

LEITOR-MODELO E AUTOR- MODELO NO FILME A INVENÇÃO DE HUGO CABRET 3D

MODEL READER AND MODEL AUTHOR IN THE FILM HUGO 3D

Tarsila PIMENTEL¹
Eluiza Bortolotto GHIZZI²

Resumo: Este texto dedica-se ao estudo do fenômeno da interpretação como um recurso para a análise fílmica e para compreender como uma obra cinematográfica, apesar de ser apresentada acabada para um público convidado a assisti-la, guarda um campo semiótico capaz de estimular uma relação participativa com este e pleno de significados que só serão definidos a partir da relação entre obra e público. Para isso, tomamos como referência conceitos da teoria da interpretação de Umberto Eco e ensaia-se uma leitura de um trecho do filme *A Invenção de Hugo Cabret 3D*³, do diretor Martin Scorsese, tendo como finalidade principal evidenciar as estratégias da narrativa que levam à dialética entre o que Eco chamou de *intentio lectoris* e *intentio operis*. Para a análise, contamos com a colaboração da técnica de decupagem plano-a-plano, que viabiliza explicitar, no trecho selecionado, o recurso da fusão, a escala dos planos, os tipos de ângulos, os movimentos de câmera e alguns aspectos do cenário e da montagem do filme, nos quais a leitura é delimitada. Espera-se com isso contribuir com os estudos sobre as relações entre as teorias da interpretação e a análise fílmica.

Palavras-chave: Interpretação. Análise fílmica. Estratégia textual. *Intentio lectoris*. *Intentio operis*.

1 Mestre pela UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
E-mail: tarsilapimentel@yahoo.com.br.

2 Docente da UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.
E-mail: eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com.

3 Título original Hugo. EUA, 2011, 126 min.

Abstract: This text aims to study the phenomenon of interpretation as a resource to analyze movies and understand how a cinematographic work, despite being presented as a final piece to the public, has a semiotic field, which can stimulate a collaborative relationship with the audience, and is full of meanings that can only be defined from the relationship between work and public. Therefore, concepts from Umberto Eco's interpretation theory are taken as reference and, in order to study its practical application, an analysis of a passage of director Martin Scorsese's movie *Hugo 3D* is developed, aiming to indicate the narrative strategies which lead to the dialectics between what Eco called *intentio lectoris* and *intentio operis*. The analysis is performed with the collaboration of the shot-by-shot *découpage technique*, which enables to explain, in the selected passage, the scale of the shots, the types of angles, the camera movements and some aspects of the movie scene, in which the interpretation is delineated. It is hoped to contribute to studies about the relations between interpretation theories and film analysis.

Keywords: Interpretation. Film analysis. Textual strategy. *Intentio lectoris*. *Intentio operis*.

| Introdução: a cooperação textual na teoria da interpretação de Eco e seus fundamentos no conceito de interpretante em Peirce

Eco é apresentado por Nöth (1996) como tendo se envolvido com diferentes áreas da semiótica teórica e aplicada, dentre as quais a semiótica da literatura é "uma área principal de sua obra", que ele desenvolveu em diferentes textos⁴. Neste artigo nos referimos a três deles: *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1997), *Interpretação e superinterpretação* (2001)⁵ e *Lector in fabula* (2011). Nos dois últimos textos desta lista, Eco vai consolidando ideias em conceitos que interessam em especial a este artigo por estarem dirigidos ao estudo da interpretação. Os princípios de tais ideias aparecem primeiramente em seus estudos sobre estética e a poética da abertura da obra, originados de um ensaio redigido em 1958 e publicadas em 1962, no texto intitulado *Obra aberta*. Tal foi a repercussão do texto que, como o próprio Eco reconheceu (1991), ele continuou trabalhando sobre a poética da abertura da obra sempre que recuperou os problemas da ambiguidade da obra artística, da relação entre as determinações do objeto e a liberdade do leitor no ato de interpretar; em síntese, a relação entre autor, obra, leitor e interpretação.

4 "[...] sobretudo, em *Lector in fabula* (1979), *The role of the reader* (1979), *The limits of interpretation* (1990) e *Interpretation and overinterpretation* (1992)." (NÖTH, 1996, p. 189).

5 A obra *Interpretação e superinterpretação* inclui textos apresentados originalmente nas Conferências Tanner (1990): as três conferências de Eco, os artigos de Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose, que debateram com Eco, e a réplica de Eco.

Os princípios da poética da obra aberta, que foram destacados por Eco (1991) já no primeiro texto⁶, constituem as bases da sua concepção de interpretação, a qual é central na sua semiótica literária. Eco elabora a noção de interpretação como fruto de uma cooperação, o que é coerente, reservadas as devidas diferenças, com os conceitos peircianos de interpretante e de semiose, também centrais na Semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914). As bases peircianas – notadamente o conceito de interpretante – para algumas das ideias de Eco quanto à interpretação literária são explicitadas por Eco em *Lector in fabula* (2004), no capítulo intitulado “Peirce: os fundamentos semióticos da cooperação textual”.

A associação entre a cooperação de Eco e o interpretante peirciano vincula-se à noção de semiose como uma “ação inteligente” (PEIRCE, CP 5.472, tradução nossa) do signo em uma mente, que ocorre por meio da cooperação de três elementos – o signo, o objeto e o interpretante (PEIRCE, CP 5.484). O interpretante é definido, de um lado, como uma determinação do signo e, mediatamente (por meio do signo), do objeto; mas, não se deve tomar a palavra determinação, como alertou o próprio Peirce (1977, p. 160), em “um sentido muito estreito”. Trata-se de um processo no qual a geração de um signo interpretante não é fruto de uma determinação de mão única, mas de uma relação a partir de “diferentes sujeitos”. Algumas definições de interpretante, como a que segue e cujo exemplo é dedicado à semiose literária, são especialmente apropriadas para tratar de certa incompletude (“abertura”, nos termos de Eco) de todo interpretante e, ao mesmo tempo, do seu papel instigador e aglutinador:

O signo cria algo na Mente do Intérprete [...]. E esta criação do signo é chamada de Interpretante. [...] toda aquela parte da compreensão do Signo para a qual a Mente Interpretante necessitou de observação colateral está fora do Interpretante. Por observação colateral não quero dizer familiaridade com o sistema de signos. O que é assim obtido não é COLATERAL. É, pelo contrário, o pré-requisito para se obter qualquer ideia significada pelo signo. Mas, por observação colateral entendo uma prévia familiaridade com aquilo que o signo denota. Assim, se o signo for sentença “Hamlet era louco”, para compreender o que isso significa deve-se saber que, às vezes, os homens ficam nesse estado estranho; deve-se ter visto homens loucos ou deve-se ter lido sobre eles; e será melhor se se souber especificamente (e não houver necessidade de ser impelido a presumir) qual era a noção que Shakespeare tinha de insanidade. Tudo isso é observação colateral e não faz parte do Interpretante. Mas, reunir os diferentes sujeitos tal como o signo os representa enquanto relacionados – essa é a principal (i.e. a força) do formador do Interpretante (PEIRCE, 1977, p. 161).

6 São eles: “a) o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva [...]. b) o modelo de obra aberta assim obtido é um modelo absolutamente teórico e independente da existência factual de obras definíveis como ‘abertas’”. Ainda, o modelo de uma obra aberta não se presta a uma oposição entre obras abertas, de um lado, e fechadas, de outro, mas, almeja situar-se como um elemento de generalidade, “uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1991, p. 25).

