CNBB, 2017. p. 121 – 123.

ZAVAREZ, Maria de Lourdes. Liturgia, o que é mesmo? (II). In: CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (org.). **Liturgia em Mutirão I: Subsídios para a Formação**. 2. ed. Brasília: Edições CNBB. 2017. p. 17 - 19

ZAVAREZ, Maria de Lourdes. Oração Eucarística: dar graças, doar a vida, eis nossa vocação e salvação! In: CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (org.). **Liturgia em mutirão I: Subsídios para a formação**. 2. ed. Brasília: Edições CNBB, 2017. p. 126 – 127

Obras Cinematográficas

8 ½ (Oito e meio). Produção: Angelo Rizzoli. Direção: Federico Fellini. Roteiro: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Federico Fellini e Brunello Rondi. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée Sandra Milo e outros. Itália, França, Cineriz; Columbia Pictures. 1963. 138 min, Son., preto e branco.

ADAPTATION (Adaptação). Produção: Jonathan Demme, Vincent Landay, Edward Saxon. Roteiro: Charlie Kaufman. Direção: Spike Jonze. Intérpretes: Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Cara Seymour e outros. Estados Unidos, Columbia Pictures, 2002, 114 min, Son., color. Produzido por Good Machine Intermedia, Propaganda Films, Saturn Films

A STAR IS BORN (Nasce uma Estrela). Produção: David O. Selznick. Direção: William A. Wellman. Roteiro: William A. Wellman, Dorothy Parker, Alan Campbell, Robert Carson. Intérpretes: Janet Gaynor, Fredric March, Adolphe Menjou, May Robson e outros.

Estados Unidos, United Artists, 1937. 111 min, Son., color. Produzido por: Selznick International Pictures.

A STAR IS BORN (Nasce uma Estrela). Produção: Sidney Luft. Roteiro: Moss Hart, baseado no roteiro da versão de 1937. Direção: George Cukor. Intérpretes: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford e outros. Estados Unidos, Warner Bros, 1954. 169 min., Son., color. Produzido por: Transcona.

BARTON FINK (Barton Fink - Delírios de Hollywood). Produção, Direção e Roteiro: Joel Coen, Ethan Coen. Intérpretes: John Turturro, John Goodman, Judy Davis, Michael Lerner e outros. Estados Unidos, 20th Century Fox, 1991. 116 min., Son., color. Produzido por: Circle Films, Working Title Films.

BIRDMAN OR (THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE) (Birdman, ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)). Produção: Alejandro González Iñárritu, John Lesher, Arnon Milchan, James W. Skotchdopole. Direção: Alejandro González Iñárritu. Roteiro: Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris, Jr, Armando Bó. Intérpretes: Michael Keaton, Zach Galifianakis, Edward Norton, Andrea Riseborough e Amy Ryan. Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures, 2014. 119 min, Son., color. Produzido por: Regency Enterprises, New Regency Productions, M Productions, Le Grisbi Productions, TSG Entertainment, Worldview Entertainment.

CASA DE AREIA. Produção: Pedro Buarque de Hollanda. Direção: Andrucha Waddington. Roteiro: Elena Soarez. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Fernanda Torres, Enrique Diaz, Stênio Garcia e outros. Brasil, Columbia TriStar Home Video, 2005. 103 min, Son., color. Produzido por: Columbia TriStar Filmes do Brasil e Conspiração Filmes.

CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (O Monstro da Lagoa Negra), Produção: William Alland. Direção: Jack Arnold. Roteiro: Harry Essex e Arthur A. Ross. Intérpretes: Richard Carlson, Julia Adams, Richard Denning, Antonio Moreno e outros. Estados Unidos, Universal International Pictures, 1954. 79 min, mudo/silencioso, preto e branco. Produzido por: Universal Pictures.

DER STAND DER DINGE (O Estado das Coisas). Produção: Chris Sievernich. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Robert Kramer, Wim Wenders, Joshua Wallace. Intérpretes: Patrick Bauchau, Allen Garfield, Isabelle Weingarten, Rebecca Pauly, Jeffrey Kime e outros. Alemanha, Axiom Films e Gray City, 1982. 124 min, Son., color. Produzido por: Gray City; V.O. Filmes.

DUST DEVIL (O Colecionador de Almas). Produção: JoAnne Sellar. Direção e Roteiro: Richard Stanley. Intérpretes: Robert Burke, Chelsea Field, Zakes Mokae, John Matshikiza e outros. África do Sul, Reino Unido, PolyGram Video, 1992. 108 min, Son., color. Produzido por: Palace Pictures, Film Four International.

