

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET: INFÂNCIA E PROCEDIMENTOS ESTÉTICOS

Luiza Pereira Monteiro¹

Resumo: *o artigo trata dos estudos acerca do cinema e governo da infância, vinculados ao Grupo de estudos e pesquisa: educação, infância, arte e psicanálise – GEPEIAP/CNPq. O filme A Invenção de Hugo Cabret possibilita pensar os processos de produção e subjetivação do sujeito infância. Sua narrativa e proposta estética são marcadas por cenas panorâmicas e em profundidade, que dão sentido de realidade às imagens. A análise expõe a concepção e as práticas de governo da infância representadas no filme. O mesmo conta a história de um menino órfão que luta para conservar um autômato, robô deixado por seu pai.*

Palavras-Chave: *Cinema; Infância; Procedimentos Estéticos; Educação.*

O texto vincula-se aos estudos e reflexões que se vêm realizando nos últimos três anos acerca da educação, do cinema e do governo da infância, vinculados ao *Grupo de estudos e pesquisa: educação, infância, arte e psicanálise – GEPEIAP/CNPQ*. A escolha do filme *A Invenção de Hugo Cabret* como objeto de análise se deu em função da sua abordagem da infância e da sua temática: a história de George Melliès, o primeiro ficcionista do

1 Professora Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo e prof^{fa} de Fundamentos da Educação da Universidade Estadual de Goiás. (62) 81865018. E-mail: <luiza.monteiro@ueg.br>.

cinema, que contribuiu para o seu desenvolvimento no final do século XIX e início do século XX.

Melliès era um mágico ilusionista que produziu centenas de filmes entre 1896 e 1912. Fundou a Star Film, produtora e distribuidora com escritório em New York e em diversas cidades da Europa. Foi à falência na segunda década do século XX, mais precisamente em 1913, segundo Mascarello (2012), embora haja controvérsias a esse respeito: Mascarello afirma que sua falência se deu porque seus filmes passaram a perder público quando a linguagem do cinema se desenvolveu encontrando uma narrativa própria; Bernadet (2006) e Scorsese (2011) atribuem a falência de Melliès à crise dos anos pós-Primeira Guerra Mundial, em função, sobretudo, do desencantamento da população com o mundo, não fazendo mais sentido as suas atrações fantasiosas.

O trabalho desse cineasta compôs o chamado “cinema de atrações”, que se ocupava mais em chamar a atenção do espectador de forma direta e espetacular do que propriamente contar histórias. Tal como nas feiras livres e parques de diversões, o intuito de maravilhar e espantar o espectador ficava evidente pela interação entre os atores e seu público.

A infância é abordada no filme por meio do personagem Hugo Cabret (Asa Butterfield), protagonista principal, que, após a morte do seu pai, passa a viver às escondidas no relógio de uma estação de trem de Paris. Martin Scorsese (2011) desenvolve uma espécie de drama e aventura infanto-juvenil, cujos procedimentos estéticos produzem um efeito de magia pela combinação da imagem em movimento com luz, cor e som. O filme possibilita ao espectador a percepção do drama vivido por Hugo Cabret em uma sociedade em que a infância pobre era tratada com desconfiança e governada com a hostilidade própria do inconsciente adulto daquele contexto representado: finais do século XIX e início do século XX. Hostilidade que se expressava no costume de aterrorizar e chantagear as crianças com bruxas, fantasmas, monstros etc., como mecanismo de produzir a obediência e a

disciplina. (WEINMANN, 2014). A narrativa do filme se desenvolve em torno da luta de Hugo para consertar o autômato deixado por seu pai na esperança de encontrar alguma mensagem que o tirasse daquela situação de abandono, perseguição e indiferença do mundo adulto. Hugo acaba por desvendar a história de George Melliès, por quem é acolhido no final do filme por ser um menino inteligente, que deu sentido à sua vida.

Como orientação metodológica, utilizou-se Vanoye e Galiot-Lété (1994), que defendem a complexidade da análise fílmica, a qual exige um recorte e a construção de um objeto, dada a multiplicidade de eixos fílmicos e a impossibilidade de uma descrição exaustiva. “A definição do contexto e do produto final é, portanto, indispensável ao enquadramento do filme. Permite esboçar, pelo menos em parte, seus limites, suas formas e seus suportes, seus eixos.” (VANOYE e GALIOT-LÉTÉ, 1994, p.10). As autoras consideram a análise fílmica como um processo de desconstrução e reconstrução pela interpretação, que tem a importância de mexer nas significações das imagens, rompendo com o impacto estético que elas produzem no espectador e problematizando as primeiras percepções e impressões que reconduzem o analista à reformulação ou comprovação de suas hipóteses. Nessa perspectiva, toma-se como eixo de análise o conceito de objetivação e subjetivação da infância, cuja visibilidade torna-se possível no filme por meio dos seus procedimentos estéticos: planos, enquadramentos, fotografias, cores, sons, perspectiva ou profundidade de espaço, entre outros.