Desse ponto de vista, aquilo a que chamamos de interpretação em um processo de comunicação resulta da colaboração entre o objeto, por meio do signo, e certas competências da mente do intérprete, que deve ter tanto familiaridade com o sistema de signos, quanto com o objeto do signo. Em outras palavras, nesse processo, o objeto determina mediatemente, por meio do signo, um interpretante em um nível potencial (imediatamente) que, por sua vez, influencia um interpretante de fato (dinâmico), ou uma interpretação na mente de um intérprete. Assim, para que as relações descritas por Peirce aconteçam, esse intérprete deve estar de algum modo preparado para colaborar criativamente na semiose.

Os termos “imediatamente” e “dinâmico”, aqui, se referem a uma das tricotomias do interpretante elaboradas por Peirce (1977), que os divide em “imediatamente”, “dinâmico” e “final”. O imediato é aquele que está potencialmente contido no signo e que engendra suas possibilidades interpretativas; o dinâmico é uma atualização que ocorre nas situações de comunicação em que um signo de fato exerce sua influência sobre uma mente particular (PEIRCE, CP 5.536), momento em que é, também, influenciado por esta; o final é aquele por meio do qual a cadeia de interpretantes deve estabilizar-se em uma interpretação “ideal”. Conforme Peirce (CP 8.184 *apud* NÖTH, 1995, p. 77), o interpretante final é “[...] aquilo que *finalmente se decidiria* ser a interpretação verdadeira se se considerasse o assunto de um modo tão profundo que se pudesse chegar a uma opinião definitiva”.

Para o interpretante dinâmico, aquele que de fato atua nas situações de comunicação, Peirce (CP 5.475) elabora outra divisão, por meio da qual ele explicita que nossas interpretações podem envolver desde algo da ordem do sentimento (interpretante emocional), até esforços musculares ou mentais (interpretante dinâmico) ou aquilo a que chamamos de interpretação genuína, que caracteriza-se, pela sua natureza intelectual, como um terceiro tipo (lógico), que implica a noção de semiose infinita (PEIRCE, CP 5.476; CP 5.482), o que possibilita que esta vá se consolidando, *ad infinitum*, rumo ao ideal interpretativo (interpretante final).

Tal como observou Nöth (1995, p. 74), na semiose ilimitada, “Não há nenhum ‘primeiro’ nem um ‘último’ signo [...]”. Nem por isso, escreve o autor, leva a um “círculo vicioso” (NÖTH, 1995, p. 74). Citando Peirce (CP 4.6 *apud* NOTH, 1995, p.75), argumenta que, ao contrário, refere-se à ideia de que “pensar sempre procede na forma de um diálogo [...]”. Noth (1995, p 75) ainda acrescenta a esse respeito que essa ideia de diálogo permanente “assemelha-se, sob certo aspecto, a uma circularidade hermenêutica no processo dialógico entre o eu e o outro: o eu se torna outro e o novo outro, por sua vez, se torna eu novamente, e assim por diante”.

As noções de “semiose ilimitada”, “circularidade” e “diálogo” nos levam de volta à semiótica de Eco. Citamos aqui um fragmento no qual este autor trata das relações entre texto-objeto e interpretação, já introduzindo os conceitos de autor-modelo e de leitor-modelo. Nos termos de Eco (2001, p. 75-76):

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a “única” conjectura “certa”. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado.

Essa interpretação construída, em Eco (2004, p. 43), “[...] sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo.” Eco (1997) ressalta que tanto o autor-modelo quanto o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra. O autor-modelo é definido como “[...] uma voz que [...] se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (ECO, 1997, p. 21). O leitor-modelo, por sua vez, é “[...] uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1997, p. 21). A estratégia do texto para isso é elaborar aquele “[...] conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (ECO, 1997, p. 22). Cabe ao leitor-modelo entendê-las na sua dimensão “aberta”; não como uma descrição literal ou exata das intenções do autor, mas, parafraseando Nöth (1996, p. 189), como uma “estrutura, [que é proposta para] um leitor modelo, que segue e explora um potencial interpretativo da obra justificado pelas evidências que o texto contém.” A partir delas, cabe fazer conjecturas sobre o texto (ECO, 2001), abduções em termos peircianos, sendo tais conjecturas a resposta do leitor-modelo, o modo pelo qual ele (co)opera e participa da dialética.

Tal modelo de interpretação da semiótica literária de Eco, como enfatizou Nöth (1996, p. 189). “[...] exige um equilíbrio entre dois extremos de uma teoria literária que quer admitir uma infinidade de interpretações para qualquer texto, de um lado, e uma hermenêutica normativa, que só quer admitir interpretações conforme as intenções do autor, do outro”. Noth (1996, p. 189-190) também aborda as relações entre esse modelo proposto por Eco e princípios da semiótica peirciana: “a sua interpretação é baseada em abduções e inferências com base nos signos do texto e progride num processo de semiose ilimitada (mas não descontrolada) [...]”. Na teoria peirciana, essa semiose ilimitada tende ao interpretante final; um ideal de interpretação para o qual, podemos dizer, o diálogo entre autor-modelo e leitor-modelo também tende.

Aqui trabalhamos com essa dialética proposta por Eco e que consiste em um processo que reúne diferentes intenções – a *intentio operis* (intenção do texto) e a *intentio lectoris* (intenção do leitor) em uma ação colaborativa, guiada por um ideal de coincidência mútua, para o qual a interpretação não se constitui como mera recepção do texto, pois este, nas

palavras de Eco (2004, p. 37), está “[...] entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, [...] vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...]”. O espaço propositalmente deixado à iniciativa interpretativa do leitor corresponde prioritariamente à função estética – e não meramente didática – do texto, embora esse “costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade” (ECO, 2004, p. 37), que responde pelo grau de objetividade da interpretação que o texto procura garantir, entre outros, delineando seu “[...] próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.” (ECO, 2004, p. 37). Observa-se que o leitor-modelo proposto por Eco (2004, p. 46) é descrito como uma hipótese formulada pelo “autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual”, assim como o autor-modelo é uma hipótese do “leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação [...]”. Cabe às situações concretas de comunicação desenvolvê-los em maior ou menor grau.

| Procedimentos metodológicos para a leitura de um trecho de *A Invenção de Hugo Cabret 3D*

Neste artigo, fazemos uso da aplicabilidade dos conceitos propostos por Eco (2004) na sua teoria literária à análise fílmica, respaldados nele próprio que, ao tratar do papel do leitor, mesmo quando inicia por abordar “somente textos escritos”, acaba por estender as experiências de análise aos “textos narrativos” em geral.

Para Eco (1997), todo texto narrativo se dirige a um leitor-modelo de dois tipos: o de primeiro nível e o de segundo nível. O primeiro diz respeito ao leitor interessado em saber o como a história termina e o segundo é aquele que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne, que quer descobrir quais são as estratégias do autor-modelo para guiar o leitor. Ambas são funções assumidas por um leitor empírico, aquele que, nos termos de Eco (2001, p. 75), “[...] é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto”. No intuito de nos constituirmos como um leitor de segundo tipo, fizemos aqui um exercício de nos colocarmos diante de uma situação concreta de comunicação, na qual atuamos como leitores de um texto – o filme *A Invenção de Hugo Cabret 3D*, de Martin Scorsese –, com a intenção de interpretar e, ao mesmo tempo, explicitar nessa ação aspectos da dialética proposta por Eco.

