

## Os Oito Odiados: uma análise semiótico-sistêmica-psicanalítica

### *The Hateful Eight: A Semiotic-Systemic-Pschoanalytical Analysis*

Marcelo Moreira Santos

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Pós-Doutorando pela Universidade do Algarve, Portugal. Atua principalmente nas áreas de Poética do Cinema, Autoria Colaborativa no Cinema, Montagem, Cinematografia, Interpretação Fílmica e Poética Transmidiática. É membro pesquisador do Centro Internacional de Estudos Peircianos – CIEP.

<[mcloms@gmail.com](mailto:mcloms@gmail.com)>

### RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a organização dos feixes semióticos ou rede de signos dispostos entre o plano e a mise-en-scène no recente filme do cineasta e roteirista Quentin Tarantino. O que se propõe é observar como tais nuances e gradações dos signos são manejados em fluxo e como isso dialoga com o espectador. Tomamos como base de análise a Semiótica de Charles S. Peirce em junção com as Teorias Sistêmicas de Edgar Morin, Jorge Vieira e Ilya Prigogine, e a Psicanálise de Jacques Lacan. Ao final é explicado como tais interações e intercâmbios entre os signos evoluem por atratores legaliformes que funcionam como parâmetros organizativos de sentido.

**Palavras-chave:** Quentin Tarantino. Análise Semiótico-Sistêmica-Psicanalítica. Cinema.

### ABSTRACT

This article aims to analyze the organization of semiotic bundles willing between the shot and the mise-en-scène in the recent film of the director and screenwriter Quentin Tarantino. What is proposed is to see how such nuances and gradations of the signs are handled in flux and how this interacts with the viewer. We take as the basis of this analysis the Semiotics of Charles S. Peirce in junction with the Systemic Theory of Edgar Morin, Jorge Vieira and Ilya Prigogine, and Psychoanalysis of Jacques Lacan. At the end it is explained how such interactions and exchanges between the signs evolve by legaliformes attractors that act as an organizational parameters of meaning.

**Keywords:** Quentin Tarantino. Semiotic-Systemic-Pschoanalytical Analysis. Cinema.

### Introdução

O oitavo filme de Quentin Tarantino talvez seja de longe um dos mais importantes de sua carreira. Não supera a originalidade de *Cães de Aluguel* (1992) e muito menos a ousadia narrativa de *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (1994), mas o que o cineasta realiza em *Os Oito Odiados* (2015) em termos poéticos é digno de uma análise mais apurada. Se compararmos com seus dois últimos filmes, *Bastardos Inglórios* (2009) e *Django Livre* (2012) fica claro que, Tarantino, decidiu sair da sua zona de conforto, isto é, ir além da construção de bons personagens e de diálogos inusitados que, frequentemente, transformam ações banais em cenas antológicas de uma violência explícita ou ainda implícita.

Neste atual, há um claro refinamento na maneira de se contar uma história, não mais apenas naquilo que lhe trouxe notoriedade em muitos filmes ao longo de sua carreira, pois o que é contado depende de várias camadas narrativas que se complementam, concorrem e contrapõem ao longo do filme.

*Os Oito Odiados* conta a história de oito pessoas presas em uma estalagem em uma montanha no Wyoming durante uma nevasca em um contexto de pós-guerra civil norte-americana. Aparentemente, a reunião desses personagens parece ser uma simples obra do acaso, entretanto conforme a narrativa evolui o que se observa é que tal encontro é na verdade uma emboscada premeditada. A ambivalência entre verdade e mentira se tona a força motriz do filme é o que faz girar e gerar o fluxo dos signos por meio de desvios, oscilações, retomadas, ajustes, solavancos e reorganizações de sentido. É por isso que é importante observar que a linearidade dos fatos é apenas superficial, temos que compreender de maneira complexa o que aqui é chamado de *sinergia de sentido*. Portanto, o que nos interessa é por em relevo a maneira como Quentin Tarantino constrói essa complexidade tendo como objeto uma cena específica: a troca de tiros entre Major Marquis Warren, personagem de Samuel L. Jackson, e o General Confederado Sanford Smithers, personagem de Bruce Dern.

Para podermos entender melhor o viés poético que diferencia este filme de outros é preciso, primeiramente, observar o fato de o cineasta filmar em 70mm. Aparentemente, esse detalhe técnico parece ser um capricho de Tarantino, mas isso está longe de ser verdade. Sabe-se que filmar com este tipo de bitola era algo comum às grandes produções hollywoodianas nas décadas de 1950 e 1960 (Salles, 2009). Mas, o autor não parece ter escolhido esse tipo de formato apenas com um intuito de se homenagear uma época.

Assim, esse tipo de resolução lhe permitiria trabalhar com abrangências maiores e isto significa mais elementos em quadro. E aqui não é apenas um aspecto quantitativo que importa, mas o aspecto qualitativo, isto é, existem mais elementos a serem trabalhados ao mesmo tempo em instâncias, distâncias e camadas diferentes que vão se sobrepondo, interpolando e arranjando em fluências variadas e distintas, fornecendo ao espectador uma rede de signos – ou *feixes semióticos* – que fluem em experiências mais complexas em termos de interação com a obra. Fugindo, portanto, do padrão linear do cinema clássico comercial onde tudo o que vemos na tela é o todo da história, isto é, a imagem se limita a ser a exata tradução do roteiro. Neste tipo de cinema, a imagem fica tão presa ao signo verbal que não explora outras vertentes poéticas tão comuns às linguagens sonora (sintaxes dos elementos) e visual (modulação das formas)

e que foram tão bem articuladas com as Vanguardas e com os Novos Cinemas pós-1960.

No caso de *Os Oito Odiados*, os enquadramentos feitos com a resolução de 70mm dão margem para se explorar algo que é muito peculiar durante todo o filme: a *mise-en-scène*. O tempo todo somos ludibriados, com diálogos sinuosos, enérgicos e envolventes – em primeiro plano – dos personagens de Samuel L. Jackson e Kurt Russel que nos fazem, às vezes, perder de vista o que está acontecendo em outros pontos ao longo do campo da imagem. Nesse processo, dois personagens – Oswaldo Mobray e John Cage – interpretados respectivamente pelos atores Tim Roth e Michael Madsen, se esgueiram perto do limite do insondável.

