pensares em revista

ISSN 2317-2215

ENTRE LINGUAGENS: INTERMIDIALIDADE E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO EM *A INVENÇÃO DE HUGO CABRET*

BETWEEN LANGUAGES: INTERMEDIALITY AND THE CONSTRUCTION OF MEANING IN A INVENÇÃO DE HUGO CABRET

Simone Maria Bacellar Moreira[1], Elaine Cristina Carvalho Duarte[2]

[1] Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil
https://orcid.org/0009-0005-5527-3908
simonetrales@yahoo.com.br

[2] Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-9189-3179
naneduarte@gmail.com

Recebido em 30 set. 2024
Aceito em 25 nov. 2024

Resumo: O presente texto analisa o livro *A invenção de Hugo Cabret*, de Brian Selznick (2007), a partir da teoria da intermidialidade. A obra combina imagens e texto alfabético em uma narrativa que se aproxima da cinematografia, utilizando duas linguagens que se complementam sem que uma se sobreponha à outra. Diferente de textos infantis tradicionais, em que as imagens geralmente exemplificam o texto escrito, os desenhos de Selznick assumem um papel essencial na narrativa, integrando-a de forma indissociável. A história se desenrola por meio de imagens e palavras que, juntas, constroem os significados, remetendo a um efeito de movimento semelhante ao da narrativa cinematográfica. Essa característica transforma o livro em uma experiência visual e textual única, ressaltando o papel das ilustrações como elementos narrativos autônomos e imprescindíveis. Para esta análise, adota-se a teoria da intermidialidade, proposta por Claus Clüver (2006), que examina a interação entre diferentes meios na construção de significados. Além disso, considera-se a perspectiva de Maria Helena Martins (2003), que defende que a leitura não se restringe ao texto alfabético, mas envolve experiências multissensoriais. A análise revela que *A invenção de Hugo Cabret* transcende as fronteiras entre imagem e texto, oferecendo uma leitura híbrida e inovadora. Como resultado, a obra amplia os horizontes da literatura infantojuvenil, desafiando os modelos tradicionais de narrativa e proporcionando ao leitor uma experiência interpretativa rica e multifacetada.

Palavras-chave: Intermidialidade. Leitura Literária. Formação de leitores. Literatura infantojuvenil. Narrativa imagética.

Abstract: This paper analyzes the book *The Invention of Hugo Cabret* by Brian Selznick (2007) through the lens of intermediality theory. The work combines images and alphabetic text in a narrative that resembles cinematography, employing two complementary forms of language without one overshadowing the other. Unlike traditional children's literature, where illustrations merely exemplify the written text, Selznick's drawings play an essential role in the narrative, becoming an integral part of the storytelling. The story unfolds through images and words that jointly construct meaning, evoking a sense of movement akin to cinematic narratives. This characteristic transforms the book into a unique visual and textual experience, highlighting the illustrations as autonomous and indispensable narrative elements. This study adopts Claus Clüver's (2006) intermediality theory, which explores the interaction between different media in meaning-making processes. Additionally, Maria Helena Martins' (2003) perspective is considered, emphasizing that reading is not limited to alphabetic text but involves multisensory experiences. The analysis reveals that *The Invention of Hugo Cabret* transcends the boundaries between image and text, offering a hybrid and innovative form of storytelling. As a result, the book broadens the scope of children's literature, challenging traditional narrative models and providing readers with a rich and multifaceted interpretative experience.

Keywords: Intermediality. Literary Reading. Reader Formation. Children's and Young Adult Literature. Imagetic narrative.

INTRODUÇÃO

As delimitações entre a literatura e outras expressões artísticas sempre foram muito tênues. A literatura ocidental, tal qual a conhecemos, teve início na Grécia antiga, entre tragédias, comédias e poemas que não eram lidos pela população, mas sim encenados. A literatura nasceu nas interartes, na dramatização das tragédias e comédias e nas declamações de poemas, acompanhados da lira, porque o corpo e o espírito não eram separados. Para Gumbrecht (1998, p. 41) a "composição poética significa construir um texto (como texto) e realizar o texto com a voz, na verdade, com todo o corpo". Lloyd James (1938 *apud* Mcluhan, 1972, p. 130), acompanhando o mesmo entendimento de Gumbrecht (1998), atesta que "o domínio de um só sentido é a fórmula para a hipnose. E uma cultura pode ficar encerrada no sono de qualquer dos sentidos. O despertar se produz quando sobrevém a excitação de qualquer dos outros sentidos". Desse modo a literatura foi construindo, a partir de atos sinestésicos, suas variadas formas de leituras.

Maria Helena Martins (2003) argumenta sobre os três níveis da leitura, a saber: o sensorial, o emocional e o racional. O sensorial seria aquele que aguça nossos sentidos, uma vez que não lemos apenas como os olhos, mas também com o tato, com o olfato e também com os ouvidos. Gostamos do cheiro do livro, do barulho que as folhas fazem. Admiramos um livro bonito e quando lemos um livro antigo, com cheiro de "guardado", somos levados a mundos passados, ou reclamamos das sensações alérgicas que eles provocam. Todos esses elementos fazem parte da leitura. Não lemos somente as letras de um texto, mas também sua textura, seu cheiro, seus sons e suas imagens. Martins (2003) também afirma que a relação das crianças com a leitura, nos momentos iniciais, é sensorial.

Como exemplo podemos citar os formatos de livros infantis que exploram não somente o texto, mas as texturas, as imagens, a interatividade, os sons e até mesmo o cheiro. Quando um bebê experimenta a leitura de um livro de banho, ou de pano, ou mesmo de papel, não está lendo as letras, mas sim fazendo uma leitura sensorial, pelo toque, pelo cheiro, pelas imagens e até mesmo pelo sabor.

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

Nesse sentido, vemos a importância da leitura sensorial para a formação de leitores, pois como apregoou Freire (1982, p. 9) “a leitura do mundo precede a leitura da palavra.” O contato da criança ainda não alfabetizada com a leitura do mundo, e também dos livros não alfabéticos, é importante para despertar no futuro adulto o gosto e o interesse pela leitura. Portanto, é necessário que se incentive a leitura sensorial, porque ela é o caminho para leituras mais complexas, como a emotiva e posteriormente a racional.

