



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**  
**BACHARELADO EM JORNALISMO**

**BIANCA SILVA ALVES**  
**MARCELY CRISTIAN DE SENA BARROSO**

**A SEMIÓTICA NO CINEMA (PÓS-MODERNO) DE QUENTIN TARANTINO**

**Macapá - AP**

**2021**

**BIANCA SILVA ALVES**  
**MARCELY CRISTIAN DE SENA BARROSO**

**A SEMIÓTICA NO CINEMA (PÓS-MODERNO) DE QUENTIN TARANTINO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Jornalismo, área Comunicação Social, do Departamento de Letras e Artes (DEPLA), da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), como requisito final para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Rafael Wagner dos Santos Costa

**Macapá - AP**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá  
Elaborada por Cristina Fernandes– CRB-2/1569

---

Alves, Bianca Silva.

A semiótica no cinema (pós-moderno) de Quentin Tarantino. /  
Bianca Silva Alves, Marcely Cristian de Sena Barroso; orientador,  
Rafael Wagner dos Santos Costa. – Macapá, 2021.  
59 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Fundação  
Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de  
Bacharelado em Jornalismo.

1. Semiótica. 2. Tarantino, Quentin. 3. Crítica e interpretação. 4.  
Cinema. I. Barroso, Marcely Cristian de Sena. II. Costa, Rafael  
Wagner dos Santos, orientador. III. Fundação Universidade Federal do  
Amapá. IV. Título.

791.430233 A474s  
CDD. 22 ed.

---

**BIANCA SILVA ALVES**  
**MARCELY CRISTIAN DE SENA BARROSO**

**A SEMIÓTICA NO CINEMA (PÓS-MODERNO) DE QUENTIN TARANTINO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Jornalismo, área Comunicação Social, do Departamento de Letras e Artes (DEPLA), da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), como requisito final para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Macapá - AP, 13 de maio de 2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Rafael Wagner dos Santos Costa  
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

---

Prof. Dr. Ivan Carlo Andrade Oliveira  
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Roberta Scheibe  
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

Dedicamos este trabalho ao colega de classe e amigo Iuri Ramos, que nos deixou prematuramente e que nos inspira até hoje com sua lembrança cativante; e ao professor Aldenor Benjamin, que estava sempre nos dando sua benção e nos guiando para a excelência na profissão.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradecemos a Deus.

Aos nossos familiares, em especial aos nossos pais, por acreditarem e nos incentivarem a correr atrás dos nossos sonhos. Eles ajudaram a tornar isto possível.

Aos nossos professores. E ao nosso orientador por todo apoio e paciência que teve durante o desenvolvimento deste trabalho.

“Aparências externas são ilusórias. O que está dentro delas, por debaixo delas, é o que importa.” (Ryan Holiday)

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo desenvolver uma análise semiótica de quatro longas-metragens escritos e dirigidos pelo cineasta pós-moderno Quentin Tarantino. Seus filmes foram escolhidos pois em cada um ele cria um universo único, repleto de narrativas ricas, de referências e de significação. Para tanto, optou-se pela Semiótica de Charles Sanders Peirce especialmente no que tange as suas categorias fenomenológicas, e auxílio de sua interlocutora Lucia Santaella. Podemos inferir, que em cada produção cinematográfica, observamos a presença mais forte de uma ou outra das chamadas tricotomias do signo peirceano. Nesse sentido, foi observada uma imagem icônica mais presente em *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (1994), no âmbito da categoria fenomenológica de Primeiridade; uma imagem indicial, cheia de estímulos e respostas em *Kill Bill vol. 1* (2003) e *Kill Bill vol. 2* (2004), no âmbito da Secundidade peirceana; e evidenciado a presença do simbolismo, enraizados nas imagens e diálogos de *Bastardos Inglórios* (2009), no campo da Terceiridade. Para apresentar as hipóteses descritas, de uma forma mais simples e didática, optamos pela modalidade de ensaios, nos quais analisamos os fotogramas dos filmes, expondo os pontos de vista e interpretações resultantes da relação da linguagem cinematográfica com o campo semiótico, ou seja, como acontece o processo de semiose dentro de cada cena de determinado filme.

**Palavras-chave:** Semiótica. Tarantino. Cinema. Peirce.



## ABSCTRACT

The present work of completion of course aims to develop a semiotic analysis of four feature films written and directed by the postmodern filmmaker Quentin Tarantino. His films were chosen because in each one he creates a unique universe, full of rich narratives, references and meaning. To this end, Charles Sanders Peirce's Semiotics was chosen especially with regard to its phenomenological categories, and aid from his interlocutor Lucia Santaella. We can infer that, in each cinematographic production, we observe the stronger presence of one or the other of the so-called trichotomies of the Peircean sign. In this sense, an iconic image more present in *Pulp Fiction - Tempo de Violência* (1994) was observed, within the scope of the phenomenological category of Primeiridade; an indicial image, full of stimuli and responses in *Kill Bill vol. 1* (2003) and *Kill Bill vol. 2* (2004), within the scope of the Peircean Secundity; and evidenced the presence of the symbolism, rooted in the images and dialogues of *Inglorious Bastards* (2009), in the field of Thirdness. In order to present the hypotheses described, in a more simple and didactic way, we opted for the rehearsal modality, in which we analyzed the frames of the films, exposing the points of view and interpretations resulting from the relationship of the cinematographic language with the semiotic field, that is, as the semiosis process takes place within each scene of a given film.

**Keywords:** Semiotics. Tarantino. Cinema. Peirce.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 — Mia gesticulando um quadrado no ar
- Figura 2 — Mia e Vincent dançando no restaurante
- Figura 3 — O velho provérbio Klingon
- Figura 4 — A Noiva revela sua gravidez
- Figura 5 — A silhueta enquanto aparecem os créditos
- Figura 6 — Capítulo 1-2
- Figura 7 — Lista da morte
- Figura 8 — Esquadrão Assassino de Víboras Mortais
- Figura 9 — A Noiva e O-Ren Ishii em anime
- Figura 10 — Pai Mei treinando Beatrix
- Figura 11 — Beatrix encontra Bill e B. B.
- Figura 12 — LaPadite demonstra preocupação com a chegada dos soldados
- Figura 13 — Hans sinalizando que o leite foi aprovado por ele
- Figura 14 — LaPadite em uma posição defensiva
- Figura 15 — Tenente Aldo falando com o pelotão
- Figura 16 — Hitler
- Figura 17 — Sala do Hitler
- Figura 18 — Sargento batendo continência
- Figura 19 — Urso Judeu olhando para o sargento
- Figura 20 — Cena rosto de Shosanna
- Figura 21 — Hicox mostrando o 3 com as mãos
- Figura 22 — Bridget mostrando como é o 3 alemão
- Figura 23 — Shosanna se maquiando
- Figura 24 — Bastardos gesticulando

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
2	<b>O CINEMA (PÓS-MODERNO) DE QUENTIN TARANTINO</b> .....	14
3	<b>ELEMENTOS SEMIÓTICOS</b> .....	19
3.1	CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS .....	20
3.2	A CONSTITUIÇÃO DO SIGNO.....	21
3.3	AS TRICOTOMIAS DO SIGNO.....	22
3.3.1	<b>Do signo com seu representamen</b> .....	23
3.3.2	<b>Do signo com seu objeto</b> .....	24
3.3.3	<b>Do signo com seu interpretante</b> .....	25
4	<b>ENSAIOS</b> .....	26
4.1	A ICONICIDADE PRESENTE EM <i>PULP FICTION - TEMPO DE VIOLÊNCIA</i> (1994).....	26
4.2	OS INDÍCIOS DA VINGANÇA DE BEATRIX KIDDO EM <i>KILL BILL VOL.1 E VOL. 2</i> .....	30
4.3	O UNIVERSO SIMBÓLICO DE <i>BASTARDOS INGLÓRIOS</i> .....	42
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	56
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	58

## 1 INTRODUÇÃO

O universo cinematográfico de Quentin Tarantino conquistou fãs ao redor de todo o mundo com sua genialidade e inovação. Com uma carreira já consolidada, o diretor e roteirista nunca escondeu que gosta de referenciar seus ídolos através dos seus trabalhos. Com seu estilo único, podemos observar as características semióticas presentes em suas narrativas para que suas produções sejam consideradas originais e pós-modernas.

Ainda na adolescência, Quentin Tarantino foi gerente de uma videolocadora, o que o possibilitou ter acesso a diversos filmes que lhe serviriam de inspiração futuramente. Atuou em algumas obras de destaque, como *A Balada do Pistoleiro* (1995) e *Um Drink no Inferno* (1996) e ainda dirigiu um dos episódios da comédia *Grand Hotel* (1995). Através dessas pequenas aparições, deu os primeiros passos na sua carreira. Sempre mesclando violência exacerbada e humor aparentemente fora de hora ou contexto, além de uma estética narrativa singular, conseguiu destacar seu nome no meio cinematográfico.

Mais importante do que a linguagem utilizada para dar sentido a uma obra, é o que ela revela. Sendo assim, é necessário um amplo trabalho para decodificar e interpretar os símbolos, tornando-os acessíveis aos telespectadores a fim de apreciar o cinema como arte.

O objetivo central desta monografia é tratar dos aspectos referentes à semiótica de suas produções. Dessa forma, os filmes: *Pulp Fiction - Tempo de Violência* (1994), *Kill Bill Vol. 1* (2003), *Kill Bill Vol. 2* (2004) e *Bastardos Inglórios* (2009) serão esmiuçados a fim de evidenciarmos os signos presentes em cada um deles e de que forma ocorrem os processos de semiose no interior destes.

Utilizamos a pesquisa bibliográfica na parte teórica com base nos autores Peirce (1975; 2005) e seus principais interlocutores, entre os quais, Lucia Santaella (1983; 1992; 1995). Já para estabelecer a análise dos aspectos semióticos envolvidos optamos por usar os fotogramas dos filmes.

O processo da análise semiótica se mostrou essencial, pois, com base nos autores consultados, foi possível delimitar e entender determinados tipos de discursos, perceber de que forma impactam nos seres humanos que consomem esses discursos, através de diversas mídias como a televisão, o rádio, o jornal, a internet, etc. Neste trabalho, em específico, delimitamos a linguagem utilizada por Quentin Tarantino em seus filmes e suas possíveis significações.

Essas obras passaram a ser construtoras de significado, tão presentes no imaginário popular, que acabaram se tornando referência para novos diretores e roteiristas.

Assim, este trabalho é constituído, além da introdução e das considerações finais, por três capítulos teóricos: o primeiro capítulo, intitulado “O Cinema Pós-moderno de Quentin Tarantino”, aborda o mundo cinematográfico e as características das produções do cineasta norte-americano.

No capítulo seguinte, denominado “Elementos Semióticos”, discorreremos sobre o contexto semiótico, as definições, exemplificações e apresentação dos elementos que buscamos identificar nas análises.

E, por fim, na parte mais importante deste trabalho, no capítulo denominado “Ensaaios”, colocamos em prática a análise dos fotogramas dos filmes, relacionando-os com a teoria apresentada no capítulo “Elementos Semióticos”.

A análise dos fotogramas segue a ordem: *Pulp Fiction - Tempo de Violência*, em que evidenciamos a questão da primeiridade peirceana, a sua iconicidade. Em seguida, observamos em *Kill Bill Vol. 1 e Vol. 2* a nítida presença da categoria de secundidade e a indicialidade de sua imagem. Finalmente, em *Bastardos Inglórios* notamos a força da categoria de terceiridade e seu aspecto simbólico. Essa divisão foi feita após verificarmos a prevalência desses tipos de signos em cada produção.

Consideramos o tema relevante para ser trabalhado, pois busca contribuir para os estudos relacionados ao movimento pós-moderno e sua influência no cinema. Será uma contribuição mais especificamente para a área cinematográfica, somando-se aos demais trabalhos já produzidos que tratam sobre as produções cinematográficas de Quentin Tarantino, um dos maiores diretores atuais. A escolha do tema foi baseada na admiração ao cineasta Quentin Tarantino e à curiosidade. Curiosidade de conhecer um pouco mais sobre a criação da linguagem cinematográfica que ele utiliza em seus filmes. Aliada à Semiótica, podemos compreender um pouco mais sobre suas narrativas e ao mesmo tempo contribuir para a academia.

Os filmes foram escolhidos pelo fato de percebermos que em cada um deles poderíamos evidenciar o funcionamento das tricotomias de Peirce. Cada filme possui uma linha de criação que nos permitiu criar as hipóteses de que em cada narrativa estavam presentes, de forma mais intensa, os ícones em *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, os índices em *Kill Bill Vol. 1 e Kill Bill Vol. 2*, e os símbolos em *Bastardos Inglórios*. Pelo fato de a linguagem cinematográfica ser composta de diversos elementos visuais, sonoros

e textuais, explícitos ou não, entendemos que a melhor forma de identificar e compreender a intenção desses elementos seria através uma abordagem semiótica, permitindo-nos identificar a ideia que Tarantino quis passar através de cada som, imagem, gesto, referência.