ED WOOD (Ed Wood). Produção: Tim Burton, Denise Di Novi, Michael Lehman. Direção: Tim Burton, Roteiro: Scott Alexander e Larry Karaszewski. Intérpretes: Johnny Depp, Martin Landau, Patricia Arquette, Sarah Jessica Parker, Jeffrey Jones e outros. Estados Unidos, Buena Vista Pictures 1994. 127 min, Son., preto e branco. Produzido por: Touchstone Pictures

ELECTRIC SHADOWS (夢影童年). Produção: Derek Yee, Huang Jianxin. Direção e Roteiro: Xiao Jiang. Intérpretes: Xia Yu, Li Haibin, Zhang Yijing, Qi Zhongyang, Wang Zhengjia. China, Fortissimo Films, 2004. 93 min, Son., color. Produzido por: Dadi Century, Happy Pictures Culture Communication Co. Ltd., Ningxia Film Group

GOODBYE, DRAGON INN (不散). Produção: Hung-Chih Liang, Vincent Wang, Direção e Roteiro: Tsai Ming-liang. Intérpretes: Lee Kang-sheng, Chen Shiang-chyi, Kiyonobu Mitamura e outros. Taiwan, Homegreen Film, 2003. 81 min, Son., color. Produzido por: Homegreen Film.

GRANDE SERTÃO. Produção, Direção e Roteiro: Geraldo e Renato Santos Pereira. Intérpretes: Maurício do Valle, Sônia Clara, Jofre Soares, Milton Gonçalves e outros. Brasil, Herbert Richers S.A, 1965. 92 min, Son., preto e branco. Produzido por: Companhia Cinematográfica Vera Cruz e Vila Rica Cinematográfica Ltda.

HAIL, CAESAR! (Ave, César!). Produção: Joel Coen, Ethan Coen, Tim Bevan e Eric Fellner. Roteiro e Direção: Ethan Coen, Joel Coen. Intérpretes: Josh Brolin, George Clooney, Alden Ehrenreich, Tilda Swinton, Ralph Fiennes e outros. Estados Unidos, Reino Unido, Universal, 2016. 106 min, Son., color. Produzido por: Universal Pictures.

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.

I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER (Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado). Produção: Neal H. Moritz, Erik Feig, Stokely Chaffin. Roteiro: Kevin Williamson, baseado no livro homônimo de Lois Duncan. Direção: Jim Gillespie. Intérpretes: Jennifer Love Hewitt, Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Freddie Prinze Jr. e outros. Estados Unidos, Columbia Pictures, 1997. 101 min, Son., color. Produzido por: Mandalay Entertainment.

KING LEAR (Rei Lear). Produção: Yoram Globus, Menahem Golan. Roteiro: Peter Sellars, Tom Luddy, baseado em King Lear de William Shakespeare. Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Burgess Meredith, Peter Sellars, Julie Delpy, Leos Carax e Molly Ringwald. França, Estados Unidos, Cannon Films, 1987. 90min, Son., color. Produzido por: The Cannon Group e Golan-Globus Productions.

KING KONG (King Kong). Produção e Direção: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. Roteiro: James Creelman, Ruth Rose. Intérpretes: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher, Noble Johnson e outros. Estados Unidos, RKO Radio Pictures, 1933. 100 min, Son., preto e branco. Produzido por: RKO Radio Pictures.

KING KONG (King Kong). Produção: Jan Blenkin, Carolynne Cunningham, Fran Walsh, Peter Jackson. Roteiro: Peter Jackson, Fran Walsh, Philippa Boyens - Baseado na versão de 1933. Direção: Peter Jackson. Intérpretes: Naomi Watts, Jack Black, Adrien Brody,

Thomas Kretschmann, Colin Hanks. Estados Unidos / Nova Zelândia, Universal Pictures, 2005. 187 min, Son., color. Produzido por: WingNut Films.