Martins (2003*,* p. 48-49) explica que a leitura emocional é alcançada depois da leitura sensorial. É a leitura descompromissada, que instiga as emoções e leva o leitor a sentimentos e identificações com os personagens e as narrativas. Não há nada de crítico ou de analítico nesse nível de leitura, apenas sentimentos, “tudo se passa num processo de identificação; não temos controle racional sobre isso” (Martins, 2003, p. 49).

Com relação à leitura racional, Martins (2003, p. 63) argumenta que essa faz com que o leitor se distancie o máximo possível do texto com o propósito de analisar sua estrutura mais profunda, deixando a subjetividade de lado, “o leitor se debruça sobre o texto, pretende vê-lo isolado do contexto e sem envolvimento pessoal, orientando-se por certas normas de ler preestabelecidas.”

Porém, é importante esclarecer que é impossível obter imparcialidade total em uma análise textual, pois como já discutido, a leitura é composta de três níveis, e não há como isolá-los. Por mais que o leitor busque se distanciar do sensorial e emocional, não há discurso sem ideologia. A linguagem é um signo ideológico, pois atua na esfera da interação social, portanto, do discurso, como afirma Bakthin (2016, p. 57), “todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade de esfera da comunicação discursiva. [...] É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições.”

Sendo assim, embora possa haver uma predominância de um dos modos de leitura, não há objetividade total em uma análise que se pretende racional, os aspectos sensoriais e emocionais vão estar ligados aos aspectos racionais por meio do discurso, porque a leitura vai levar em conta as experiências do leitor, e essas experiências vão influenciar sensorialmente e emotivamente nas possíveis análise do ledor racional.

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

Cademartori (2008, p. 86) confirma as reflexões de Martins quando esclarece que para a leitura infantil as imagens e outros elementos sensoriais são fundamentais, porque o prazer dos pequenos leitores é de ordem sensorial e "provém do envolvimento com as cores, formas e texturas".

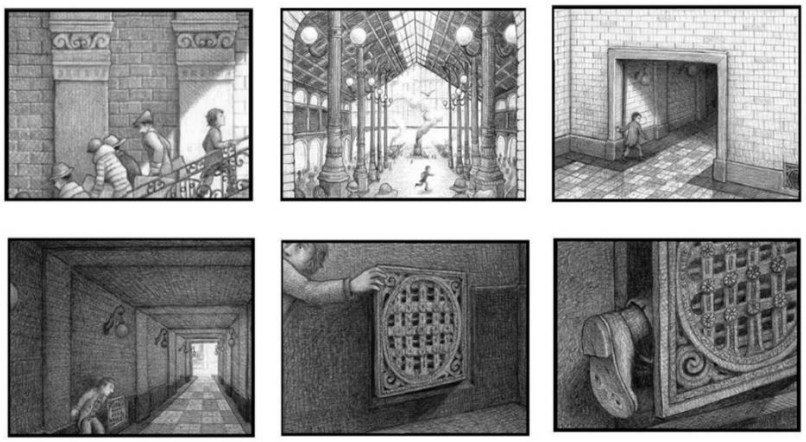
Werneck (1986, p. 156) atesta que a ilustração deve ser trabalhada para aguçar a percepção e desenvolver a observação com o objetivo de formar "no jovem leitor uma espécie de proteção contra o bombardeio diário de materiais visuais estereotipados". Complementando a discussão Cordeiro e Fernandes (2011) destacam as ponderações de Camargo (1995; 2003) sobre o papel da ilustração no texto:

> O pesquisador e ilustrador Luis Camargo, em seu livro *Ilustração no livro infantil* (1995), atribui diferentes funções à imagem no livro literário, baseando-se nas funções da linguagem propostas por Jakobson. Em texto posterior, Camargo (2003) revê o estudo e atribui novas funções à imagem. Dessa forma, de acordo com Camargo (2003), a imagem pode ser representativa, ao imitar um objeto; descritiva, ao descrever objetos ou cenários; narrativa, quando a sequência das imagens conta a história; simbólica, ao orientar para um significado metafórico; expressiva, quando voltada para os sentimentos ou valores dos personagens; estética, quando atenta para o aspecto visual ou para figuras de linguagem; lúdica, quando chama a atenção para o jogo; conativa, ao buscar influenciar o receptor, como em propagandas; metalinguística, quando se volta para a linguagem; fática, quando orientada para o suporte material que compõe a imagem e, finalmente, a pontuação, cujo papel é representado por vinhetas e pela capitular. Vale lembrar que as imagens podem mesclar as funções atribuídas por Camargo (2003), porém, não estão sozinhas e não agem independentemente. Devem convergir com o texto escrito e com o projeto gráfico da obra. Como se vê, as três partes são interligadas e compõem um conjunto. Portanto, uma ilustração adequada não deve ser julgada apenas pelo aspecto estético, mas principalmente pela sintonia com toda a composição do livro (Cordeiro; Fernandes, 2011, p.18-19).

Camargo (1995, 2003) atesta a importância da imagem dentro do texto infantil no sentido de explicitar que, assim como o texto escrito, a ilustração e todo o projeto gráfico do livro, fazem parte da obra, dão sentido e significado à narrativa. Assim como Martins (2003), Camargo (1995; 2003), Werneck (1986) e Cademartori (2008) também atribuem às imagens uma importância fundamental no papel da formação de leitores, pois conceituam a leitura como um conjunto de elementos sensoriais que constroem o significado do texto. Imagens, cheiros, texturas e textos alfabéticos se complementam em um projeto gráfico que seduz o leitor infantil e desperta a imaginação e o prazer da leitura.

Em *A Invenção de Hugo Cabret* (Selznick, 2007), a confluência de elementos sensoriais torna o texto significativo, parte da narrativa. A ilustração se faz presente como elemento fundamental do texto desde o início da história.

Fig. 1



Fonte: Selznick, 2007, p. 25-33.

Através da descrição dos espaços, a narrativa se desenvolve sob a perspectiva das imagens, é através delas que conhecemos o espaço em que o protagonista vive e suas primeiras ações, como em uma filmagem cinematográfica.