1. O FILME – OS PROCEDIMENTOS ESTÉTICOS E O GOVERNO DA INFÂNCIA

O filme *A Invenção de Hugo Cabret* foi produzido em 2011 pelo cineasta hollywoodiano Martin Scorsese². Essa foi sua pri-

2 Martins Scorsese nasceu em 17 de novembro de 1942, em Nova York. Sua família é de origem italiana. Graduou-se em Cinema na Universidade de Nova

meira obra em 3D, com estética marcada por cenas panorâmicas e em profundidade, combinação de cores e efeitos especiais, que auxiliaram na produção da ilusão de ótica.

O filme voltou-se para a primeira fase da história do cinema a partir da adaptação do livro homônimo de Brian Selznick. Teve como cenário a cidade de Paris do final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Seu gênero se configura em um misto de aventura infanto-juvenil e drama, chamando a atenção dos espectadores pela estética e pela construção de uma linguagem que mistura efeitos especiais à fotografia escrita com luz e cores, redesenhando de certo modo a textura do mundo. A imagem em movimento combinada à trilha sonora produziram traços que ativam o olhar e a mente do espectador em busca de sentido e do contexto representado, dando impressão de realidade a uma narrativa fictícia acerca da aventura de Hugo, mas que conduz à descoberta das origens da ficção da sétima arte, quiçá da décima (BORDWELL, 2008).

O filme inicia-se com a imagem, em plano médio³, das engrenagens de um relógio mecânico que vai girando e se ampliando. Esse desenho em movimento se transfigura no desenho da cidade de Paris, que, em plano geral⁴, retorna ao relógio da estação de trem dos anos 1930 e, em close⁵, mostra o menino

York, aos 22 anos. É considerado um dos grandes diretores de cinema dos Estados Unidos, principalmente porque seus filmes retratam temas de grande profundidade.

- 3 O plano médio ou de conjunto é usado geralmente em cenas de interiores, em que a câmara mostra “o conjunto dos elementos envolvidos na ação” (XAVIER, 2014, p.27).
- 4 Plano geral também conhecido como câmara aberta acontece quando o personagem se encontra como foco central, de forma que se visualize o cenário ao redor ou outros personagens necessários no momento. (TEIXEIRA, 2006).
- 5 *Close-Up* ou Primeiro Plano: “a câmara, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela)” (XAVIER, 2014, p.28).

Hugo Cabret - de aproximadamente doze anos de idade - por trás dos seus ponteiros, mais especificamente do ponteiro de número quatro, onde seus olhos e rosto aparecem denotando uma expressão sobressaltada em um misto de reflexão, desamparo e pealtice próprios da criança que precisa sobreviver às adversidades de uma sociedade adulta – uma sociedade que não reconhece o sentido do “tempo da infância” (RODRIGUES e ROCHA, 2014), mas que coloca em ordenamento, por meio de seus saberes e poderes, processos de objetivação e subjetivação do sujeito e revelam os diferentes padrões de governo dessa mesma infância (FOUCAULT, 2011).

A infância é concebida como uma categoria social do tipo geracional por meio da qual se revelam as possibilidades e os constrangimentos da estrutura social. O desafio a que nos propomos é interrogar o modo como constructos teóricos como “geração” e “alteridade” se constituem como portas de entrada para o desvelamento dos jardins ocultos em que as crianças foram encerradas pelas teorias tradicionais sobre a infância e de como esse conhecimento se pode instituir em novos modos de construção de uma reflexividade sobre a condição de existência e os trajectos de vida na actual situação da modernidade. (SARMENTO, 2005, p. 363).

Para Sarmiento (2005), a constituição de um campo de estudos acerca da sociologia da infância contribui para a ampliação do conhecimento sobre a sociedade global com suas diferentes estratificações e constrangimentos estruturais. Os estudos sociológicos e filosóficos que tomam como ponto de partida a infância possibilitam o desvelamento dos processos de sujeição e subjetivação a que são enredados os homens desde sua mais terna idade.

Por governo da infância entendem-se as políticas e os modos de condução da conduta da criança e do adolescente que

emergiram a partir de meados do século XVIII com o domínio da razão e o desenvolvimento da chamada “nova arte de governar”, discutida por Foucault (2008, p. 39), bem como as preocupações políticas e educacionais com a formação de um novo homem adequado aos interesses da sociedade industrial, o chamado sujeito moderno. Nesse contexto, a infância foi tomada como um dos importantes campos de investimento de poder e saber para a constituição de uma nova ordem social e econômica, a ordem capitalista.

