

# DO TEU OLHO SOU O OLHAR: sobre intenções, mediações e diálogos no cinema

Marcelo Moreira Santos\*

## Índice

Introdução	1
1 Sobre diagramas, projeções e adivinhações	3
2 Sobre tempo, flutuações e complexidades	10
Referências	16

## Resumo

O presente artigo visa compreender a complexidade envolvida na interpretação fílmica. Assim, a partir da junção da teoria dos interpretantes de Charles Peirce em comunhão às teorias sistêmicas de Edgar Morin e Jorge Vieira, o que se pretende é observar a dinâmica envolvida entre a potencialidade e intencionalidade do signo fílmico e sua real efetividade à mente do intérprete. Ao final, o artigo conclui que ao gerar ideias à mente do intérprete, o filme faz do fluxo do pensamento um turbilhão que se expande e reverbera por várias camadas interpretativas, isto é, a interpretação fílmica se efetiva na mente por meio de uma rede que se consolida por múltiplos-processos flutuantes: ora emotivos, ora energéticos, ora lógicos.

**Palavras-chave:** Cinema, Semiótico-Sistêmico, Interpretação Fílmica.

\*Universidade Anhembi Morumbi. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

*O filme reflete profundamente o homem que o realizou.* François Truffaut

## Introdução

**O** INTERPRETANTE é um signo que provoca na mente o início ou a continuidade das associações de ideias. Nesse sentido, ele tem um caráter de expansão, de evolução, de cópula, de desenvolvimento, de aprendizagem, aquilo que Peirce denomina como terceiridade, portanto, o pensamento tem o seu desencadear impulsionado pelos interpretantes, pois um signo gera outro, que gera outro, *ad infinitum*. Entretanto, o interpretante não pode ser visto como algo fixo em si mesmo, como se pudesse denotar uma única interpretação a respeito do objeto ao qual está vinculado, na medida em que existem variantes tanto do lado do signo já mediado ou interpretante, quanto do intérprete. Aliás, intérprete não é a mesma coisa que interpretante e/ou interpretação.

Um exemplo claro disso pode ser aqui exposto. Em suas andanças pela floresta amazônica, um ribeirinho depara-se com uma vasilha que se assemelha a um prato e observa que existem certos desenhos em torno do objeto que lembram figuras de ho-

mens vestidos com penas e máscaras de bichos em suas cabeças. Entretanto, para ele, tais desenhos são apenas ‘bonitos’ e a funcionalidade da forma do objeto – o prato em si – lhe é mais notório do que os seus adornos. Porém, se um antropólogo encontrasse o mesmo objeto poderia observar que tais desenhos são a constatação da presença da civilização asteca no local. E se tal personagem fosse um pesquisador que tem o seu estudo baseado na hipótese de que os astecas habitaram toda a região da bacia amazônica, tal objeto deixaria de ser um simples prato e seus desenhos seriam mais do que adornos, pois poderiam fornecer as informações a respeito de como aquela civilização se vestia naquela região, ou quais os animais importantes à sua religião, ou quais as diferenças em relação a outros artefatos encontrados na América Central etc. Enfim, tal prato transformar-se-ia na evidência cabal não só do estudo do antropólogo, mas redefiniria o conhecimento a respeito desta civilização.

Ora, isso quer dizer que, embora seja o mesmo signo – o prato adornado com desenhos –, as *interpretações* vinculadas a este são distintas dependendo do *intérprete*. De fato, o *interpretante* gerado pela mediação do signo no ribeirinho esteve associado à forma do signo e à sua funcionalidade. Já, com o antropólogo, este signo mediado esteve atrelado à constatação de que sua hipótese tinha coerência e que os astecas realmente colonizaram aquele local. Porém, como pode um mesmo signo significar de maneira diferente?