As afirmações de Martins (2003), Camargo (1995; 2003), Werneck (1986) e Cademartori (2008), assim como o texto de Selznick (2007), vão ao encontro dos estudos de intermidialidade, que vê o texto e a leitura como algo muito mais amplo que a leitura apenas de letras alfabéticas. Eles defendem um conceito de leitura que se compara à leitura de mundo de Paulo Freire. É possível ler um gesto, uma imagem, um símbolo, uma paisagem, e tantas outras coisas que dão significado ao mundo. Walty, Fonseca e Cury (2001) dialogam com os teóricos acima, afirmando que:

> Imagens, sons, gestos, cores, expressões corporais, tornam-se signos abertos à decodificação. Nesse sentido, reitere-se, a recepção desses bens simbólicos pode ser vista como leitura, na medida em que todo recorte na rede de significações é considerado um texto. Pode-se, pois, ler o traçado de uma cidade, a moda, o corpo humano em suas várias posturas, um filme, um livro. Colocar imagem e escrita em campos opostos e excludentes é, no mínimo, ingenuidade, já que, mesmo à nossa revelia, tais códigos se encontram em constante interação. (Walty; Fonseca; Cury, 2001, p. 90).

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

Ampliando o conceito de texto e também de leitura, percebe-se que desde o início dos registros literários, séculos antes de Cristo na Grécia, a leitura acontece com todos os sentidos envolvidos e não apenas com a visão. O mergulho na cultura hermenêutica se deu, segundo Lloyd James (1932 *apud* Mcluhan, 1972, p. 245), porque "a invenção da imprensa irradiou, espalhou e difundiu a linguagem impressa e deu-lhe um grau de autoridade que ela nunca mais perdeu".

O medievalista Paul Zumthor (2010), um estudioso da voz e da oralidade, apregoa que a cultura hermenêutica amorteceu os diversos sentidos do homem e que caímos em uma ditadura da escrita que durou séculos. Entretanto, no século XX, o mundo passou por um movimento de retorno das forças vocais da humanidade. Zumthor (2010) não discorre apenas sobre a energia vocal, mas sobre a multissensorialidade. Segundo o teórico, há um desejo de unidade dos sentidos, de comunhão do corpo com a totalidade das suas potencialidades.

Com base nesse desejo de reconstituição da união do corpo e dos sentidos, a literatura infantil vem transformando o mundo literário do pequeno leitor em um espaço de exploração sensorial. O que se vê atualmente são textos que exploram não somente o texto alfabético, mas também outras formas de linguagem. Sob essa perspectiva, Selznick (2007) cria um mundo sinestésico em *A Invenção de Hugo Cabret.* A obra, que apresenta texto alfabético e imagens é um convite à exploração dos sentidos. Ao contrário dos textos infantis habituais, que trazem as imagens apenas como exemplificação do texto escrito, em Hugo Cabret, e também em outros livros de Selznick (2016), as imagens fazem parte da narrativa. É impossível compreender o texto sem as imagens, uma vez que elas são complementos textuais e não apenas exemplos do texto.

Sob esse viés dessa ressurgência da literatura, que não se limita apenas aos textos escrito, mas que também se vale de outras linguagens, surgem os Estudos de intermidialidade, que emergem dos Estudos Culturais, e visa cruzar as fronteiras entre as artes, uma vez que não há mais como pensar a literatura apenas sobre o ponto de vista da hermenêutica.

Claus Clüver (2006) assevera que a intermidialidade diz respeito tanto aos estudos das artes (dança, literatura, música, artes plásticas, cinema, dentre outras),

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

quanto também aos estudos das mídias, cruzando as fronteiras que as separam. O conceito de mídia de Clüver (2006, p.18-19) refere-se ao de “transmissor de mensagens”, em que um emissor comunica algo a um receptor. Nesse caso, o conceito de mídia se aplica a mídias como rádio, TV, computadores e celulares, mas também a leituras mais tradicionais como livros, panfletos, danças, apresentações musicais, dentre outros.

O entrecruzamento das artes e das linguagens, e a desmistificação da palavra escrita, segundo Friedrich Kittler (1990), ressurgiram com a invenção do gramofone e do vídeo, que tornou possível armazenar imagens em movimento e vozes. Esses meios desestabilizaram os conceitos literários que, até então, se firmavam na hermenêutica e trouxeram à tona a necessidade de se repensar os arcabouços que sustentam as análises literárias. Diante disso, estudos que envolvem os entrecruzamentos de linguagens tornaram-se mais constantes. Isso acontece porque, segundo Olinto e Schollhammer (2002):

> A literatura hoje não preserva a ilusão clássica da pureza dos gêneros, nem da romântica da autonomia criadora do espírito, mas encontra-se sempre hibridamente articulada em contato com gêneros não-literários e com meios de comunicação e expressão não-discursivos. Nesse sentido, o hibridismo é hoje o fundamento e a regra para o escritor e não a exceção (Olinto; Scholhammer, 2002, p.16).

Emerge desse contexto uma cultura de uma era midiática, que opera em um processo de produção, transmissão e recepção de gêneros provocadoramente novos, que desafiam os pressupostos pré-estabelecidos pela crítica literária.

Em *A Invenção de Hugo Cabret* (Selznick, 2007) e também em outros livros de Selznick (2007), como em *Os Marvels*, o autor do texto é também o ilustrador. Formado em uma escola de *design*, ele usa as imagens como parte integrantes do texto. Selznick iniciou sua carreira como ilustrador de livros para crianças e jovens e, com o passar do tempo, criou um estilo singular que combina a narrativa escrita com sequências visuais, tornando-se uma personalidade proeminente na literatura infantil atual.