O cineasta não deixa claro o que eles estão fazendo e é essa ambiguidade crescente à *mise-en-scène* que projeta no espectador a sensação de estar imerso naquela armadilha que será revelada, ou melhor, destilada aos poucos. Essa complexidade dentro da bidimensionalidade da imagem cinematográfica joga sobre o espectador diferentes focos de atenção (Munsterberg, 1983) que são, na narrativa, complementares e concorrentes, ora se atenta para um ponto, ora para outro.

Ao intercalar esses feixes semióticos – prenes de significados – e emaranha-los em temporalidades ora convergentes, ora dispersivas, é que se projeta esse constante *clima* (Rema) (Peirce, 2000, p. 56) tenso que permite que o espectador *compactue* (Dicissigno) (Peirce, 2000, p. 80-81) das impressões e do enredo pelo qual os personagens Major Warren (Samuel L. Jackson) e John Ruth (Kurt Russel), na trama dois notórios caçadores de recompensa, enveredam ao entrarem naquela estalagem em meio a uma intensa nevasca. Para entender melhor esse processo é preciso observar suas minúcias semióticas.

### **Sobre Feixes, Complementações e Signos**

O que são esses feixes semióticos? O Cinema é uma arte temporal e dentro dos planos cinematográficos existe uma constante interação de signos, tais interações (trocas, intercâmbios, associações, cooperações, complementações e antagonismos) compõem os feixes semióticos, ou sintaxe. O que molda tais feixes de signos ao longo dos planos e da narrativa é a maneira como o cineasta e sua equipe apresentam a história ao espectador. Portanto, tais signos são

produzidos e adquirem existência durante o processo de criação do filme como um todo, e são dispostos e *entreprudem-se*<sup>1</sup> ao longo das cenas.

Entretanto, existem gradações de elementos que compõe tais feixes semióticos. Em relação ao próprio signo, ou o seu fundamento, o mais tênue destes elementos são os que se referem aos *quali-signos*, isto é, qualidades funcionando como signos, no caso, cores, luminosidades, texturas, contrastes, saturações, nitidez, timbres sonoros etc. O segundo são os *sin-signos*, isto é, eventos que funcionam como signos, no caso, todo movimento, ação-reação, trânsito de pessoas e/ou objetos, ou mesmo um piscar de olhos, um sacar de arma, uma batida na mesa, um grito de dor, o estampido de uma arma de fogo etc., o terceiro são os *legi-signos*, isto é, leis funcionando como signo, no caso, tudo o que caracterize o contexto histórico, cultural, político, social, econômico e geográfico que ambientam a trama e que permeia tudo o que vemos (design de produção) e ouvimos (design de som) no filme.

Em relação ao seu objeto – no caso do cinema de ficção isto corresponde em dizer o próprio universo criado dentro do filme – existem outras gradações. A primeira é a icônica: são as relações que guardam semelhança com algo externo, mas independem da realidade ou da veracidade dos fatos, no caso, parece ser crível que a história – oito pessoas presas em uma estalagem em uma montanha no *Wyoming* durante uma nevasca em um contexto de pós-guerra civil norte-americana – poderia ter mesmo acontecido. Porém, para guardar tal semelhança é necessária uma rede sistêmica de *quali-signos*, *sin-signos* e *legi-signos* atuando em fluxo – retroalimentando recursivamente – e de maneira complementar para assim fortalecer tal hipótese, ou possibilidade.

A segunda gradação de signos em relação ao objeto é a indicial: são as relações que guardam correspondência e coerência com fatos históricos, culturais, geográficos, econômicos etc., da época, no caso, o vestuário usado pelos personagens, os objetos de cena encontrados no cenário, as armas utilizadas, os sons ambientes e efeitos sonoros etc. Os índices servem para nos situar, balizar, firmar, notar, atentar e relacionar os fatos. Se o terreno dos ícones é pavimentado pelas semelhanças, o dos índices é pelas coerências e reciprocidades palpáveis, concretas.

A terceira gradação é a simbólica: são as relações que lidam com generalizações e caracterização dos tipos que aparecem na narrativa, no caso, cada personagem tem uma maneira de agir, falar, se portar e interagir com

---

1 A riqueza organizacional de um sistema é medida pela sua diversidade e variedade, pois sua lógica é pautada pela transformação, geração e produção, ou como Morin destaca: as interações, associações e complementações “se entreprudem” (MORIN, 2008, p. 202).

outros personagens ao longo da história. É pela atuação (Aristóteles, 2005) que o caráter simbólico dos personagens e da trama é expresso na imagem cinematográfica. Não podemos esquecer também que é neste nível que a trilha sonora (na consolidação de um enlace emotivo entre montagem e melodias e/ou canções) e a voz em *off* de um narrador também atuam.

Esse emaranhado de signos e suas inter-relações e intercâmbios são confeccionados de maneira sistêmica ao longo do processo de criação fílmica em departamentos como roteiro, direção de arte, direção de fotografia, figurino, atuação, montagem, edição de som etc., e o manejo destes signos e, conseqüentemente, suas articulações ao longo da narrativa acabam gerando outros signos (interpretantes) que atuam diretamente na mediação com o espectador. Assim sendo, o caráter simbólico depende da atuação, interação, transformação ou entre produção de *quali-signos*, *sin-signos*, *legi-signos*, *ícones* e *índices* em seu bojo para gerar signos interpretantes que agem diretamente na interpretação fílmica.

Nesse sentido, ao se falar em Cinema, há uma produção de signos interpretantes em dois níveis: no Remático e no Dicissigno ou Proposição. O remático ou rema é um signo interpretante atuando no nível da *sugestão*, no caso, o compósito de signos (*quali-signos/sin-signos/legi-signos, ícones/índices/símbolos*), que arranjados em fluxo projetam o *clima* ou a *tônica* no qual os personagens na tela estão envolvidos. Portanto, esse compósito de signos tem o potencial de gerar ou projetar um tipo de *sentimento*, seja suspense, alegria, terror etc. Tal sentimento se espalha e ecoa a cada plano, diálogo, montagem, iluminação, atuação etc., corre e flui para projetar uma tênue e marcante *ambiência*, que muitas vezes o signo verbal não consegue traduzir, mas, que está lá, é esteticamente notado, porque neste – como espectadores – nos banhamos e estamos imersos.