Isso ocorre em razão de o signo carregar em si informações e qualidades as quais têm a *potencialidade* de vir a ser interpretadas com o máximo de sua profundidade e amplitude (Peirce, 1998: 186). Entretanto,

essa possibilidade de o signo ser interpretado como tal é algo *in futuro*, é tão somente uma tendência de que um dia seja assim compreendido em sua magnitude. Essa *finalidade* de significação já está determinada pelo signo, isto é, pelas informações e qualidades contidas neste, sendo estas seu fundamento. Porém, o grau de como tal interpretação irá mesmo acontecer – em sua *dinamicidade*, isto é, no aqui e agora diante do signo – resvala na capacidade de o intérprete ou mente poder compreendê-lo em sua totalidade. Portanto, embora o *interpretante* seja um signo apto a gerar ou promover a associação de ideias e interpretações, a regularidade com que este signo mediado seja entendido – em sua completude – não reside na capacidade de uma mente em particular assim interpretá-lo, pois, sua tendência está associada à faculdade ulterior de desenvolvimento, isto é, o de prover uma correção contínua de interpretações, não dependendo de um único intérprete, mas de vários, dada, exatamente, a complexidade envolvida no signo. De fato, em sua projeção *in futuro*, o interpretante é algo vivo e geral, perpetuado a cada nova geração de significados (ver Peirce, *ibid.*: 208). Portanto, o interpretante é de natureza social e coletiva (ver Santaella, 2000: 76).

Assim, mesmo sendo um objeto comum a ambos os intérpretes – ribeirinho e antropólogo – o fim último do interpretante não está na interpretação de um e de outro, mas na própria capacidade deste interpretante em prover uma renovação interpretativa e, portanto, os reajustes necessários ao conhecimento sobre o signo em questão. É exatamente por isso que Peirce divide o interpretante em três tipos – o *Potencial ou Imediato*, o *Dinâmico* e o *Final* (Santaella, *ibid.*: 69). O Interpretante Imediato ou Potencial

está associado a uma propriedade interna do signo, isto é, em sua possibilidade em abstrato, ainda não realizada, contida no próprio signo, de vir a ser interpretada como tal. Portanto, está vinculada ao poder do signo em produzir um determinado efeito assim que encontrar um intérprete. O Interpretante Dinâmico está associado ao efeito real do signo quando em contato direto com a mente interpretadora. “Corresponde, enfim, ao que se pode chamar de significado do signo *in concreto*, isto é, o fato empírico de apreensão do signo, uma realização particular do significado (...)” (Santaella, *ibid.*: 72-73). Enquanto o Interpretante Dinâmico é um evento finito, o Interpretante Final está associado a uma tendência e direção do signo em gerar interpretações. Isto é, serve como princípio orientador *in abstracto* de um caminhar contínuo rumo às renovações destas interpretações realizadas ao longo do tempo (Santaella, *ibid.*: 75-76).

## 1 Sobre diagramas, projeções e adivinhações

A associação de planos em uma *determinada* sequência *cria* na mente um significado, que é determinado pela verificação de sua conexão, criando uma *necessidade* de se mediar cada plano e sua relação com a disposição linear dos fatos/enquadramentos. Assim, essa ordem imputada (lê-se intencionalidade), de um plano a outro, cria um interpretante responsável por fazer com que a mente *infira* e *reconheça* essas conexões de forma *diagramática* e *produza* (efeito) uma compreensão do todo, ou área de informação.

Neste pequeno trecho já estão contidos todos os elementos envolvidos no processo

pelo qual os graus e níveis de interpretantes agem ao longo da mediação com o signo fílmico. Entretanto, este processo merece ser bem esclarecido em seus pormenores. É nítido que o interpretante potencial e o interpretante final são *in abstracto* enquanto que o interpretante dinâmico é *in concreto* (Santaella, *ibid.*: 76). Isto equivale a dizer que tanto a potencialidade, quanto a projeção ou finalidade vinculadas a estes dois tipos de interpretantes estão ou são marcados pela *possibilidade – in futuro –* de encontrar uma mente ou mais aptas a mediar as ideias e informações contidas no signo. Dessa forma, a compreensão sobre a formação do signo fílmico torna-se fundamental a qualquer estudo sobre a interpretação fílmica, pois o filme não poderia ser visto como algo isolado de tal potencialidade e finalidade contida na sua construção, isto é, não poderia ser visto como algo independente de sua produção e intencionalidade. Assim, toda a sua complexidade deveria ser colocada em relevo.

Todavia, o real efeito do signo ocorre, de fato, ao nível do interpretante dinâmico. Tal interpretante está associado ao encontro entre mente interpretadora e o signo. Já não é uma possibilidade *in futuro*, mas uma atualização, ocorrência, acontecimento, definitude ou conexão real com este. Relativo, sujeito à crítica e a correções, o interpretante dinâmico é sempre uma atualização necessária e, ao mesmo tempo, falível do signo. Portanto, aberto a reajustes, aliás, reajustes estes imersos em uma relação dialética entre a potencialidade (inscrita no signo), de um lado, e a finalidade (limite idealizado), de outro (ver Santaella, *ibid.*: 76).