LABYRINTH OF CINEMA (海辺の映画館 キネマの玉手箱). Produção: Nobuhiko Obayashi. Roteiro: Nobuhiko Obayashi, Kazuya Konaka, Tadashi Naitô. Direção: Nobuhiko Obayashi. Intérpretes: Takuro Atsuki, Takahito Hosoyamada, Yoshihiko Hosoda, Rei Yoshida, Riko Narumi e outros. Japão, Crescendo House, 2019. 179 min., Son., color. Produzido por: Producers System Company

LA LA LAND (La La Land - Cantando Estações). Produção: Fred Berger, Jordan Horowitz, Gary Gilbert, Marc Platt. Roteiro e Direção: Damien Chazelle. Intérpretes: Emma Stone, Ryan Gosling, John Legend, Rosemarie DeWitt, Finn Wittrock e outros. Estados Unidos, Summit Entertainment, Brasil Paris Filmes, 2016. 128 min., Son., color. Produzido por: Black Label Media, TIK Films, Impostor Pictures, Gilbert Films e Marc Platt Productions.

LA NUIT AMERICAINE (A Noite Americana). Produção: Marcel Berbert. Roteiro: Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman e François Truffaut. Direção: François Truffaut. Intérpretes: François Truffaut, Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Jean-Pierre Léaud, Jean-Pierre Aumont e outros. França, Itália, Warner-Columbia Film, 1973. 115 min., Son., color. Produzido por: Warner-Columbia Film.

LE MÉPRIS (O Desprezo). Produção: Georges de Beauregard, Joseph E. Levine, Carlo Ponti. Roteiro e Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Giorgia Moll, Fritz Lang e outros. França/Itália, Inter, Interfilm, 1963. 102 min, Son., color. Produzido por: Rome Paris Films, Les Films Concordia, Compagnia Cinematografica Champion.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (A Paixão de Joana d'Arc). Direção: Carl Theodor Dreyer. Roteiro: Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil. Intérpretes: Renée Jeanne Falconetti, Eugene Silvain, Maurice Schutz e outros. França, Gaumont, 1928. 110 min, mudo/silencioso, preto e branco. Produzido por: Société générale des films.

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

MANK (Mank). Produção: Ceán Chaffin, Eric Roth, Douglas Urbanski. Roteiro: Jack Fincher. Direção: David Fincher. Intérpretes: Gary Oldman, Amanda Seyfried, Lily Collins, Arliss Howard, Tom Pelphrey e outros. Estados Unidos, Netflix, 2020. 131 min, Son., preto e branco. Produzido por: Netflix International Pictures.

MULHOLLAND DRIVE (Cidade dos Sonhos). Produção: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire, Tony Krantz. Roteiro e Direção: David Lynch. Intérpretes: Naomi Watts, Laura Harring, Justin Theroux, Ann Miller, Robert Forster e outros. Estados Unidos, França, Universal Pictures, BAC Films, 2001. 146 min, Son., color. Produzido por: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Le Studio Canal, The Picture Factory.

NICKELODEON (No Mundo do Cinema). Produção: Robert Chartoff, Frank Marshall, Irwin Winkler. Roteiro e Direção: Peter Bogdanovich. Intérpretes: Ryan O'Neal, Burt Reynolds, Tatum O'Neal, Brian Keith, Stella Stevens e outros. Estados Unidos, Reino Unido, Columbia Pictures, EMI Distribution, 1976. 121 min., Son., color. Produzido por: Columbia Pictures, British Lion Films, EMI Films.

NUOVO CINEMA PARADISO (Cinema Paradiso). Produção: Franco Cristaldi, Giovanna Romagnoli. Roteiro e Direção: Giuseppe Tornatore. Intérpretes: Jacques Perrin, Philippe Noiret, Salvatore Casciatiore, Marco Leonardi, Pupella Maggio e outros. Itália, França, Titanus, 1988. 155 min. Son., color. Produzido por: Les Films Ariane, RAI, TF1, Cristaldi Film, Forum Picture.

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL. Produção: Alberto Campiglia. Roteiro: Affonso de Taunay, Bandeira Duarte, Humberto Mauro. Direção: Humberto Mauro. Intérpretes: Álvaro Costa, Manoel Rocha de Los Rios, Armando Duval, Reginaldo Calmon e outros. Brasil, Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), 1937. 60 min. Son., preto e branco. Produzido por: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia.

ONCE UPON A TIME IN... HOLLYWOOD (Era uma vez em... Hollywood). Produção: David Heyman, Shannon McIntosh, Quentin Tarantino. Roteiro e Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Brad Pitt, Margot Robbie, Emile Hirsch, Margaret Qualley e outros. Estados Unidos, Reino Unido, Sony Pictures Releasing, 2019. 161 min, Son., color. Produzido por: Columbia Pictures, Bona Film Group, Heyday Films, Visiona Romantica.