Para ajustar o estudo aos limites deste artigo, delimitamos a análise a um único trecho da obra: o da sequência⁷ que dá início ao filme. Sobre a validade do estudo da parte, Eco (2001, p. 76), inspirado em Agostinho (*De doctrina christiana*), escreve que “[...] qualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada

7 Sendo a sequência, unidades menores dentro do filme, marcada por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa; as cenas, as “partes dotadas de unidade espaçotemporal”, espécie de subgrupos de planos que constituem as sequências; e o plano o “segmento contínuo da imagem.” (XAVIER, 2005, p. 27).

por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradisser.”. Neste artigo, embora tenhamos feito pequenas comparações entre uma cena e outra dentro do trecho, não fizemos o exercício de comparar o trecho analisado com outros do filme, portanto, não nos envolvemos com a questão da validação da interpretação para o filme como um todo. O valor do exercício aqui apresentado para o todo da obra limita-se, assim, ao de uma hipótese interpretativa cujo valor está no caráter de “matriz” que esse trecho assume em relação ao todo do filme; nos termos de Marie-Claire Ropars (*apud* AUMONT; MARIE, 2004, p. 108), essa sequência, que tem a função, dentro do filme, de apresentação dos personagens, do espaço, do tempo, do enredo, enfim, da história, é dotada de uma “potência geradora” que a destaca das demais:

Pela obrigação que ela se impõe de decifrar a sua codificação específica antes de poder proceder a uma interpretação, a sequência funciona como matriz relativamente à totalidade do filme: incitando a procurar o sentido que este se confere na maneira como ele produz a significação. Mas a ação dessa matriz não supõe o encerramento prévio do texto num sistema cristalizado que lhe determina o futuro; ela age pelo contrário como potência geradora, cujas possibilidades de desenvolvimento e de transformação são tanto mais fortes quanto ela própria baseia o seu desenrolar num princípio de contradição: conter em si os germes da sua negação.

Essa função da sequência inicial foi considerada como uma justificativa de sua escolha dentre outras que o filme apresenta, já que, supostamente, deve engendrar um conjunto de signos que, já nas primeiras cenas, vale-se da dialética entre o leitor-modelo e o autor-modelo para construir uma espécie de antevisão daquilo que está por vir, ainda que, parafraseando Ropars (*apud* AUMONT; MARIE, 2004), meramente potencial e plena dos “germes de sua negação”.

Para a “desmontagem” da sequência de cenas do trecho, adotamos um procedimento próprio da análise fílmica, a técnica de decupagem⁸ plano-a-plano. Esta permitiu observar e eleger certos elementos de linguagem que foram submetidos à análise, arriscando aí outra hipótese, a de que, por meio deles, o texto estabelece meios de ativar a colaboração mútua que movimenta o processo interpretativo. São eles o recurso da fusão⁹, as escalas de planos, as variações de ângulo, os movimentos de câmera e aspectos do cenário e da montagem. Todos capazes de um tipo de escrita (MARTIN, 2005) que devemos estar aptos a acessar (pela familiaridade com o sistema de signos) para que eles possam funcionar, comunicando-nos algo.

8 “[...] processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos.” (XAVIER, 2005, p. 27).

9 Fusão é o efeito de transição que sobrepõe gradualmente uma imagem à outra.

Salientamos que tais escolhas – o recorte do trecho inicial do filme e, dentro dele, de certos elementos de linguagem que observamos por meio da decupagem plano-a-plano –, não são escolhas ao acaso, tampouco meramente técnicas. Embora participem de uma ordem prática, pois ajudam a evitar o risco de nos perdermos na complexidade do filme e, mesmo, do trecho selecionado, devem ser vistas, prioritariamente, como guiadas por uma hipótese interpretativa; conjeturas nos termos de Eco, que fazemos no processo de interpretar, com o intuito de ver a “intenção do texto” para além da superfície textual. Para Eco (2001, p. 75), a busca por uma *intentio operis* não apenas mantém sempre um elo dialético com a *intentio lectoris*, mas é ativada pelas suposições do leitor no processo de leitura:

O problema é que, embora talvez se saiba qual deve ser a “intenção do leitor”, parece mais difícil definir abstratamente a “intenção do texto”. A intenção do texto não é revelada pela superfície textual. [...] É preciso querer “vê-la”. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjetura sobre a intenção do texto.

Devemos reconhecer que essas e outras suposições que fazemos durante o processo de leitura devem-se ao fato de trazemos para o processo analítico-interpretativo o nosso conhecimento da linguagem fílmica e a nossa experiência (colateral) com outras situações de filmagem e montagem, nas quais utilizamos elementos de linguagem que estão presentes no trecho em questão e que colocamos em destaque nesta leitura. Em tais situações pudemos constatar na prática que a escolha de trabalhar com esses elementos não está dissociada da intenção de produzir certos significados. Nos termos de Eco, eles foram funcionando para nós como um conjunto de “instruções textuais” por meio das quais e em diálogo com as quais forjamos uma hipótese de autor-modelo.

Ainda no que se refere à escolha dos elementos de linguagem, cabe destacar que foi motivada, também, pela possibilidade de contar com o suporte da teoria da linguagem cinematográfica¹⁰, que estuda seus usos, relacionando-os com a produção de certos tipos de sentido. Associado a isso cabe dizer que, embora estudos específicos da linguagem cinematográfica já permitam generalizar algumas relações entre um elemento de linguagem e significados que ele geralmente produz (ou tende a produzir), os significados resultantes de cada uso variam conforme o todo da obra. Uma dessas generalizações da linguagem cinematográfica ocorre no caso do ângulo *plongé*: Marcel Martin (2005, p. 51) afirma que esse tipo de ângulo¹¹, aplicado a um indivíduo, tende a torná-lo menor, “[...] esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino”.

10 MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: DinaLivro, 2005.

11 Marcel Martin denomina *plano picado* o ângulo de filmagem de cima para baixo (MARTIN, 2005, p. 51).

Esse ângulo é utilizado no trecho analisado aqui e, segundo nossa leitura, isso ocorre tanto em uma situação que confirma a regra quanto em outra na qual ela não se aplica com a mesma força, o que recomenda considerar as generalizações como tendências, que podem ou não se aplicar a um caso em questão. Em face disso, tais conhecimentos teórico-práticos e a nossa experiência com outras situações de filmagem intervêm no processo de leitura sempre relativizados com aquilo que a obra em questão elabora. E a capacidade de reconhecer e trabalhar com as oportunidades para isso no texto nos prepara para o desafio da leitura.

| O filme

A *Invenção de Hugo Cabret 3D* é o nome do filme baseado no livro homônimo de Brian Selznick. Uma das justificativas para a escolha desse filme para este exercício é a relevância adquirida no meio cinematográfico, já que ganhou cinco prêmios técnicos no *Academy Awards*¹² 2012 (direção de arte e fotografia, edição e mixagem de som e efeitos visuais) e melhor diretor no *Golden Globe Awards*¹³. Conhecido por dirigir filmes sobre a violência e o submundo urbano, este é o primeiro filme de Scorsese que recebeu a classificação PG (*parental guidance*), dado aos filmes que podem ser vistos por crianças após a avaliação dos pais, o que também contribuiu para ampliar sua audiência; foi ainda sua primeira experiência com a tecnologia 3D.

Apresentamos aqui, antes de dar início à análise propriamente dita, um breve resumo da história do filme com o objetivo de apresentar personagens e situações que são citadas na análise e, também, fazer uma breve descrição da decomposição do trecho em cenas e planos. Hugo Cabret é um menino que vive nos bastidores de uma estação de trem, ocupado nas tarefas diárias de manutenção dos relógios do edifício da estação e de recuperação de um autômato (espécie de robô sentado numa cadeira e de posse de uma caneta). Ele acredita que esse autômato, ao ser consertado, revelará uma mensagem de seu pai, morto em um incêndio. Com a intenção de conseguir peças para o conserto de seu autômato, ele observa, pelas frestas de um dos relógios da estação, um senhor (Papa George) que passa o dia em uma loja de brinquedos, na esperança de uma oportunidade para roubar um brinquedo que poderá conter tais peças. No entanto, numa de suas tentativas, tem seu caderno, com as antigas instruções de seu pai sobre o autômato, apossado pelo senhor, que mais tarde saberemos ser o famoso cineasta George Méliés, então esquecido por todos. O filme daí em diante será guiado pela tentativa de recuperação desse caderno, por Cabret, e pelo resgate da história do famoso cineasta.