Deslocar o olhar, buscar um novo ângulo e uma perspectiva diferente de ver a infância são os objetivos deste texto, que pensa o cinema como um campo de produção do conhecimento e, portanto, um universo de representação fílmica do mundo e, no caso específico, da infância. Ele possibilita, por meio de seus procedimentos estéticos, dar visibilidade ao invisível na infância: o sofrimento e o desamparo de Hugo, que vai se evidenciando, no filme, nas fronteiras entre a submissão ao outro e a afirmação de si frente a um mundo marcado pela violência, sobretudo pela violência simbólica, que se expressa em uma ameaça constante contra Hugo, como uma nuvem escura que paira e desassossega a criança.

Os filmes não são constructos isolados de outras atividades da sociedade, ao contrário, eles dialogam com diversos campos sociais e áreas do conhecimento, como a política, a economia, a educação, a sociologia, a antropologia, a psicanálise, as outras artes etc. (VANOYE E GALIOT-LÉTÉ, 1994). Portanto, o cinema evidencia os processos históricos de objetivação e subjetivação do sujeito e possibilita a visibilidade do real invisível na infância, aquilo que é impossível de se perceber de fora apenas pela observação dos atos infantis. “O real é isso em que o inconsciente se sustenta, portanto a coisa inapreensível, este acúmulo de sentido que constitui enigma [...]” na criança (VORCARO, 2008, p. 6).

Esse inapreensível da infância ganha visibilidade por meio do que Xavier (2014), ao discutir a vanguarda dos anos 20, chama

de visualidade do cinema na imagem, que tem um poder revelatório e de superação dos limites da linguagem verbal. A crença no poder revelatório do cinema comparece, por exemplo, no cinema expressionista, que se fundamenta no jogo de quebra da continuidade do espaço e que, “ao instituir suas dobras e suas sombras [...], quer reintroduzir as marcas do invisível, desmascarar o mundo do visível” (XAVIER, 2014, p. 102) para, assim, restabelecer uma suposta humanidade perdida e uma nova era de espiritualidade e transparência, cujo caminho talvez a estilística cinematográfica de Bordwell (2008) indique na perspectiva da leitura fílmica.

Em *Figuras Traçadas na Luz*, Bordwell (2008) especifica os materiais fílmicos expressivos, capazes de estabelecer a comunicação com o espectador, produzir sentidos e desencadear um processo de reflexão e cognição que evidencie o papel revelador do cinema. Em *A Invenção de Hugo Cabret*, Martin Scorsese utiliza alguns desses elementos como, por exemplo, “o plano, a sequência, o movimento de câmera e a composição em profundidade de campo (*profondeur de champ*)” (BORDWELL, 2008, p.32), com o objetivo de apreender a continuidade espaço-temporal e o mundo em fruição espectral. Esses elementos, combinados à iluminação, à cor e à trilha sonora associadas à imagem do cenário - a Estação de Trem de Paris -, contribuem para a criação de uma impressão de realidade dada por cenas filmadas em plano *plongée*⁶ e em grandes “planos-sequência”⁷ a partir do olhar do menino Hugo Cabret, que persegue os alvos da sua interdição, como, por exemplo, o inspetor (personagem de Sacha Ba-

6 O plano *plongée* tem a intenção de mostrar o “personagem de uma perspectiva aérea (do alto), mas, da mesma forma que o geral, serve para mostrar a ação ao redor e também pode ser usado para mostrar uma situação psicológica em que devemos fazer a personagem se sentir diminuída ou impotente para reagir.” (TEIXEIRA, 2006, p. 5)

7 A sequência de planos explora as possibilidades de simultaneidade da ação e reação dos atores, de acordo com a tradição do *mise-em-scene* cinematográfico. (BORDWELL, 2008).

ron Cohen) da estação com seu cachorro e o senhor George (Ben Kingsley), dono da loja de brinquedos.

A “sequência de planos” que projeta o espaço da estação em profundidade ou em perspectiva (BORDWELL, 2008) até o alvo do olhar de Hugo em *close* tem o intuito de revelar ao espectador os sentimentos de medo, aventura e estratégia de sobrevivência do menino. Ao mesmo tempo, põe em evidência o padrão de governo da infância, em especial da infância pobre, que é mostrada na perspectiva do olhar do adulto e concebida como “objeto” de risco social, de “contaminação” e perturbação da ordem. Se o cinema consegue evidenciar uma concepção da infância pobre e “perigosa”, como se poderiam pensar as suas formas de elaboração social?

Para Foucault (2013), a elaboração dos modos de ser do sujeito moderno - no caso o sujeito criança - se dá na articulação de três eixos: o eixo das formas de saber possível, o das matrizes de comportamento estabelecidas para os indivíduos e o eixo dos focos de experiências. Essas três dimensões da existência da criança se articulam por meio das práticas discursivas de saber e poder no foco da experiência, como a experiência escolar, a experiência familiar, a experiência da delinquência, a experiência da cultura. É no campo das práticas discursivas articuladas pela lógica do saber e do poder – circulante vertical e horizontalmente nas relações sociais - que Foucault vai investigar as matrizes de comportamento: as regras, os jogos do verdadeiro e do falso, as formas históricas de verificação e as tecnologias de si, elaborando o que ele denomina de história do pensamento para compreender a constituição e a subjetivação do sujeito.