PARIS WHEN IT SIZZLES (Quando Paris Alucina). Produção: George Axelrod, Richard Quine. Roteiro: George Axelrod. Direção: Richard Quine. Baseado no filme francês *La fête à Henriette*, de 1952, direção de Henri Jeanson que escreveu o roteiro com Julien Duvivier. Intérpretes: William Holden, Audrey Hepburn, Grégoire Aslan, Raymond Bussières, Tony Curtis e outros. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1964. 110 min, Son., color. Produzido por: Richard Quine Productions, Charleston Productions.

PEEPING TOM (A Tortura do Medo). Produção e Direção: Michael Powell. Roteiro: Leo Marks. Intérpretes: Carl Boehm, Moira Shearer, Anna Massey, Maxine Audley e outros. Reino Unido, Anglo-Amalgamated Film Distributors, 101min. Son., color. Produzido por: Michael Powell (Theatre).

REAR WINDOW (Janela Indiscreta). Produção e Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: John Michael Hayes. Baseado em "*It Had to be Murder*", de Cornell Woolrich. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr e outros. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1954. 112 min., Son., color. Produzido por: Patron Inc.

SANEAMENTO BÁSICO, O FILME. Produção: Guel Arraes, Zu Escobar, Nora Goulart, Camila Groch, Carlos Eduardo Rodrigues, Luciana Tomasi. Roteiro e Direção: Jorge Furtado. Intérpretes: Fernanda Torres, Wagner Moura, Camila Pitanga, Bruno Garcia, Lázaro Ramos. Brasil, Columbia Pictures do Brasil, 2007. 112 min., Son., color. Produzido por: Casa de Cinema de Porto Alegre, Globo Filmes.

SHIRIN. Produção: Abbas Kiarostami, Hamideh Razavi, Masoud Tosifyan, Roteiro: Farideh Golbou. Direção: Abbas Kiarostami. Intérpretes: Juliette Binoche, Hedieh Tehrani, Mahnaz Afshar, Niki Karimi, Golshifteh Farahani e outros. Irã, 2008. 92 min, Son., color. Produzido por: Abbas Kiarostami Productions.

SINGIN' IN THE RAIN (Cantando na Chuva). Produção: Roger Edens, Arthur Freed. Roteiro: Betty Comden, Adolph Green. Direção: Stanley Donen, Gene Kelly. Intérpretes: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Jean Hagen, Millard Mitchell e outros. Estados Unidos, Loew's Inc, 1952. 103 min, Son., color. Produzido por: Metro-Goldwyn-Mayer.

STATE AND MAIN (Deu a Louca nos Astros). Produção: Sarah Green, Roteiro e Direção: David Mamet. Intérpretes: William H. Macy, Sarah Jessica Parker, Alec Baldwin, Julia Stiles, Philip Seymour Hoffman e outros. Estados Unidos, Fine Line Features, 2000. 105 min, Son., color. Produzido por: Filmtown Entertainment, Green/Renzi, El Dorado Pictures.

SUNSET BOULEVARD (Crepúsculo dos Deuses). Produção: Charles Brackett. Roteiro: Charles Brackett, Billy Wilder, D.M. Marshman Jr. Direção: Billy Wilder. Intérpretes: William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark e outros. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1950. 110 min, Son., preto e branco. Produzido por: Paramount Pictures.

TERRA EM TRANSE. Produção: Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, Raymundo Wanderley Reis. Roteiro e Direção: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Glauce Rocha, José Lewgoy, Paulo Autran e outros. Brasil, Difilm, 1967. 106 min, Son., preto e branco. Produzido por: Mapa Produções Cinematográficas Ltda.

THE ARTIST (O Artista). Produção: Thomas Langmann. Direção e Roteiro: Michel Hazanavicius. Intérpretes: Jean Dujardin, Bérénice Bejo, John Goodman, John Goodman e outros. França. Warner Bros, 2011. 100 min, mudo/silencioso, preto e branco. Legendado. Produzido por: La Petite Reine, ARP Sélection, Studio 37, La Classe Américaine, France 3 Cinema, U Film, Jouror Productions, JD Prod.

THE BAND WAGON (A Roda da Fortuna). Produção: Arthur Freed, Roger Edens. Roteiro: Comden and Green, Alan Jay Lerner. Direção: Vincente Minnelli. Intérpretes: Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Nanette Fabray, Jack Buchanan e outros. Estados Unidos, Loew's, Inc, 1953. 111 min, Son., color. Produzido por: Metro-Goldwyn-Mayer.