## 2 O CINEMA (PÓS-MODERNO) DE QUENTIN TARANTINO

Ao analisar as características semióticas presentes nas narrativas de Quentin Tarantino, percebe-se que ele desconstrói as narrativas clássicas, criando uma narrativa própria e repleta de significações, baseada em características pós-modernas. Tarantino é pioneiro no chamado cinema pós-moderno<sup>1</sup>, que é um fenômeno do contraditório, da quebra de valores e até ausência deles. É uma reconstrução onde “tudo é nada”. É uma série de transformações em que a tecnologia vem como a principal característica, influenciando toda a sociedade em que tudo é instantâneo, é relativo, transformando o mundo em globalizado.

Em literatura, particularmente na ficção, o pós-modernismo prolonga a liberdade de experimentação e invenção modernista, mas com diferenças importantes. Enquanto o modernismo lutava pelo máximo de forma e originalidade, os pós-modernistas querem destruição da forma romance, como no *nouveau roman* francês, ou então querem o pastiche, a paródia, o uso de formas gastas (romance histórico) e de massa (romance policial, ficção científica), como na metaficção americana. Num e noutro caso, entretanto, está fora de cogitações a representação realista da realidade, o ilusionismo. Na literatura pós-moderna não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre (SANTOS, 1994, p. 39).

Muito se caminhou antes do surgimento do chamado cinema Pós-moderno. Quando o cinema surgiu, em 28 de dezembro de 1895, com a exibição da primeira sessão pública que os irmãos Lumière fizeram do invento chamado de cinematógrafo, as possibilidades eram limitadas.

Leve, pouco volumoso, ele funciona a 16 quadros por segundo - frequência que será mantida até a chegada do cinema falado, no fim dos anos 1920 - e utiliza o filme criado por Edison, com a diferença fundamental de que a película do Kinetoscope possui quatro perfurações laterais retangulares por imagem, e a dos irmãos Lumière, apenas um furo redondo de cada lado do fotograma (MERTEN, 2003, p. 21).

Com o advento das novas tecnologias, o cinema mudou drasticamente. “Era um meio analógico, trabalhando manualmente por meio de máquinas simples (entre aspas), ficou cada vez mais sofisticado, a maquinaria evoluiu e hoje, cada vez mais, os críticos e os ensaístas sustentam que o futuro do cinema é digital” (MERTEN, 2003, p. 08). Essa

---

<sup>1</sup>O filósofo Jean François Lyotard (1924-1998) definiu o pós-moderno como “a incredulidade em relação às metanarrativas” na sua obra *A condição pós-moderna* (2002).

evolução tecnológica possibilitou que as produções de Quentin Tarantino fossem criadas mais livremente ao se utilizar em suas estratégias narrativas a mistura da realidade e da ficção; espetacularização (exagero) característica da hiper-realidade; descaracterização de seu gênero cinematográfico: não há uma definição do gênero que o produtor utiliza; o texto não linear, não cronológico, diferente do proposto pelas narrativas clássicas, fazendo com que o espectador fique preso ao enredo, para que possa juntar as peças e entender o filme. Outros elementos que ele utiliza são o pastiche, que é a crítica que o diretor faz às caricaturas dos personagens, o uso de referências e a metalinguagem. “Tarantino vai além do conceito de cineasta de segundo ou terceira geração. Deixa para trás diretores que vieram das escolas de cinema, cheios de informação conceitual – e acadêmica. Tarantino representa um novo conceito” (MERTEN, 1995, p. 111).

Mauro Baptista aborda no livro *O cinema de Quentin Tarantino* sete longas-metragens em que ele discute, entre outros, aspectos relacionados ao gênero de produção, ao jogo que o diretor faz com seu roteiro, as características pós-modernas de sua produção e traça um paralelo com as produções do cinema clássico.

Tarantino faz cinema de gênero pós-moderno, não clássico. Ele incorpora estratégias narrativas do filme noir e do cinema moderno, a paródia de filmes de gênero e diversidade de estilos que se inicia na década de 1960. É um autor cinéfilo e eclético que parte da tradição pulp e se nutre de um amplo leque de formas de fazer cinema, de Howard Hawks a Sergio Leone, dos exploitation films estadunidenses dos anos 1970 ao primeiro Jean-Luc Godard (1959-1965) (BAPTISTA, 2010, p. 25).

A pós-modernidade é o movimento da tecnologia, do consumo personalizado, das transformações nas artes, é a quebra de regras, é o caos, é a desordem. O “fantasma” do pós-modernismo está em tudo. O cenário no qual surge o pós-modernismo é aquele onde as coisas acontecem aceleradas demais, impulsionadas pela modernidade. “Nesse sentido, podemos pensar a Pós-modernidade como um amplo processo – lento e complexo – para um novo tipo de sociedade, de cultura, e de indivíduo, surgindo, sem dúvida, da experiência moderna, mas que exigirá “algo mais””. (ROCHA, 1998, p. 30).

A essência da Pós-modernidade quando falamos de tecnologia e meios de comunicação está no simulacro, uma reprodução técnica da realidade, transformando o real em um real mais bonito, espetacular, mais interessante que a realidade em si. A televisão cria essa hiper-realidade, que aliada ao computador, transforma algo simples em espetacular. Ao assistirmos uma propaganda de um produto, ficamos fascinados, com



vontade de comprar. Isso faz com que entre nós e o mundo, estejam os meios tecnológicos de comunicação.

O ambiente pós-moderno significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo. Uma reportagem a cores sobre os retirantes do Nordeste deve primeiro nos seduzir e fascinar para depois nos indignar. Caso contrário, mudamos de canal. Não reagimos fora do espetáculo (SANTOS, 1994, p. 13).

Quentin Tarantino é produtor, diretor, ator e roteirista. Em sua carreira, produziu e roteirizou dez filmes, conseguindo se consagrar com um estilo único e conquistando um público cativo. Suas produções dez produções são, em ordem cronológica: *Cães de Aluguel* (1992), *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (1994), *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill vol.1* (2003), *Kill Bill vol. 2* (2004), *À Prova de Morte* (2007), *Bastardos Inglórios* (2009), *Django Livre* (2012), *Os Oito Odiados* (2015), *Era Uma Vez Em Hollywood* (2019).

De família humilde, Quentin Jerome Tarantino cresceu em um bairro de negros e hispânicos de Los Angeles. Sua estreia como roteirista-diretor foi em 1992, com o filme *Cães de aluguel*. “Do nada surgia aquele novo cineasta para reinventar o cinema de gêngsteres por meio de uma direção de cena poderosa e diálogos afiados” (MERTEN, 2003, p. 241).

Antes de ficar renomado, escreveu roteiros para Tony Scott (*Amor à queimadura*, de 1993) e Oliver Stone (*Assassinos por natureza*, de 1994). Lançado em 1994, *Pulp Fiction - Tempo de Violência* lhe rendeu o Oscar de melhor roteiro e a Palma de Ouro no Festival Cannes no ano seguinte. O filme é também responsável por fazer “renascer” a carreira do ator John Travolta.

*Pulp Fiction* traz a narrativa de três histórias diferentes, mas conectadas entre si: sobre dois assassinos profissionais, um pugilista pago para perder uma luta e um casal assaltando um restaurante, em Los Angeles. “Pulp Fiction: o título não enganava. Tarantino baseou-se nas revistas policiais baratas. Foi de lá que retirou uma série de clichês que se haviam tornado familiares para o público leitor e também o cinematográfico de todo o mundo” (MERTEN, 2003, p. 242).

Grande parte do filme entrega ao público conversas e monólogos que revelam as perspectivas de vida e o senso de humor dos personagens. Como a maioria dos seus demais trabalhos, apresenta ordem não linear.

Pulp Fiction é surpreendente, violento e muito divertido. Mas – com seus personagens bizarros, eventos em sequência não linear, e referências sem fim à cultura pop – sobre o que o filme realmente trata? Sobre o niilismo americano, a perda de todo o significado e valores em nossas vidas, seguindo o que Nietzsche chamou de “A morte de Deus”. Mais especificamente, sobre a transformação de dois personagens: Jules (Samuel L. Jackson) e Butch (Bruce Willis) (CONARD, 2013, p. 130).

Em 2003, Tarantino lançou *Kill Bill Vol. 1*, estrelado por Uma Thurman (protagonista junto com John Travolta em *Pulp Fiction*). Devido a sua duração, de quase quatro horas, o filme foi dividido em dois volumes. Concebido como um drama fictício de vingança, o filme tem homenagens a antigos gêneros: filmes antigos asiáticos de kung fu e japonês de samurais, western spaghetti italiano, trash, anime, grande referência à música popular e cultura pop e, claro, alta violência deliberada.

*Kill Bill* conta a história de vingança de Beatrix Kiddo, interpretada por Uma Thurman, contra seus ex-parceiros do Esquadrão Assassino de Víboras Mortais, que tentaram assassiná-la no dia do ensaio de seu casamento. Em *Kill Bill: Vol. 1* são apresentados os motivos pelos quais “a Noiva” – personagem criada por Tarantino juntamente com Uma Thurman – está à caça dos seus ex-parceiros.

É ela que passa por todos os lugares e situações, mas são esses lugares e situações que constituem o foco do filme. A única lógica narrativa de *Kill Bill: Vol. 1* é a da genealogia da violência: passados traumáticos criam atualizações sangrentas (e o filme vai muito fundo nela quando a Noiva conversa com a [agora órfã] filha de Vernica Green, reconhecendo a necessidade moral de um futuro duelo). Lógica a jamais encontrar um equilíbrio, um fim – uma vez que um ato de violência sem dúvida chamará outros novos, e assim infinitamente –, funcionando como um motor da História e das histórias (GARDNIER, 2013, p. 152).

Na sua sequência, *Kill Bill: Vol. 2* nos mostra agora a Noiva indo atrás de Bill, que a teria supostamente matado com a ajuda do Esquadrão Assassino de Víboras Mortais no dia do seu casamento. “Bill e o Esquadrão de Víboras destruíram a família que a Noiva secretamente vinha construindo fora do alcance deles. Ao fazê-lo, evidentemente ‘deram à luz’ a filha de Bill, provavelmente a arrancaram do útero ainda vivo da Noiva” (RICH, 2013, p. 164).

Lançado em 2009, *Bastardos Inglórios* traz em sua narrativa dois planos para assassinar as lideranças nazistas. Um encabeçado por uma jovem francesa-judia, dona de um cinema; e outro por um grupo de soldados judeus aliados. O filme rendeu o Oscar de melhor ator coadjuvante para Christoph Waltz, pelo papel do Coronel Hans Landa.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a França está ocupada pelos nazistas. O tenente Aldo Raine é o encarregado de reunir um pelotão de soldados de origem judaica, a fim de realizar uma missão suicida contra os alemães. O objetivo é matar o maior número possível de nazistas, da forma mais cruel possível. Paralelamente, Shosanna Dreyfus assiste à execução de sua família pelas mãos do coronel Hans Landa, fazendo com que fuja para Paris. Lá, ela se disfarça como dona e projecionista de um cinema local, enquanto planeja um meio de se vingar (ZACHARIAS, 2013, p. 223).

Em cada obra o cineasta consegue, com maestria, prender o público com sua criatividade incontestável. Baptista (2010, p. 138) afirma que “o cinema de Tarantino distancia o espectador para permitir que este usufrua o prazer da ficção e reflita sobre o que assiste. Ao mesmo tempo, consegue não distanciá-lo totalmente e manter seu interesse na história”.

### 3 ELEMENTOS SEMIÓTICOS

A Semiótica, surgida no início do século XX, é a ciência que estuda os signos e todas as formas de linguagem produzidas, sejam elas verbais ou não verbais, que criem sentido para o ser humano. O filósofo norte americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) dedicou boa parte de sua vida ao estudo e desenvolvimento de uma teoria geral dos signos. Peirce considerava toda produção, realização ou expressão humana como sendo a base do estudo da Semiótica. “A Semiótica Peirceana, concebida como Lógica, não se confunde com uma ciência aplicada. O esforço de Peirce era o de configurar conceitos sógnicos tão gerais que pudessem servir de alicerce a qualquer ciência aplicada” (SANTAELLA, 1983, p. 33).

Antes de ter seu trabalho validado, o filósofo passou por um árduo processo de teorização e sistematização.

Durante toda a sua vida, Peirce lutou em prol do reconhecimento da Lógica como ciência. Suas infatigáveis atividades como praticante em várias áreas das ciências não eram guiadas senão por seu amor pela Lógica. Ele concebia a Lógica como Lógica da ciência, buscando, nas práticas diferenciadas de cada ciência, compreender os métodos que levavam os cientistas a atingir seus resultados (SANTAELLA, 1992, p. 22).

Aos 58 anos, depois de se dar conta de toda contribuição com as suas descobertas para a Filosofia, Peirce obteve reconhecimento como criador de um sistema consistente e coerente nas áreas da lógica, matemática, teoria do conhecimento, pragmatismo, doutrina dos signos, metafísica científica, etc.

Só então passou a estruturar sua classificação das ciências na qual seu sistema se encaixa. Mas também, foi apenas a partir da localização da Semiótica, no conjunto do seu próprio sistema, isto é, a partir da posição de dependência que esta mantém em relação às ciências que devem necessariamente anteceder-lá, que Peirce passou a pôr em ordem suas formulações anteriores e a dar prosseguimento a sua doutrina formal de todos os tipos possíveis de signos, ou seja, a Lógica ou Semiótica (SANTAELLA, 1983, p. 18).