Para realizar essa discussão, Foucault (2013) desloca-se da análise da teoria geral do poder e da dominação para o âmbito do estudo histórico dos procedimentos e das tecnologias da governamentalidade, procurando colocar em questão a categoria do governo de si e dos outros por meio da correlação entre os três eixos citados e do conceito grego de *parresía*, que significa

“dizer tudo”, fala franca, liberdade da palavra, e que designa uma virtude, uma qualidade do homem. A *parresía* foi uma técnica, um procedimento muito utilizado na direção da consciência nas práticas da confissão cristã. A *parresía* é, portanto, uma obrigação, um dever de “dizer-a-verdade do outro como elemento essencial do governo que ele exerce sobre nós: é uma das condições essenciais para que possamos formar a relação adequada conosco, que nos proporcionará a virtude e a felicidade”, segundo Foucault (2013, p. 44), discutindo a literatura grega acerca do cuidado de si e do governo do outro. A *parresía* é, portanto, uma das noções importantes que se situam no campo da política como experiência da subjetivação do sujeito, ou naquilo que Foucault (2013) chama de pragmática do sujeito. Ela lida com elementos da retórica, mas não é retórica. Ela só se efetiva no exercício prático da verificação sobre si e na relação com o outro.

Nessa perspectiva, pesa sobre Hugo não tanto o fato de ele ser criança, mas de ser criança pobre acusada de roubo, de delinquência, concebida pelos adultos como uma criança “anormal”, nos termos de Foucault (2002), diferente. É diante dessa concepção de pobreza como “perigo” e “risco social” que as práticas de governo evidenciadas no filme vão tentar conduzir a conduta de Hugo, perseguindo-o para levá-lo ao orfanato de crianças sem família, abandonadas e delinquentes, como mostra a fala do senhor George:

Fique longe de mim Hugo Cabret, se não levo você para sala do inspetor da estação. Ele vai te trancar em uma cela pequena e você nunca mais vai sair. Não vai mais a escola, não vai se casar e nem ter seus filhos para pegar coisas que não são deles. (SCORSESE, 2011).

Se o cinema mostra Hugo em seu sofrimento pela condição de abandono e de luta para encontrar um amparo na vida, ele evidencia, por outro lado, as contradições, os paradoxos das prá-

ticas sociais de poder e saber da cultura adulta e a invisibilidade do sofrimento da infância frente a essa cultura.

Nessa perspectiva, a narrativa do filme conta a história de Hugo Cabret, que, após a morte de seu pai em um incêndio, passa a morar com seu tio - seu único parente que restara - na parte superior da Estação de Trem de Paris. Hugo, personagem do ator britânico Asa Butterfield, é concebido também como um garoto muito inteligente, que herdou de seu pai somente um robô quebrado, que este já tentara consertar antes de sua morte. Porém, Hugo é tratado, pelos adultos, com a hostilidade própria das formas de condução que se dava à infância pobre no final do século XIX e início do século XX, na Europa (ARIÈS, 1981).

Seu tio o ensinou a dar cordas nos relógios da estação, por ser esse seu emprego. Após aprender todo o serviço, seu tio desaparece e o deixa sozinho. Como não tinha dinheiro e seu maior desejo era terminar de consertar seu robô, roubava pequenas peças do senhor George, dono de uma loja de brinquedos na estação. Hugo acreditava que, se consertasse o robô, desvendaria o enigma deixado por seu pai - afinal, ele tinha todas as anotações deste sobre as peças que faltavam.

Entretanto, o dono da loja descobre os pequenos roubos e castiga Hugo, tomando-lhe o caderno de anotações, que ameaça queimar pelo fato de que o pequeno caderno trazia-lhe muitas lembranças desagradáveis. Não o queima e, reticente, percebendo que Hugo era um menino inteligente, propõe-lhe um acordo: que Hugo trabalhasse em sua loja recompensando-o por tê-lo roubado várias vezes.

Hugo, persistente em seu objetivo, permanece com o senhor George, velho rabugento, que toma seus pertences. Hugo o segue até sua casa, onde conhece Isabelle, sua sobrinha, e se tornam amigos. Compartilhando aventuras juvenis, Hugo descobre que Isabelle tem a chave que tanto procurava e que desvendaria o segredo do autômato. Ao colocar a chave no “robô”, ambos descobrem o enigma: o autômato fazia desenhos e, no final, assi-

nava o nome de George Melliès, o tio da menina e dono da loja de brinquedos. Assim, eles descobrem que o senhor George da loja de brinquedos era George Melliès, o “pai” do cinema ficcional, que se sentiu obrigado a desistir de seus sonhos devido ao contexto da época (I Guerra Mundial). Seus filmes já não faziam sentido naquela sociedade desmotivada e desacreditada pelos efeitos da guerra: as pessoas haviam parado de ir ao cinema. E, conseqüentemente, para sobreviver, Melliès teve que vender seus filmes a uma companhia que os derreteria para usar suas substâncias químicas no fabrico de saltos de sapatos.