THE DREAMERS (Os Sonhadores). Produção: Jeremy Thomas. Roteiro de Gilbert Adair. Direção Bernardo Bertolucci. Intérpretes: Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel, Anna Chancellor, Robin Renucci. França, Reino Unido, Itália, TFM Distribution, Medusa Distribuzione, Fox Searchlight Pictures, 2003. 115 min, Son., color. Produzido por: Recorded Picture Company, Peninsula Films

THE LION KING (O Rei Leão). Produção: Don Hahn. Direção: Roger Allers, Rob Minkoff. Roteiro: Linda Woolverton, Irene Mecchi, Jonathan Roberts. Dubladores: Matthew Broderick, James Earl Jones, Jeremy Irons, Moira Kelly e outros. Estados Unidos, Buena

Vista Pictures, 1994. 88 min, Son., color. Produzido por: Walt Disney Feature Animation e Walt Disney Pictures.

THE MIST (O Nevoeiro). Produção: Frank Darabont, Martin Shafer, Liz Glotzer. Roteiro e Direção: Frank Darabont. Intérpretes: Thomas Jane, Marcia Gay Harden, Laurie Holden, Jeffrey DeMunn e outros. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer, 2007. 126 min, Son., color. Produzido por: Dimension Films, Darkwoods Productions.

THE PLAYER (O Jogador). Produção: David Brown, Michael Tolkin, Nick Wechsler. Roteiro: Michael Tolkin baseado no livro *The Player*, também escrito por Michael Tolkin. Direção: Robert Altman. Intérpretes: Tim Robbins, Greta Scacchi, Fred Ward, Whoopi Goldberg, Peter Gallagher e outros. Estados Unidos, Fine Line Features, 1992. 124 min, Son., color. Produzido por: Avenue Pictures, Spelling Entertainment, David Brown Productions, Addis-Wechsler.

THE PURPLE ROSE OF CAIRO (A Rosa Púrpura do Cairo). Produção: Robert Greenhut. Roteiro e Direção: Woody Allen. Intérpretes: Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Edward Herrmann, John Wood e outros. Estados Unidos, Orion Pictures, 1985. 82 min, Son., color. Produzido por: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.

THE STUNT MAN (O Substituto). Produção e Direção: Richard Rush. Roteiro: Lawrence B. Marcus, Richard Rush. Baseado no livro homônimo, de Paul Brodeur, de 1970. Intérpretes: Peter O'Toole, Steve Railsback, Barbara Hershey, Allen Goorwitz, Alex Rocco e outros. Estados Unidos, 20th Century Fox, 1986. 131 min, Son., color. Produzido por: Melvin Simon Productions

THOSE AWFUL HATS. Roteiro e Direção: D.W. Griffith. Intérpretes: Linda Arvidson, John R. Cumpson, Flora Finch, George Gebhardt, Robert Harron. Estados Unidos, American Mutoscope & Biograph, 1909. 3 min, mudo/silencioso, preto e branco. Produzido por: American Mutoscope & Biograph.

UN CHIEN ANDALOU (Um Cão Andaluz). Produção e Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel, Salvador Dalí. Intérpretes: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Salvador Dalí e outros. França, Centraal Bureau voor Ligafilms, 1929. 21 min, mudo/silencioso, preto e branco.

DISCO

SHORE, Howard. **Hugo**: Original Score. Howe Records. 21 faixas. Produzido por Howard Shore e Jonathan Schultz.

Sites

CLEMENT, Jennifer; LONG, Christian B. Hugo, Remediation, and the Cinema of Attractions, or, The Adaptation of Hugo Cabret. **Sense of Cinema**. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/2012/feature-articles/hugo-remediation-and-the-cinema-of-attractions-or-the-adaptation-of-hugo-cabret/>. Acesso 30 mai. 2022.

E-DICIONÁRIOS DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro>. Acesso em 20 jun. 2022.

FERNANDEZ, Jay A. The Dreams of Martin Scorsese. **The Hollywood Reporter**. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/dreams-martin-scorsese-261938/>. Acesso em 2 jun. 2022.

HIGGINS, Charlotte. Martin Scorsese restores British masterpiece. **The Guardian**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/charlottehigginsblog/2010/nov/09/martin-scorsese-peeping-tom> . Acesso em 28 jun. 2022.