A Semiótica Peirceana é desenvolvida através do raciocínio lógico alicerçado em tríades, resultado da influência sofrida por Immanuel Kant. Foi ele “o rei do pensamento moderno, quem primeiro observou a existência, na lógica analítica, das distinções tricotômicas ou tripartidas” (PEIRCE, 1975, p. 09).

A Semiótica vai se distinguir de pessoa para pessoa conforme seu acervo, pois através do acesso às informações é que a pessoa poderá interpretar, decodificar. Um

exemplo podem ser as referências que são utilizadas nos filmes. Se a pessoa não tiver em seu acervo, a cena não terá a mesma reação esperada.

Para Santaella (1995), que estuda as obras de Peirce, a Semiótica ajuda-nos a compreender “todos os processos de comunicação”.

Quanto mais o tempo passa, e quanto mais me aprofundo na obra peirceana, mais convencida vou ficando do valor extremo dessa obra na contribuição que pode prestar à compreensão de todos os processos de comunicação de qualquer tipo, ordem ou espécie, tanto no universo bio-sociológico das humanidades, quanto dos animais e também no mundo das máquinas inteligentes, até em qualquer outro mundo que possamos imaginar no qual ocorram processos comunicativos. Afinal, não há, de modo algum, comunicação, interação, projeção, previsão, compreensão etc. sem signos (SANTAELLA, 1995, p.10).

### 3.1 CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS

Para Peirce (1975), fenomenologia seria “a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo o homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano” (SANTAELLA, 1983, p. 21). Ela é a base do conhecimento científico, norteando seu desenvolvimento.

A fenomenologia peirceana começa, pois, no aberto, sem qualquer julgamento de qualquer espécie: a partir da experiência ela mesma, livre dos pressupostos que, de antemão, dividiriam os fenômenos em falsos ou verdadeiros, reais ou ilusórios, certos ou errados. Ao contrário, fenômeno é tudo aquilo que aparece à mente, corresponda a algo real ou não (SANTAELLA, 1983, p. 21).

Seguindo esse pensamento, através de estudos e observação, Peirce conseguiu criar categorias que agrupassem a multiplicidade de fenômenos existentes, conforme algumas características comuns.

(...) Peirce dedicou grande parte de sua existência à elaboração, aperfeiçoamento e ampliação do campo de aplicação das suas categorias universais, categorias estas que não brotaram nem de pressupostos lógicos, nem da língua, mas do exame atento e perscrutante da "experiência" ela mesma (SANTAELLA, 1983, p. 18).

Em 1867, o autor cria então as primeiras categorias universais, sendo elas: a primeira categoria denominada Qualidade; a segunda categoria denominada Relação; e a terceira categoria denominada Representação. Essas três categorias são mais conhecidas como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, pois Peirce preferia assim chamar “por

serem palavras inteiramente novas, livres de falsas associações a quaisquer termos já existentes” (SANTAELLA, 1983, p. 22).

A Primeiridade agrupa os signos que possuem uma relação consigo mesmo, não havendo necessidade do outro para se ter significado. Estão relacionados com qualidade, sentidos. É tudo aquilo que vem à mente de imediato, a primeira sensação. São exemplos cores, formas, sons.

(...) o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele é fresco e novo, porque, se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior. Ele é iniciante, original, espontâneo e livre, porque senão seria um segundo em relação a uma causa. Ele precede toda síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade nem partes. Ele não pode ser articuladamente pensado; afirme-o e ele já perdeu toda sua inocência característica, porque afirmações sempre implicam a negação de uma outra coisa. Pare para pensar nele e ele já voou (SANTAELLA, 1983, p. 29).

A Secundidade agrupa os signos que possuem uma relação com seu objeto, pois precisam dele para se gerar significado. Tem ligação com a existência no espaço, relação com a materialidade, com a exterioridade.

Certamente, onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A facticidade do existir (secundidade) está nessa corporificação material (SANTAELLA, 1983, p. 30).

E a Terceiridade agrupa aqueles resultantes da pré-existência do primeiro e do segundo, do resultado da sua relação. Tem ligação com leis, resultados, interpretações do mundo.

Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva — o azul no céu, ou o azul do céu —, é um terceiro (SANTAELLA, 1983, p. 31).

### 3.2 A CONSTITUIÇÃO DO SIGNO

No livro “O que é Semiótica”, Lúcia Santaella cita uma dentre as tantas definições de Peirce para signo: “[...] é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só

pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele” (PEIRCE apud SANTAELLA, 1983, p. 58).

Segundo Peirce, o signo possui uma natureza triádica, sendo constituído pelo signo (ou representamen), objeto e interpretante. A relação que cada um desses elementos desempenha em relação a si mesmo e aos outros é essencial para se definir em qual categoria fenomenológica ele se encaixa.

Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen (PEIRCE, 1975, p. 46).

Santaella (1995, p. 117, p. 89) ainda discorre sobre essa relação triádica: “o interpretante é um terceiro; o fundamento do signo, um primeiro e seu objeto, um segundo”. E acrescenta ainda “o primeiro se chama signo porque representa o objeto; o segundo se chama objeto porque determina o signo; o terceiro se chama interpretante porque é determinado imediatamente pelo signo e mediatamente pelo objeto”

### 3.3 AS TRICOTOMIAS DO SIGNO

A partir de uma divisão lógica, Peirce organizou os signos em três tricotomias. A primeira tricotomia classifica os signos na relação com seu representamen em Qualissigno, Sinsigno e Legissigno. A segunda classifica o signo em relação ao seu objeto em Ícone, Índice e Símbolo. E a terceira classifica o signo em relação ao seu interpretante em Rema, Dicente e Argumento. Cada uma delas considera a relação que o signo desempenha consigo mesmo ou com outro.

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias, a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão (PEIRCE, 1975, p. 51).

Segundo Santaella (1995, p. 119) “qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo”. Diante das

inúmeras possibilidades de signos Peirce resolveu então organizá-las, dividir em grupos. “A mistura sígnica é parte integrante do pensamento e de todas as manifestações de linguagem. Desenredar a meada das misturas sígnicas foi uma das tarefas a que Peirce dedicou boa parte de sua existência” (SANTAELLA, 1995, p. 119).

Cada uma dessas divisões foi então re-subdividida de acordo com as variações próprias das categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. Os signos em si mesmo podem ser: 1.1 qualidade; 1.2 fatos; e 1.3 ter a natureza de leis ou hábitos. Os signos podem estar conectados com seus objetos em virtude de: 2.1 similaridade; 2.2 de uma conexão de fato, não cognitiva; e 2.3 em virtude hábitos (de uso). Finalmente, para os seus interpretantes, os signos podem apresentar seus objetos como: 3.1 sendo qualidades, apresentando ao interpretante como mera hipótese ou rema; 3.2 sendo fatos, apresentando-se ao interpretante como dicentes; e 3.3 sendo leis, apresentando-se ao interpretante como argumentos (SANTAELLA, 1995, p. 121)

### 3.3.1 Do signo com seu representamen

A primeira tricotomia propõe que os signos são denominados Qualissigno, Sinsigno e Legissigno. Esses termos relacionam-se, respectivamente, com qualidade, existência e lei. “Na relação do signo consigo mesmo, no seu modo de ser, aspecto ou aparência (isto é, a maneira como aparece), o signo pode ser uma mera qualidade, um existente (sin-signo, singular) ou uma lei” (SANTAELLA, 1983, p. 39).

A frase “o azul de um certo céu, sem o céu, a mera e simples qualidade do azul” (SANTAELLA, 1983, p. 31) pode ajudar a definir o qualissigno. Ele diz respeito à pura qualidade. Uma qualidade, por si só, não estabelece sentido. Por isso é que o sinsigno faz essa relação. Ele é o conjunto de qualissignos em um objeto, é a materialização. “Esta primeira tricotomia apresenta uma variante que diz respeito ao modo de apresentação do próprio signo ou modo de apreensão do signo por uma mente interpretadora” (SANTAELLA, 1995, p. 123).

Já o sinsigno “é uma coisa ou evento existente e real que é o signo” (PEIRCE, 1975, p. 52). Ele é qualquer coisa material, existente singular, que se apresente no universo. É a materialização do qualissigno ou de um conjunto. Exemplos de qualissignos são o timbre, a altura, a intensidade, a duração.

O legissigno está relacionado com leis estabelecidas pelo homem. Ela é uma lei que é um signo e vai fazer sentido para aqueles que têm conhecimento.

Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade (hipócone), nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato (índice), mas



extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto (SANTAELLA, 1983, p. 42).

### 3.3.2 Do signo com seu objeto

Para essa segunda tricotomia, Santaella (1995, p. 143) esclarece que “a tríade ícone, índice e símbolo diz respeito primariamente à distinção entre três espécies de identidades semióticas que um signo pode ter em razão de três espécies de relações em que o signo pode estar para com o objeto, como signo desse objeto”.

Com efeito, o ícone é contemplativo, imaginativo. Criado pelas mentes humanas. Peirce definiu três tipos de ícones: as imagens, os diagramas e as metáforas. O ícone pode existir de fato ou não. Exemplos são as nuvens quando as comparamos aos formatos de animais; os retratos, mapas, diagramas – pois buscam a representação.

Se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam. Ora, se não representam, não podem funcionar como signo. Daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação (SANTAELLA, 1983, p. 39).

Todo existente é um índice ou funciona como um desde que exerça relação com um objeto, do qual faz parte ou que tenha qualquer ligação. Ele “funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está atualmente ligado” (SANTAELLA, 1983, p. 41). Fumaça pode indicar um incêndio, por exemplo. Os indícios são interpretados de acordo com a convenção social. Sem a ligação, não haverá indício e não se poderá chegar a um índice.

São índices: termômetros, cataventos, relógios, barômetros, bússolas, a Estrela Polar, fitas-métricas, o furo de uma bala, um dedo apontando, fotografias, o andar gingado de um homem (índice de marinheiro), na porta, a sintomatologia das doenças, os olhares e entonações de voz de um falante, as circunstâncias de um enunciado, os pronomes demonstrativos (este, esse, aquele), pronomes possessivos (dele, dela, nosso), pronomes relativos (que, qual, quem), pronomes seletivos (cada, todo, qualquer, algum, certo), os sujeitos das proposições, nomes próprios, as letras (A, B, C) dentro de uma fórmula matemática ou num diagrama geométrico, direções e instruções para um ouvinte ou leitor etc (SANTAELLA, 1995, p. 158).

Símbolo representa algo de maneira universal. Pode ser o idioma ou a bandeira de um país. A associação de ideias, que por hábito ou convenção fazem com que seu significado relacione com o seu objeto, também são símbolos. “Sendo da ordem da

Terceiridade, espera-se que o interpretante tenha a natureza de uma lei, regra ou hábito” (SANTAELLA, 1995, p.117).

### **3.3.3 Do signo com seu interpretante**

Quanto a essa classificação, pode-se afirmar que o Rema é um signo que representa uma possibilidade qualitativa. “É por isso que o interpretante que o ícone está apto a produzir é, também ele, uma mera possibilidade (qualidade de impressão) ou, no máximo, no nível do raciocínio, um rema, isto é, uma conjectura ou hipótese” (SANTAELLA, 1983, p. 40). Por exemplo, a palavra “ada” dito por uma criança em processo de alfabetização, pode ser água ou outra palavra, dita isoladamente sem nenhum outro processo.

Dicente é um signo que representa o objeto com respeito a sua existência real. “E ao nível do raciocínio, esse interpretante não irá além de um dicente, isto é, signo de existência concreta” (SANTAELLA, 1983, p. 41). Em rema, a palavra “televisão” avulsa não exprime nenhum significado. Já em dicente, “a televisão está quebrada” possui um contexto, um factual para verificar.

Por sua vez, o Argumento é um signo que expressa todo um sistema comportando regras. Normas que podem ser verificadas. Uma fórmula matemática ou uma lei da Física são exemplos. Santaella (1995, p. 192) nos explica “(...) um argumento ou inferência é um signo que é interpretado por seu interpretante final como um signo de lei, regra reguladora ou princípio guia”.

## 4 ENSAIOS

### 4.1 A ICONICIDADE PRESENTE EM *PULP FICTION – TEMPO DE VIOLÊNCIA* (1994)

Neste capítulo analisaremos o filme *Pulp Fiction - Tempo de Violência* (1994), escrito e dirigido por Quentin Tarantino e roteirizado em conjunto com Roger Avery. O filme é altamente estilizado e narra três histórias distintas, mas entrelaçadas. Nele podemos analisar vários elementos que o relacionam com a Primeiridade de Peirce. Essa categoria fenomenológica, como o próprio nome sugere, é a primeira. É através dela que iniciamos o processo de significação. Não há significação preexistente, é o ponto de partida. Está relacionada com a qualidade de algo, seja ela inata ou adquirida.

Ícone é algo que se parece, que se assemelha, que é análogo ao seu objeto. No filme, o restaurante *Jack Rabbit Slims* em que os personagens Vincent e Mia vão comer foi construído semelhante ao restaurante original. A arquitetura, a estética, a decoração, a música e até os funcionários estão caracterizados para que os clientes se sintam naquele restaurante, naquela época de fato. “(...) Vincent Vega (John Travolta) e Mia Wallace (Uma Thurman) vão ao Jackrabbit Slim’s, lanchonete retrô que mais parece um parque temático dos anos 1950 (...)” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 51). A lanchonete é uma tentativa de reviver a década de 1950, através de um restaurante que buscava ambientar essa década, de compartilhar o sentimento daquela época, mesmo aqueles que não viveram nela.