O Dicissigno ou Proposição é um signo interpretante atuando no nível das premissas e evidências, não afirma certo ou errado, apenas as coloca em relevo. No caso do Cinema, os fatos vão se sucedendo na tela e acompanhamos *atentamente* o curso dos seus desdobramentos. Há um processo de *conexão temporal* entre as ações postas em relevo pela narrativa e a atenção dada pelo espectador em constatar-las. O filme de ficção não atinge o nível dos argumentos, teorias, conceitos etc., tão comuns ao signo verbal e pelo qual o terceiro nível de signos interpretantes atua, pois, ao *dramatizar*, ou melhor dizendo, ao *traduzir*, juízos, valores, temas etc., em ações audiovisuais, algo se perde. Pode-se *sugerir* e *indicar* ideias, mas não discorrer por reflexões e abstrações tão comuns ao campo teórico.

É necessário agora compreender esse fluxo dos signos imerso à *mise-en-scène* e dentro de um escopo tão abrangente quanto o do 70mm para que possamos observar as intenções de Tarantino com este filme.

### **Sobre Intersemioses, Flutuações e Ecodependências**

Dado o contexto da trama, o que é dito pelos personagens geralmente gira em torno de mentiras e chistes. Aliás, em mais de uma ocasião de filme o que se vê e ouve é basicamente isso. Em alguns momentos beira a comédia aos moldes de um *sitcom* de humor negro, no qual os valores morais de vários personagens são simplesmente dissolvidos pelas gargalhadas – aliás, a personagem de Jennifer Jason Leigh, Daisy Domergue, se destaca nesse processo – deixando pouco espaço para atitudes nobres no decorrer da narrativa.

Entretanto, é nas sutilezas e nuances dos atos falhos, das hesitações, dos silêncios, das risadas, do que se camufla, do que se deturpa, do que se esgueira pelas sombras, do que se ignora e do que aparentemente não tem valor algum, que se concentra a genialidade do cineasta neste filme. De fato, são estes elementos dissimuladores que se tornam fundamentais na elaboração estética e na construção de seu discurso, e isto é proposto de maneira consciente pelo cineasta. É como se o autor estivesse convidando o espectador – por meio dos enquadramentos e encenação – a se ater além do que é narrado, além da superfície.

É evidente que a violência explícita está lá, algo notório em todos os filmes de Tarantino, mas é tão *fake* quanto qualquer coisa que estes odiosos personagens digam. Exemplo disso é o relato de um duvidoso assassinato proferido pelo Major Marquis Warren para despertar a fúria do General Confederado Sanford Smithers. Além de ser um dos momentos mais emblemáticos do filme, a cena em si traz este processo – enquadramentos – feixe semiótico – encenação – com grande desenvoltura.

Ao longo de um período de uma hora de filme o espectador é apresentado às premissas daquela história e de seus protagonistas. É nesse momento de troca de impressões entre aqueles personagens que o Major reconhece que aquele uniformizado e distinto General, durante o final da Guerra da Secessão (1861-1865), havia deixado um grupo de prisioneiros de guerra de um regimento formado somente por soldados negros para morrerem de frio. Apesar de se enfurecer ao reconhecê-lo, Warren é alertado – pelo Xerife Mannix personagem vivido pelo ator Waldo Goggins – que não poderia matar um velho desarmado, se fizesse isso ele poderia ser enforcado. Tal observação ganha respaldo por um balançar de cabeça de Oswald Mobray (Tim Roth) que se apresenta como

o carrasco designado pelo Estado para enforcar criminosos em praça pública e pela reação de John Ruth (Kurt Russel) que personifica os valores éticos, ainda que deturpados, daquele mundo hostil dos caçadores de recompensa. Convencido que seria uma má ideia mata-lo ali na estalagem e a sangue frio, o Major decide esperar a hora certa para enfim executá-lo.

Um tempo depois, durante o jantar, Warren se aproxima do General e eles conversam sobre o rumo de suas vidas no pós-guerra, ao longo dessa troca de diálogos, o Confederado revela sobre seu objetivo de encontrar o filho perdido. O Major percebe essa brecha e insinua que havia conhecido o filho do General e que o mesmo tinha tentando a sorte grande por aquelas montanhas ao tentar mata-lo, já que ao final da Guerra haviam colocado sua cabeça a prêmio. Porém, quem tinha se dado bem mesmo fora Warren, pois ele havia matado o aventureiro. Tal informação é logo taxada por Mannix como uma 'bela de uma mentira'. Ignorando o Xerife, Warren termina de comer seu cozido, coloca à disposição do General, uma arma de fogo, se desloca para o bar da estalagem e começa a contar a sua história.

Ao mesmo tempo, o mexicano Bob, interpretado pelo ator Demián Bichir, dedilha a clássica canção composta por Joseph Mohr e Franz Gruber de "Noite Feliz" (*Stille Nacht*) ao piano, enquanto o Xerife Mannix, sentado à mesa junto de Ruth, Daisy Domergue e Oswald, distante do Major, interrompe-o mais uma vez dizendo que ele mentia e que o que Warren desejava era que o General pegasse na arma para poder ter razão em mata-lo. De fato, ao perceber que o General hesitava em fazer isso, por não estar assim tão convencido de sua história, o Major se vê diante do desafio de provoca-lo ainda mais, prosseguindo em uma narrativa cada vez mais cheia de detalhes grotescos e sórdidos.

Primeiro, ele diz que havia deixado o "filho" do General andando nu na neve durante duas horas. Ao final desse período, o pobre aventureiro já estava no limite de suas forças e Warren narra que neste momento ele propôs que se o aventureiro quisesse um cobertor teria que fazer sexo oral nele. Intercalado às reações do General, Tarantino apresenta pela montagem em paralelo, o passo a passo de tudo o que o Major relata. Até o ponto em que ele pergunta ao distinto Confederado se conseguia 'imaginar o seu filho passando por tudo aquilo'. Estarrecido o General ainda assim nada faz então, Warren se senta e diz que o erro do rapaz foi revelar de quem ele era filho. É neste momento que o General não suporta imaginar tal situação, não só pela crueldade em si, mas principalmente por ser seu filho, um branco, se sujeitando a fazer sexo oral em um negro, e finalmente, pega a arma e tenta atirar em Warren, mas acaba sendo alvejado pelo Major e morre na frente de todos.