JAMES, Caryn. Fascination with Faith Fuels Work by Scorsese. **The New York Times**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1988/08/08/movies/fascination-with-faith-fuels-work-by-scorsese.html> Acesso em 18 jun. 2022

KERMODE, Mark; ROBERTSON, Cameron. Martin Scorsese on Peeping Tom and Michael Powell. **The Guardian**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7GIItFNbLVCs&ab_channel=MA. Acesso em 28 jun. 2022.

KHODAEI, Klatereh. Shirin as Described by Kiarostami. **Offscream**. Disponível em: https://offscreem.com/view/shirin_kiarostami. Acesso em 10 jul. 2022.

LATINA TODAY. Il film di Scorsese vince l'Oscar, un sermonetano trionfa per gli effetti. Disponível em: <https://www.latinatoday.it/cronaca/augusto-lombardi-vince-oscar-effetti-speciali-film-scorsese.html>. Acesso em 14 mai. 2022.

LUCIANO, Jonathan; TRAIN, Mule. **The Invention of Hugo Cabret**. Disponível em: <https://www.theinventionofhugocabret.com/index.htm>. Acesso em 26 de mai. 2022.

REDEN, S. von. **Vieldimensionale Kinogeschichte**. Disponível em: <http://www.taz.de/!87275/>. Acesso em 14 abr. 2022.

SONTAG, Susan. The Decay of Cinema. **The New York Times**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>. Acesso em 17 jun. 2022.

THE FILM FOUNDATION. Disponível em: <http://www.film-foundation.org/>. Acesso em 13 jan. 2020.

ANEXO A - Síntese da narrativa da obra Literária *The Invention of Hugo Cabret*

- Uma breve Introdução feita pelo personagem Professor Alcofrisbas.

PARTE 1

Capítulo 1 - *The Thief (O Ladrão)*: Hugo Cabret, às escondidas, no interior da Estação *Montparnasse*, observa Méliès, entediado na loja de brinquedos, que discute com Isabelle, e depois, supostamente, dorme. Hugo se aproxima da loja para roubar um brinquedo e Méliès o agarra, descobre o caderno do menino com desenhos de autômatos e pega-o para si. Hugo se afasta após Méliès chamar o Inspetor da Estação.

Capítulo 2 - *The Clocks (Os Relógios)* - p. 63: Hugo foge até o quarto onde vê os cheques de pagamento do tio desaparecido. Depois realiza a manutenção dos relógios.

Capítulo 3 – *Snowfall (Nevasca)* - p. 81: Ao fim do expediente de trabalho de Méliès, Hugo o procura para que devolva o caderno dele e, sem sucesso, acompanha-o, durante a nevasca, até a casa do vendedor onde fica parado na esperança de recuperar o caderno.

Capítulo 4 – *The Window (A janela)* - p. 97: Hugo atira uma pedra em uma das janelas, e Isabelle vai à rua para conversar. Ela promete que não deixará Méliès queimar o caderno e pede para o menino conversar com o tio, no dia seguinte, na loja.

Capítulo 5 – *Hugo's Father (O pai de Hugo)* - p. 107: De volta à Estação, Hugo desembrulha o Autômato e se lembra do falecido pai, do trabalho dos dois na relojoaria, do conserto do Autômato, do tio Claude o levando para a Estação após a morte do pai, da ausência do tio que tem ocorrido há meses, do encontro do Autômato nos escombros no museu e depois levando-o para a Estação onde ouviu uma voz dizendo para que o consertasse. No presente, Hugo acredita que a mensagem que o Autômato escreverá irá salvar a vida dele. Ele está decidido a recuperar o caderno.

Capítulo 6 – *Ashes (Cinzas)* - p. 135: Méliès entrega um lenço amarrado com cinzas nas mãos de Hugo, dando a entender que queimou o caderno. Hugo pensa em se entregar para o Inspetor, pois no orfanato não precisará roubar comida. Porém, não pode suportar a ideia de perder o Autômato. Por fim, recebe um bilhete com a informação de que o caderno não foi queimado.

Capítulo 7 – *Secrets (Segredos)* - p. 145: Na livraria da Estação, Isabelle confidencia que Méliès não queimou o caderno e que deseja ver o que há nele. Hugo diz que não deixará, pois é segredo. A menina diz que adora segredos e o aconselha a desafiar Méliès. Diante do desafio, Méliès manda Hugo consertar um brinquedo. Impressionado com o talento do menino, obriga-o a trabalhar para ele, a fim de pagar pelo que roubou e diz que, talvez, devolverá o caderno.