A lanchonete é um ícone retrô. As mesas em forma de carros, a pista de dança e o próprio concurso de dança foram planejados para representar os anos 1950. A lanchonete traz de volta Marilyn Monroe, Mamie Van Doren, Elvis Presley e outros. Ao ver Mamie Van Doren, Mia a confunde com Marilyn pois ambas estão caracterizadas iguais. Vincent então desfaz a confusão. Essa percepção de Mia pode ser considerada um quali-signo de Marilyn Monroe, visto que, ao associar os traços daquela mulher, a primeira pessoa que vem à sua mente é Marilyn Monroe, mas ainda no âmbito da possibilidade, característica do quali-signo, ou de um quase signo.

A caminho do restaurante, Mia fala que o lugar é o sonho dos admiradores de Elvis Presley. Então Vincent, aparentando insatisfação sobre aquela conversa, diz que quer comer um filé. Mia não usa a linguagem oral, mas através de um gesto com as mãos, de um quadrado no ar, ela nos indica que ele não precisa ser quadrado.

Figura 1— Mia gesticulando um quadrado no ar



Fonte: *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, 1994.

O quadrado, sem contexto, é apenas uma rema: a palavra em si. Mas aqui ele é um símbolo, e representa que ser quadrado é semelhante com ser antiquado, retrógrado. Mia usa em resposta irônica à reação de Vincent. Tal afirmação é interessante para assentarmos que, embora acreditemos que a prevalência do ícone é mais factível em *Pulp Fiction*, em todos os filmes é possível encontrar diferentes tipos de signos.

Em seguida, a dança entre Mia e Vincent representa o universo sensorial da primeiridade. Tarantino pediu para que a atriz dançasse igual uma personagem do filme “Aristogatas” (1970) da Disney.

Figura 2 — Mia e Vincent dançando no restaurante



Fonte: *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, 1994.

Para representar, a atriz teve que assistir e assimilar os passos, as configurações do corpo e então, imitar a personagem. Santaella utiliza esse processo de aprendizagem e imitação para explicar um quali-signo:

Por exemplo: suponhamos que um professor de dança esteja ensinando uma determinada configuração das posições do corpo como um todo: certas

curvações dos braços, certos pontos de apoio dos pés, certos equilíbrios entre o peso e a leveza do tronco, uma certa inclinação da cabeça, enfim, trata-se de um conjunto harmônico que captura a totalidade do corpo na unidade de uma configuração que não pode ser descrita nos fragmentos de suas partes, nem definida verbalmente. É algo que só pode ser mostrado e imitado. Para compor seus corpos numa configuração similar àquela que o professor apresenta (presentifica), os alunos abstraem da qualidade dessa configuração tudo que lhes é irrelevante: a diferença específica de cada corpo singular (mais alto, mais baixo, mais gordo ou mais magro, mais jovem ou mais velho), o lugar específico que cada um daqueles corpos ocupa no espaço naquele momento. Ou seja: trata-se de reter única e exclusivamente a qualidade in totum com que o corpo aparece no desenho indescritível de sua compleição (SANTAELLA, 1995, p. 130).

Na cena de despedida entre Vincent e Mia vemos a nuance do “sentimento verdadeiro” que o diretor procurou evidenciar no filme inteiro, apesar do universo cinematográfico permeado pela violência. “Tarantino tem uma sensibilidade especial para filmar as nuances, os pequenos gestos, os detalhes singelos que denotam o que se passa entre duas pessoas num dado momento” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 53).

Como faz em todos os seus projetos, Tarantino se utiliza de referências de outros filmes, trilha sonora e personagens. Quando ele gravou *Pulp Fiction*, temos a impressão de que mais que nunca, ele coloca suas impressões e sentimentos em primeiro plano. No filme, vemos histórias distintas e todas elas no final parecem mudar, encontrar um sentido para suas vidas.

Tarantino não está interessado em suscitar apenas a diversão cool, a violência gratuita e a malandragem cinéfila: ele quer também atingir o lado mais sutil da emoção e do drama. Num universo plantado no terreno da imagem, calcado na iconicidade e na referencialidade, como fazer brotar o sentimento, como dar a ver o estado afetivo singular de um personagem? (OLIVEIRA JR, 2013, p. 53).

Vale lembrar que as *Pulp* eram revistas em quadrinhos populares que surgiram nos Estados Unidos e tiveram seu auge entre os anos de 1920 e 1950: eram as *pulp magazines*. Produzidas em papel barato, traziam pequenas histórias e diversos subgêneros. A maioria era repleta de imagens apelativas e histórias sensacionalistas. Baseado nesse conceito, Tarantino escolheu o nome de seu filme “*Pulp Fiction: Tempo de Violência*”, contando três histórias interligadas e repletas de cenas e falas que remetem ao gênero.

A violência em *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction* chamou a atenção porque era ostensivamente “de cinema” (com referências à violência gráfica das histórias em quadrinhos e de videogames); pertencia ao terreno da ficção, e parecia destinada a dialogar de maneira pacífica com gerações de espectadores

habituaados a consumi-la com um distanciamento lúdico (RIZZO, 2013, pg. 20).

Quando Vincent dispara acidentalmente sua arma e mata Brett que está no banco de trás do carro, a cena tem o exagero típico dos quadrinhos. Rizzo (2013, p. 20) caracteriza a cena como uma “explosão de violência que parece ser endereçada, agora em tom ainda mais irônico, ao prazer visual do espectador”.

A violência que permeia o filme do início ao fim é de natureza da primeiridade, do sensorial. Tarantino busca passar ao espectador esse sentimento, essa atmosfera violenta, mas através de cenas com efeito cômico, em forma de paródia. Não se trata de um filme que fala de violência. É um filme que traz situações banais na vida daqueles personagens, no universo criado assim como se criam os quadrinhos: não há regras, leis, ordens.

A própria construção narrativa em que Tarantino ancora o filme nos remete à uma construção de quadrinhos. Não existe demarcação de tempo passado, presente e futuro. Somos orientados através da junção dos acontecimentos. As cenas em si exercem mais importância do que sua cronologia. Temos também a utilização de cartões títulos que precedem as histórias, comumente utilizadas nas produções de quadrinhos.

Em *Pulp Fiction*, a sedução de voltar à história para “juntar os pedaços” oferece a recompensa de identificar plenamente as conexões entre as circunstâncias e os personagens, e seus múltiplos detalhes. Mais uma vez, o apelo da história se concentra, em boa medida, na forma de contá-la (RIZZO, 2013, p. 25).

Quando representamos algo em virtude de suas características, podemos dizer que estamos falando de ícones. A própria montagem das cenas do filme, como se fossem divididas em quadros de uma história em quadrinhos, fazendo alusão ao estilo nela usado. A montagem então possui características icônicas, pois se assemelha a um quadrinho.

Santaella (1995) utiliza a mímica, a camuflagem e o aprendizado para exemplificar os quali-signos. Dessa forma, podemos associar que o estilo de produção de quadrinhos também se torna um quali-signo, à medida que para criar, escrever ou produzir, será necessário aprender suas características e peculiaridades. O processo de aprendizado e criação seria um quali-signo e seu resultado, um ícone.

Segundo Peirce (2005), as imagens são uma espécie de ícone, pois através delas busca-se representar algo. Na cena em que Mia retorna para casa após quase morrer de overdose, ela aparenta estar cansada e pálida. Seus gestos, fala e maquiagens foram pensados para nos passar essa imagem. Tarantino parece brincar nessa cena pois Mia

teoricamente retornou a vida após ter tido adrenalina injetada diretamente em seu coração. Então, na cena Mia assemelha-se à uma morta-viva, à um zumbi.

#### 4.2 OS INDÍCIOS DA VINGANÇA DE BEATRIX EM *KILL BILL VOL. 1* E *VOL. 2*

O que era para ser um único filme acabou sendo lançado em dois volumes, nos anos de 2003 e 2004. *Kill Bill: Vol. 1* estreou nos cinemas no dia 24 de outubro de 2003, enquanto *Kill Bill: Vol. 2* estreou no dia 16 de abril de 2004. Bem recebido pela crítica especializada, *Kill Bill: Vol. 1* atingiu nota de 69% no Metacritic<sup>2</sup>. *Kill Bill: Vol. 2* foi além e pontuou impressionantes 83%.

Em *Kill Bill*, Quentin Tarantino nos apresenta a trama de Beatrix Kiddo (interpretada por Uma Thurman) que está determinada a se vingar de seus ex-parceiros do Esquadrão Assassino de Víboras Mortais por tentar assassiná-la no dia do seu ensaio de casamento. A ideia para o quarto filme de Tarantino surgiu na mesma época de *Pulp Fiction* e a Noiva (personagem principal) foi oferecida para Uma Thurman como um presente de aniversário pelos seus 30 anos de idade.

O take<sup>3</sup> inicial de *Kill Bill: Vol. 1* exhibe um velho provérbio de Klingon, dando o primeiro indício de que aquela se trata de uma história de vingança. Provérbios, também conhecidos como ditados populares são frases curtas que transmitem ensinamentos retirados de experiências de vida. Costumam fazer parte da cultura popular de um país. Santaella explica:

É por isso que as frases, que enunciamos, são todas elas pontilhadas de símbolos indiciais (isto é, palavras que funcionam como índices), caso contrário, as frases não teriam qualquer poder de referência. Quando digo: "Aquela mulher, que você viu ontem na rua Augusta...", aquela, você, ontem, rua Augusta, são palavras-seta que apontam para tempos e lugares, coisas singulares, a fim de fornecer aos enunciados um poder de referência (SANTAELLA, 1983, p. 42).

Iniciando o filme com uma referência a cultura pop, Tarantino nos traz um provérbio Klingon: “Vingança é um prato melhor servido frio!”. Os klingons são uma

---

<sup>2</sup>Metacritic é um website americano que reúne críticas de álbuns, videogames, filmes, programas de televisão, DVDs e livros. Para cada produto, um valor numérico de cada crítica é computado e daí retirado uma média aritmética ponderada. Um trecho de cada crítica é citado junto com um hyperlink para a fonte. Além disso, as críticas são ilustradas com três cores — vermelho, amarelo e verde —, resumindo a avaliação de cada produto. Foi fundado em janeiro de 2001.

<sup>3</sup>Chamamos de tomada (em inglês, “TAKE”) tudo que é registrado pela câmera desde o momento em que ela é ligada (REC) até o momento em que ela é desligada (PAUSE ou STOP).

raça alienígena, personagens da franquia de ficção científica Star Trek (Jornada nas Estrelas).

Na Semiótica peirceana, esse provérbio, que surge logo na primeira cena do filme, pode ser considerado um signo dicente, já que nos é apresentado uma frase que pode ser verdadeira ou falsa. Ela foi formulada através da visão de alguém, baseado em suas referências. Alguém teve a visão de que a vingança, metaforicamente, é um prato que se come frio. Santaella (1995, p. 190) diz que “o meio mais fácil de reconhecer um dicente é saber que ele ou é verdadeiro ou é falso, mas em contraposição ao argumento, o dicente não nos fornece razões por que é falso ou verdadeiro. Ele é um signo puramente referencial, reportando-se a algo existente”.

Figura 3 — O velho provérbio Klingon



Fonte: *Kill Bill Vol. 1*, 2003.

Então, com uma respiração ruidosa e ofegante de background<sup>4</sup>, a Noiva aparece pela primeira vez em cena. Em um pequeno diálogo, Bill – que descobriremos um pouco mais à frente ser responsável pelo seu tormento, também entra em cena. Sua presença é indicada por um lenço com o seu nome bordado. O lenço então faz com que nosso cérebro estabeleça uma ligação, uma conexão da pessoa que usa o lenço com a que é responsável pela confusão. O lenço funciona como um veículo, conforme Santaella (1995, p. 161) explica: “ao índice, muito mais do que a qualquer outro tipo de signo, cabe com justeza a denominação de veículo. De fato, o índice funciona como um veículo de transporte, alertando e conduzindo o receptor diretamente ao seu objeto”. Em seguida, na mesma

<sup>4</sup>Do inglês, fundo ou segundo plano. No áudio, é utilizado para descrever o som em segundo plano. Define os sons colocados em volume mais baixo, porém audível, em paralelo com o off. Pode ser o barulho de pessoas falando, de uma cachoeira ou uma música. No vídeo, é a imagem ou cenário de fundo. (TV). Fonte: *Manual de Comunicação da Secom (senado.leg.br)*.



cena, a noiva nos confirma que quem está prestes a lhe matar é realmente um homem chamado Bill.

Poucos elementos podem ser observados durante esses primeiros dois minutos: uma mulher bastante machucada, vestida de noiva e prestes a ser executada por quem ela alega ser pai do filho que está esperando, como podemos ver na figura 4.