Primeiramente, vamos destacar a camada semiótica relacionada aos *quali-signos*, principalmente no que tange a luminosidade, contraste, cor e nitidez nos quatro pontos distintos da cena: em Warren, no General, na mesa com o Xerife Mannix, Ruth, Oswald e Domergue e, por último, em Bob, o pianista acidental.

A diferença na luz sobre cada ponto/personagem é proposital e segue o caráter sádico que envolve a cena como um todo. O contraponto mais evidente é entre o General e o Major. Enquanto do lado do General há uma clareza e nitidez na iluminação no que tange o personagem de Bruce Dern, do lado de Warren o em torno é mais sombrio dando-lhe um destaque mais acentuado em relação ao cenário devido a uma forte contraluz (Moura, 1999, p. 129-136). O fato é que a luz no General tenta evidenciar uma cor: o tom azul acinzentado de seu uniforme de Confederado. Tal elemento já não pode ser classificado apenas como um *quali-signo*, pois dada sua história, esta cor em específico é um *legi-signo*, pois esta significa o posicionamento ideológico do General diante da realidade. Portanto, a Guerra poderia ter acabado, mas a cor em destaque – durante os momentos em que aparece – “diz” que ele não havia se rendido. Do outro lado, Warren tem a plena convicção disso e conforme a cena vai se encaminhando para o seu desfecho fica cada vez mais evidente que o tom sombrio a sua volta – um *quali-signo* – fortalecido com forte contraluz sobre seus ombros e chapéu, se desloca – intersemiose – para significar que o Major era a Morte – um *legi-signo*.

À mesa, a luminosidade nem é tão clara e nem ao menos tão sombria quanto às encontradas no lado do General e ou do de Warren, respectivamente. Conforme o Major narra sua história, o destaque se desloca de um plano geral – incluindo Domergue, Ruth, Mannix e o General – para um plano mais fechado incluindo só o Xerife Mannix que apesar de alertar o General sobre quão mentiroso é Warren, ele não se envolve diretamente e isso é posto em evidência pela uniformidade das cores, nitidez e iluminação naquele local específico, pois seu papel tem um caráter claramente coadjuvante à cena em si.

Do lado do pianista acidental, Bob, o contraste é bem acentuado entre claro/escuro dando ênfase aos tons das teclas brancas do piano, os amarronzados do piano, do casaco de pele de urso usado pelo personagem e pela própria madeira do cenário em torno. Pode-se observar uma luz muito forte sobre o piano e o pianista, deixando o cenário atrás quase na penumbra. Esse tipo de luz mais contrastante em que as zonas entre a parte iluminada e a parte sombreada ficam tão marcantes, não fornecendo áreas intermediárias entre um extremo e o outro, ficou notória no gênero de filme *Noir* das décadas de 1930 e 1940. A característica basilar desse tipo de gênero de história de detetive é

que geralmente os personagens não eram o que diziam ser. O detetive tinha que ter uma aguçada percepção para compreender a trama na qual se envolvia, e tal enredo geralmente lidava com crimes, traições, decepções, reviravoltas e inusitadas associações com personagens às vezes antagônicos e/ou dúbios. Ora, é exatamente isso que ocorre nesse filme de Tarantino no momento seguinte em que John Ruth morre envenenado, pois Warren se transforma em um detetive implacável pronto para desvendar tal crime e se associa a Mannix, um dos seus principais antagonistas ao longo do filme, para atingir esse propósito.

Entretanto, existe outra peculiaridade envolvendo esse tipo de iluminação/ambiência *Noir*. Geralmente, os técnicos – fotógrafos e iluminadores – desse gênero eram originais da Alemanha e estes haviam fugido para os Estados Unidos quando a Segunda Guerra eclodiu na Europa. Assimilados por Hollywood, estes profissionais tinham uma formação que advinha do Cinema Expressionista, fortemente influenciado pelo teatro de Max Reinhardt (Eisner, 2002), cuja ênfase recaía na encenação, nos cenários grandiosos, na iluminação claro/escuro carregada de dramaticidade e em personagens grotescos, ou em sua aparência (como o vilão de *Nosferatu*, 1922, F.W. Murnau), ou em sua conduta (como o protagonista de *A Última Gargalhada*, 1924, F.W. Murnau). No caso deste filme de Tarantino, o personagem Bob se insere nesse âmbito, pois a maneira como é caracterizado: peles de urso, fala truncada, às vezes gutural, e andar estranho, dá o tom e lembra esses tipos expressionistas de outrora. Por esse viés, fica claro o porquê da iluminação ser tão contrastante neste momento sobre Bob, pois por meio dessas peculiaridades qualitativas de luz, cor, contraste e nitidez, se anunciam, de maneira subliminar, que existe algo sombrio à espreita.

No aspecto dos *sin-signos* é evidente que a tônica das ações e reações ao longo da cena tem como pivô o embate: Warren/General. Porém, tais *sin-signos* carregam em seu bojo *quali-signos* de tipo especial, isto é, sentimentos encarnados em emoções que evoluem por tensões conflituosas – recursivas e retroativas – até o seu desfecho em morte. A atuação de Samuel L. Jackson, isto é, suas falas, olhares e sorrisos sádicos e irônicos não se configuram como uma ação cega, tal signo/evento ou *sin-signo* – áudio-visual – está embebido de sentimentos como: ódio, raiva, mágoa etc.; e com um claro objetivo – ou finalidade – de vingança<sup>2</sup>. Já a atuação de Bruce Dern implica na hesitação, na dúvida, na tentativa de se desviar da tortura psicológica de Major Warren,

---

2 Constantin Stanislavski (1999) explica tal processo ao falar sobre “super-objetivo” e “objetivos secundários”.

mas seus sentimentos de *frustração* referente à sua rendição na Guerra e da recente *privação*/perda do filho vêm à tona com força máxima no momento em que ele pega a arma. Esse processo de Dern vem num crescente de angústia e desespero – *quali-signos* – que tornam sua atuação – *sin-signos* – repleta de reações trêmulas, piscadas de olhos numa grande repulsa ao que lhe é dito, e num apego ao cobertor que aparenta ser um frágil escudo diante da fúria de Warren.