Capítulo 8 – *Cards (Cartas)* - p. 165: Méliès ensina a Hugo truques de cartas. Hugo continua roubando peças para o conserto do Autômato. Na livraria, ele e Isabelle combinam de ir, às escondidas, ao cinema com um amigo dela, Etienne, pois Méliès não permite que ela veja filmes. 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 até o olho da Lua.

Capítulo 9 – *The Key (A Chave)* - p. 189: Hugo consegue continuar o conserto do Autômato sem a ajuda do caderno; entra no cinema, pelos fundos, com Isabelle, pois Etienne foi demitido. Durante o filme, são retirados pelo gerente do cinema. De volta à Estação, os dois brigam; Isabelle cai em meio à multidão, e Hugo a levanta, vendo a chave em formato de coração que fará o Autômato funcionar.

Capítulo 10 – *The Notebook (O Caderno)* - p. 223: No dia seguinte, Méliès acusa Hugo de ter roubado o caderno e o manda embora. Hugo vê Isabelle, por perto, com o caderno, aproxima-se dela e a abraça.

Capítulo 11 – *Stolen Goods (Coisas roubadas)* - p. 227: No quarto, Hugo retira o Autômato do esconderijo. Em uma das mãos do menino está a chave de Isabelle.

Capítulo 12 – *The Message (A Mensagem)* - p. 233: Isabelle entra no quarto, fica assustada ao ver o Autômato. Após darem corda, o Autômato começa a rabiscar e, por fim, desenha, o *frame* de um foguete no olho da lua, do filme *Le Voyage dans la Lune*.

A primeira parte da narrativa da obra literária *The Invention of Hugo Cabret* é encerrada por uma epígrafe, narrada pelo personagem Professor Alcofrisbas:

THAT BRINGS US TO THE END OF THE STORY. Now you know how the mysterious drawing I mentioned at the beginning of this book came to be discovered. It had been hidden inside the clockworks of a well-loved machine, waiting to be released by the turn of a stolen key. Here the curtains close, and we can fade to black.

*But another story begins, because stories lead to other stories, and this one leads all the way to the moon*¹⁰⁸ (SELZNICK, 2007, p. 255).

PARTE 2

Capítulo 1 – *The Signature (A Assinatura)* - p. 259: Hugo senta trêmulo no sofá, pois o desenho se refere a uma cena do filme preferido do pai. O Autômato assina o nome de *Georges Méliès*. Hugo e Isabelle ficam surpresos. Em frente à casa de Méliès, durante uma discussão, sem querer, Isabelle esmaga os dedos de Hugo na porta. Jeanne, esposa de Méliès, cuida do ferimento e os dois contam sobre o Autômato. Ela fica apreensiva com a descoberta.

Capítulo 2 – *The Armoire (O Armário)* - p. 269 – Percebendo que Méliès está chegando em casa, Jeanne leva Hugo e Isabelle para um dos quartos. Os dois notam o olhar dela para o armário do local. Isabelle sobe em uma cadeira e pega uma caixa no alto do armário. A cadeira quebra, e os desenhos de Méliès caem no chão. Méliès fica atordoado por ver os desenhos. Jeanne tenta consolá-lo.

Capítulo 3 – *The Plan (O Plano)* - p. 301: Hugo volta para a Estação, não consegue realizar a manutenção dos relógios devido ao ferimento na mão e tem um pesadelo com o Inspetor. Tenta procurar por algum vestígio na loja de brinquedos, mas recorre a *Monsieur Labisse*, dono da livraria, que o recomenda ir à *Académie Du Cinéma Français*.

Capítulo 4 – *The Invention of Dreams (A Invenção dos Sonhos)* - p. 321: Com a ajuda de Etienne, que agora trabalha em uma biblioteca, Hugo encontra o livro (fictício) *The Invention of Dreams*, em que descobre o passado de Méliès. No entanto, ao ler que Méliès está morto, afirma que é o tio de Isabelle.

Capítulo 5 – *Papa Georges made movies (Papa Georges fazia filmes)* - p. 361: Na Estação, Hugo mostra o livro a Isabelle e diz que Etienne e o autor do livro não acreditam que Méliès esteja vivo. Por isso, convidou-os para irem a casa de Méliès.