Figura 4 — A Noiva revela sua gravidez

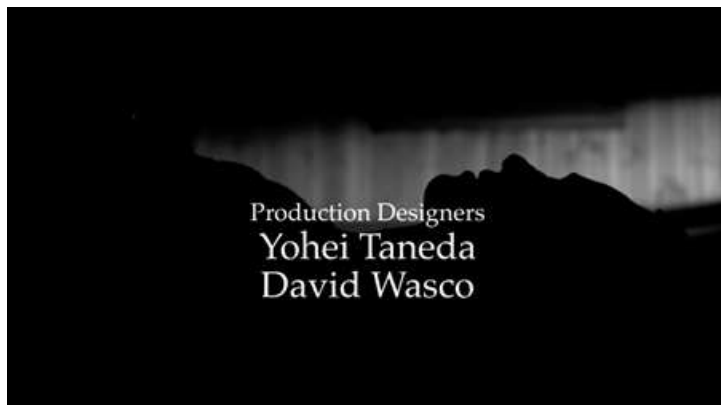


Fonte: *Kill Bill Vol. 1*, 2003.

Após a revelação sobre o filho que espera de Bill, a Noiva é atingida por um tiro na cabeça e mais uma vez nos deparamos com um filme de Quentin Tarantino dividido em capítulos e fora de ordem cronológica. Os personagens são introduzidos através de créditos do filme ao som de “Bang Bang (My Baby Shot Me Down)”, de Nancy Sinatra. O Esquadrão Assassino de Víboras Mortais é composto por O-Ren Ishii (interpretada por Lucy Liu), Vernita Green (interpretada por Vivica A. Fox), Budd (interpretado por Michael Madsen) e Elle Driver (interpretada por Daryl Hannah). Eles obedecem aos comandos de Bill (interpretado por David Carradine), o chefe do Esquadrão.

Ao final dos créditos, vemos ao fundo a silhueta da Noiva, deitada no chão. Essa cena, se observada cuidadosamente, mostra-nos que ela não morreu pois é possível perceber um discreto movimento de sua respiração. O filme inteiro se dá por meio de “pistas” (índices), lembranças, detalhes que o espectador usará para “reorganizar” a trama.

Figura 5 — A silhueta enquanto aparecem os créditos



Fonte: *Kill Bill Vol. 1*, 2003.

No “Capítulo 1 – 2” do filme, percebemos a presença do signo indicial, pois o capítulo se chama 2 e que tem um círculo ao seu redor. Na lista de nomes que veremos mais à frente, é possível notar que o nome de Vernita está em segundo lugar, a mesma que a Noiva vai visitar no início do capítulo. A ligação só pode ser percebida quando a lista aparece.

Figura 6 — Capítulo 1-2



Fonte: *Kill Bill Vol. 1*, 2003.

A Noiva então bate à porta de Vernita e o que parecia ser uma visita entre velhas amigas logo se transforma em uma luta corporal intensa. Até o momento, o espectador não sabe que a Noiva foi ali para matar Vernita. Então, quando a porta é aberta, nos é apresentado o primeiro de muitos analepses – narração de eventos que ocorreram antes, uma espécie de lembrança – mais conhecidos como *flashbacks* que veremos ao longo do filme e que nos ajudará a entender a história. Nesse primeiro *flashback*, Tarantino se utiliza de um artifício sonoro, uma espécie de sirene, enquanto a cena nos é apresentada, podendo ser interpretada como um sinal de alerta, indício de perigo.

De repente, um ônibus escolar para na frente da casa e desce uma garotinha, se encaminhando para a porta. Ao adentrar na sala e encontrá-la toda revirada e destruída, a garotinha pergunta para sua mãe o que está acontecendo. Após abandonar a vida de assassina profissional, com extrema habilidade com facas e combate corpo a corpo, Vernita casou-se com o médico Lawrence Bell e assumiu o nome de Jeannie Bell, com quem tem uma filha.

Ao se apresentar para Nikkia, o nome da visitante é censurado por um apito tocando quando ele é mencionado. Uma referência com a tradição de filmes como “A Trilogia dos Dólares” de Sergio Leone, na qual Clint Eastwood viveu o “estranho sem nome”. A própria forma de fazer cinema de Tarantino, sempre utilizando referências mostra uma linguagem indicial. Através do apito, podemos fazer uma conexão com outro filme. Assim “todas as situações referenciais, portanto, tão onipresentes não só na linguagem verbal, mas em todas as linguagens, são relações indiciais” (SANTAELLA, 1995, p. 166).

O segundo indício do desejo de vingança da Noiva é uma lista da morte com cinco nomes, em que o primeiro já aparece riscado, demonstrando, mais uma vez, a ausência de linearidade nas histórias contadas por Tarantino. Essa característica faz com que o espectador fique ainda mais ligado ao filme pois ele se apresenta como um quebra cabeça. É um convite para que ele possa juntar as peças e para isso precisa estar atento aos detalhes.

Peirce, dentro de suas tricotomias, também criou algumas classes para os signos. Com o exemplo de um diagrama individual ele diz que o sinsigno icônico “é todo objeto de experiência na medida em que alguma de suas qualidades faça-o determinar a ideia de um objeto” (PEIRCE, 1975, p. 55). Dessa forma, podemos entender que a lista que a Noiva faz para sua vingança pode ser considerado também um sinsigno.

Figura 7 — Lista da morte



Fonte: *Kill Bill Vol. 1*, 2003.

A primeira cena do “Capítulo 2 – A Noiva Banhada de Sangue” já começa a nos dar a real noção do que aconteceu naquela Igreja que aparece no início do filme. Vários corpos e cartuchos de balas deflagrados no chão, indicando que ali aconteceu um verdadeiro massacre.

Após ter sua vingança contra Buck (interpretado por Michael Bowen), o qual a vilipendiou enquanto esteve no hospital, a Noiva se dirige até a caminhonete deste – Pussy Wagon, onde tenta despertar seus membros inferiores. Enquanto isso, vários *flashbacks* narrativos tomam conta de seus pensamentos, estabelecendo imediatamente uma relação de causa e efeito com a situação em que entrara naquele momento. E é a primeira vez em que vemos os rostos dos seus ex-parceiros do Esquadrão Assassino de Víboras Mortais.

Figura 8 — Esquadrão Assassino de Víboras Mortais



Fonte: *Kill Bill Vol. 1*, 2003.

As lembranças de Beatrix, que permeiam o filme e a fazem voltar ao passado, podem ser interpretadas como índices, pois através delas podemos associar

comportamentos. Peirce nos mostra essa relação das lembranças funcionando semioticamente como índices através de suas representações no decorrer do filme.

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve o signo (PEIRCE, 1975, p. 74).

O filme em si, da forma que é contada a história, através da visão de uma personagem, em que a própria Noiva é quem narra sua história (na maior parte do tempo), e que resolve vingar-se motivada pelas ações do passado, é permeado da ideia de causa e consequência, própria dos signos díades, como é o caso do índice. As lembranças do que aconteceu tomam papel de primeiro, enquanto sua representação através dos fotogramas, o de segundo.

O longa dá mais um salto em sua cronologia e nos conta como a Noiva chegou até o primeiro nome de sua lista da morte: O-Ren Ishii, também conhecida como Boca de Algodão. Inicia-se então o “Capítulo 3 – A Origem de O-Ren Ishii” com um pequeno anime narrando sua trajetória: seu nascimento em uma base militar americana em Tóquio, no Japão; o testemunho da morte de seus pais aos nove anos pelas mãos do mais cruel chefe da Yakuza Japonesa, chefe Matsumoto; sua vingança contra o chefe Matsumoto aos 11 anos, tudo graças ao fato dele ser um pedófilo; sua ascensão como uma assassina profissional aos 20 anos; até o derradeiro massacre da Noiva e sua família na Igreja, aos 25 anos.

Como já citamos anteriormente, a segunda categoria fenomenológica desenvolvida por Peirce é a Secundidade. Ela está intimamente ligada com a ideia de materialização do primeiro, o signo, ao segundo, o objeto. Ela carrega consigo as relações de concreto, do aqui e agora e também as características próprias do índice de ação e reação, causa e efeito, conexão factuais que são descritas na referida cena. Dessa forma, Tarantino utiliza os recursos gráficos para materializar a história de O-Ren e representar através da violência exacerbada, com muito sangue e membros voando para todos os lados.

Figura 9 — A Noiva e O-Ren Ishii em anime



Fonte: *Kill Bill Vol. 1*, 2003.

Encerrando assim sua primeira parte, *Kill Bill: Vol. 1* entrega seu “Capítulo 5 – Confronto na Casa das Folhas Azuis”. Ao ir atrás de O-Ren Ishii, que agora chefia o submundo em Tóquio, escoltada pelo seu exército pessoal - Os 88 Loucos. Sofie Fatale (interpretada por Julie Dreyfus) é seu primeiro alvo. Advogada, melhor amiga e segunda-lugar tenente de O-Ren, também era uma antiga protegida de Bill.

Segundo Peirce (2005), o índice se equipara aos pronomes demonstrativos (esse, aquele, aquilo, isto, etc.) ou relativos (que, quem, qual, onde, etc.) atraindo a atenção a um objeto particular, indicando-o, sem a necessidade de descrevê-lo. Em *Kill Bill*, podemos dizer que todas as referências utilizadas por Tarantino desempenham função semelhante aos pronomes.

Em uma clara referência a Bruce Lee no filme *Jogo Da Morte* (1978), a Noiva aparece com um macacão amarelo com listras pretas retas. O enredo de *Kill Bill*: uma mulher buscando vingança por um grupo de pessoas que tentou matá-la, colocando-os em uma lista e matando-os um por um é uma adaptação do filme japonês *Lady Snowblood*, de 1973. Também é bastante semelhante com o filme *A Noiva Estava de Preto*, de François Truffaut (1968) que narra a história em que cinco homens tornam viúva uma noiva no dia do seu casamento. Em busca de vingança, ela mata os cinco homens metodicamente.

Em mais uma cena indicial, após atacar Sofie na frente de O-Ren, como uma forma de desafio, segue um sangrento embate entre Beatrix e Os 88 Loucos. As máscaras utilizadas para compor o figurino d’Os 88 Loucos são uma referência a que o personagem de Bruce Lee, Kato, utilizava na série *O Besouro Verde*, de 1936. Fazendo uso de todos os recursos visuais e sonoros, Tarantino nos entrega grandes combates, sangue jorrando feito cachoeiras e o desfecho de *Kill Bill: Vol. 1*.

Num determinado ponto de *Kill Bill: Vol. 1*, no meio da chacina que a Noiva desencadeia para aplacar sua sede de vingança contra a chefe yakuza O-Ren Ishii, o filme instantânea e arbitrariamente perde a cor (o pretexto é uma cena em que a personagem arranca os olhos de um dos capangas de O-Ren), continuando em preto e branco até que um piscar de olhos da protagonista seja suficiente para o filme voltar às cores originais. Essa cena-dentro-da-cena tem antes de tudo uma função de equilíbrio visual, e, numa menor medida, narrativa: remete ao começo do filme, quando vemos, também em preto e branco, a Noiva sendo torturada por Bill, num plano aproximado do rosto da personagem feminina (GARDNIER, 2013, p. 150).

Quando a Noiva entra na Casa das Folhas Azuis, o grupo go-go The 5.6.7.8's toca “I Walk Like Jayne Mansfield”, “I’m Blue” e “Woo Hoo”. O uso da música “The Flower of Carnage” no tema final do filme estabelece mais uma conexão com “*Lady Snowblood*”. Gogo Yubari (interpretada por Chiaki Kuryiama) é uma referência a personagem que ela interpretou no live action de *Battle Royale*, porque Tarantino gostou muito da sua atuação.

A abertura do filme *Samurai Fiction* (1998), de Hiroyuki Nakano serviu de inspiração para estética utilizada na luta em fundo azul da Noiva contra Os 88 Loucos na Casa das Folhas Azuis, contrastando luz e sombras. Após derrotar a gangue e finalmente chegar ao seu objetivo, a Noiva enfrenta O-Ren em um combate de espadas. Há aqui também um pedido de desculpas da parte de O-Ren, reconhecendo que seus atos estão diretamente ligados a vingança que a Noiva tanto almeja. Tanto o figurino, o enredo, a trilha sonora, a encenação, os cenários, enfim, todos os elementos que fazem referência a outros filmes, produções, atores, funcionam como índices. Do início ao fim, o filme é permeado por conflitos. O conflito central, a vingança da Noiva; e de conflitos secundários, a busca de cada um responsável pelo massacre. E no desenrolar deles, os indícios são dados a todo o momento. Seja através de uma imagem, de uma fala, de um sinal sonoro ou de um *flashback* como falamos anteriormente.

*Kill Bill: Vol. 2* começa com a Noiva em um carro indo ao encontro de Bill, a pessoa de quem ela mais quer se vingar, o que dá início ao “Capítulo 6 - Massacre em Two Pines”. O que deveria ser o primeiro capítulo do filme, se feito em ordem cronológica, narra o que ocasionou o massacre na Igreja. “A única lógica narrativa de *Kill Bill: Vol. 1* é a da genealogia da violência: passados traumáticos criam atualizações sangrentas” (GARDNIER, 2013, p. 152). O espectador só conseguirá entender toda a trama se assistir aos dois volumes do filme.

Na primeira cena do *Kill Bill: Vol. 2*, Tarantino “brinca” com a nossa percepção ao revelar que o massacre ocorreu em um ensaio de casamento e não no casamento

propriamente dito, como nos fez acreditar no primeiro filme através dos indícios dos noivos estarem à caráter quando foram encontrados baleados dentro da igreja.