No que tange ao Xerife Mannix, em princípio suas falas são mais enfáticas e aparentemente cheias de razão chamando o Major de mentiroso e tentando desviar a atenção do General para si, entretanto conforme Warren cresce – na maneira de contar a história – Mannix vai perdendo força e suas intervenções emudecem. A atuação de Goggins num primeiro momento está girando em torno de sentimentos – *quali-signos* – como respeito e admiração ao General já que o pai de seu personagem era também um Confederado e, portanto, ambos pactuavam de um mesmo ideal. Porém, o medo ao ver a crescente fúria de Warren, percebendo que este não iria parar enquanto não matasse o General, faz com que seu personagem vá perdendo força na cena e finalmente se cale. No piano, a inusitada atuação de Bichir no tocar as teclas e disso fazer surgir à singela melodia de “Noite Feliz”, beira ao *non-sense*. Nesse aspecto, naquele momento, essa ação parece ser cega, atípica e cômica, pois não corresponde a nada do que está acontecendo ao seu redor. Todavia, ao olharmos mais adiante e voltarmos a esta ação em específico percebemos – por retroação – que ela serve para camuflar a ação de John Cage (Madsen) perto do bule de café. Algo que é mostrado pela montagem no capítulo seguinte à morte do General. Portanto, a ação dissimuladora – *sin-signo* – do personagem de Bichir, que se utiliza desse tom engraçado – *quali-signo* – de brincar com essa melodia ao piano, esconde no riso jocoso, um veneno.

Em boa parte do filme, o espectador é instado a compreender e estar sob a égide dos *legi-signos*, isto é, das regras do que está em jogo naquele lugar tão hostil e inóspito. Muitos teóricos de roteiro chamam este estágio de *apresentação* (Mackee, 2004; Field, 2001): Onde é? Quem são? O que fazem? Quando tudo acontece? Por que é assim? etc. Nesse aspecto, Tarantino faz da apresentação o palco para se discutir, ainda que de maneira politicamente incorreta, assuntos como: gênero, racismo, minorias, valores universais, respeito, vida e morte. A intenção é clara: tocar em assuntos tabus e delicados pelo viés do chiste, desviando a atenção de todos do que realmente estava em jogo, uma emboscada.

A própria cena da morte do General é regida por um assunto delicado: matar um velho desarmado. Pois, momentos antes John Ruth, em tom jocoso, aconselha Warren que a melhor maneira de se matar um velho, sem ser incriminado por isso, é empurrá-lo escada abaixo. E, de fato, o *legi-signo* que permeia toda a cena está vinculado a um caráter de honra, pois matar o General naquelas condições seria, não só um crime de assassinato, isto é, uma violação da lei, mas, sobretudo, algo indigno, sujo, desprezível. Assim, para violar uma regra, Warren age de forma a deturpá-la, relativizando-a, desnaturalizando-a. Portanto, ele abre a possibilidade de interpretarem sua ação como a de uma legítima defesa: indo de um assassino vil à vítima. É essa linha tênue para uma violência justificada que se torna o cerne da cena, nela tudo é ambíguo, duvidoso, relativo.

É por esse terreno movediço das interpretações que o personagem encontra respaldo para agir, neste contexto, as leis, normas e regras são artifícios a serem manipulados, assim o geral cede espaço às particularidades e circunstâncias pontuais. De fato, no cosmo 'tarantinesco', tudo fica nebuloso, a linha divisória entre heróis e vilões se liquefaz, e seus papéis deslizam ao sabor da narrativa, nela oscilam, variam, transmutam por seus opostos, ora são amados, ora odiados. Por se transfigurarem no tempo, os personagens não podem ser caracterizados num todo harmônico ao longo de uma história, como o herói clássico geralmente o é (Vogler, 2011), mas por cenas específicas, particulares. Por isso, que, seus personagens são lembrados por momentos esporádicos, cenas pontuais, únicas. Daí o valor dos capítulos e cenas, pois dadas as circunstâncias iniciais, tudo se transforma, numa constante imprevisibilidade.

Esse intercâmbio e complementação entre *quali-signos*, *sin-signos* e *legi-signos* corroboram para dar sustentabilidade à face icônica dos feixes semióticos e suas intersemioses. É preciso observar que na cena, tais feixes são pontuados – ritmados – pela montagem, primeiro para dar uma dinamicidade aos fatos em paralelo, no melhor estilo Edwin S. Potter (Dancyger, 2003), para depois destacar a convergência destas qualidades/ações/leis em um crescente de tensão, no melhor estilo D.W. Griffith (Reiz e Millar, 1978). Conforme Warren se vê diante do desafio de convencer o General a pegar a arma, Tarantino abre mão da *mise-en-scène* e se utiliza da montagem. Até porque ele precisa colocar o espectador sob o ponto-de-vista do General, ser semelhante (caráter icônico) a ele, e assim trabalhar a ideia de que: se o espectador estivesse no lugar daquele velho Confederado, ele teria tentado atirar em Warren, com toda certeza! Por isso, a narrativa do Major tem o respaldo das imagens da tortura e execução do filho aventureiro, pois é um jogo em que dois feixes icônicos se entrelaçam

um sobre o outro e em espiral: a *mise-en-scène* na estalagem e a montagem mostrando a suposta tortura.

É preciso lembrar que o fundamento do ícone reside no fato de que seu objeto está dentro deste e não depende do real para existir (Peirce, 2000). A narrativa de Warren não depende de fatos externos para existir, é verdade que ele pega elementos anteriormente narrados pelo próprio General, mas depois ele faz o que bem entende com estes, sem depender da veracidade dos mesmos. Assim, ele articula uma narrativa *possível* para a morte ainda não esclarecida daquele suposto filho. Nesse jogo de possibilidades, pelo qual Tarantino insere o espectador, uma narrativa é entrelaçada à outra de forma espiralada, pois a cada ida do espectador às imagens sugeridas por Warren, volta-se à estalagem, tão estarecido, chocado e tenso quanto o General. É por esta *similaridade* de impressões que o caráter icônico floresce à cena e é por meio deste aspecto de *semelhança* que o vínculo *emocional* (Santos, 2013) surge, se consolida e evolui até o clímax da cena.