A formação de Brian Selznick como designer é fundamental para a elaboração da obra. A sua competência em design possibilita que ele desenvolva um trabalho no qual texto e imagem se unem de forma inovadora, empregando a intermidialidade para

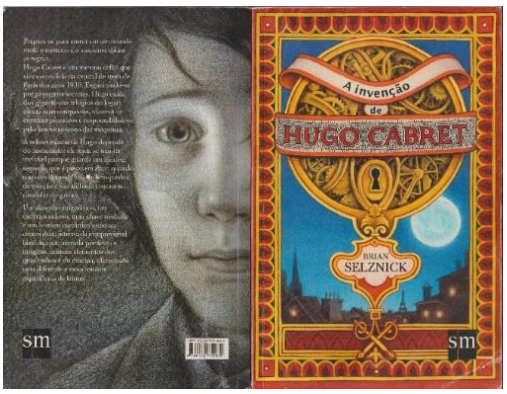
DOI: 10.12957/pr.2024.87551

narrar a história de maneira visual e literária. Selznick, ao criar suas próprias ilustrações, domina a narrativa visual, controlando a ritmo da leitura e a experiência do leitor. As imagens, com suas características detalhadas e cinematográficas, estabelecem uma harmonia entre a narrativa escrita e a visual.

A sua obra mais famosa é *A Invenção de Hugo Cabret* (Selznick, 2007), que recebeu o prestigiado Prêmio Caldecott, destinado a livros ilustrados notáveis. Este livro foi transformado em filme pelo renomado diretor Martin Scorsese em 2011, com o nome de "Hugo", e foi elogiado pelo seu visual distinto e pela forma como reproduziu a atmosfera das ilustrações.

Os livros de Selznick são como uma obra de arte, a capa, o interior, tudo nele é pensado para seduzir o leitor não apenas pela palavra, mas por outros sentidos, a experiência tátil e visual são tão atrativas quanto a leitura das letras.

Fig. 2



Fonte: Selznick, 2007.

Fig. 3

Fonte: Selznick, 2016.

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

Como se vê nas imagens anteriores, a capa e a contracapa dos livros são um convite visual ao texto. São ilustrações atrativas que despertam o interesse do manuseio e posteriormente da leitura. Uma breve folheada nos livros e somos expostos a ilustrações tecnicamente bem executadas e esteticamente envolventes.

Retomando a leitura dos sentidos proposta por Maria Helena Martins (2003), *A Invenção de Hugo Cabret* (Selznick, 2007) é, desde sua capa até suas páginas internas, um convite à sinestesia e à imersão em múltiplas dimensões narrativas. O livro transcende o ato da leitura convencional ao integrar texto e imagem em uma relação simbiótica, que estimula os sentidos e a imaginação do leitor. Essa experiência sinestésica não apenas entretém os pequenos leitores, mas também os envolve em uma jornada que explora as emoções e as interações entre diferentes mídias. Assim, a obra se apresenta como um exemplo singular de como a narrativa visual e textual pode se entrelaçar para criar significados mais profundos, transformando a leitura em um ato de descoberta e encantamento.

ENTRE IMAGENS E PALAVRAS: A JORNADA DE HUGO CABRET

> Leiamos as imagens como elas nos pedem para serem lidas. De chofre. Esse choque nas retinas que nos arrebata bem antes que possamos nominar tonalidades, traços, composição, detalhes. Sigamos avidamente seu trajeto pelas folhas, pura emoção
>
> *Angela Lago*

Nessa jornada, propomos uma análise da dinâmica entre imagens e palavras, que criam a narrativa do livro, a partir da sua capa, na qual essa relação já se evidencia. Essa dinâmica é rica e intrincada, na qual cada ilustração não só enriquece a narrativa, mas também intensifica a textualidade do livro. Conforme investigamos a interação entre as narrativas visuais e textuais alfabéticas, nos leva a descobrir que essa sinergia não só aprimora a experiência de leitura, mas também amplia a compreensão dos temas principais da história, tais como a procura por identidade, pelo sentimento de pertencimento, a interação entre o humano e o mecânico.

A imagem da capa de *A Invenção de Hugo Cabret* (Selznick, 2007) é um elemento visual elaborado que espelha vários elementos da história e prepara o leitor

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

para o clima do livro. A experiência de leitura inicia-se com a capa. Uma avaliação detalhada dela estabelece um elo que liga o leitor à história do livro: “[a capa] pode servir de amostra das delícias que virão – uma espécie de janela para um mundo interior” (Powers, 2008, p. 6).

Assim, a capa vai além de ser apenas uma proteção para as páginas do livro; é um componente que atrai, instiga e cria um vínculo entre o escritor e o leitor. Por meio de suas imagens, ela não só estimula a leitura, como também prepara o leitor para uma viagem sensorial. Esta conexão inicial, estabelece um vínculo que deve ter o poder de gerar curiosidade e interesse para a leitura do livro:

> Pode-se dizer de um livro que a capa representa o “rosto” com que se oferece ao mundo. Tal como aparece acontece entre as pessoas, é através da capa (ou da face) que dispara a primeira impressão de simpatia, ou não, por aquilo que vamos encontrar nas páginas internas. Quantas vezes não abrimos uma obra porque a capa nos seduz e convida para além dela (Paixão, 2008).

Uma avaliação criteriosa desvenda não somente aspectos estéticos e simbólicos, mas também indicativos do tema do livro: “A capa, sem dúvida, cumpre um papel de envolvimento físico com o livro, pois, embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto a ser apanhado, deixado de lado e talvez conservado ao longo do tempo" (Powers, 2008, p. 7).

À luz do anteriormente referido, a conexão entre a função material da capa e o conceito de leitura sensorial proposto por Maria Helena Martins (2003) pode ser estabelecida. De acordo com Martins (2003), a leitura abrange todas as percepções e ultrapassa o simples ato de decifrar palavras, constituindo uma experiência sensorial diversificada: “a leitura [é] como um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem” (Martins, 2003, p. 30). Partindo dessa premissa, ao declarar que a capa desempenha um papel no envolvimento físico com o livro, Powers (2008) destaca o aspecto tangível da leitura, enfatizando como o leitor se relaciona fisicamente com o objeto-livro.