12 Conhecido informalmente como Óscar, um prêmio da indústria cinematográfica americana.

13 Prêmio Globo de Ouro considerado o maior prêmio de crítica dos profissionais de cinema e da televisão estadunidense.

O trecho escolhido é composto por cinco cenas, conforme o Quadro 1, as quais estão subdivididas em trinta e cinco planos, segundo o Quadro 2. A seguir, referimo-nos a essas cenas e planos por meio da numeração que recebem nesses quadros.

Quadro 1 – Decupagem de cenas com subdivisão do plano-sequência

CENAS	PLANOS ¹⁴	DESCRIÇÃO	SUBDIVISÕES
1	1 e 2	Engrenagens e externa da estação de trem	
2	3	Corredor de embarque/ desembarque entre os trens	
3	4 a 19	Pátio central da estação, personagem principal e secundários ¹⁵	
4 ¹⁶	20	Bastidores do relógio	4.1. Atrás do relógio 1 4.2. Corredor 1 4.3. Escada reta 4.4. Corredor 2 4.5. Escorregador 4.6. Corredor 3 4.7. Escada espiral 4.8. Corredor 4 4.9. Atrás do relógio 2
5	21 a 35	Observação da loja de brinquedos	

Fonte: Elaboração de Tarsila Pimentel, 2013.

Quadro 2 – Decupagem plano-a-plano

PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO
1	Engrenagens	PD	<i>plongée</i>
2	Cidade: noite/dia, neve cai	PG	<i>plongée</i>
3	Cidade, torre ao fundo; estação, trens	GPG	<i>plongée</i> / normal
4	Estação – INT – salão interno/ Hugo	GPG/ PPP	normal
5	Estação – INT – salão interno	GPG	<i>plongée</i>
6	Hugo Cabret	PP	normal

14 Por ordem sequencial.

15 Guarda da estação de trem, senhora do restaurante, florista, galanteador da senhora do restaurante, livreiro, músicos, dançarinos.

16 Este plano é o chamado plano-sequência que, na definição de Aumont e Marie (2003, p. 231), “[...] trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência.”

PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO
7	Inspetor Gustave com cachorro	PC	normal
8	Hugo Cabret	PD	normal
9	Botas do Inspetor Gustave e cachorro	PD	normal / frontal
10	Inspetor Gustave no andar de cima estação	PC	normal
11	Madame Emilie sai do restaurante com o cachorro	PG	ângulo baixo
12	Lisette	PA	normal
13	Monsieur Frick pega jornal	PG	normal
14	Monsieur Labisse (livreiro)	PG	alto
15	Hugo Cabret	PD	normal
16	Músicos tocam. Salão cheio	PG	normal
17	Pessoas dançam	PG	normal
18	Estação	PG	<i>plongée</i>
19	Hugo Cabret, olhos por trás de objeto em movimento	PD	<i>normal</i>
20	INT. Hugo Cabret ajoelhado por trás do relógio vai para trás do outro relógio	PC, PA, PP, PC	<i>normal / plongée / normal / plongée / normal / levemente plongée /</i>
21	Papa George no balcão da loja	PC	<i>plongée</i>
22	Papa George no balcão da loja	PC	<i>normal</i>
23	Papa George mão apoiada no queixo	PP	<i>normal</i>
24	olhos Papa George com reflexo do relógio	PD	<i>normal</i>
25	EXT, Hugo Cabret por trás do relógio	PPP	<i>normal</i>
26	mãos Papa George sobre o balcão dão corda num brinquedo (rato)	PD	<i>plongée</i>
27	olhos Hugo Cabret atrás do relógio	PD	<i>normal</i>
28	Izabelle chega na loja	PC	<i>plongée</i>
29	Papa George e Izabelle	PC	<i>plongée</i>
30	olhos Hugo Cabret	PD	<i>normal</i>
31	Papa George e Izabelle conversam	PC	<i>Plongée (mais baixo)</i>
32	Papa George gesticula com menina atrás do balcão. Menina sai.	PC	<i>plongée</i>

PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO
33	olhos Hugo Cabret atrás do relógio	PD	<i>normal</i>
34	Papa George cochila / brinquedo no balcão	PP/ PD	<i>plongée</i>
35	olhos Hugo Cabret	PD	<i>normal</i>
36	Hugo Cabret num corredor; anda agachado até portinhola	PG	<i>normal</i>

Legenda das escalas citadas na Tabela 2	TC – Time code
GPG – Grande plano geral	PP ¹⁷ – Primeiro plano ou <i>Close-up</i>
PG – Plano Geral	PPP ¹⁸ – Primeiríssimo Plano
PC ¹⁹ – Plano meio conjunto	PD – Plano detalhe
PA ²⁰ – Plano americano	PAN – Panorâmica
INT – Interior	EXT – Exterior

Fonte: Elaboração de Tarsila Pimentel, 2013.

Na **cena 1**, nos é apresentado, no primeiro plano, uma engrenagem em movimento que rapidamente sofre uma fusão com um outro plano, o de uma vista geral de Paris, identificada pela Torre Eiffel. Ainda está escuro, mas já podemos ver os raios do sol surgindo no horizonte.

Num “voou”, na **cena 2**, a câmera faz uma aproximação de uma estação de trem e entra no edifício por um corredor de embarque, localizado entre trilhos e trens. Nessa entrada somos envolvidos por uma “cortina” de fumaça branca, após a qual chegamos ao salão interior da estação, de onde, rapidamente, com o efeito de um *zoom in*²¹, a câmera nos coloca face a face com um garoto (que logo desconfiamos ser Hugo Cabret, embora isso só se confirme nas sequências seguintes), a olhar por trás de um grande relógio.

Os planos que se seguem na **cena 3** nos são apresentados pelo “olhar” de Cabret que, por trás do grande relógio da Estação, observa os seguintes personagens: guarda da estação;

17 A figura humana é enquadrada de meio busto para cima (COSTA, 1987, p. 181).

18 Enquadramento apenas do rosto (COSTA, 1987, p. 181).

19 Situações em que a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário) (XAVIER, 2005, p. 27).

20 A figura humana é filmada, aproximadamente, dos joelhos para cima (COSTA, 1987, p. 180).

21 *Zoom in* é um efeito ótico de aproximação da imagem. No caso, essa aproximação pode ter sido realizada por grua, um aparelho que possibilita a mudança de níveis angulares sem interrupção da filmagem.

Inspetor Gustave, acompanhado de seu cachorro; Madame Emilie, frequentadora do restaurante da estação; Lisette, uma florista; Monsieur Frick, um pretendente da Madame Emilie; Monsieur Labisse, um livreiro; músicos; dançarinos; transeuntes; bagageiros.

Segue-se a essa apresentação de personagens a **cena 4**, onde vemos o protagonista, nos “bastidores” do relógio, um espaço aparentemente dominado por ele, e no qual ele corre, desce e sobe escadas, desliza por escorregadores até parar atrás de um outro relógio pelo qual pode observar uma loja de consertar e vender brinquedos. A partir desse momento, estamos na **cena 5**, na qual podemos ver, por meio do olhar de Cabret, um senhor, Papa George, e sua afilhada, Isabelle²².