Por outro lado, em seu aspecto indicial, o elemento mais preponderante é, sem sombra de dúvidas, a arma de fogo deixada por Warren bem diante do General. É devido à existência desse objeto que toda a ciranda orquestrada pelo Major evolui, sem este objeto a cena perde seu propósito, pois esta está ‘ancorada’ neste, assim, a arma põe em movimento as inter-relações e intercâmbios dos signos ao redor. Portanto, é o que define, circunscreve, delimita as possibilidades em não mais do que em duas opções: atirar ou não em Warren. Essa concretude perfaz as atitudes (*sin-signos*) de todos ao redor, fundamenta o tom (*quali-signo*) da cena, e é o eixo pelo qual tudo gravita (*legi-signo*): a história contada por Warren, as manifestações de Mannix, a hesitação e tensão do General, e, por último e não menos importante, Bob ao piano. Inclusive outros índices contidos na cena também colaboram nesse processo de ‘ancoragem’, como o uniforme de Confederado do General; o crânio de um touro pendurado na parede bem à direita do ombro de Warren reforçando a ideia de “matadouro/morte”; a arma do Major em sua cintura sendo mostrada quando ele se senta, e, claro, o cobertor do General, algo negado ao filho dele, segundo o relato do Major Warren.

É importante compreender que os índices, para funcionarem como tal, carregam dentro de si ícones de tipo especial (Peirce, 2000), assim uma *marca* de tiro tem uma *relação direta* com o seu objeto, isto é, com a arma de fogo que disparou tal projétil, e ao mesmo tempo, quando não há a possibilidade de ter essa arma em mãos, tal *vestígio* permite-nos imaginá-la e assim ter uma *ideia* de tal objeto. É nesse *imaginar* que o ícone faz morada, pois para deduzir a arma em si não é necessário a existência da mesma no local onde encontramos a marca

de tiro. No caso dessa cena em destaque, é evidente que a sua parte icônica – o imaginar e/ou ter a ideia de – está na possibilidade de o General pegar a arma. Não se sabe o momento e nem a hora certa, mas está lá, e a todo instante nos é lembrado de sua existência e isso corrobora para uma crescente tensão na cena. É neste processo – indicial complementado pela sua parte icônica – que o suspense se instala e transforma tais informações indiciais em muito mais do que objetos a serem percebidos pelo espectador<sup>3</sup>.

Já o aspecto simbólico da cena depende de todos os outros signos anteriores, suas inter-relações, transformações, entreproduções e complementações, para fundamentá-lo. É importante entender que o duelo entre o General e o Major se inicia antes mesmo deles pegarem na arma e este duelo ocorre no campo simbólico. Eles representam não apenas personagens, mas *sistemas de ideias* (Morin, 2008) vinculados ao contexto da guerra civil norte-americana com ideologias que trafegam para além daquele espaço e tempo no qual estão inseridos: de um lado os industriais nortistas e de outro os ruralistas do sul dos Estados Unidos.

Assim sendo, é evidente que quando Warren começa a narrar sua história para o General o que ele instiga é muito mais do que apenas o *imaginário*. Não podemos perder de vista três componentes importantes, primeiro, a *frustração* de ter perdido a Guerra; segundo, a *privação* do filho e este é o motivo que trouxe o General até ali; terceiro, a *rendição* – *castração* (simbólica) – aos ideais de seus antagonistas do Norte. Esses três processos se entrelaçam de maneira espiralada e ativa. De fato, o imaginar o ato de sexo oral em si é o que o faz pegar na *arma de fogo* e tentar matar o Major, mas mesmo nesse imaginar, isto é, as imagens inseridas via montagem que correspondem ao que o General está pensando, o pênis *real* não aparece e isso é proposital, pois não é o caráter real dos fatos – o índice – que está em jogo, mas é o falo – o aspecto simbólico – o ingrediente mais importante dessa dinâmica.

Como Lacan (1986) explica, o falo é algo *simbólico* e é diferente do pênis *real*, a genitália em si. Assim, o falo significa virilidade, domínio, imponência e, principalmente, poder e é assim que o personagem de Dern projeta seu ego, no caso o ego ideal (Lacan, 1986). A *submissão* de seu filho ao falo de Warren no fundo significa uma submissão a tudo aquilo que ele, General Confederado, despreza, odeia, abomina e rejeita, isto é, o sistema de ideias que Warren representa e, lógico, sua cor.

3 Tal processo é explicado por Hitchcock ao esclarecer a Truffaut à diferença entre suspense e surpresa (Truffaut, 2004, p. 76-77).

Tal sujeição simbólica inicia uma implosão de seu próprio falo, ou poder, virilidade, domínio etc., no caso o seu ego ideal, aquilo que este gostaria de ser, mas devido às circunstâncias da Guerra e do pós-Guerra não o é. Portanto, a *arma de fogo* é utilizada na busca por restabelecer esse domínio e poder simbólicos, este é um substituto ao seu próprio falo, que agora se apresenta em estado de impotência diante do *sádico* Major. Lembrando que este poder fálico é venerado por Mannix quando este descobre que aquele senhor é o lendário General que seu pai tanto admirava. Daí a importância dada à fala de Warren olhando diretamente ao seu opositor e lhe perguntando se ele conseguia imaginar tudo aquilo que estava relatando. Esse *imaginar* traz em seu bojo uma rede sistêmica e diagramática de inter-relações entre frustração, privação e, principalmente, a anterior castração no ato de rendição ao lado vencedor da Guerra, e, obviamente, todo esse intrincado processo complementar, nos leva ao *simbólico*.

Essa rede intercambiante e processual entre *Imaginário*, *Real* e *Simbólico* em dialogia com a *Frustração*, *Privação* e *Castração*, como o próprio Lacan (2010) explica, não é estanque, e nessa cena fica claro que essas instâncias se complementam, divergem e convergem com temporalidades distintas ao longo da cena, isto é, há uma *flutuação* entre esses momentos/processos, ora o Imaginário, ora a Frustração, ora a Privação, ora o Simbólico, ora a Castração que vem à tona. Portanto, não há uma fronteira fixa entre estes, mas há uma energia cinética ou libido que faz com essa flutuação/transformação/mutação ocorra. É por isso que o duelo em si não está na esfera do que vemos na cena, este flui por entre outras camadas de significado – feixes semióticos – e tem o seu ápice na troca de tiros.