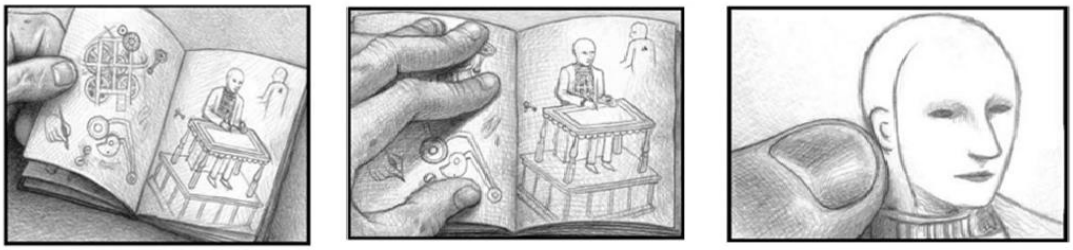
Martins (2003) aprofunda essa perspectiva ao argumentar que a interpretação sensorial se inicia antes mesmo da palavra escrita ser processada de forma cognitiva: “a leitura vai, portanto, além do texto (seja ele qual for) e começa antes do contato com ele” (Martins 2003, p. 32). Por exemplo, a textura, o peso, as cores e o design da capa já despertam diversas sensações que preparam o leitor para a experiência de

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

imersão no texto: “Antes de ser um texto, um livro é um objeto; tem forma cor, textura, volume cheiro. Pode-se até ouvi-lo se folhearmos suas páginas” (Martins, 2003, p. 42). Portanto, a capa funciona como um portal físico e sensorial, conduzindo o leitor para além do que a leitura puramente textual poderia proporcionar. Esse diálogo mostra como as duas visões convergem na concepção de que a leitura é uma experiência integral, que abrange corpo e mente desde o momento em que o livro é tocado.

A representação central da capa é a de uma fechadura e de engrenagens e, ao longo do livro, descobrimos que pertencem a um imenso relógio. O relógio representa não só a estação ferroviária onde Hugo, personagem central, reside, mas também a ideia de tempo. Hugo é obcecado em reparar um autômato que seu pai deixou, um robô que representa tanto a passagem do tempo quanto a recuperação de um passado esquecido: “O homem era feito de peças de relógios e delicados mecanismos. Desde o exato momento que seu pai lhe falara daquilo, o homem mecânico se tornara o centro da vida de Hugo” (Selznick, 2007, p. 114).

Fig.4



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

O autômato, que se encontra quebrado, mais do que uma mera máquina, representa a esperança de que, ao concluir este processo de reparação, também descubra algo mais profundo sobre si mesmo e seu pai. O autômato guarda um segredo que Hugo acredita ser uma mensagem deixada pelo seu pai, que ele espera que traga essas respostas.

> Hugo continuava a pensar na mensagem que ela [a máquina] cedo ou tarde escreveria. E quanto mais trabalhava no autômato, mais passava a acreditar numa coisa que sabia que parecia ser

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

> completamente maluca: estar certo que a mensagem responderia a todas as suas indagações e lhe diria o que fazer, agora que estava sozinho. A mensagem salvaria sua vida" (Selznick, 2007, p. 132).

O uso de engrenagens na narrativa simboliza o mecanismo interno de máquinas e sistemas, funcionando como uma analogia para os mistérios que permeiam a história. Além disso, as engrenagens também remetem à importância do cinema dentro da trama, outro elemento central do livro, e refletem a própria natureza de Hugo, que, assim como as máquinas, possui uma complexidade interna, movida por engrenagens simbólicas de segredos e descobertas ao longo da narrativa: "Ele [Hugo] frequentemente imaginava que sua própria cabeça era repleta de engrenagens, como uma máquina, e sentia uma conexão com qualquer mecanismo que tocasse" (Selznick, 2007, p. 126).

A fechadura confere um toque de mistério à capa e, consequentemente ao próprio livro. Ela representa algo que está fechado, oculto e necessita ser revelado, fazendo referência ao autômato e que guarda dados vitais para a trajetória de Hugo. Esse objeto, mais do que um mero detalhe estético, simboliza o enigma principal da história: o que precisa ser decifrado. A fechadura desperta a curiosidade, despertando o desejo de descobrir o que se esconde no interior do livro.

A presença da fechadura indica que a chave para desvendar esse mistério será descoberta ao longo da narrativa, convidando o leitor a se envolver nessa procura. Simbolicamente, a fechadura pode representar Hugo, que se encontra emocionalmente "trancado", buscando um meio de se conectar com seu passado e compreender seu futuro.

O título aparece centralizado no meio da engrenagem, impresso em uma tipografia em que as letras robustas e claramente delineadas intensificam a percepção de que se trata de uma aventura épica. O termo "invenção" no título é particularmente relevante, pois remete à noção de criação, um tema fundamental na obra - seja a invenção de máquinas, do cinema ou até mesmo a reinvenção de Hugo, conforme ele descobre mais sobre sua história e seu propósito de vida. Já o nome do escritor surge na capa de maneira discreta, porém destacada, abaixo do título principal, local que não ofusca o destaque do título e das imagens principais da capa. A tipografia

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

empregada no nome do escritor é simples, contrastando com o estilo mais ornamentado do título, permitindo que o destaque seja direcionado ao nome do livro.

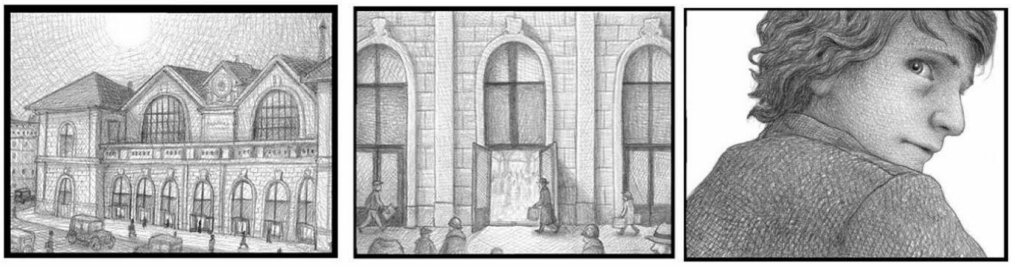
Na capa, há também uma moldura que envolve a imagem principal e poderia ser interpretada como uma janela, tanto de forma literal quanto simbólica. Esta moldura funcionaria como um tipo de passagem, indicando que o leitor está a ponto de "explorar" a trama e entrar no universo de Hugo. Visualmente, ela também proporciona um efeito de profundidade. Este enquadramento, ao delimitar a imagem, também parece nos remeter ao conceito de um teatro, reforçando a natureza cinematográfica e visualmente narrativa da obra.

