

A INDICIALIDADE DAS IMAGENS “PÓS-MODERNAS” DE QUENTIN TARANTINO EM *KILL BILL*

THE INDEX OF QUENTIN TARANTINO’S “POST-
MODERN” IMAGES IN *KILL BILL*

Bianca ALVES ¹

Marcelly BARROSO ²

Rafael COSTA³

¹ Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: mrs.biancaalves@gmail.com. ORCID: 0009-0002-9940-7507

² Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: marcelycristian@hotmail.com. ORCID: 0009-0005-4192-372X

³ Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: rafaelcosta@unifap.br. ORCID: 0000-0003-2978-8041.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo desenvolver uma análise semiótica dos filmes *Kill Bill vol. 1* (2003) e *Kill Bill vol. 2* (2004), escritos e dirigidos pelo cineasta pós-moderno Quentin Tarantino. Tais filmes foram escolhidos por constituírem um universo único na filmografia do diretor norte-americano, repleto de narrativas ricas de referências e de significação. Para tanto, optou-se pelo viés teórico de Charles Sanders Peirce (1975; 2005), acompanhado das reflexões de Lúcia Santaella (1983; 1995). Assim, podemos observar a prevalência de uma imagem indicial em *Kill Bill vol. 1* (2003) e *Kill Bill vol. 2* (2004), cheia de estímulos e respostas, ações e reações, características da categoria fenomenológica de secundidade peirceana. Para apresentarmos a hipótese descrita, adotamos a utilização de fotogramas dos filmes, com o intuito de analisarmos os pontos de vista e interpretações resultantes da relação da linguagem cinematográfica com o campo semiótico; ou seja, com o objetivo de desvendar como acontece o processo de semiose dentro de cada cena dos filmes em questão.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica; cinema; Tarantino; Peirce.

ABSTRACT

This article aims to develop a semiotic analysis of the films *Kill Bill vol. 1* (2003) and *Kill Bill vol. 2* (2004), written and directed by postmodern filmmaker Quentin Tarantino. These films were chosen because they constitute a unique universe in the North American director's filmography, full of narratives rich in references and meaning. To this end, we opted for the theoretical bias of Charles Sanders Peirce (1975; 2005), accompanied by the reflections of Lúcia Santaella (1983; 1995). Thus, we can observe the prevalence of an indexical image in *Kill Bill vol. 1* (2003) and *Kill Bill vol. 2* (2004), full of stimulus and response, actions and reactions, characteristic of the Peircean secondness category. To present the hypothesis described, we adopted the use of film frames, with the aim of analyzing the points of view and interpretations resulting from the relationship between cinematographic language and the semiotic field; that is, with the purpose of revealing how the process of semiosis happens within each scene of the films in question.

KEYWORDS: semiotics; cinema; Tarantino; Peirce

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

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, fato que o possibilitou ter acesso a diversos filmes que lhe serviriam de inspiração futuramente. Atuou em algumas obras de destaque, como em *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, conseguindo 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 espectadores a fim de apreciar o cinema como arte. Desta forma, o objetivo central deste artigo é tratar dos aspectos referentes à semiótica nos filmes *Kill Bill Vol. 1* (2003) e *Kill Bill Vol. 2* (2004), com o intuito de evidenciarmos os signos presentes em cada um deles e de que forma ocorrem os processos de semiose no interior destes.

Para tanto, utilizamos a pesquisa bibliográfica com base em Peirce (1975; 2005) e Lúcia Santaella (1983; 1995). Já para estabelecer a análise dos aspectos semióticos envolvidos, optamos por usar fotogramas dos dois filmes escolhidos para este ensaio. Nesse sentido, observamos em *Kill Bill Vol. 1* e *Vol. 2* a nítida presença da categoria de secundidade peirceana, bem como a evidente indicialidade de sua imagem cinematográfica.

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 de uma abordagem semiótica, permitindo-nos identificar a ideia que Tarantino quis passar através de cada som, imagem, gesto ou referência.

Destarte, o processo da análise semiótica se mostra essencial, pois, com base nos autores consultados, é possível entender determinados tipos de discursos e perceber de que forma estes impactam nos seres que consomem tais discursos. Com efeito, essas obras passam a ser construtoras de significados, tão presentes no imaginário popular que acabam se tornando

referência para novos diretores e roteiristas. Neste artigo, em específico, delimitamos a linguagem utilizada por Quentin Tarantino em seu par de filmes e suas possíveis significações.