Mais aí veio a guerra e a juventude e a esperança chegaram ao fim. O mundo não tinha mais tempo para truques mágicos e exhibições de filmes. Os soldados que voltaram, depois de verem tanta realidade, se entediavam com os meus filmes... os gostos tinham mudado mas eu não tinha mudado com eles. Ninguém mais queria ver os meus filmes, [...] fui forçado a vender meus filmes... Estas substâncias eram usadas para fazerem salto de sapatos (SCORSESE, 2011).

Hugo, mais uma vez, entra em cena com sua determinação: volta à estação de trem para pegar o autômato, para dizer a Georges Melliès que nem tudo estava perdido, que seus sonhos não haviam sido esquecidos. Ao chegar, é surpreendido pelo inspetor da estação, que o prende: por ser um garoto órfão e pobre significava perigo social no imaginário do contexto representado no filme. Hugo tenta fugir, mas não consegue. No entanto, já tinha conquistado o coração de George, que chega à estação e o resgata numa relação de proteção a quem lhe dera sentido à vida.

O filme termina com uma “Festa de Gala” para celebrar a vida e a obra de George Melliès. Este, que já tinha desistido do cinema, volta a “aparecer” graças a um jovem determinado e corajoso chamado Hugo Cabret.

Martin Scorsese, ao produzir o filme, faz referência ao início do cinema, retomando com muita delicadeza esse mundo extraordinário e encantador que pode mudar a realidade. É uma produção contemporânea, feita no século XXI, e que possui procedimentos estéticos coerentes com a linguagem cinematográfica de seu tempo.

1.1. PROCEDIMENTOS ESTÉTICOS E DEFINIÇÕES

Por procedimentos estéticos compreende-se o conjunto daquilo que Aumont denomina de estética do filme. O termo estética refere-se a uma reflexão da significação dos fenômenos artísticos. Deslocando para o cinema, a estética seria “o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas.” (AUMONT, 2012, p.15). De acordo com o autor, a estética do cinema subentende uma concepção de ‘belo’, ou seja, do gosto, do prazer do espectador em assistir ao filme. O filme é levado a ser compreendido como uma obra de arte aberta à reflexão e à análise. Define também a dimensão dos efeitos estéticos de cada filme, sendo eles, entre outros aspectos fundamentais, a representação visual e sonora, a montagem e a linguagem.

Um filme é formado por milhares de imagens fixas, chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente; passando de acordo com certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada e que se move. (AUMONT, 2012, p.19).

O movimento cede à imagem um real imaginário, criando no espectador a impressão de estar vendo a realidade. A impressão de realidade ocorre em função da riqueza perceptiva dos materiais fílmicos, como a imagem, o som, a cor, etc., articulados ao movimento e ao lugar de pertencimento cultural do espectador.

O efeito de realidade deve-se ao sistema de representação e, mais particularmente, ao sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental, enquanto o efeito de real se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço. Essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos da representação como tais, mas como sendo as próprias coisas. (AUMONT, 2012, p.151).

A impressão de realidade é também constituída pela imagem fílmica, que se enquadra em diversos conceitos: quadro, campo, fora de campo, profundidade de campo e plano. A noção de plano abrange todos esses termos, segundo Teixeira, (2006, p. 1): “Os planos cinematográficos são formas de descrever a posição da câmera em relação ao foco da cena [...]”.

Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados: nem por isso menos formuláveis verbalmente, e o problema do sentido da imagem é pois, o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem. (AUMONT, 2012, p. 259-260)

Aumont (2012, p.261), ao argumentar sobre a imagem, diz que ela só tem dimensão simbólica “tão importante porque é capaz de significar – sempre em relação com a linguagem verbal”. De acordo com ele, “a representação sonora e a representação visual não são absolutamente da mesma natureza. [...] a imagem fílmica é capaz de evocar um espaço semelhante ao real, o som é quase totalmente despojado dessa dimensão espacial” (AUMONT 2012, p.48). Nem sempre a imagem fílmica e o som são

da mesma natureza, mas podem evocar um dinamismo real e fictício, relacionando-se com o filme, como no caso de *A invenção de Hugo Cabret*. Podemos notar que a imagem fílmica da estação de trem possui uma cor de tons escuros e azulados, que marcam as grandes estruturas da estação com os seus relógios, tornando perceptível a identificação da época retratada na história. Dessa forma, o som e imagem em seu conjunto nos trazem o tempo e o local representados, dando significado à visualização imagética.