Não pertencentes efetivamente aos planos decupados, mas ainda nessa sequência inicial do filme, seguem-se as cenas que revelam nova descida de Cabret, até o ambiente da estação, sua tentativa frustrada de pegar um rato de brinquedo sobre o balcão da loja, a perseguição de Cabret pelo Inspetor Gustave e o trabalho de Cabret nos relógios da estação.

| Nos caminhos da interpretação

Eco (2001, p. 28) afirma que interpretar um texto “[...] significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas.”. No caso do material fílmico, ressalvadas as diferenças, muitos são os aspectos que podem ocupar o lugar das palavras: os objetos filmados, as cores, os movimentos dentro do plano, a montagem, a música, o ruído, os diálogos, as tonalidades das vozes, a relação entre imagem e som, o figurino e muitos outros dos quais o filme é composto.

Neste estudo, conforme já citado anteriormente, isolamos para a análise alguns recursos de linguagem: fusão, escala de planos, ângulos, movimentos de câmera, cenário e montagem. A seguir, vamos identificando-os na construção das imagens em movimento que nos permitem ler o trecho fílmico e, ao mesmo tempo, elencando os significados que relacionamos a eles. Nessa exposição, esses recursos de linguagem vão sendo associados às cenas e aos respectivos planos, tal como organizados nos Quadros 1 e 2.

Começamos assim pelo que discriminamos como cena 1: no primeiro e no segundo planos do trecho em análise, que apresentam engrenagem em movimento e cidade, estão presentes e destacados por nós o recurso da fusão entre os planos, a diferença de escala e os movimentos de câmera. O primeiro plano revela uma engrenagem em movimento que aos poucos dá lugar a uma imagem de uma grande cidade vista de cima. Os encaixes das engrenagens em movimento dão lugar, no segundo plano, às ruas por onde os carros se movimentam. A utilização do recurso da fusão entre os dois planos faz

22 Todas as informações quanto aos nomes e parentescos são reveladas no decorrer de outras sequências, estando aqui referidas por questões de praticidade.

coincidir a estrutura do movimento das engrenagens com a do movimento do trânsito na cidade. Aqui ocorre o que Marcel Martin (2005, p. 118) denomina uma metáfora, a saber:

Chamo metáfora a *justaposição*, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir.

O modo como as imagens da engrenagem e da cidade são apresentadas no filme constrói esse tipo de metáfora, que o autor chama de metáfora plástica e que tem origem “[...] numa semelhança ou analogia de estrutura ou de tonalidade psicológica no conteúdo puramente representativo das imagens.” (MARTIN, 2005, p. 119). Temos, assim, um recurso que funciona como uma estratégia textual, nos fazendo supor que há um vínculo entre a engrenagem e a cidade que, por extensão, traduz-se em um vínculo entre a máquina e a cidade. Tal como uma engrenagem em relação à máquina, as vias da cidade a colocam em movimento. Isso remete a uma ideia de cidade-máquina que se liga temporalmente às origens históricas da nossa industrialização, fazendo supor um contexto temporal associado a essa fusão e, também, um espacial, vez que se reconhece, na cidade, Paris.

Essa metáfora é produzida pela fusão, que evidencia a semelhança na forma e no movimento de conteúdos distintos – as engrenagens e as vias da cidade –, mas, também pela diferença de escala nos planos. Em certo sentido a diferença de escalas parece aliar-se à diferença de conteúdo e criar um distanciamento, uma descontinuidade entre engrenagem e cidade, vez que os dois planos da cena apresentam escalas opostas (ver Tabela 2), a saber: o plano detalhe²³, ao revelar a engrenagem amplia suas dimensões apresentando-a muito de perto, e o grande plano geral²⁴, ao apresentar a cidade, cria um efeito de redução dos elementos que a compõem ao apresentá-la de longe. Essa oposição, porém, antes de reforçar as diferenças traduz-se em uma forma de gerar semelhança entre engrenagem e cidade, pois é ao parecer grande, de um lado, e, ao parecer pequeno, de outro, que engrenagem e cidade assumem uma escala na qual as dimensões de suas “articulações” se encontram e, por essa via oposta, com a ajuda do recurso da fusão, participam da construção da metáfora.

No que se refere à relação espaço-tempo, aquela grande engrenagem, que contém uma imagem implícita das máquinas mecânicas e traduz-se em um localizador temporal, com o plano detalhe, concentra nela nossa atenção, o que leva-nos a mantê-la na memória, talvez, como uma sugestão temática do filme; a cidade, por sua vez, enquanto assume uma função de localizador espacial (a Paris), ao mesmo tempo em que vai desaparecendo

23 Plano detalhe (PD): “Quando referido à figura humana, diz respeito a somente uma parte do rosto ou do corpo (boca, olhos, mãos, etc.): quando a coisas, diz respeito a um objeto isolado ou parte dele ocupando todo o espaço da tela.” (COSTA, 1987, p. 181).

24 Grande plano geral.

da cena pela dispersão criada pelo grande plano geral, deixa como pano de fundo uma imagem que não de qualquer cidade, mas, de Paris, uma das protagonistas da Revolução Industrial, a que está no nosso imaginário como “cidade luz”, aquela da *belle époque*.

O movimento de câmera para a direita, que surge logo em seguida e revela muito mais dessa cidade que acabamos de ver, introduz um olhar que se move – intensificando o sentido de movimento já gerado pela engrenagem e pelas vias da cidade – e um sentido de que “aquela cidade” – a grande máquina – é bem maior do que aquela parte que o grande plano geral, então fixo, nos revelou. Tal como a câmera em movimento contínuo vai revelando, é algo cujos limites não nos é dado conhecer.

Segundo Eco (2004), o leitor tem o direito de explorar as conotações permitidas pelo texto e, se está presente no texto, tem direito de atribuí-las ao próprio autor modelo. Já no início da sequência, portanto, o leitor é levado a constatar que o texto prevê um leitor-modelo capaz de reconhecer certas intenções implicadas no uso desses recursos – fusão, escalas, ângulos, movimento de câmera, cenário – e de elaborar hipóteses sobre sua combinação, conjecturar sobre uma intenção de produção de sentido, o que cria um primeiro vínculo desencadeador da dialética entre leitor-modelo e autor-modelo: a exemplo desse gerado pela pressuposição de um autor que escolheu o recurso da fusão como expressão metafórica.

Continuando pelos sinais do texto visual, nos debruçamos agora sobre o uso do ângulo *plongée*²⁵ na cena 2, que vai da vista aérea da cidade até o interior da estação. Ele faz a transição “do alto” para “o baixo”, “do fora” para “o dentro”. Analisamos aqui como esse ângulo ganha contornos significativos quando examinado conjuntamente a outros recursos expressivos do texto visual. Logo após uma leve panorâmica vertical²⁶, que altera novamente o campo visual, vez que o olhar é deslocado da visão ampla da cidade para o seu centro repleto de casas e prédios, um *travelling*, em conjunto com o ângulo *plongée*, investe o “olhar de cima” de velocidade. Ao mesmo tempo em que o movimento se acelera e, conseqüentemente, a cena torna-se cada vez mais passível de discriminação, a imagem de trens chegando numa estação se delinea. Ao isolarmos esse “olhar sem dono”, que se aproxima do que a teoria cinematográfica costumeiramente nomeia de “câmera subjetiva”²⁷, notamos que o seu ponto de vista não é o de um personagem, pois, afinal, nenhum deles apareceu no filme ainda. Não havendo um personagem que possa ser “dono desse olhar”, a certeza mais plausível é a de que esse olhar coincide apenas com o do espectador do filme, graças ao fenômeno conhecido como “identificação com

25 *Plongée*: designação para as situações em que a câmera visa os acontecimentos de uma posição de cima para baixo.