O CINEMA (PÓS-MODERNO) DE QUENTIN TARANTINO

Ao analisar as características semióticas presentes nas narrativas de Quentin Tarantino, percebemos 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 (termo que Lyotard (2002) define como “a incredulidade em relação às metanarrativas”), 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 uma sociedade em que tudo é instantâneo e relativo.

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).

Com o advento das novas tecnologias, o cinema mudou drasticamente. “Era um meio analógico, trabalhando manualmente por meio de máquinas simples, 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 evolução tecnológica possibilitou que as produções de Tarantino fossem criadas de uma forma mais livre ao 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 o cineasta utiliza são o pastiche, que é a crítica que o diretor faz às caricaturas dos personagens, o uso de

referências e a metalinguagem.

Mauro Baptista aborda no livro *O cinema de Quentin Tarantino* sete longas-metragens em que ele discute, entre outros pontos, 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 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).

Antes de ficar famoso, o cineasta 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*, talvez seja o seu filme mais famoso, que lhe rendeu o Oscar de melhor roteiro e a Palma de Ouro no Festival de Cannes. O filme também é lembrado por fazer “renascer” a carreira do ator John Travolta, que estava no ostracismo.

Em 2003, Tarantino lançou *Kill Bill Vol. 1*, estrelado pela atriz 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) (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).

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 criam 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 das suas descobertas para a Filosofia, Charles Peirce obteve reconhecimento como criador de um sistema consistente e coerente nas áreas da lógica, matemática, teoria do conhecimento, metafísica, etc.

Categorias fenomenológicas de Peirce

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

Em 1867, o autor cria então as primeiras categorias universais, as quais ele também denominava categorias faneroscópicas, sendo elas: a primeira denominada Qualidade; a segunda categoria denominada Relação; e a terceira categoria denominada Representação. Essas três categorias tornaram-se 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. Está relacionada com qualidades e sentimentos. É tudo aquilo que vem à mente de imediato, nossa primeira impressão/sensação. São exemplos da categoria de primeiridade as cores, formas e 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; afirmo-o e ele já perdeu toda sua inocência característica, porque afirmações sempre implicam a negação de uma outra coisa (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 factualidade do existir (secundidade) está nessa corporificação material (SANTAELLA, 1983, p. 30).

A terceiridade, por sua vez, é o que torna possível a mediação entre primeiridades e secundidades, sendo o resultado desta relação. Tem ligação com leis, resultados, interpretações do mundo. E como veremos a seguir, a ideia típica de terceiridade reside na própria constituição do signo.

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).

A constituição do Signo e suas tricotomias

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) 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 mediadamente pelo objeto”.

A partir de uma divisão lógica, Pierce classificou o seu signo em três tricotomias. A primeira destas tricotomias classifica o signo na relação ao 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 tricotomia classifica o signo em relação ao seu interpretante em rema, dicente e argumento.

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, que por si só, não estabelece sentido. 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. Por sua vez, 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.

Para a segunda tricotomia do signo de Peirce, notadamente, a mais conhecida, 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, caracterizado pela semelhança entre o signo e seu objeto. 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).

Já 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). A fumaça, por exemplo, pode indicar um incêndio. Os indícios são como rastros, vestígios. 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).

O símbolo representa algo de maneira universal. Pode ser o idioma ou a bandeira de um país, por exemplo. 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).

Quanto a terceira classificação, possivelmente, a menos discutida por Peirce, pode-se afirmar que o rema é um signo que representa uma possibilidade qualitativa. O dicente é um signo que representa o objeto com respeito a sua existência real. Enquanto que o argumento é um signo que expressa todo um sistema comportando regras, que podem ser verificadas.

INDÍCIOS DE VINGANÇA EM *KILL BILL*

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, ambos sendo bem recebidos pela crítica cinematográfica especializada.

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 ensaio de seu casamento. A cena inicial de *Kill Bill: Vol. 1* exhibe um velho e conhecido provérbio: “vingança é um prato melhor servido frio!”, dando o primeiro indício de que aquela se trata de uma história de vingança. Provérbios, também chamados ditados populares, são frases curtas que transmitem ensinamentos retirados das experiências de vida. E 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).