O som nas reproduções cinematográficas surgiu logo após as concepções estéticas de redução e profundidade, as quais, segundo Stam (2003), fizeram com que o cinema se tornasse mais irreal. Assim como qualquer outro fator cinematográfico, o cinema sonoro suscitou várias discussões, principalmente pelo fato de que, com a inclusão da fotogenia da imagem, dava-se a entendê-lo como uma simples disseminação do teatro.

Em *A invenção de Hugo Cabret*, a expressividade da câmara não se esgota na sucessão e no fluxo contínuo das imagens e da trilha sonora, que marca o filme com a música “The Thief”, de Howard Shore, mas se relaciona também com os diferentes olhares que focalizam os acontecimentos no processo de montagem. Essa expressividade retrata a sociedade, a estação, o cotidiano e, principalmente, os movimentos em torno de Hugo Cabret, que é perseguido pela segurança da estação, que imprime à infância um sentido de inferioridade, de idade mental reduzida, da mesma forma como se concebia o adulto pobre, considerados ambos, do século XVII ao início do século XX, escória social, “um bando de malfeitores” segundo Ariès (1981, p.185).

A fotografia das cenas em plano sequência evidencia o sentido contextual da época representada no filme: as três primeiras décadas do século XX, marcadas pela presença da tecnologia mecânica, ou seja, expressando as condições de possibilidade da emergência do cinema como efeito da Revolução Industrial.

A princípio, o cinema não era dotado de uma linguagem específica, mas era apenas o registro de um espetáculo anterior

ou, então, a simples reprodução do real. “Foi porque quis contar histórias e veicular ideias, que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui” (AUMONT, 2012, p.169)

É a linguagem cinematográfica que permite definir o cinema como uma forma estética da arte, que utiliza a imagem para comunicação. Para Mitry (1980⁸ apud AUMONT, 2012, p.174), “a linguagem é um sistema de signos ou de símbolos, [...] que permite designar as coisas dando-lhes um nome, dar significado às ideias, traduzir pensamentos”. Um filme é, portanto, um meio de narrar e desenvolver histórias, utilizando um sistema de imagens que representam coisas do mundo real.

Destarte, o termo linguagem cinematográfica abrange uma série de fatores que dão significado ao filme. A partir do momento em que o cinema quis contar histórias, foi necessário criar artifícios que facilitassem a compreensão tanto do produtor em relação à criação do filme quanto do espectador.

A Invenção de Hugo Cabret é um filme de ficção e a principal característica do filme de ficção é representar algo do imaginário social ou do diretor, uma história, por exemplo: “[...] o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação” (AUMONT, 2012, p.100). Mas um filme de ficção, necessariamente, não precisa ser uma história “encantada”, algo do imaginário, pode também ser algo que tenha fundamento na realidade, na experiência histórica, coletiva ou individual.

2. O CINEMA

O termo cinema envolve uma série de acontecimentos distintos, que se referem, cada um deles, a uma abordagem teórica

8 MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinema*. 2 vol. Paris: Universitaires, 1966-1968 (re-ed. em 1980).

exclusiva e remetem a uma instituição, a uma indústria, a uma produção significativa e estética (AUMONT, 2012).

Para entendê-lo, convém conhecer um pouco da sua história, desde a construção do cinematógrafo como material científico pelos irmãos franceses Lumière, até o encontro de Georges Melliès com essa “espetacular máquina” no Grand Café em Paris, em uma apresentação dos irmãos Lumière, em 1895, quando seus olhos encheram-se de sonhos.

No dia da primeira exibição pública de cinema [...] ele foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho. Lumière o desencorajou - disse-lhe que o “cinematographo” não tinha o menor futuro como espetáculo, [que] era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. (BERNARDET, 2006, p.11).

Melliès, não desistiu e criou sua própria máquina. Seus filmes eram plenos de fantasias, procurando expressar a realidade de forma lúdica. Acreditava que o cinema poderia interpretar os sonhos, a realidade, sem ser somente um objeto de pesquisa, como previam os irmãos Lumière.

A ilusão de verdade que os filmes produziam causava um efeito maravilhoso, como se a própria realidade estivesse sendo vista. Segundo Bernardet (2006), essa ilusão de verdade ficou conhecida como impressão de realidade, e, provavelmente, foi a base do grande sucesso do cinema, dado que os espectadores tinham a impressão de que tratavam da própria vida na tela. Mesmo quando o filme retratava algo sabido como uma inverdade.

Não só o cinema seria a reprodução da realidade, [mas] seria também a reprodução da própria visão do homem. [...] A imagem cinematográfica também nos mostra as coisas em perspectiva e por isso ela corresponde à percepção natural do homem (BERNARDET, 2006, p. 17)

Entretanto, o cinema não é somente uma forma de expressão do real, mas, antes de tudo, uma forma de manifestação ideológica. Daí que as imagens produzidas como efeito da realidade vivida disfarçavam, no fundo, a manipulação proporcionada pelo filme, tanto da sociedade da época quanto do produtor.