26 A câmera grava de cima para baixo (*tilt*) girando verticalmente sobre seu eixo.

27 “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos.” (XAVIER, 2005, p. 34).

a câmera". Chamado à cena, o espectador, tomando emprestada a tradução do ângulo *plongée*, mergulha no filme e é convidado a entrar na história.

Quando a "câmera subjetiva" chega à estação, dois acontecimentos ocorrem simultaneamente: de um lado, temos o trem chegando à estação ao mesmo tempo em que a câmera – diga-se, o espectador, via câmera, adentra na estação –; de outro, a passagem do ângulo *plongée* para o normal ocorre justamente no momento da chegada do trem e da proximidade da "câmera subjetiva" deste. O espectador, que estava "fora", agora está como que entre os passageiros que aguardam o trem. Essa combinação de recursos sugere a intenção da obra de criar um efeito de que o espectador está no filme tal como se fosse um personagem; de que ele está lá onde a história do filme se desenrola, a saber, na estação de trem.

A câmera segue em movimento contínuo e em uma velocidade coincidente com a do trem que, agora, adentra a área de desembarque no ponto final da estação. O uso do movimento de câmera (*travelling*), aqui, é combinado com o recurso que altera o tamanho dos transeuntes da área de embarque e desembarque entre os trens – fazendo-os aumentar de tamanho ao se aproximarem da câmera –, o que ocorre sucessivamente à medida que a câmera adentra a estação. A intenção textual, nesse caso, é a de criar um sentido tal como o apontado por Pommer (2010, p. 16), justamente sobre o ponto de vista subjetivo; ele afirma que esse ponto de vista cria "o tipo tradicional de imagem vista como se fosse através de uma janela".

Esse conjunto de recursos, que possibilita um tipo de imersão do espectador no universo da estação e uma sensação de proximidade em relação aos passageiros do embarque e desembarque, funciona como um laço que o puxa para dentro da história do filme, uma estratégia que parece transformar em narrativa a ideia defendida por Eco (2004, p. 39) de que o leitor-modelo é uma entidade capaz de movimentar-se interpretativamente como o autor se movimentou gerativamente.

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que "conhecimento de códigos") que configuram conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente.

Da forma como foram combinados, esses signos produzem um efeito que soma à chegada à estação o efeito de chegada ao início da história, corroborando com o conhecido efeito da "janela cinematográfica"²⁸, que não somente se abre para um universo que existe em si

28 Tal efeito, na visão de Bela Balaz, não ressalta a separação do mundo da obra do mundo real, pelo contrário, quando aplicado ao cinema, procura promover a ideia da integração de ambos (XAVIER, 2005, p. 22).

e por si, mas que também cria a ilusão da integração do espectador com esse universo. Ismail Xavier (2005, p. 22) já alertou, nesse sentido, que “[...] o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida”. Esses são recursos já testados e utilizados pelo cinema nesse sentido; e recuperá-los é uma competência que o texto exige do seu leitor-modelo, na sua tentativa de se movimentar interpretativamente.

Avançando nossa análise para a cena 3, discriminamos, primeiramente, os seguintes recursos: a fusão encadeada²⁹ que, por meio do uso de um elemento da cena anterior, a fumaça, promove a passagem entre cenas; e o movimento de câmera, o mesmo tipo de *travelling* da cena anterior. Tal como se sabe pelos estudos da linguagem cinematográfica, a fusão é um recurso que abranda o corte entre os planos na montagem. Aqui ela é utilizada com o auxílio da fumaça, que num primeiro momento preenche toda a área do enquadramento, cena 2, para, num segundo momento, cena 3, fazer o contrário, esvaziar a área do enquadramento, revelando a nova cena. A fumaça e o movimento de câmera se mantêm em ambas as cenas com a diferença de que a fumaça é visualmente fugaz, e o *travelling* viabiliza a ilusão de movimento ininterrupto, funcionando como o fio contínuo entre as cenas. Podemos supor que um propósito da obra para tais recursos é amenizar o que seria uma abrupta passagem da área de chegada dos trens para o interior da estação e finalizar a transição entre os dois ambientes (externo e interno).

Assim que a fumaça se desvanece, o *travelling* invade o novo ambiente e um “efeito *zoom in*” ganha relevante evidência, realizando a redução do campo visual por meio da alteração do enquadramento e da escala, que varia com certa velocidade. A direção do movimento de câmera, antes no nível do solo, também é alterada, assumindo uma inclinação de *contra-plongée*, vista de baixo para cima (câmera baixa). Esses signos percebidos simultaneamente aumentam a expectativa em torno da cena, sugerindo que algo está por vir. E, de fato, o *travelling*, que antes desceu do “céu” para acompanhar o trem entrando na estação, agora faz o movimento contrário, enquanto sobe para se aproximar do relógio da estação; em ambos os casos, como em um voo. Essa proximidade se explica tão logo vemos a imagem de um menino por trás dos números do relógio; momento em que um ângulo de posição frontal em relação a Cabret põe fim ao movimento de câmera, em tantos planos presente. Essa combinação de recursos visa a apresentar o protagonista do filme, Hugo Cabret, bem como, a lançar as sementes do desejo de saber a respeito desse menino que ali se encontra e desse local onde ele está e sobre o qual só é possível supor.

Na análise desta cena, detectamos um uso peculiar dos ângulos logo após termos descoberto o menino Cabret atrás do grande relógio da estação. Após o movimento de câmera que se encerra num *close up* de Cabret por trás do relógio, planos do interior da estação de trem são intercalados com planos do olhar de Cabret por entre os espaços

29 “Consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual se desvanece lentamente.” (MARTIN, 2005, p. 110).

abertos do relógio. Apesar de o nosso interesse ater-se sobre os tipos de ângulos empregados nesse pequeno trecho, a montagem não passa despercebida, pois é a partir dela, ou seja, da passagem de um plano a outro, que os diferentes ângulos se articulam e geram sentidos.

Pelas regras da montagem³⁰, o plano seguinte ao *close up* de Cabret tem a função de mostrar aquilo que Cabret vê realmente no momento presente da cena. Além disso, sabemos por Marcel Martin (2005, p. 175) que “a sucessão dos planos de filme é baseada no *olhar* ou no *pensamento* (numa palavra, na *tensão mental*, pois o olhar não é mais do que a exteriorização exploradora do pensamento) das personagens ou do espectador.”. É isso, justamente, o que ocorre nesse trecho; o vínculo entre os planos coloca foco no protagonista, no seu olhar – em fragmentos do que ele vê – e, por extensão, no seu pensamento. Com isso, o texto desperta no espectador o interesse por aquilo que está no pensamento daquele menino, de quem ele só conhece o olhar e fragmentos do que ele vê.

Cabret vê, por meio do uso da câmera subjetiva, a estação de trem, o inspetor da estação (Gustave) e seu cachorro policial, uma senhora (Madame Emilie) que sai de um restaurante com seu cachorro de companhia, a mulher das flores a carregar sua barraca de flores (Lisette), um homem que pega o jornal da banca (Monsieur Frick), o livreiro (Monsieur Labisse) a inspecionar a chegada de livros na portaria de sua livraria, os músicos que tocam seus instrumentos, pessoas dançando e circulando pela estação de trem. Aqui a combinação da montagem, que intercala o ambiente da estação e os olhos de Cabret com a câmera subjetiva gera o significado de que Cabret observa, de dentro do relógio, o mundo de fora, o da estação. O texto visual, a partir do olhar do protagonista e da montagem, apresenta um vínculo, apesar de tênue, entre este que observa – do alto – e aqueles que são observados – embaixo, no salão da estação de trem. A princípio, dessa ligação não é possível apreender mais do que isso. Podemos assumir, com base em manuais de roteiro, que tal vínculo se propõe apenas a apresentar personagens que mais tarde orbitarão em torno do personagem principal. No entanto, a partir da análise dos ângulos uma hipótese interpretativa se manifesta.