Segundo Santaella (*ibid.*: 78-87) o interpretante dinâmico divide-se internamente em três instâncias: o interpretante emocional, o

interpretante energético e o interpretante lógico. O interpretante emocional é o primeiro efeito semiótico produzido no contato entre mente e signo. Este primeiro efeito de um signo é o *sentimento* por ele provocado (Peirce *apud* Santaella, *ibid.*: p. 78). Não é meramente a carga emotiva a ele vinculada, mas, sobretudo, é a qualidade de sentimento que muitas vezes não se pode analisar nem traduzir, portanto de sentido mais vago e indefinido, porém com um alto valor de expressividade, que o signo provoca à mente. Aliás, a este tipo de interpretante estão vinculados os momentos em que qualquer tipo de explicação é insuficiente para descrever o que, de fato, o signo projeta sobre a mente. A contemplação torna-se a única alternativa possível, pois qualquer tentativa de se tentar analisá-lo acabaria dissolvendo seu estado original, transformando-o em mera e distante tradução.

O interpretante energético está associado a um ato no qual alguma energia é despendida. De fato, este interpretante está vinculado ao esforço, muscular ou mental, (Peirce *apud* Santaella, *ibid.*: 78) da mente diante dos objetos físicos que agem sobre nós e sobre os quais nós agimos. Tal embate e convívio exigem de nós uma energia e um esforço que, por um lado, nos alerta para o fato de que os objetos físicos independem de nós, por outro, tal resistência nos avisa sobre nossa existência e identidade, pois respondemos a estes em conformidade às nossas crenças (Peirce, *ibid.*: 195). Aliás, o interpretante lógico tem como efeito o pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo. Assim, pensar “(...) é fazer inferências, estabelecer consequências de certas premissas, mover-se de acordo com uma regra geral” (Santaella, *ibid.*: 79). O fim último do inter-

pretante lógico seria exatamente a mudança de hábito ou das crenças, isto é, a mudança das regras gerais que moldam nossa maneira de interpretar.

Como visto, o interpretante emocional vai lidar com o sentimento produzido pelo signo, o interpretante energético, com o esforço mental ou físico exigido pelo signo, e, por último, o interpretante lógico, com a necessidade intelectual provocada pelo signo. Portanto, o lugar do intérprete está exatamente no âmbito do interpretante dinâmico, pois, em suas três instâncias, estão contidos os momentos semióticos pelos quais a ação do signo – ou semiose – desenvolve-se na mente (Santaella, *ibid.*: 84). Aliás, ‘momentos semióticos’ exatamente porque, em seu fluxo tais interpretantes – emocional, energético e lógico – deslocam-se, variam e transformam-se não tendo delimitações fixas em suas fronteiras. Na verdade, há momentos em que o emocional está em destaque, há outros em que é o energético que é chamado para atuar, ou ainda em outros é o lógico que necessita ser acionado e vir à superfície. Portanto, como o termo *dinâmico* bem os designa, tais interpretantes transcorrem pela mente em uma constante interação, transformação, associação e complementaridade.

Por outro lado, em sua relação com o propósito idealizado para o signo, esta tríade, interna ao interpretante dinâmico, vai dialogar diretamente com a possibilidade-limite de projeção e de intencionalidade associada ao interpretante final. Assim, Peirce propõe três padrões (valores ou ideais) que norteiam o movimento de transformação sógnica ou autocorreção das interpretações: *o conjectural, o proposicional e o argumental*.

O interpretante final, cujo ímpeto promove

e enaltece as qualidades do signo, aquilo que este tem de único, singular, diferente e admirável está associado à produção de qualidades de sentimento (Santaella, *ibid.*: 85) a que Peirce chamou de remático ou conjectural, exatamente pelo fato de que tal interpretante atua principalmente ao nível da *sugestão* (Peirce, *ibid.*: 192).