Essa particularidade da história exemplifica bem a relação de secundidade peirceana. O vestido branco é a materialização do primeiro. A mulher vestida com ele, dentro da Igreja nos indica que é a Noiva e que, conseqüentemente, está no dia de seu casamento. Uma hipótese, que normalmente é verdadeira, mas que no caso do filme, não é, pois, tratava-se apenas de um ensaio. A relação do vestido branco e da igreja nos levou instantaneamente a deduzir que seria o casamento.

Essa dedução se deu em virtude de uma convenção, uma regra criada pela sociedade. Mas tratando-se de linguagem cinematográfica (em que tudo pode acontecer) e analisando mais a fundo, percebemos que em nenhum momento de *Kill Bill: Vol.1* é afirmado que se tratava de um casamento. Estamos diante de um dicente, uma sentença que pode ser ou não verdadeira. A sentença seria “é um casamento”, que já sabemos não ser verdade. Mas Tarantino nos leva a pensar que é, através da relação dos elementos visuais. Peirce (1975) mostra essa mesma relação quando fala do cata-vento e essa “lei” que nos leva a uma conclusão imediata.

Um cata-vento é um índice da direção do vento dado que, em primeiro lugar, ele realmente assume a mesma direção do vento, de modo tal que há uma conexão real entre ambos, e, em segundo lugar, somos constituídos de tal forma que, quando vemos um cata-vento apontando numa certa direção, nossa atenção é atraída para essa direção e, quando vemos o cata-vento girando com o vento, somos forçados, por uma lei de espírito, a pensar que essa direção tem uma relação com o vento (PEIRCE, 1975, p. 67).

No ensaio de seu casamento, a Noiva recebe a visita de Bill. Ficamos sabendo então que ela era uma assassina profissional que participava do Esquadrão Assassino de Víboras Mortais. Decidida a não levar mais aquela vida, a Noiva se muda para a cidadezinha de El Paso, no Texas, onde trabalhava em uma pequena loja de discos usados com o nome de “Arlene Machiavelli” e resolve casar-se com o proprietário, Tommy Plimpton (interpretado por Christopher Allen Nelson). Bill não aceita sua partida e ordena sua execução, pelas mãos dos seus ex-parceiros do Esquadrão Assassino de Víboras Mortais.

Beatrix, assassina do esquadrão de Bill só resolve se afastar e mudar de vida motivada pela sua gravidez. Ela não esperava que sua ação de se aposentar (um segundo), porque estava grávida (um primeiro), faria com que Bill tentasse matá-la. Ocorre que ele,



motivado pela saída de Beatrix e sua gravidez (um primeiro) teria como reação matar todos na igreja (um segundo). Fatos que levam ao outro e que caracterizam a secundidade.

Há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Esta é a categoria que a aspereza e o revirar da vida tornam mais familiarmente proeminente. É a arena da existência cotidiana. Estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias (SANTAELLA, 1983, p. 30).

Em uma cena mais adiante, indicada por Bill, o personagem Pai Mei aceita a Noiva em seu templo como aprendiz. Lá ela começa seu treinamento nas artes marciais e no kung fu. Determinado a tornar os braços da jovem fortes, Pai Mei a faz treinar soco à uma distância pequena, para que ela atinja os mesmos resultados que ele. E é aqui que podemos fazer a ligação de todos os fatos desse capítulo e fazer uma relação da situação em que foi deixada no capítulo anterior, enterrada viva, e dos ensinamentos de Pai Mei para sair de lá. Toda a cena é um indício que ela conseguirá sair do caixão.

Figura 10 — Pai Mei treinando Beatrix



Fonte: *Kill Bill Vol. 2*, 2004.

Essa cena (figura 10) do treinamento funciona então como um signo responsável por mediar à ação de socar o caixão (o objeto), de uma maneira específica e a consequente saída dele, sendo este o efeito (interpretante). Ou seja, o fato dela sair só é possível em função da ação do objeto que só tem eficácia por causa do signo, nesse caso, o treinamento (estímulo-resposta). É essa conexão entre o signo e o objeto, através da correlação das cenas é que podemos perceber a relação sógnica de secundidade presente. Santaella exemplifica essa relação:

(...) a ação do signo é funcionar como mediador entre o objeto e o efeito que se produz numa mente atual ou potencial, efeito este (interpretante) que é mediadamente devido ao objeto através do signo. A mediação do signo em relação ao objeto implica a produção do interpretante que será sempre, por mais que a cadeia dos interpretantes cresça, devido à ação lógica do objeto, a ação mediada pelo signo (SANTAELLA, 1995, p. 37).

No “Capítulo 9 - Elle e Eu”, acreditando que a Noiva está morta, Elle Driver vai ao encontro de Budd para comprar a espada que Hattori Hanzo forjou. Em paralelo, é mostrado que a Noiva está viva. E que depois de se livrar de uma morte agonizante, ela se encaminha novamente ao trailer de Budd.

Budd liga para Elle e afirma ter matado Beatrix. O irmão de Bill acredita que matou a Noiva pelo fato de tê-la enterrado. Mais uma vez evidenciamos a relação de secundidade presente no filme. O sinsigno, o fato em si: ela foi enterrada. A conexão dos indícios: enterrada e com os punhos amarrados, sem chances de fuga, resultou em morte. E por fim a sentença ou dicente: Beatrix está morta. Como Budd não a viu morta, ele não tem elementos suficientes para tal afirmação. Mas Elle não sabe disso e para ela, a sentença é verdadeira até ser surpreendida pela Noiva.

No “Capítulo Final - Cara à Cara” para encontrar Bill, Beatrix recorre a Esteban Vihai (Michael Park), o primeiro homem mais próximo de uma figura paterna que Bill tinha. Depois de uma breve conversa com Esteban, Beatrix descobre o paradeiro de Bill. Ela chega pronta para concretizar a vingança contra seu maior inimigo. A porta se abre para entregar uma grande descoberta: sua filha B. B. (interpretada por Perla Haney-Jardine) está viva. Os três então brincam de matar e morrer, uma espécie de ironia amarga que mostra novamente o duelo (típico da categoria de secundidade), dessa vez entre vida e morte, que nunca abandona o filme.

Figura 11 — Beatrix encontra Bill e B. B.



Fonte: *Kill Bill Vol. 2*, 2004.

A vingança de Beatrix é uma resposta ao massacre que tirou sua filha e quase a matou: relação de primeiro, massacre e perda de seu bebê (quando acorda em uma cama de hospital); com o segundo, a vingança. Essa mesma relação de causa e consequência podemos perceber quando ela chega para matar Bill e descobre que sua filha na verdade está viva: é perceptível a mudança em seu comportamento.

Tarantino procura nos passar ao máximo a explosão de sentimentos de Beatrix na cena. No encontro com sua filha, temos a dualidade nas reações, de sentimentos. De um lado, B. B. brinca como quem já conhecesse a mãe e fosse normal sua chegada naquele momento. De outro, Beatrix demonstra um misto de emoções, felicidade, alívio, surpresa e, talvez, até tristeza por ter perdido tanto tempo com sua filha, lembrando que ela foi tirada de seus braços. Enquanto para B. B. é “natural”, para Beatrix é totalmente o oposto.

Através desse sentimento “verdadeiro”, Tarantino proporciona também uma experiência de secundidade para quem está assistindo. Ao vermos Beatrix hesitar quando vê sua filha, duvidamos que ela ainda vá continuar com o plano de vingança. Essa conexão se dá através da ação e reação dela que instantaneamente nos causa uma reação também.

Na sequência final, a luta pela qual Beatrix Kiddo/Mamba Negra/Noiva tanto ansiou e que serviu de pano de fundo para toda essa história finalmente acontece, derrotando seu algoz com o temido golpe dos cinco pontos que explode o coração. Um desfecho inevitável, mas que por um instante, parecia que não ia mais acontecer.

Em um ritmo mais cadenciado e diferente da explosão de violência do *Vol. 1, Kill Bill Vol. 2* proporciona uma experiência completamente diferente do que foi apresentado antes. “O filme devolve à imagem toda a capacidade de fascinação que ela pode ter, agregando a ela toda uma miríade de referências, acavaladas cuidadosamente uma atrás da outra (...)” (GARDNIER, 2013, p. 151). A inspiração nos movimentos de filmes de artes marciais chineses e japoneses dos anos 1970 dá lugar a uma abordagem mais contemplativa e paciente do “spaghetti western” de Sergio Leone, outra referência já mencionada aqui que enaltece a força da indicialidade da imagem no filme.

#### 4.3 O UNIVERSO SIMBÓLICO DE *BASTARDOS INGLÓRIOS*

Repleto de uma linguagem simbólica, a segunda maior bilheteria de Tarantino, com uma arrecadação mundial de um pouco mais de 320 milhões de dólares - perdendo apenas para *Django Livre* (2012), 425 milhões de dólares - *Bastardos Inglórios* estreou

em 20 de maio de 2009, no 62º Festival de Cannes onde disputava a Palma de Ouro. A distribuição nos Estados Unidos e na Europa ocorreu a partir de agosto, em parceria com a The Weinstein Company e Universal Studios.

O filme recebeu vários prêmios e indicações, incluindo oito indicações ao Oscar. Pela sua atuação como Hans Landa, Christoph Waltz ganhou o Prêmio de Melhor Ator no Festival de Cannes, bem como o BAFTA, o Globo de Ouro e o Oscar de Melhor Ator Coadjuvante.

Em seu sexto filme, o diretor nos apresenta a um grupo de soldados judeus infiltrados na França ocupada por nazistas durante a Segunda Guerra Mundial e liderados por Aldo Raine (interpretado pelo ator Brad Pitt), em 1944. O plano é simples: matar Hitler e o maior número de apoiadores do alto escalão do líder nazista de forma cruel. Como que por uma providência divina, os judeus descobrem que o Führer e toda a sua liderança nazista estarão presentes na estreia de um filme. Paralelo a isso, Shosanna Dreyfus (interpretada pela atriz Melanie Laurent) planeja um jeito de se vingar do Coronel Hans Landa, responsável por sua fuga para Paris após ter sua família toda executada a mando dele.

Tarantino tem um jeito próprio de organizar suas produções. Assim como outros filmes do diretor, *Bastardos Inglórios* é dividido em 5 capítulos. Logo no “Capítulo 1 - Era Uma Vez... Numa França Ocupada Por Nazistas”, nos é apresentada uma família aparentemente humilde que vive no campo. A música “The Green Leaves Of Summer (Nick Perito)”, escrita originalmente para o filme *The Alamo* (1960) é utilizada de background.

O filme “*The Alamo*” se passa em Texas no ano de 1836, que está sendo invadido por tropas mexicanas lideradas por um ditador, conhecido como batalha em defesa do Álamo. Tarantino utiliza a trilha sonora no início de *Bastardos Inglórios*, que também mostra o momento em que um país, como o próprio título diz, a França, está sendo ocupada liderada por um ditador, funcionando assim como um legissigno, nos termos peirceanos. Apenas quem conhece o filme *The Alamo* consegue fazer a ligação entre as histórias, o que corrobora a premissa de Peirce, em que o autor afirma que para se chegar ao interpretante do signo vai depender, necessariamente, da experiência colateral do intérprete. Segundo Jullier e Marie (2009, p. 68) “todos os filmes modelam um ‘espectador ideal’, que coopera no máximo de suas possibilidades, que treme e que ri diante de boas passagens (...)”.

Ao nos atentarmos à linguagem corporal, também podemos notar alguns signos. Quando os nazistas estão se aproximando, o personagem LaPadite (interpretado pelo ator Denis Menochet) pede para que sua filha traga água para se lavar. E enquanto espera, senta e enxuga o rosto tentando ficar calmo, mas ao mesmo tempo, passando a impressão que está preocupado com a visita.

Figura 12 — LaPadite demonstra preocupação com a chegada dos soldados



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

O coronel Hans Landa (interpretado pelo ator Christoph Waltz), do Serviço Secreto, chega à propriedade de Perrier LaPadite e, ao notar que se trata de uma fazenda leiteira por conta das vacas livres ao redor, pede um copo de leite para uma das filhas de Perrier ao invés de vinho. Ele toma o copo de leite com rapidez e ao terminar utiliza um gesto junto com sua fala para sinalizar que o leite é muito bom.

Figura 13 — Hans sinalizando que o leite foi aprovado por ele



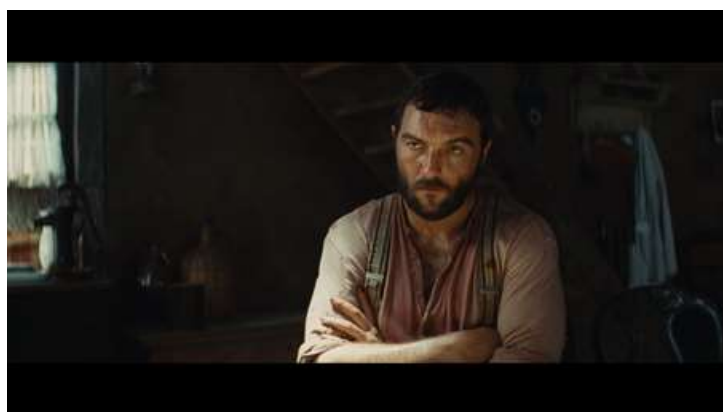
Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Assim como a linguagem verbal, a linguagem não verbal também tem muito a dizer sobre o que pensamos, sentimos. Temos duas cenas em que os gestos são utilizados

sendo que na primeira, ao colocar as mãos no rosto, LaPadite está em silêncio. Apenas sua expressão e gesticulação é que nos passa a mensagem de que ele está aflito: simboliza o medo e a preocupação ao ver soldados se aproximando. Já na cena seguinte, além de gesticular o coronel utiliza-se da expressão “bravo”, demonstrando que aprovou o leite. Um espontaneamente utiliza um gesto e o outro propositalmente, mas ambos simbolizam algo, representam; convencionalmente reconhecemos os gestos e expressões e “lemos” as pessoas.