O cinema foi se expandindo e o fator inerente que o instaurou no mercado foi o início da reprodução de suas cópias, permitindo que um mesmo produto fosse apresentado, simultaneamente, em vários locais. As películas começaram a ser reproduzidas, vendidas e exibidas como mercadoria, facilitando a divulgação de diferentes concepções de mundo. De forma que o cinema começou a se tornar uma indústria cinematográfica.

A indústria cinematográfica é um fenômeno historicamente novo, com um pouco mais de cem anos. [...] A primeira atividade comercial ligada ao cinema restringiu-se à compra e à venda de equipamentos. Em fins do século XIX, vendiam-se projetores e rolos de filmes que passavam a ser propriedade de seus compradores. Tal comércio foi disputado principalmente por dois grandes fabricantes: os irmãos Lumière, franceses inventores do cinematógrafo, e o eclético norte-americano Thomas Edison, com o seu aparelho vitascópio, mais pesado e difícil de operar que o dos concorrentes europeus. (LEITE, 2005, p. 7).

A partir da disputa desses dois fabricantes, o cinema norte-americano se desenvolveria. Thomas Edison, com a força dos grupos industriais dos Estados Unidos, possibilitou o registro do invento primeiro que os franceses. Assim, iniciou-se o sistema de astros, estrelas e celebridades de Hollywood, formando os grandes estúdios de produção, que foram se fortalecendo nos demais países, de acordo com Leite (2005).

Nesse período, aproximadamente em 1915, sob o esforço dos norte-americanos, a linguagem cinematográfica se forma,

segundo Bernadet (2006). E desenvolve-se para tornar o cinema capaz de contar histórias. E se, nesse primeiro momento, a linguagem predominante foi a da ficção, com o passar dos anos ela foi se aperfeiçoando, tornando-se apta a uma comunicação científica e histórica, como, por exemplo, o documentário.

O cinema foi reconhecido como sétima arte por influência de Eisenstein e, em 1960, por meio do grupo da Nouvelle Vague, passou a ser produtor de um discurso histórico importante.

O cinema, assim, contém diversas significações: ao mesmo tempo em que é visto como uma indústria de mercado é reconhecido como uma obra de arte. E, como toda obra de arte, tem o direito de ser apreciado e analisado: “o cinema hollywoodiano tem desempenhado o papel de avigorar a sensação de realidade das narrativas tradicionais, mesmo quando a história contada é de caráter inteiramente fantasioso” (FELINTO, 2006 p.415).

A tecnologia de nosso tempo irá contribuir significativamente para a produção de efeitos especiais, permitindo que haja uma troca de informações com maior precisão entre o espectador e a obra fílmica, principalmente em relação às modalidades perceptivas (imagens, textos, sons, gestos etc.), obtendo, em muitos casos, os efeitos em tempo real.

O desenvolvimento de tecnologias como o sistema de som THX, que envolve o espectador numa teia acústica simuladora da experiência “real”, responde ao mesmo impulso no plano da tradicional cinematografia hollywoodiana. O público experimenta, com satisfação, esse “prazer sintético” de imaginar que os objetos e seres mostrados na tela passeiam pela sala de cinema de modo a quase ser possível tocá-los. E em cinemas digitais que exploram tecnologias de imagem 3D, como o Imax de Los Angeles, o público ludicamente estende as mãos em direção às imagens que parecem se projetar para fora da tela. (FELINTO, 2006, p. 421)

Segundo Felinto (2006 p.424-425), “[...] o digital pode ser usado para presentificar o passado (trazê-lo magicamente de volta à vida na forma de imagem), sem perder o poder de veicular também os mais arrojados índices de ultramodernidade tecnológica”.

Assim acontece com *A invenção de Hugo Cabret*, um filme marcado pela presença tecnológica, mas que retrata um período em que a tecnologia atual não se fazia presente: o início da história do cinema. “O presente desvela suas íntimas conexões com o passado e o tecnológico desnuda seus movimentos complexos de releitura e apropriação” (FELINTO, 2006, p. 424).

Os momentos mais marcantes da história do cinema no filme apresentam-se de modo pictórico e como elaboração da experiência de Hugo e do senhor George. A experiência estética com cinema, literatura e tecnologia (o enigma do autômato, o relógio etc.) que teve Hugo quando vivia na companhia do seu pai constitui a base enigmática e a própria força da narrativa estética do filme.