Nessa troca ou entreprodução intersemiótica, o *Imaginário* e o *Simbólico* fluem e convergem para o *Real*, e toda a energia represada ou libido vem à superfície e é transformada em ação. Portanto, esta ação é a ponta de um iceberg, pois existe muita coisa acontecendo e correndo por debaixo dessa superfície. Mas, é importante compreender que esse rico material corre de maneira sistêmica por outros signos – do *quali-signo* ao *simbólico* – e está lá nas entrelinhas do que é dito e mostrado, por entre o plano – suas camadas do campo visual – e a *mise-en-scène*.

É preciso sempre ter em mente que esse campo sistêmico do *simbólico* é ecodependente das inter-relações, cooperações, associações e entreproduções dos *quali-signos*, *sin-signos*, *legi-signos*, *ícones* e *índices* que compõem o feixe semiótico ou sintaxe como um todo. Essa rede diagramática do fluxo dos signos também tem suas temporalidades, flutuações e intersemioses em confluência

a pontos focais, isto é, os feixes fluem e convergem em pontos específicos, para depois dispersarem e convergirem novamente em outros pontos ao longo da narrativa. No caso da cena aqui analisada, o ponto focal ou convergente é a troca de tiros entre Warren e o General, isto é, este momento é clímax da cena.

### **Sobre Atratores, Projeções e Dúvidas**

Este ápice da cena ou ponto focal das inter-relações dos signos/feixes semióticos é que precisa agora ser melhor compreendido. Até aqui observamos em que esfera ou camada que cada signo atua dentro de um todo sistêmico de sentido, ou sinergia. De fato, todos os signos estão entrelaçados de maneira sistêmica e operam em graus e momentos específicos às informações que são dispostas ao longo da cena, tudo em movimento e em fluxo. Portanto, a forma como cada elemento semiótico surge, evolui e transforma para dar vazão na produção ou fundamentação de outros signos em sequência é chamado aqui de *flutuação*. Se tais flutuações, temporalidades e intersemioses (intercâmbio entre signos) ocorrem é porque existe algo que as tenciona para pontos focais ou atratores pelos quais essas camadas de signos convergem, complementam-se e associam-se em fluxos diversos e distintos, porém pontuais. Tais pontos focais, ou clímax de cena, ou pontos de virada – como os teóricos de roteiro (Mckee, 2006; Field, 2001) os chamam – são na verdade *estruturas atratoras* (Vieira, 2008).

Tais atratores funcionam como coordenadores *legaliformes* (Vieira, 2008), isto é, coordenadores de sentido pelo qual todos os signos fluem, interdependem e estão internamente interconectados. Se há algo que coloca em curso ou em trajetória a dinâmica do sistema – as intersemioses entre os signos – são estes pontos focais ou atratores. São estes que definem as flutuações, as temporalidades e intercâmbios na chamada *dimensões de informação* (Vieira, 2008). Pois, cada informação disposta em uma cena, isto é, que é devidamente colocada e distribuída em camadas para ser percebida pelo espectador, tem seu feixe ou sentido apontado para estes pontos convergentes ou atratores.

Isto equivale a dizer que cada cena, como a analisada neste artigo, carrega uma gama de informação – feixe semiótico – que promove o acúmulo, estocagem, memória sistêmica (Vieira, 2008). Pois, aparentemente, certas informações aparecem desconexas, de pouco importância, pontos soltos que são, no devido tempo, re-abordados e resignificados na própria cena ou em cenas seguintes como elementos cruciais para a resolução de um quebra-cabeça complexo.

É por estas dimensões de informações, no sentido de que – como espectadores – nelas estamos imersos, que os signos remático e o proposicional fazem morada. Nesta cena, dada à complexidade de sua rede semiótica, o remático projeta uma *ambiência* que trafega pela angústia, tensão e suspense. A irônica melodia de “Noite Feliz” se emudece diante da narrativa contada por Warren e conforme a cena evolui, a inevitável troca de tiros parece iminente, mas Tarantino a estende ao ponto do Major se servir uma bebida, andar no cenário perto do bar e se sentar enquanto tortura o General pelo seu relato. É por essa tortura psicológica – sádica – que o remático ecoa, pois esta é mais impactante que os tiros trocados, exatamente porque ela perdura por um tempo maior. Esse tempo elástico faz com que tais sentimentos de angústia e suspense fiquem represados, contidos, tornem-se um turbilhão interno, que cresce a cada segundo na e pela cena, para depois desaguar no duelo em si. Daí a importância na construção desses feixes semióticos, pois quem move esse turbilhão interno de angústia e suspense, e o mantém em movimento, é o fluxo – recursivo e retroativo – dos signos em rede organizados na e pela cena: *mise-en-scène*, planos e, por último e não menos importante, montagem.

Por outro lado, o dicissigno ou proposição evolui pelo viés informacional, isto é, pelas evidências e fatos que vão se sucedendo no tempo e colocados em relevo. No filme, essa rede de informação no qual e pelo qual o espectador trafega e acompanha, em sua grande maioria, são pistas falsas e isso ocorre devido ao perfil dos personagens – trapaceiros, patifes e criminosos – que fazem girar e gerar os feixes semióticos, isto é, a própria narrativa. É sob a égide da dúvida e da desconfiança que Tarantino articula tal narrativa, pois naquele ambiente, enganar se torna a única maneira de se sobreviver. De fato, a verdade é um luxo pouco apreciado por aqueles personagens, porém ela está lá, impregnada, diluída por entre as camadas de signos que fluem por cada cena.

## Conclusão

Essa dinâmica sistêmica em que linhas temporais de eventos, fatos e informações – ou simplesmente feixes semióticos – vão se acoplando, interagindo e associando por meio de *estruturas atratoras*, de maneira aparentemente assimétricas, mas que encontram aproximações (Prigogine, 2011) e complementações que, aos poucos, revelam uma representativa *gramaticalidade* (Vieira, 2008) ou sentido que perfaz todo o processo, isto é, ao final toda a série de eventos/mudanças/transformações parece intricadamente organizada como se tudo estivesse desde sempre conectado, integrado, coeso e coerente, é o que se denomina aqui de *geometrização* (Vieira, 2007). A

*geometrização* – ou direção – dos diferentes fluxos sógnicos existentes em cada cena, por entre as cenas, a cada sequência, e por entre a narrativa como um todo, é, sobretudo, *organizar* a sinergia de tais interações complexas e evolutivas dos signos.