Ao analisar o tipo e a frequência dos ângulos desse trecho final da cena 3, notamos que a maioria dos ângulos é do tipo normal, ou seja, vistos do nível do solo. Cabret, no entanto, está localizado no alto do relógio da estação de trem, portanto, seu ponto de vista deveria ser o de um olhar de cima, num ângulo mais próximo de um *plongée*. A presença dessa aparente incongruência nos provoca a interpretar. Parafraseando Eco (2001, p. 50-51), “Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado”; esse lugar, segundo o autor, é o próprio texto, que assume nesse momento a primazia especulativa. Como o ângulo normal usado nessa cena 3, na altura do solo, inaugura um ponto de vista próximo daqueles que estão embaixo, no salão da estação, e sabemos que Cabret não está no salão, somos levados a concluir que essa proximidade, naquele momento, não pode ser física, e a conjecturar

30 Ver Martin (2005, p. 175).

sobre seu significado. A análise desses planos revela, ainda, que todos os personagens observados por Cabret realizam uma ação, um movimento, tais como, vigiar, sair de um lugar, carregar e empurrar bagagens e barraca, pegar jornal, inspecionar, tocar, dançar. Comunicam a ideia de movimento, agora não mais da câmera, que é em sua maioria fixa, tal como Cabret que observa, mas dos elementos dentro do plano. Algo que se pode inferir daí é que essa ideia de movimento, somada ao ângulo no nível do solo, assumido por esses planos e colocado em relação sequencial com a imagem de Cabret que olha de cima, manifesta a própria imaginação de Cabret, que se vê *ao lado* (no solo) daqueles que observa, embora distante; expressa a intimidade desse personagem com os demais, o que instiga o espectador a querer saber em que, na história, consiste a relação de Cabret com eles. Esse significado – e, ao mesmo tempo, provocação – da narrativa, é importante destacar, tem maior valor quando decorrente do fato de termos assumido que a incongruência entre os ângulos pertencia a um conjunto de instruções textuais que requeria uma explicação.

Voltemos agora nossa atenção para a cena 4. Pela nossa decupagem, ela começa logo após Cabret observar o interior da estação. O personagem é apresentado agora de corpo inteiro e no ponto de vista de um observador anônimo – posição que, tal como já pontuado em momento anterior neste artigo, atribuímos ao espectador (identificação com a câmera). Cabret volta, assim, da posição de observador para a de observado. A câmera acompanha Cabret a partir desse instante e o texto visual se desenvolve sob o aspecto de um plano sequência. Cabret corre, desce e sobe escadas, desliza por escorregador, atravessa rodas que giram e, por fim, se ajeita atrás de outro relógio da estação para nova observação. Como que avançando por camadas que vão sendo retiradas, o espectador é convidado a entrar em mais um nicho da sequência. Tendo deixado a vista da cidade para a do interior da estação, está agora nos bastidores desta. O trajeto de Cabret é, sobretudo, a apresentação de um lugar escuro, apertado e labiríntico, com corredores baixos, portinholas de ferro próximas ao chão e que lembram saídas de esgotos, por onde Cabret anda por vezes agachado.

A cena é cheia de detalhes; signos que instigam a pensar em sua coerência narrativa. Cabret aparece sozinho. Ele se movimenta só por lugares estreitos, mal iluminados e cheios de fumaça, lugares que lembram esconderijos. Tal como uma criança, Cabret executa ações que lembram brincadeiras num parquinho: correr, escorregar, subir e descer escadas, atravessar rodas que giram; no entanto, esse ambiente, como será visto no decorrer do filme, é o lugar onde Cabret trabalha arduamente. Nele, definitivamente, não há lugar para brincadeiras. O aspecto lúgubre do cenário empresta à cena um “ar melancólico” que, se tomado como uma estratégia narrativa, corrobora para adicionar às ações do personagem um significado de clandestinidade e de inadequação ao mesmo tempo, já que os ambientes se assemelham aos de certos roedores, remetendo a uma vida em condições não humanas. Isso se confirma quando, no decorrer do filme, Cabret usa do furto para sobreviver e, tal como um rato, usa de subterfúgios para se esconder. Os signos do cenário, assim, comunicam algo como uma infância perdida e clandestina, contudo, impregnada de uma urgência que a velocidade dos movimentos anuncia.

Outro aspecto dessa cena é sua função de levantar questões e de criar expectativas acerca dos caminhos da narrativa. Por que e para quê Cabret observa por trás do relógio? Está ele escondido? De quê? Ou, de quem? Por quê? A cena seguinte começa a revelar algumas respostas, no entanto, só o filme por inteiro será capaz de elucidar tantas perguntas.

Na cena 5, destacamos dois aspectos em especial: o uso do ângulo *plongée*, com nuance diversa da que foi evidenciada em cena anterior (cena 2), e o efeito de desaceleração, que, de forma generalizada, é perceptível nessa cena. Começamos por este que se apresenta de imediato no início da cena.

De seu novo ponto de vista – atrás do outro relógio da estação –, o menino Cabret observa um senhor (mais tarde saberemos ser Papa George) que, por sua vez, está atrás do balcão de uma loja de venda de doces e reparo de brinquedos. Imóvel e pensativo, este se distrai ao dar corda em um rato de brinquedo e ao conversar com uma menina (Isabelle) que surge do interior da loja, mas que logo se ausenta do local. Não há grande quantidade de pessoas circulando como nas cenas anteriores. Sentimos um ritmo desacelerado, como se o ar ficasse estático. O senhor por trás do balcão de uma loja, sem clientes, tem o “ar pensativo” e vê literalmente o “tempo passar”, pois em seu olho há o reflexo do próprio relógio da estação. O tédio o impregna de tal forma que, sozinho ali em pé, acaba por cochilar.

Ao analisarmos esse efeito de desaceleração, constatamos que ele vai além dessa representação do personagem Papa George. Ele é fruto, sobretudo, da quantidade de personagens presentes no enquadramento dos planos. Bem menor do que nas cenas anteriores, a diminuição desses personagens afeta o “ritmo” visual do quadro. Pietroforte (2007, p. 9), ao discutir a possibilidade de se falar em ritmo acelerado e desacelerado numa pintura, esclarece que, tal como no gênero musical, este pode ser expresso através de marcações tônicas numa determinada extensão. O autor afirma que, aplicada a “[...] categoria da tonicidade em um espaço bidimensional, como uma tela, quanto mais marcações na extensão da tela, mais ritmo [...]”. Assim, tomando a definição de Pietroforte (2007, p. 117), de que “[...] articulados em termos de espaço e ponto, o espaço é a continuidade sobre a qual os pontos são marcados como acentos tônicos”, podemos entender o efeito de desaceleração obtido nessa cena como decorrente de um ritmo pontuado pelo reduzido número de sujeitos presentes na tela, especialmente se comparado com o das cenas 2 e 3, nas quais todos os planos que localizam a estação possuem mais de três personagens, chegando, em alguns, a mais de dez deles em movimento, o que lhes concede mais ritmo do que na cena 5, onde Cabret observa Papa George.