Durante a conversa, o coronel interroga LaPadite sobre as quatro famílias judias fazendeiras que moravam naquela região: os Dolerac, os Rollin, os Loveitt e os Dreyfus. LaPadite cruza os braços na conversa, quando Landa fala que está atrás de judeus e que caso ele lhe responda algumas perguntas, arquivará a pasta de sua família. Mais uma vez, o camponês transmite-nos a ideia de que está aflito, preocupado.

Figura 14 — LaPadite em uma posição defensiva



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Segundo Landa, todas as famílias judias daquela área foram recolhidas, exceto os Dreyfus. Para ele, ou a família obteve êxito em sua fuga ou estão sendo acobertados por alguém. LaPadite, então, conta que ouviu o boato que a família fugiu para a Espanha. A conversa segue, o plano da câmera desce e é revelado ao espectador que a família, na verdade, está escondida no assoalho da casa do fazendeiro.

E é nesse momento que Hans traz à tona o apelido imbuído a ele pelos franceses: Caçador de judeus. E divaga sobre como o comportamento dos alemães pode ser comparado aos de um animal, tornando-os equivalentes ao falcão por conta da sua perspicácia e instinto predador. Em contrapartida, ao ter seu comportamento comparado aos de um animal os judeus seriam equivalentes a um rato. Neste ponto, Landa diz discordar de Hitler e Goebbels e não considerar a comparação um insulto.

No primeiro momento, ao chegar e cumprimentar LaPadite, o coronel Hans Landa conduz a conversa em francês. Após entrarem na casa e trocar algumas frases sobre amenidades, porém, Hans pergunta se dali em diante podem conversar em inglês, alegando ter mais facilidade. Tudo isso apenas para conduzir seu interrogatório de forma mais eficiente, ao supor que a família Dreyfus não domina a língua inglesa. O idioma funciona como um símbolo para que a família judia, escondida no porão, não entenda o que se fala e então, não possa fugir. A linguagem, neste caso o idioma que se utiliza tem caráter simbólico. Ele representa um país, uma nacionalidade.

Essa primeira cena, apesar de conter elementos como linguagem musical e gestual, é carregada de um diálogo extenso (mais especificamente um monólogo do coronel), repleto de argumentos, em que o coronel Landa expõe à LaPadite o porquê de estar ali, fala sobre sua teoria dos ratos e interroga o camponês sobre a família judia que está procurando.

A quase totalidade do cinema falado é constituída de muitos diálogos, e muitas histórias dificilmente seriam compreensíveis se os filmes fossem privados das palavras: o nome dos personagens, o que leva às suas ações, sem contar todas as situações em que “dizer é fazer”, são passagens obrigatórias da maior parte dos cenários filmados (JULLIER; MARIE, 2009, p. 41).

O diálogo entre o coronel alemão e o camponês francês é necessário para descrever em que contexto a trama vai se passar, o que vai levar Shosanna a planejar sua vingança. Vejamos também outra análise interessante para este primeiro capítulo. No diálogo, o coronel Landa promete não fazer nenhum mal à família de LaPadite (ele possui três filhas), caso ele entregue a família Dreyfus. Perrier LaPadite então entrega o esconderijo da família, mas a cena termina com Shosanna fugindo. Não nos é mostrado se Landa cumpre com sua palavra, deixando LaPadite e suas filhas vivos.

A análise de um filme é construída prioritariamente pelo que podemos ver através dos que nos é mostrado, dos fotogramas reproduzidos, conforme exemplificam Jullier e Marie (2009, p. 17). E na cena, não vemos o que acontece com a família francesa. Restamos utilizar a imaginação e através da análise do que vimos na cena, chegar à conclusão sobre o destino da família. Para essa análise levamos em consideração o contexto que aqui funciona como um legissigno: através do perfil do coronel alemão, podemos concluir que está intrínseco a ação de não poupar a família que escondia os judeus.

No “Capítulo 2 - Bastardos Inglórios” somos apresentados ao tenente Aldo Raine (Brad Pitt). Ele explica que está responsável por formar um pelotão com 8 soldados

(àqueles a quem o nome do filme se refere) para desembarcarem na França disfarçados de civis com um único objetivo: matar nazistas. Ao tenente Raine foi atribuído o apelido de “Apache” por causa de sua descendência com os índios americanos e pelo costume característico de escalar os inimigos mortos. Na cena, ele fala aos soldados: “todo homem sob o meu comando me deve 100 escalpos nazistas”. A relação entre o apelido “Apache” e os escalpos está implícita e pode ser entendida historicamente.

Basicamente há duas versões para a prática do escarpelamento entre brancos e índios durante a colonização americana. Uma dá conta que o costume foi introduzido pelos mexicanos entre as tribos vizinhas e se alastrou posteriormente para o norte e oeste americano. Outra, mais fundamentada em pesquisas, mostra que o costume era adotado por várias tribos e posteriormente os brancos copiaram esta ação afim de terem provas das mortes dos índios pelos caçadores. (SOLON, 2020).

Os escalpos simbolizam nazistas mortos: quanto mais escalpos, mais nazistas. Não seria necessário falar que matou um nazista, bastaria mostrar o escalpo que já estaria subtendido. A fala do personagem caracteriza-se como um argumento, uma sentença. E o fato de que todos que trabalham com o “Apache” terem em mente que cada nazista morto significa um escalpo a ser entregue ao tenente funciona com um legissigno, uma regra, uma convenção criada naquele pelotão.

Figura 15 — Tenente Aldo falando com o pelotão



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Tarantino traz na sua narrativa, em meio aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, uma figura polêmica, o político alemão líder do Partido Nazista e responsável pela morte de milhões de judeus, Adolf Hitler. Na sequência da cena em que Raine se apresenta, Hitler aparece pela primeira vez e apesar do que aprendemos nas aulas de História, o filme traz um desfecho diferente para ele.



Hitler conversa com seus generais (figuras 16 e 17) e na composição da cena, estão presentes vários signos simbólicos. A suástica, símbolo escolhido por Hitler para representar o partido e que até hoje é reconhecida mundialmente pelas atrocidades contra os judeus; os mapas, representações gráficas de países, estados, lugares, etc; as fardas utilizadas pelos generais que simbolizam a que país, exército pertencem e também quais suas patentes, bem como suas medalhas que simbolizam bravura e demais reconhecimentos em combate.

Figura 16 — Hitler



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Figura 17 — Sala do Hitler



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Hitler então recebe o soldado Butz (sobrevivente solto pelos Bastardos) para contar sobre o ataque que sofreu. Tarantino se utiliza, paralelamente, de tomadas do soldado narrando o ocorrido e as cenas de como aconteceu. Uma escolha compreensível, pois, ao invés de só escutarmos o que ocorreu através do soldado, é possível assimilar melhor ao ver.

O tenente Aldo Raine, após atacar a companhia de Butz, chama o sargento Werner Rachtman (interpretado pelo ator Richard Sammel) para dar a localização dos inimigos. Ele se aproxima e bate continência, demonstrando respeito ao tenente, mas se recusa a passar tal informação e leva a mão no peito. Característica de natureza simbólica, associamos tais gestos aos seus significados. Não nos é dada nenhuma informação, nenhuma legenda, nenhuma explicação pelo qual o sargento gesticula daquela maneira. Mesmo assim, podemos interpretar o que ele quis dizer.

Figura 18 — Sargento batendo continência



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Então, o Apache chama o tenente Donny Donowitz (interpretado por Eli Roth), apelidado pelos alemães como “Urso Judeu” e que tem a fama de espancar seus inimigos até a morte com um bastão de baseball. A seguir, ouvimos apenas o som de batidas de bastão de beisebol, que parecem estar se aproximando, enquanto esperamos e vemos o rosto do sargento, alternando com a de uma estrutura, com um portão escuro, pelo qual o Urso vai sair.

(...) os ruídos podem apoiar significados de ordem simbólica, pelo desvio de associações regidas na maioria das vezes por hábitos culturais. Um latido, um mugido, naquele momento preciso, e mesmo se a cena se desenvolve no campo, vão poder enfatizar e bestialidade de um comportamento; uma porta que bate, sugerir que o protagonista se isola de tudo que o cerca (...) (JULLIER; MARIE, 2009, p. 39).

O som do bastão, cada vez mais forte, sugere a violência com que o Urso vai matar o sargento. Temos um momento de tensão até a chegada do tenente. Associamos então que o momento em que o Urso está vindo para matar o sargento à ideia de que Tarantino queria transmitir ao público que aquele momento seria de uma cena forte.

Figura 19 — Urso Judeu olhando para o sargento

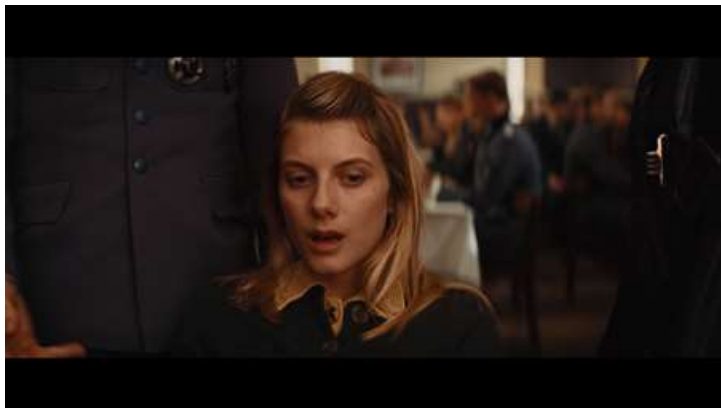


Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

O “Capítulo 3: Noite alemã em Paris” – traz Shosanna Dreyfus – “4 anos após o massacre de sua família”. O subtítulo apresenta características de argumento, pois, conforme apresentado inicialmente no filme, não estamos mais em 1941. Em outro subtítulo utilizado no mesmo capítulo: “Dr. Goebbels – O 2º homem do Terceiro Reich”, o termo *Terceiro Reich* funciona como um legissigno, pois ele é utilizado para falar de Hitler, ou seja, convencionou-se a chamá-lo assim. O personagem Fredrick manda buscar Shosanna para um almoço com Joseph Goebbels (interpretado por Sylvester Groth), ministro da propaganda nazista. Zoller pretende convencer Goebbels a transferir a estreia de *O Orgulho da Nação* para o cinema de Shosanna. Ao sentar-se, ela é servida pelo major Dieter Hellstrom (interpretado por Auguste Diehl), sem ao menos ser consultada se quer beber algo.

Hans Landa chega ao restaurante para tratar da segurança de Hitler que estará na estreia. Ele beija a mão de Shosanna, que se mostra apavorada. Tarantino mostra o desespero estampado no rosto de Shosanna. Sua expressão é associada à lembrança que ela tem quando saiu correndo da fazenda, no início do filme. Sem nenhuma dúvida percebemos o sentimento de medo, desespero. Trata-se então de um legissigno: sua expressão, fácil de ser reconhecida, interpretada e de comum assimilação.

Figura 20 — Cena rosto de Shosanna



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Landa senta-se. Todos os demais se foram e ficaram apenas Shosanna e ele. O coronel então pede um copo de leite, uma bebida incomum naquele recinto. Ao pedir leite, Tarantino nos leva a crer que Hans reconhece Shosanna e quer que ela saiba. O copo de leite para nós e para a personagem é simbólico. Remete ao dia em que Landa, na fazenda, massacrou a família de Shosanna. Tarantino brinca e nos deixa sem fôlego quando Hans diz que tinha algo para perguntar e após uma longa pausa, ri e diz que esqueceu. Mais uma vez ficamos imaginando, assim como o destino da família de LaPadite, se Landa lembrou-se de Shosanna ou não.

Quando Shosanna conversa com Marcel (interpretado por Jacky Ido) – projecionista do cinema - sobre incendiar o cinema na estreia, ao fundo aparece um cartaz de um filme de assassinato *L'assasin habite au 21* (1942), funcionando como um índice, pois assim como no filme do cartaz, também veremos vários assassinatos. Tal elemento é válido para acrescentar que, ainda que haja uma hegemonia do aspecto simbólico, *Bastardos Inglórios*, assim como qualquer outro filme, pode congrega também vários outros tipos de signos cinematográficos.

No “Capítulo 4: Operação Kino”, o personagem Hicox e os Bastardos chegam disfarçados de alemães em um bar e a personagem Bridget vai sentar-se com eles. Durante a conversa, o sargento Max, que está na outra mesa, desconfia do sotaque do infiltrado capitão Hicox (ele está disfarçado de capitão alemão). Isso faz com que o major Dieter da Gestapo que está em outra parte do bar desconfie e diga: “Igual o novo pai aqui... tenho ouvido bom para sotaques. E como ele... também achei o seu esquisito. De onde vem, capitão?”. Podemos afirmar que o sotaque tem características de símbolo, já que ele advém de um contexto, de expressões e formas de falar que caracterizam determinados grupos.