No fundo da capa, num plano mais distante, como se o leitor estivesse numa janela ao contemplar uma paisagem, a representação da cidade de Paris surge como um cenário com seus prédios, suas luzes e formas variadas. Esta representação gráfica não só atua como pano de fundo, mas também introduz um elemento relevante na experiência sensorial do leitor. A lua presente na capa tem uma função significativa, não só como um componente visual, mas também como uma conexão relevante entre a capa e as primeiras páginas do livro. Conforme o leitor se aproxima da imagem, a lua parece convidar-lhe para uma viagem, funcionando quase como um narrador silencioso que acompanha o progresso dos acontecimentos.

O zoom visual, que se inicia com uma visão ampla da lua e da cidade, até se aproximar e se concentrar no personagem Hugo, remete diretamente à linguagem do cinema, estabelecendo uma transição entre o cenário e o personagem. Esta conexão entre elementos visuais e narrativos cria uma ligação sólida entre a capa e o texto, desde o primeiro olhar, tornando a experiência de leitura uma imersão cinematográfica.

Fig. 5

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

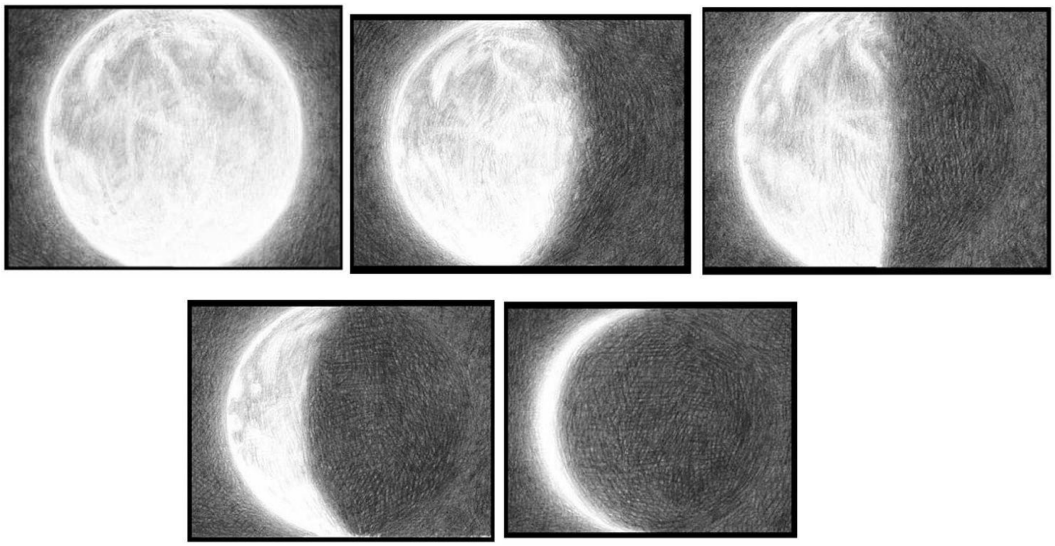


Fonte: Selznick, 2007, p. 4-20.

Apesar de a imagem da capa ser estática, existe uma indicação subentendida de movimento, como vimos na descrição do efeito de zoom e também na simbologia das engrenagens e do relógio. Esse dinamismo visual está intrinsecamente ligado à narrativa do livro, que frequentemente emprega sequências de ilustrações para criar um efeito de movimento, parecido com um filme.

No desfecho do livro, a lua retorna, representando o término do ciclo visual e narrativo. A sua participação neste final indica também o término de uma trajetória tanto para Hugo quanto para o leitor, reforçando a noção de conclusão e retorno ao começo, tal como o ciclo lunar que vai da lua cheia à nova.

Fig. 6



Fonte: Selznick, 2007, p. 512-521.

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

Quanto às cores utilizadas na capa, observa-se uma paleta de cores predominantemente dourada, vermelha e azul, que evoca a suntuosidade da Paris dos anos 1930, cenário da trama. O dourado transmite um sentimento de valor e história, elementos cruciais para a trama, que se concentra no autômato, cinema e num passado que Hugo busca desvendar. Por outro lado, o vermelho é uma cor quente que evoca energia, aventura e urgência, espelhando o ritmo acelerado da narrativa de Hugo e suas medidas ágeis para sobreviver na estação ferroviária. O azul confere um contraste de tranquilidade e enigma, sinalizando os temas mais introspectivos do enredo, tais como solidão, perda e descoberta:

> É impossível negar que todo o texto ilustrado vai, necessariamente, receber interferência de suas ilustrações. A energia, a leitura (ilustrar é interpretar), o imaginário, a linguagem, as cores, o clima, a técnica, as referências icônicas, tudo o que o ilustrador fizer, vai alterar, acrescentar informação e interferir na leitura e no significado do texto (Azevedo, 1998, p. 3).

Contudo, essa profusão de cores na capa não se repete no conteúdo interno do trabalho. Quando o livro é aberto, o leitor se depara com um universo visualmente monocromático, o que provoca um impacto e um contraste intenso. Esse contraste visual entre o exterior e o interior pode ser visto como: o que aparenta ser vibrante e cheio de vida na superfície esconde uma narrativa mais profunda, com nuances mais sombrias e intensas.

Outra possível interpretação seria que, ao sair da capa colorida e adentrar nas páginas monocromáticas do livro, é como se estivéssemos entrando em uma sala de cinema. A capa, com suas cores vibrantes e detalhes chamativos, cria uma atmosfera que desperta os sentidos e convida o leitor a pegar o livro, quase como se fosse o ingresso para um espetáculo: “É importante deixar claro: para formar um leitor é imprescindível que entre a pessoa que lê e o texto, se estabeleça uma espécie de comunhão baseada no prazer, na identificação, no interesse e na liberdade de interpretação” (Azevedo, 1998, p. 2). Aliás, essa ideia se reflete já na narrativa inicial do livro, quando o autor cria uma ambientação cinematográfica:

> Mas antes de virar a página, quero que você se imagine sentado no escuro, como no início de um filme. Na tela, o sol logo vai nascer e você será levado em zoom até uma estação de trem no meio da cidade. Atravessará correndo as portas de um saguão lotado. Vai avistar um menino no meio da multidão e ele começará a se mover pela estação. Siga-o, porque este é o Hugo Cabret. Está cheio de segredos na cabeça, esperando que sua história comece (Selznick, 2007, p. 1).