Sob essa perspectiva semiótica-sistêmica, a direção de cinema – no que tange em organizar a geometria/fluxo dos feixes semióticos – acaba tendo contornos mais complexos do que aquela proposta por Astruc e sua *câmera stylo* (Stam, 2003). É nítido que *Os Oito Odiados* de Tarantino trafega dentro desse caráter sistêmico dos signos e não poderia dizer que isto seja algo novo na história do cinema já que se observa essa mesma vertente em filmes de Eisenstein, Pudovkin, F.W. Murnau, Fritz Lang, Hitchcock, Welles, Kubrick, Ozu, Kurosawa, Bergman, Wenders, Fellini, Glauber Rocha, por exemplo. Ao contrário, o cinema é uma arte do movimento, das transformações temporais dos signos e de suas intersemioses, de suas flutuações, convergências, dispersões e fluências variadas.

O que Quentin Tarantino nos lembra – e ensina – nesse seu mais recente filme é que a direção de cinema implica não uma especialização, mas uma polifuncionalidade (Morin, 2005), isto é, uma visão multifacetada das inter-relações integrantes e copulantes dos signos. O diretor é, sobretudo, um mediador de competências cujo discurso se desenvolve por meio da integração e consolidação de uma dialogia entre os outros agentes semióticos envolvidos no processo de criação do filme. Ele forja sua independência na e pela dependência dos especialistas envolvidos (Morin, 2005). Assim, sua poética é articulada por meio de uma ecodependência, e sua plenitude criativa floresce e ganha brilho ao permeá-la de colaborações, cooperações e complementações sógnicas advindas de áreas como direção de fotografia, figurino, atuação dos atores, trilha sonora, montagem etc. Sua virtude – ou marca autoral – está em estabelecer e desenvolver uma conectividade sistêmica, isto é, imerso na diversidade, ser capaz de explorar, antever e articular os elos entre essas áreas, promovendo complementaridades e associações que se constroem e consolidam em fluxo – *poíesis* (MORIN, 2008) – no e pelo todo, o filme.

## Referências

ARISTOTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret Editora, 2005.

A ÚLTIMA Gargalhada. Direção e Roteiro: F. W. Murnau. Elenco: Emil Jannings; Emmy Wyda; George Jonh e outros. Alemanha, 1924. 1.filme (87 min).

- BASTARDOS Inglórios. Direção e Roteiro: Quentin Tarantino. Elenco: e outros. EUA: Universal Pictures. 2009. 1.filme (153 min.): son; color; 35mm.
- CÃES de Aluguel. Direção e Roteiro: Quentin Tarantino. Elenco: Harvey Keitel; Tim Roth; Michael Madsen e outros. Los Angeles: Warner Film: Dist. Warner Bros. 1992. 1.filme (99 min.): son; color; 16mm.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo** – História, teoria e prática. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2003.
- DJANGO Livre. Direção e Roteiro: Quentin Tarantino. Elenco: Leonardo DiCaprio; Samuel L. Jackson; Christoph Waltz; Jamie Foxx; Kerry Washington; Walton Goggins e outros. EUA: MIRAMAX. 2012. 1 filme (165 min.): son; color; 35mm.
- EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2.ed, 2002.
- FIELD, Syd. **Os exercícios do roteirista**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2001.
- LACAN, Jacques. **Seminário: livro 1: os escritos técnicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Seminário: livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2. ed., 2010.
- MCKEE, Robert. **Story** – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2006.
- MORIN, Edgar. **O Método 1** – a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O Método 2** – a vida da vida. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- Moura, Edgar. **50 anos luz, câmara e ação**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.
- MUNSTERBERG, Hugo. A Atenção. In: **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- NOSFERATU. Direção: F. W. Murnau. Roteiro: Henrik Galeen. Elenco: Albert Venohr, Alexander Granach, Eric van Viele, Georg H. Schnell, Greta Schröder, Gustav Botz, Gustav von Wangenheim, John Gottowt, Max Nemetz, Max Schreck, Ruth Landshoff, Wolfgang Heinz. Alemanha, 1922. 1 filme (94 min.): son., preto e branco.; 35mm.
- OS OITO odiados. Direção e Roteiro: Quentin Tarantino. Elenco: Samuel L. Jackson; Kurt Russell; Jennifer Jason Leigh e outros. Los Angeles: Warner Film: Dist. Warner Bros. Brasil, 1998. 1 filme (168 min.): son., color.; 70mm.
- PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- \_\_\_\_\_. **The Essential Peirce** - Volume 1. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- PRIGOGINE, Ilya. **O Fim das Certezas**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.
- REIZ, Karel e MILLAR, Gavin. **A Técnica de Montagem Cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1978.
- PULP FICTION, Direção e Roteiro: Quentin Tarantino. Elenco: John Travolta; Samuel L. Jackson; Uma Thurman; Bruce Willis e outros. Los Angeles: Warner Film: Dist. Warner Bros. Brasil, 1998. 1 filme (96 min.): son., color.; 16 mm.
- SALLES Felipe. Bitolas e Formatos no Cinema. **Mnemocine**, 2009. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/146-bitolasformatos> Acesso em: 2 fev. 2016.
- SANTOS, Marcelo Moreira. **Do teu Olho sou o Olhar**: sobre intenções, mediações e diálogos no cinema. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. 2013. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/santos-marcelo-2013-do-teu-olhar-sou-o-olhar.pdf> Acesso em: 13 fev. 2016.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- STANISLAVSKY, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Record Editora, 15 ed., 1999.
- TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: Entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência** – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2007.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia** – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.
- VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

Recebido em: 3/9/2016

Aceito em: 7/11/2016

Endereço do autor:

Marcelo Moreira Santos <[mcloms@gmail.com](mailto:mcloms@gmail.com)>

Universidade Anhembi Morumbi

Rua Dr. Almeida Lima, 1134 – Parque da Mooca

03164-000 – São Paulo (SP) – Brasil