Então, o major senta-se à mesa com o grupo e sugere que joguem “quem sou eu”. Ele começa e rapidamente, mostrando destreza e inteligência ele adivinha ser o King Kong. Talvez o jogo tenha sido utilizado por Tarantino para mostrar que o major ia acabar descobrindo a farsa; usou o jogo para simbolizar que Dieter era esperto.

Hicox pretendendo continuar a conversa sobre os planos da operação, pede para que o major deixe a mesa. Apesar de não gostar de ser “expulso”, antes de sair, ele oferece uísque ao grupo e Hicox é desmascarado pela forma que pede 3 copos.

Figura 21 — Hicox mostrando o 3 com as mãos



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Desmascarados, a cena se desenrola para um tiroteio em que apenas Bridget sai viva e com um tiro na perna. A explicação de como o grupo foi descoberto é feita por ela quando o tenente Raine pergunta o que havia acontecido na taverna.

Figura 22 — Bridget mostrando como é o 3 alemão



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Podemos perceber vários elementos semióticos na cena da taverna. O sotaque e o jogo “quem sou eu”, que falamos anteriormente. Mas temos também a presença da

linguagem não verbal novamente. A forma como o número três foi representado traz consigo uma característica de legissigno. Os alemães gesticulam o número três diferente e que o tenente Hicox, por ser britânico, não conhece essa convenção. E a presença de argumento que se interligam através do rosto do major Dieter ao desmascarar o grupo e a cena que Bridget explica ao Apache como eles foram descobertos.

Hans Landa vai até a taverna para investigar o tiroteio e encontra um sapato. Na falta do corpo e do par dele, ele deduz que houve uma sobrevivente. Então, encontra o lenço em que Von deixou seu autógrafo, seu símbolo através da escrita, mais um elemento semiótico.

Por fim, no “Capítulo 5: A vingança do Rosto Gigante”, que se relaciona com o rosto de Shosanna no telão do cinema antes do incêndio, é a noite de estreia do filme *O Orgulho da Nação*. Shosanna parece que está se preparando para a guerra quando faz com o batom uma linha em cada lado da bochecha, como se fosse de uma tribo. De vermelho, na janela redonda, que sugere uma bala, tem uma suástica na “mira”, além de um cartaz com a atriz Von que, assim como ela, orquestraram para o “sucesso” da noite. Todos esses elementos reunidos em sequência: a bala, a suástica na mira, a agente dupla, a cor vermelha de sangue, a forma que Shosanna se maquia parecem simbolizar a vingança. Além de tudo isso, a música *Cat People* (Putting Out Fire), de David Bowie, também nos transmite esse ar de vingança e ainda faz menção ao fogo – a queima do cinema.

Figura 23 — Shosanna se maquiando

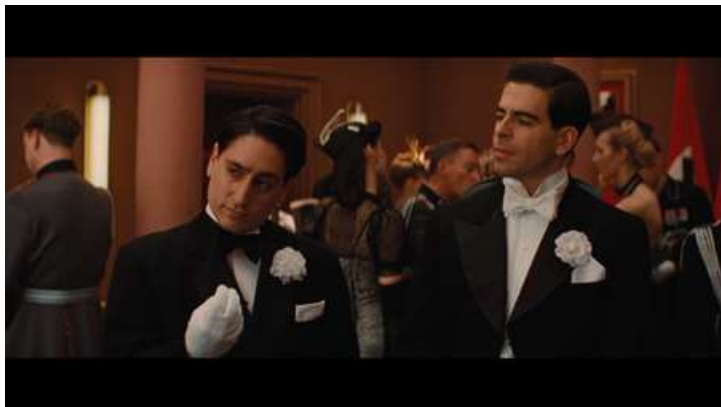


Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Mais uma vez a questão do idioma aparece quando o personagem Hammersmark apresenta seus acompanhantes ao Hans, pois eles tentam se passar por italianos com o

gesto de mão ao pronunciar seus nomes, mas com uma pronúncia vexatória. Além da presença mais uma vez dos gestos, a pronúncia aparece novamente.

Figura 24 — Bastardos gesticulando



Fonte: *Bastardos Inglórios*, 2009.

Na parte final, Hans Landa, antes de sair do cinema, coloca uma bomba debaixo da cadeira de Goebbels para garantir que teria privilégios com sua rendição. Conforme o acordo que fez, Landa leva Raine e Utivich para as linhas americanas onde se rende. Raine mata o oficial que estava dirigindo, pede para Utivich tirar seu escalpo e por fim talha a suástica na testa do coronel Hans Landa. Nessa última cena, Tarantino se utiliza da técnica de nos colocar no lugar do personagem, como se quisesse dialogar conosco. Para corroborar essa ideia, o tenente Aldo Raine olha para a câmera (Landa) e diz: “Essa pode ser minha obra-prima”.

O espectador completa o enredo, dialoga com o todo do filme, assim o diretor e sua equipe convida-o a criar e imaginar aquela história juntos, mesmo no cinema onde tudo é dado: imagens, sons, caminhos, destinos, etc. Há, entretanto, essa incompletude que é da característica do signo, cabendo ao intérprete tentar adivinhar aquele objeto dinâmico, aquela “realidade” da história; portanto, está aberto a conjecturas. E é nisso que consiste o envolvimento do intérprete, pois tem que haver esse gosto de poder conjecturar ao mesmo tempo em que o filme se desenvolve (SANTOS, 2011, p. 15).

Quando o filme está completo, a obra está finalizada e pronta para ser apresentada ao público. A mensagem que o filme quer passar vai depender de quem vai assistir. Segundo Jullier e Marie (2009, p. 20) “sua leitura mobiliza muitos códigos e múltiplos conhecimentos previamente requeridos, todos objetos exteriores”. De fato, a linguagem cinematográfica vai muito além do filme em si. Ela é o conjunto que vai desde sua criação até a percepção e reação que causa a quem assistir.

Em suma, *Bastardos Inglórios* possui forte presença de elementos da terceiridade de Peirce em sua produção. Percebemos através da análise do uso de idiomas, diálogos,

mistura de história real com ficção, roupas, gestos, entre outros, que a relação simbólica está intimamente ligada com a trama principal do filme.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo dos signos não é passível de uma única interpretação. Não existe, de fato, uma única visão, rígida e definida. Os signos são maleáveis ao serem interpretados, são dinâmicos assim como no mundo em que existem. Cada pessoa traz consigo suas experiências, conhecimentos, valores e por isso, as interpretações são as mais distintas.

Como vimos, os signos, sozinhos, possuem significados. Através do processo de semiose dos signos cinematográficos, temos a produção de sentido. Nos ensaios deste trabalho, enfatizamos esses processos, resultando na identificação de características em cada filme. Os fotogramas trazem consigo um conjunto de signos que tinham traços mais icônicos, indiciais ou simbólicos. Mas nada impede que, se analisarmos novamente, identifiquemos outras características de naturezas diferentes, posto que, segundo Santaella (1995) “não há nenhuma linguagem que possa se expressar em nível puramente simbólico, ou indicial ou icônico”.

Dentro das divisões de signo, objeto e interpretante, Peirce ainda os subdivide em outras categorias. Neste trabalho, nosso objetivo não consistiu em aprofundarmos nessas subdivisões. Procuramos trabalhar os signos dentro da linguagem cinematográfica de quatro produções de Quentin Tarantino, pautados, sobretudo, na tríade fenomenológica (ou faneroscópica) da primeiridade, secundidade e terceiridade. Como resultado, observamos que em cada filme, um tipo de relação se sobressaia e assim, aplicando a teoria semiótica de Peirce, analisamos os filmes em cada tricotomia do signo, especialmente na segunda (que investiga a relação entre o signo e seu objeto), a qual classifica o signo em ícone, índice e símbolo.

Com efeito, evidenciamos a predominância da primeiridade e do caráter icônico em *Pulp Fiction*, a prevalência de situações indiciais, típicas da categoria de secundidade, em *Kill Bill*, e a forte presença da terceiridade em *Bastardos Inglórios* ao mostrar o simbolismo de sua imagem especular.

Relacionamos a iconicidade com *Pulp Fiction*, pois Tarantino nos aproxima no filme desse universo sensorial, significando cada detalhe, desde o próprio nome que imerge para o filme até os cenários, personagens, gestos, danças. Em *Kill Bill* ele nos convida ao universo da indicialidade, como se nos convidasse a seguir rastros, pistas, e a não piscar em nenhum momento para não perder o fio da meada: ele nos transforma em verdadeiros detetives montando aquele quebra-cabeça que é o filme. E por fim, ele transforma *Bastardos Inglórios* no universo simbólico, com uma história repleta de

simbologia, através de músicas, personagens, idiomas, gestos e acontecimentos históricos, evidenciando aqui sobretudo Adolf Hitler, em que o próprio filme é uma espécie de símbolo de vingança (mesmo que ficcional), às atrocidades cometidas pelo regime nazista.

Portanto, este trabalho traz consigo a percepção de que toda linguagem, seja ela escrita, falada ou visual, expõe uma interpretação que está nas entrelinhas. Analisar os signos é, sobretudo, entender que estes estão contidos em tudo, desde as roupas, os movimentos de câmera, os cortes, a montagem cinematográfica. Utilizamos a linguagem cinematográfica para salientar esse ponto de vista, já que o cinema está intimamente ligado à semiótica. Perceber as entrelinhas e o contexto das linguagens nos ajudam a perceber melhor o mundo em vários aspectos, como por exemplo, no ambiente profissional. Para Merten (1995, p. 07), o que caracteriza, no cinema, o significado profundo da obra de arte “não é tanto a linguagem, em si, mas o que ela exprime. Neste sentido, é preciso todo um trabalho de decodificação da linguagem e interpretação dos símbolos para chegarmos à curtição do cinema como arte”.

Por fim, acreditamos que esta monografia contribui para pensarmos em novos e produtivos caminhos para a discussão do cinema no que tange, principalmente, à sua linguagem e seus significados. Por isso, vale acrescentar que a semiótica de cunho peirceano constitui um instrumento bastante interessante e que instiga complexos e frutíferos debates a respeito da imagem cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Mauro. **O Cinema de Quentin Tarantino**. Papirus Editora, 2010.
- BASTARDOS Inglórios. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Laurence Bender, Quentin Tarantino. EUA, Alemanha: Universal Pictures, 2009. Longa Metragem (153min.).
- CONARD, Mark T. Pulp Fiction e a manifestação do símbolo vazio – A morte de Deus e o royale com queijo. In: ZACHARIAS, João Cândido (Org.). **Quentin Tarantino**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013.
- GARDNIER, Ruy. Kill Bill: Vol. 1. In: ZACHARIAS, João Cândido (Org.). **Quentin Tarantino**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013.
- KILL Bill: Vol. 1. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Quentin Tarantino, Lawrence Bender. EUA: Miramax Films, 2003. Longa Metragem (110min.).
- KILL Bill: Vol. 2. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Kwame Parker. EUA: Imagem Filmes, 2004. Longa Metragem (137min.).
- KURTINAITIS, Marcos. De Jackie Brown a Django Livre: influência, apropriação e black music. In: ZACHARIAS, João Cândido (Org.). **Quentin Tarantino**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013.
- LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MARIE, Michel; JULLIER, Laurent; LOPES, Magda. **Lendo as imagens do Cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Cinema: um zapping de lumière a Tarantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- METACRITIC: Kill Bill: Vol. 1 Reviews. Disponível em: <<https://www.metacritic.com/movie/kill-bill-vol-1>>. Acesso em: 12 out. 2020.
- \_\_\_\_\_: Kill Bill: Vol. 2 Reviews. Disponível em: <<https://www.metacritic.com/movie/kill-bill-vol-2>>. Acesso em: 12 out. 2020.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. A Jukebox de Tarantino. In: ZACHARIAS, João Cândido (Org.). **Quentin Tarantino**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

\_\_\_\_\_. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005

PULP Fiction: Tempo de Violência. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. EUA: Miramax Films, 1994. Longa Metragem (154min.).

RICH, B. Ruby. Kill Bill: Vol. 2: O dia das Mulheres. In: ZACHARIAS, João Cândido (Org.). **Quentin Tarantino**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013.

RIZZO, Sérgio. O advento de Tarantino: O impacto de um talento singular. In: KURTINAITIS, Marcos (Org.); HAMBURGER, Esther (Coord.); MORAN, Patricia (Coord.). **Mundo Tarantino**. São Paulo: USP, v. 4, 2013. (Coleção Cinusp).

ROCHA, Adriana Magalhães. **Pós-modernidade: ruptura ou revisão?** São Paulo: Cidade Nova, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas: Peirce e a literatura**. Rio de Janeiro: LTDA, 1992.

\_\_\_\_\_. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática S. A, 1995.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e Semiótica: a construção sónica do discurso cinematográfico. **Revista Fronteiras**, v. 13, 2011.

SOLON, Fortes de Madeira. **Porque os índios escalpelavam**. Disponível em: <<http://fortesdemadeira.blogspot.com/2012/09/porque-os-indio-escalpelavam.html>>. Acesso em: 5 abr. 2020.