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

CINEASTA DE PALAVRAS: A INTERSEÇÃO ENTRE O CINEMA E A NARRATIVA DE HUGO CABRET

A relação entre literatura e cinema é também enfatizada pela presença de Georges Méliès, um dos pioneiros do cinema, conhecido por suas inovações que ajudaram a converter o cinema de um simples registro de acontecimentos diários em uma expressão artística narrativa e visual. Méliès, nascido na França em 1861, iniciou sua trajetória profissional como mágico e ilusionista, o que teve um impacto significativo em sua atuação no cinema. Ele é reconhecido na exploração do potencial dos efeitos especiais e da montagem cinematográfica, criando universos de fantasia e ilusão que cativaram o público.

As ilustrações monocromáticas do livro não só evocam a estética dos filmes mudos, como também atuam como um portal para o passado, espelhando a pesquisa de Hugo acerca das recordações familiares e da história do cinema. Esta opção estética leva o leitor ao início do cinema clássico, com diversas menções diretas aos primeiros dias dessa arte e ao próprio cineasta, criando uma conexão entre a narrativa literária e a cinematográfica: “As luzes se apagaram e a orquestra começou a tocar enquanto as cortinas se abriram. Filme por filme, o mundo de George Méliès foi projetado na tela pela primeira vez após mais de uma década” (Selznick, 2007, p. 497).

Fig. 7 - foto de Deux cent mille lieues sous les mers, 1906

Fonte: Selznick, 2007, p. 498- 499.

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

Fig. 8 - foto de L´éclipse du soleil en pleine lune, 1907

Fonte: Selznick, 2007, p. 502-503.

No enredo do livro, Georges Méliès surge como personagem, um ex-diretor de cinema renomado. O personagem simboliza os obstáculos que os artistas enfrentam, pois, mesmo com suas inovações e contribuições relevantes para o cinema, ele também enfrentou um período de declínio e esquecimento. A sua trajetória demonstra como a criatividade pode ser inicialmente exaltada, mas também como os artistas podem ser marginalizados ou negligenciados com o passar do tempo. Isso evidencia a batalha constante entre a procura por expressão artística e a dificuldade de conquistar reconhecimento e suporte no universo artístico.

Neste contexto, o autômato tem um papel fundamental na história ao desvendar um desenho que, na realidade, é uma imagem icônica: uma cena do filme *Le Voyage dans la Lune* de Méliès. Ao finalizar o funcionamento do autômato, ele cria a célebre pintura do foguete cravado no olho lunar, uma das cenas mais simbólicas da história do cinema, e assinada pelo próprio cineasta:

> O homem mecânico não estava apenas rabiscando. Todas as linhas estavam se reunindo, como alguma coisa na distância que vai entrando em foco.
> O homem mecânico não estava escrevendo... estava desenhando!!
> Produziu uma imagem que Hugo reconheceu de imediato. Arrepios percorreram sua espinha (Selznick, 2007, p. 251).

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

Fig. 9

Fonte: Selzinick, 2007, p. 252-253.

Fig. 10

Fonte: Selzinick, 2007, p. 260-261.

Neste instante, a linguagem do cinema se une à da literatura, estabelecendo uma ligação entre dois tipos de arte: “HUGO SE SENTOU, trêmulo, ao lado do homem mecânico. É claro que reconhecia o desenho. Era a cena que o pai tinha lhe descrito, a do seu filme preferido na infância! Então Hugo sempre estivera certo. A mensagem era de seu pai” (Selznick, 2007, p. 251).

A simbologia da lua perpassa toda a obra, estabelecendo uma conexão significativa entre o começo e o término da narrativa. O início do livro faz menções ao

céu, ao tempo e ao universo enigmático que Hugo tenta decifrar por meio de suas criações e da procura por esclarecimentos acerca de seu pai e do autômato.

O trabalho final realizado pelo autômato, que replica essa imagem emblemática da Lua com o foguete, não só presta uma homenagem ao filme de Méliès, mas também espelha a jornada de Hugo. Essa interação entre o cinema e a narrativa escrita evidencia a intermediação existente na obra, na qual imagens e texto se unem para proporcionar uma experiência de leitura singular.

ENTRE TELA E PAPEL: REFLEXÕES FINAIS NA JORNADA DE HUGO CABRET

Imagens, sons, gestos, movimentos corporais, palavras, melodias, tudo é passível de leitura. Ler está muito além do texto alfabético e o mundo contemporâneo nos apresenta uma infinidade de possibilidades. Trabalhar o texto literário sob o viés da intermidialidade abre espaço para pensarmos nos leitores contemporâneos e seus comportamentos frente aos diferentes gêneros textuais. Em *A Invenção de Hugo Cabret* (Selznick, 2007), observa-se uma múltipla exploração da linguagem, que ultrapassa a leitura estática e meramente alfabética. Selznick (2007) revela uma narrativa que transita entre as imagens, o cinematográfico e o texto alfabético, despertando o leitor para uma leitura sensorial, intermidiática e cheia de mistérios.

A obra demonstra como a fusão entre literatura e cinema pode aprimorar a experiência de leitura, gerando uma trama diversificada que ecoa a magia do universo cinematográfico. O trabalho de Brian Selznick (2007), além de prestar uma homenagem aos primórdios do cinema, particularmente por meio de Georges Méliès, também estabelece uma interação fluida entre texto alfabético e imagem. As ilustrações em preto e branco atuam como um recurso estético que leva o leitor a um período em que o cinema estava em seus estágios iniciais, despertando uma nostalgia que se harmoniza com a procura de Hugo pelo seu passado e por um sentimento de pertencimento.

O vínculo entre Hugo e Méliès representa não só a ligação entre gerações, mas também a urgência de recuperar a magia e o encanto que a arte pode proporcionar, mesmo em períodos de adversidade. Essa dinâmica estimula o leitor a refletir sobre a importância do passado na construção da identidade e na procura por um objetivo.