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 1 — O velho provérbio Klingon



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

Então, com uma respiração ruidosa e ofegante 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): “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 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 2.

Figura 2 — A Noiva revela sua gravidez

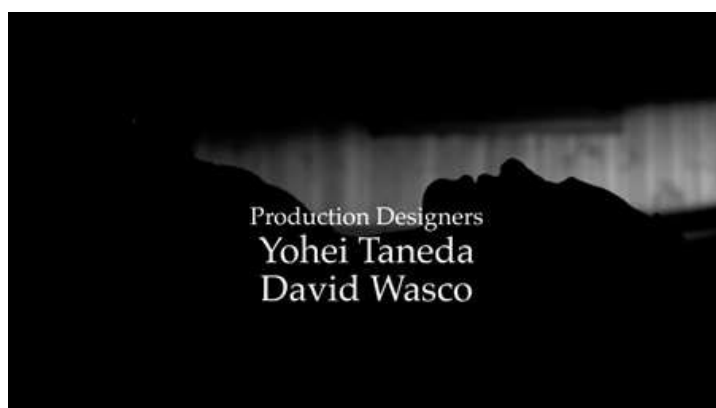


Fonte: *Kill Bill Vol. 1*, 2003.

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 iniciais, 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 3 — 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 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 4 — Capítulo 1-2



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

A Noiva então bate à porta da personagem 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 está ali para matar Vernita. Assim, 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, um 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 teve 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 o ator 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 esse 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.

Figura 5 — 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 logo no início do filme. Vários corpos e cartuchos de balas são mostrados 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, 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 6 — 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 (1975) nos mostra essa relação das lembranças funcionando semioticamente como índices através de suas representações no decorrer da película.

O filme em si, da forma em que é contado (narrado), é permeado da ideia de causa e consequência, própria dos signos díades, como é o caso do índice. As lembranças do que aconteceu tomam parte de um primeiro, enquanto sua representação através dos fotogramas, assumem o papel de um 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 toda a sua trajetória.

Como já citado anteriormente, a segunda categoria fenomenológica desenvolvida por Peirce é a de secundidade. Ela está intimamente ligada com a ideia de materialização do primeiro, o signo, ao segundo, o seu objeto, carregando 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 7 — A Noiva e O-Ren Ishii em anime



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

Encerrando 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 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 mostra 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).

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, dando 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. O espectador só conseguirá entender toda a trama se assistir aos dois volumes do filme.

Na primeira cena de *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 que estavam vestidos a 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.

Tal dedução se deu em virtude de uma convenção, uma regra criada pela sociedade, um símbolo. 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 peirceana.

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 mais fortes, Pai Mei a faz treinar socos à curta distância, 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 8 — Pai Mei treinando Beatrix



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

Essa cena (figura 8) do treinamento funciona então como um signo responsável por mediar a ação de socar o caixão (o objeto), de uma maneira específica e a conseqüente 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 nessa conexão entre o signo e o objeto, através da correlação das cenas, que podemos perceber a relação sógnica de indicialidade. 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. Então 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 Vihaio (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 9 — 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. Através, portanto, 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. Ela derrota seu algoz com o temido golpe dos cinco pontos que explode o coração, aprendido com Pai Mei. 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 primeiro volume, *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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, 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 possíveis.

Com efeito, os signos, sozinhos, possuem significados. Através do processo de semiose dos signos cinematográficos, temos a produção de sentido. Dentro das divisões de signo, objeto e interpretante, Peirce ainda os subdivide em outras categorias. Neste artigo, nosso objetivo não consistiu em aprofundarmos essas subdivisões. Procuramos trabalhar os signos dentro da linguagem cinematográfica de duas produções de Quentin Tarantino, pautados, sobretudo, na prevalência de situações indiciais, típicas da categoria de secundidade peirceana.

Em *Kill Bill*, Quentin Tarantino nos convida ao universo da indicialidade, como se nos convidasse a seguir rastros, pistas, vestígios, 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.

Assim, 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.

Por fim, acreditamos que este artigo pode contribuir 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 profícuos debates a respeito da imagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Mauro. **O Cinema de Quentin Tarantino**. Papyrus Editora, 2010.

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.).

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

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

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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.

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

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **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.