Hugo não apenas tem a memória da educação estética que recebeu do pai como, ao confessá-la a Isabelle, elabora-se a si mesmo por meio de um discurso de verdade sobre si, em direção a uma estética da existência, nos termos de Foucault (2013). Nessa luta pela busca de um sentido estético para sua vida, Hugo depara-se com o segredo e a dor do senhor George Milliès: o fracasso como cineasta. Hugo busca não apenas um sentido de amparo para sua existência como também se empenha em mostrar ao senhor George que há uma chance de reelaboração de si, no sentido de uma estética de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destaca-se a abordagem da infância no filme, tomando como chave de leitura o tratamento dado ao personagem Hugo Cabret e a visibilidade das suas experiências, sofrimentos e de-

sejos, por meio de procedimentos estéticos. O filme é tensionado nessa relação: o governo da conduta da infância evidenciada na relação com Hugo - que está sempre sob suspeita por ser concebido como um pequeno delinquente, um transgressor, um risco social pela simples condição de ser criança pobre e órfã - e a sua dimensão subjetiva. Hugo sentia-se desamparado, sozinho, sem família, sem lugar na sociedade adulta. A sua condição de desamparo e sua experiência estético-afetiva com o pai, no entanto, lhe deram forças para a luta em busca de um lugar no mundo. Além de não ter casa para morar nem dinheiro para se alimentar, Hugo vivia correndo e se escondendo da perseguição dos adultos, em especial do segurança da estação de trem e do senhor George, que o denuncia pelos pequenos furtos.

É exatamente a sua condição de desamparo que o torna perseguido pelo inspetor (Sacha Baron Cohen) da estação e pelo senhor George, o dono da loja, de quem Hugo pega pequenas peças com o intuito de consertar o seu autômato, sua única esperança de encontrar uma saída para sua vida.

Hugo era tratado com hostilidade e menos valia. O tratamento hostil dispensado tem certa correspondência com as concepções de infância prevalentes na sociedade européia do contexto histórico representado filmicamente.

Hugo, no entanto, não desiste nem se deixa sucumbir, mostrando-se uma criança determinada e consciente de que é só no mundo. Por isso, precisa encontrar meios de sobreviver. É essa luta que o leva até a casa do senhor George em busca de seu caderno, quando conhece Isabelle, a sobrinha de George, uma pré-adolescente de classe média que, por essa razão, não sofria as perseguições que sofria Hugo. Hugo se acompanha da garota e desenvolve a narrativa do filme sob sua proteção. Sua perseguição termina com o desfecho do filme e a proteção dada pelo senhor George Melliès em agradecimento ao que Hugo lhe proporcionou: a retomada da sua vida de cineasta.

Abstract: *The article deals with studies about cinema and childhood government, linked with the studies and research group called: education, childhood and psychoanalysis - GEPEIAP / CNPq. The movie The Invention of Hugo Cabret enables to think the production processes and subjectivity of the subject child. His narrative and aesthetic proposal are marked by panoramic scenes and in depth, which gives sense of reality to the images. The analysis exposes the conception and childhood governance practices represented in the film. The movie tells the story of an orphan boy who struggles to fix an automaton robot left by his father.*

Keywords: *Cinema; Childhood, Aesthetic Procedures; Education.*

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Julio Groppa e RIBEIRO, Cintya Regina. *A educação do por vir: experiências do cinema*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ARIËS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução de Dora Flaksman, 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16º ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- _____. Et al. *A estética do filme*. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRODWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também. In: Silva, Tomaz Tadeu da (Org). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FELINTO, Erick. Cinema e Tecnologias Digitais. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento, 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FOUCAULT, M. *O governo dos vivos. Curso no Collège de France, 1979-1980* (extractos). Org. Nildo Avelino. Trad. Nildo Avelino. São Paulo: Centro de Cultura Social; Rio de Janeiro: Achimé, 2011 .

_____. *Os anormais: curso do Collège de France (1975-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Nascimento da Biopolítica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Direito de morte e poder sobre a vida. In: *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Raquel Ramallete, V. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.

_____. *A Microfísica do Poder*. Organização, introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *O governo de si e dos outros: Curso no Collège de France (1982-1983)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 7 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: _____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROCHA, Maria Alice de S. Carvalho. e RODRIGUES, Sônia Maria. *Último dia de aula, agora vou para brincar...* In: *Anais Eletrônicos do Simpósio Luso-Brasileiro em Estudos da Criança: pesquisa com crianças, desafios técnicos metodológicos*, bianual, 2014. Disponível em: <http://www.estudosdacrianca.com.br/site/anaiscomplementares>

SARMENTO, Manuel Jacinto. Gerações e alteridade: Interrogações a partir da sociologia da infância. In: *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n. 91, p. 361-378, Maio/Ago. 2005. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em 20/02/2015.

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

TEIXEIRA, Marcelo. *Planos Cinematográficos Básicos: Introdução aos estudos do cinema e sua linguagem*. v.10, 2006. Publicado no Blog Euqfiz Design, www.euqfiz.com.br

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. *Infância: um dos nomes da não razão*. Brasília: UNB, 2014.

VANOYE, Francis e GALIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VORCARO, Ângela. *Desastre e acontecimento na estrutura*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 6 ed., São Paulo: Paz e Terra, 2014.