Associado a essas marcações que geram o efeito de “ar parado”, há um segundo aspecto que destacamos na cena, a predominância do ângulo *plongée*. Nesses planos da cena 5, esse é o ângulo escolhido para revelar o personagem Papa George. Dos 15 planos dessa cena, 10 são vistas do Papa George e, desses 10, em 7 ele surge em ângulo *plongée*, diferentemente do que ocorre nas vistas dos outros personagens observados por Cabret na cena 3, onde o ângulo que predomina é do tipo normal. Conjuntamente à disritmia que

a cena apresenta e ao fato de Papa George ser apresentado como um mero vendedor e consertador de brinquedos, se comparado com seu passado glorioso que será revelado no decorrer do filme, o significado do ângulo *plongée*, nesse caso, coaduna com o que é analisado por Martin (2005, p. 51) – já citado neste artigo –, quando da sua aplicação a um indivíduo: tende a fazer dele “um objeto levado por uma espécie de determinismo, um brinquedo do destino”; no caso de Papa George, um personagem achatado por sua história e sucumbido pela negação de sua própria memória.

Cabe aqui a observação, se retomarmos à cena 4, de que certa situação de inferiorização pode ser atribuída também a Cabret, vez que a revelação de seu “mundo” no bastidor, nessa cena, faz uso do ângulo *plongée*. No entanto, o fato de ser mais frequentemente alternado com o ângulo normal resulta em uma não pregnância do ângulo *plongée* na cena de Cabret. Dessa distinção – pregnância na cena de Papa George e não pregnância na cena de Cabret –, associada a outros signos, como as diferenças de ritmo das cenas, além das dicotomias jovem/idoso, lento/rápido, viabiliza-se a hipótese de que esses personagens podem ser articulados semioticamente como pares opostos. Como a narrativa depois vai revelar ao espectador, possuem formas distintas de viver e de encarar o passado: diferentemente de Papa George, Cabret não pretende remoer o passado ou apagá-lo ou colocá-lo em descontinuidade com o presente; pelo contrário, pretende mantê-lo na memória, como uma instrução para o futuro, o que ele revela ao insistir em compreender e seguir as orientações do caderno deixado por seu pai.

Marca-se, após a apresentação de Papa George, um momento que pode ser lido, ao mesmo tempo, como de início e fim: fim do trecho de apresentação da história e início propriamente dito do seu desenrolar; nesse momento o espectador já pode situá-la em um tempo e lugar no passado, distinguir um protagonista (Cabret) e os personagens que irão interagir com ele, dentre os quais se destaca Papa George. Sabe – ou supõe –, especialmente pela última cena do trecho analisado, pelos espaços distintos que ocupam na mesma estação – Papa George na sua loja, abaixo, e Cabret no relógio, acima – e pelo modo como o jogo de ângulos os apresenta, que um vínculo e uma tensão irão animar as relações entre esses dois personagens que se vinculam distintamente com o passado.

| Considerações finais

Realizamos este estudo estimulados, primeiramente, pela possibilidade de fazer uso da aplicabilidade dos conceitos de Eco, desenvolvidos na sua semiótica da literatura, aplicando-os na leitura de um texto cinematográfico. As ideias de Eco chamaram a nossa atenção pela oportunidade de explorar a hipótese de que a leitura de uma obra cinematográfica envolve um processo colaborativo. Valendo-nos da fundação dessas ideias de Eco no conceito peirciano de interpretante, tal como exposto ao longo do texto, chamou a nossa atenção também a possibilidade de mostrar como a obra requer do leitor capacidade e disposição para juntar o conhecimento do sistema de signos envolvidos e a experiência com aquilo que os signos denotam, articulando-os em uma ideia ou, melhor dizendo, em uma cadeia complexa de ideias, que equivale ao desenvolvimento

do interpretante fílmico. Tal abordagem visou a fornecer ao leitor uma visão ampla do processo colaborativo que interessa ao estudo; as relações que fazem interagir autor e leitor no processo interpretativo, elaboradas por meio dos conceitos de autor-modelo e leitor-modelo, que permitiram separar os sujeitos empíricos daqueles gerados pelo processo interpretativo e pela dupla intencionalidade que os dinamiza: a *intentio operis* e a *intentio lectoris*.

Considerando o propósito de trabalhar com uma obra cinematográfica e de combinar esse material teórico com meios já utilizados pela análise fílmica, como a decupagem plano-a-plano, dedicamo-nos a tratar de questões metodológicas envolvidas nessa junção e, também, na seleção da obra – mais especificamente, do recorte da obra – que tomamos como *corpus* para a análise. Nessa parte do texto, fizemos já algumas reflexões sobre competências adquiridas e que nos habilitavam para a investigação proposta. Seguindo as orientações gerais da teoria semiótica peirciana acerca do que deve saber o leitor, de antemão, resgatamos conhecimentos oriundos da linguagem cinematográfica, o que permitiu isolar os recursos fílmicos utilizados nas cenas, dentre os quais destacamos: fusão, escala dos planos, ângulos, movimentos de câmera e aspectos do cenário. Seu uso foi estudado na relação com os personagens, objetos e cenários, bem como no que diz respeito à maior ou à menor quantidade/frequência com que foram utilizados.

O resultado dessa análise permitiu que a interpretação das cenas e da sequência de cenas fosse acompanhada de uma compreensão de como os recursos que estão à disposição do leitor se revelam e levam às perguntas e às respostas apresentadas hipoteticamente, as quais permitem ao leitor caminhar pela narrativa. À medida que nossa capacidade de associar, relacionar, voltar, é atizada e, especialmente, quando uma razoabilidade interpretativa vai sendo produzida, entendemos que acessamos o texto e suas intenções. Essa estratégia, de fechamento de algumas questões, não está livre da abertura de outras; a um só tempo atende as intenções do leitor e deixa-o insatisfeito, de tal modo que essa incompletude funciona como uma estratégia para instigá-lo a dar continuidade ao processo interpretativo.

Nos termos de Eco, reconhecemos aí a dialética entre *intentio lectoris* e *intentio operis*. A intenção do texto se manifesta à medida que percebemos no modo de uso de elementos fílmicos uma organização que leva a supor que há ali uma intenção. A intenção do texto – e do autor-modelo – se manifesta em cada percepção de uma organização com alguma finalidade; a do leitor – e o leitor-modelo – em cada esforço mental realizado para questionar, elaborar possíveis respostas, verificar, rever, ir em direção à suposta intencionalidade que, desde então, ele quer compreender. A consciência de participar dessa dialética é acompanhada do prazer da leitura, que é sempre maior quanto mais somos conscientes de que ler não é um ato solitário, mas um estar em diálogo com algo/uma intenção que precisa do próprio ato para ser revelado(a).

| Agradecimentos

Agradecemos a Ramiro Giroldo pelo incentivo inicial à publicação desse artigo.

| Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. 2. ed. Lisboa: Edições texto e grafia, Ltda., 2004.

COSTA, A. C. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Editora perspectiva, 2004.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ECO, U. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: DinaLivro, 2005.

NÖTH, W. *A Semiótica do século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

PEIRCE, C. S. *Electronic Edition of The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Reproducing Vols. I-VI Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (same publisher, 1958). 1 CD-ROM.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

POMMER, M. E. Frontalidade e profundidade visual no cinema. *Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s.*, Florianópolis, v. 11, n. 98, p. 6-31, jan./jun. 2010.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e terra, 2005.

| Filme:

A invenção de Hugo Cabret 3D. Direção de Martin Scorsese. Produção de Martin Scorsese, Graham King, Tim Headington e Johnny Depp. Roteiro de John Logan. Interpretação de Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chlöe Grace Moretz, Ray Winstone, Emily Mortimer, Helen McCrory, Christopher Lee, Michael Stuhlbarg, Frances de La Tour, Richard Griffiths, Jude Law. Paramount Pictures, 2011. 1 DVD (126 min.), quadrilíngue: inglês, português, espanhol e francês. Edição 3D limitada.

Como citar este trabalho:

PIMENTEL, Tarsila; GHIZZI, Eluiza Bortolotto. Leitor-modelo e autor-modelo no filme *A Invenção de Hugo Cabret 3D*. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 113-136, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.8477>.