Capítulo 6 – *Purpose (Propósito)* - p. 369: Hugo diz a Isabelle 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 perde a motivação. Os dois esperam que René Tabard, o autor do

¹⁰⁸ M. T: Isso nos leva ao fim da narrativa. Agora você sabe como o misterioso desenho que eu mencionei no começo deste livro veio a ser descoberto. Ele esteve escondido em um mecanismo de uma cultuada máquina, esperando para ser liberado com o girar de uma chave roubada. Aqui as cortinas se fecham e podemos ver, como no cinema, um *fade out*.

Mas outra narrativa começa, porque narrativas lidam com outras narrativas, e esta leva diretamente para a lua.

livro, possa consertar Méliès. Hugo finaliza que o mundo é uma grande máquina e que os dois também devem ter algum propósito.

Capítulo 7 – *The Visit (A Visita)* - p. 379: Relógios começam a marcar horários diferentes uns dos outros. Hugo sonha com um acidente que havia acontecido na Estação há 36 anos. Jeanne fica surpresa com a visita de Hugo, Etienne e René Tabard. Este pensava que estava sendo esperado, pede desculpas, diz que o irmão mais velho dele foi carpinteiro em vários filmes de Méliès e que tem um filme dele. Jeanne fica impressionada que ainda exista um filme de Méliès e aceita vê-lo. No fim do filme, para a surpresa de todas as pessoas do local, Méliès está de pé, próximo a elas. Jeanne o abraça. Isabelle conta sobre o Autômato que Hugo recuperou do incêndio e como descobriram tudo. Méliès pega o projetor e carrega-o para o quarto.

Capítulo 8 – *Opening the door (Abrindo a porta)* - p. 395: Depois de muito tentar, conseguem abrir a porta. Méliès está ao centro, projetando um filme com os desenhos dele. Conta que os pais eram sapateiros e a única coisa de que gostava, nas fábricas, era das máquinas que aprendeu a consertar sozinho; vendeu a parte que lhe pertencia para comprar o teatro; inventou uma câmera para si, pois os irmãos Lumière, que inventaram o cinema, não venderam uma para ele; Jeanne tornou-se a musa dos filmes que produziu, porém, com a guerra tudo se perdeu; os pais de Isabelle, um operador de câmera e a esposa dele, morreram em um acidente; 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; apenas restou o Autômato que doou ao museu.

Capítulo 9 – *The Ghost in the Station (O Fantasma da Estação)* - p. 409: Antes de pegar o Autômato, Hugo tenta roubar uma garrafa de leite e ouve *Madame Emile*, a proprietária do café, dizendo a *Monsieur Frick* que Claude foi encontrado no Rio Sena e que a Estação deve estar assombrada, pois os relógios estavam funcionando e, agora que descobriram o corpo, começaram a parar. *Madame Emile* vê Hugo que foge para o quarto para ser capturado por eles. Os dois e o Inspetor entram no quarto e veem o menino com o Autômato. Hugo foge pela Estação, mas é pego pelo Inspetor que diz que o mandará para a cadeia.

Capítulo 10 – *A Train Arrives in the Station (A Chegada do Trem à Estação)* - p. 453: O Inspetor coloca Hugo em uma cela no gabinete dele, porém quando a abre com o policial, o menino foge para o meio da multidão. Ele cai sobre os trilhos, e um trem se aproxima dele, freando bruscamente. O Inspetor o retira dos trilhos. Hugo acorda com Méliès

e Isabelle, pedindo para contar tudo o que aconteceu, pois irá para casa com eles. Seis meses se passam. Hugo está com cabelo mais curto e vestido com roupas que evidenciam que irá a algum evento importante.

Capítulo 11 – *The Magician (O Mágico)* - p. 491: No auditório da *Académie du Cinéma Français*, 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. O último é *Le Voyage dans la lune*. Depois vão para uma pequena festa em um restaurante próximo onde Hugo faz truques de mágica. Méliès diz que é a primeira aparição pública do professor Alcofrisbas, um personagem que estava presente em quase todos os filmes dele, transformando qualquer coisa em ouro, quase sempre era um mágico, naquela noite, era Hugo Cabret.

Capítulo 12 – *Winding it up (Dando corda)* - 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 e, que quando lhe dá corda, pode fazê-lo contar a história de Méliès, fazer as 158 ilustrações e escrever letra por letra esta narrativa.