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

Por fim, a obra de Selznick (2007) destaca o poder da narrativa visual e sua capacidade de criar experiências sensoriais que transcendem o simples ato de ler. A fusão de imagens e texto não apenas atrai a atenção do leitor, mas também o envolve emocionalmente, transformando a leitura em uma experiência cinematográfica imersiva. As inúmeras sequências de imagens na obra evocam a essência do cinema, espelhando a noção de que:

> um filme consiste em milhares de imagens fixas, conhecidas como fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente. Quando projetada a um ritmo específico em um projetor, essa película produz uma imagem bastante ampliada e que se move (Aumont, 2012, p. 20).

Selznick emprega uma composição de imagens que lembra a direção de arte dos filmes, com enquadramentos que variam desde amplos panoramas de Paris até *close-ups* intimistas de Hugo. A organização das cenas lembra representações visuais cinematográficos, criando uma sequência de imagens que sugerem movimento e ação, numa perspectiva intermidiática para o texto, que se fundamenta na interseção das linguagens. Esse uso visual torna a leitura mais dinâmica, como se estivéssemos assistindo a um filme se desenrolar na página. Da mesma forma que no cinema, em que cada imagem contribui para a formação da narrativa visual, as ilustrações em preto e branco no livro são utilizadas para formar uma sequência que se desenrola diante do leitor, oferecendo uma experiência similar à de assistir a um filme.

Hugo encerra a narrativa textual, admitindo que seu êxito no conserto do autômato o auxiliou a superar perdas e obstáculos, proporcionando-lhe uma nova percepção de identidade. Ademais, ele reflete sobre como sua trajetória o formou e como, por meio de seu novo autômato, consegue guardar histórias e lembranças, não somente as suas, mas também as de Georges Méliès e de outros personagens. A habilidade do autômato de "contar uma história incrível" e "escrever um livro completo" representa a força da narrativa, seja ela visual ou textual alfabética, para registrar e perpetuar lembranças e vivências.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A imagem**.16º ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

DOI: 10.12957/pr.2024.87551

AZEVEDO, R. Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do texto. *In*: SERRA, E. D'A. **30 anos de Literatura para crianças e jovens:** algumas leituras. Campinas: Mercado das Letras; Associação de leitura do Brasil, 1998. p. 105-112.

BAKTHIN, M. **Os gêneros do discurso.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

CADEMARTORI, L. Para não aborrecer Alice: a ilustração no livro infantil. *In*: PAIVA, A.; SOARES, M. (org.). **Literatura infantil:** políticas e concepções. Belo Horizonte: Autêntica, p. 79-90, 2008.

CAMARGO, L. **Ilustração do livro infantil***.* Belo Horizonte: Lê, 1995.

CAMARGO, L. Para que serve um livro com ilustrações. *In*: JACOBY, S. (org.). **A criança e a produção cultural**: do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 271-301.

CLÜVER, C. Inter Textus/Inter Artes/ Inter Media. **Aletria,** Belo Horizonte, v. 14, n.2, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067. Acesso em: 19 ago. 2024.

CORDEIRO, M. B. S.; FERNANDES, C. R. D. Perspectivas para a formação do leitor: a leitura em 25 anos do *Menino Maluquinho.* **Signo,** Santa Cruz do Sul, v.36, n. 60, p. 17-34, jan./jun. 2011.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 19ª. ed. São Paulo: Cortez, 1982.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos***.* Tradução de Lawrence Flores Pereira.São Paulo: Editora 34, 1998.

KITTLER, F. **Gramophone, film, typewriter***.* Translation of Geoffrey Winthrop-Young and Michael WutzI. California: Stanford University Press, 1990.

LAGO, A. [Epígrafe]. *In*: POWERS, A. **Era uma vez uma capa**: História ilustrada da literatura infantil. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MARTINS, M. H. **O que é leitura?**. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos).

MCLUHAN, M. **A galáxia de Gutenberg**: a creación do home tipográfico*.* São Paulo: Nacional, 1972.

OLINTO, H. K.; SHOLLHAMMER, K. E. (org.). **Literatura e mídia.** Rio de Janeiro: PUC RIO. São Paulo: Loyola, 2002.

PAIXÃO, F. [Nota de orelha]. *In:* POWERS, A. **Era uma vez uma capa**: História ilustrada da literatura infantil. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

POWERS, A. **Era uma vez uma capa:** História ilustrada da literatura infantil. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SELZNICK, B. **A invenção de Hugo Cabret.** Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Edições SM, 2007.

SELZNICK, B. **Os Marvels.** Tradução de Santiago Nazarian. São Paulo: Edições SM, 2016.

WALTY, I.; FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. **Palavra e imagem***.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WERNECK, R. Y. O problema da Ilustração no livro infantil. *In*: KHÉDES. S. (org.). **Literatura infanto-juvenil:** um gênero polêmico. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. p. 147-154.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et. al*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Sobre as autoras

Simone Maria Bacellar Moreira

Doutora em Estudos Linguísticos pela UFF. Professora no Departamento de Letras e do Programa do Mestrado Profissional em Letras da FFP-UERJ. Atuação nas áreas de Formação de Leitores, Letramentos e Leitura. Membro do Grupo de Pesquisa "Linguagem e Sociedade" (CNPq-UERJ) e do "Formação de professores, linguagens e justiça social" (CNPq-UERJ). Coordenadora do Projeto de Prodocência “Círculos de Letramento – Narrativas de Vivência” da UERJ-FFP. Coordenadora de Área de Língua Portuguesa do PIBID UERJ/FFP (2024 – 2026)

Elaine Cristina Carvalho Duarte

Doutora em Literatura pela UnB. Experiência na área de Letras, atuando com temas como língua portuguesa e literatura, educação e tecnologia, metodologias ativas, multiletramentos, decolonialidade e intermidialidade. Experiência como professora do Ensino Básico e Superior. Professora contratada do departamento de Letras FFP/Uerj. Tutora de Literatura Brasileira no curso de Letras da UFF/Cederj. Subcoordenadora do grupo de pesquisa e extensão, Escrevendo com(o) professores, vinculado ao Lalin da UFOP/Mariana.