Nesse jogo entre interpretante dinâmico – o lugar semiótico do intérprete – e um interpretante final ao nível do conjectural tem seu efeito semiótico voltado ao exercício lúdico, isto é, à experiência que permite que a mente visualize possibilidades de associações de ideias por meio do jogo livre das semelhanças. O poeta e filósofo alemão Friedrich Schiller (1759-1805) sabia que a educação estética do homem era importante para a razão, mas não soube dizer, exatamente, o porquê (Schiller, 2002: 56, 57 e 113). Peirce coloca a estética como o primeiro estágio das ciências normativas e que esse pensamento influencia diretamente o raciocínio lógico. Não por acaso, o exercício diagramático de associação livre de ideias é o que permite a mente tecer *hipóteses*.

A obra de arte – lugar comum a este tipo de interpretante final conjectural – paira acima de seu autor exatamente por ter a capacidade de conter em si uma multiplicidade de qualidades que permite esse jogo lúdico. É, portanto, uma obra aberta por ter essa potencialidade, *in futuro*, de gerar novas *conjecturas*. Por isso mesmo, não tem nenhum compromisso com verdade e falsidade, ela traz à mente a possibilidade do jogo aberto. Assim, procurar qual a mensagem contida na obra é procurar verdades onde existem apenas possibilidades de se associar a outras ideias. Ao contrário da realidade que exige da mente respostas e representações com um alto grau

de exatidão, a obra de arte é aberta ao falibilismo, isto é, às falhas nas interpretações, por isso mesmo é, sobretudo, um exercício de tecer hipóteses, de imaginar novos rumos sem compromisso com o real.

Assim, essa capacidade *geradora de possibilidades* vinculada ao interpretante final conjectural vai inspirar tanto os artistas quanto os cientistas, lapidando, ao longo do tempo, suas sensibilidades diante dos fenômenos, no ato de mediação e de semiose. Assim, em arte, a estética conecta-se à abdução, gerando hipóteses especulativas e exploratórias, já o falibilismo parece reinar, pois cada mente faz uma leitura diferente, ecoando a liberdade ontológica da arte, pois opera aí o acaso de interpretações e associações, o que permite que, a cada leitura, novas relações e conexões sejam realizadas: assim a obra de arte não se esgota, mas aponta para um *continuum* livre de possibilidades, pairando sobre o tempo, realimentando-se dada a potencialidade contida no signo da arte. Isso ruma para um *sinequismo* criativo, isto é, uma continuidade de reinterpretações que se espraiam de geração a geração.

O interpretante final proposicional tem sua natureza prioritariamente voltada a acontecimentos, fatos, evidências, conflitos, esforços, ações-reações e resistência. Portanto, tem como finalidade o caráter ético-prático (Santaella, *ibid.*: 85), isto é, o de possibilitar a observação da conduta que, sobretudo, lida com as atitudes e as escolhas diante dos eventos nos quais os personagens em um filme, por exemplo, estão envolvidos. Neste aspecto, Aristóteles (2005: 36) é esclarecedor: “Os caracteres (ou signos) permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua infelicidade ou felicidade. A ação, pois, não se destina a imitar os

caracteres, mas, pelos atos, os caracteres já são representados”. Assim, é pelos atos dos personagens que divisamos quem realmente são. De fato, é a partir da experiência de observarmos os conflitos e os acontecimentos em torno dos personagens, bem como suas escolhas e atitudes diante dos fatos, que se pode inferir a qualidade desses personagens.

Então, a identificação com determinados personagens passa pelo crivo de uma aprovação moral, pois a conduta de tais personagens é semelhante ou mesmo compreensível aos olhos do espectador. Há aí também uma questão de admirabilidade envolvida, pois a aprovação ou simpatia para com o personagem passa pela afinidade estética. Isto significa que, dadas as circunstâncias, se o espectador estivesse naquela mesma situação, era capaz dele mesmo tomar as mesmas atitudes. Peirce esclarece:

(...) um fim último da ação deliberadamente adotada – isto é, razoavelmente adotada – deve ser um estado de coisas que razoavelmente se recomenda a si mesmo em si mesmo, à parte de qualquer consideração ulterior. Deve ser um ideal admirável, tendo o único tipo de bem que um tal ideal pode ter, ou seja, o bem estético. Deste ponto de vista, aquilo que é moralmente bom surge como uma espécie particular daquilo que é esteticamente bom (Peirce, 2000: 201 e 202).

Assim, a identificação com o personagem torna-se uma *ação deliberadamente adotada*, pois as atitudes do personagem são as que *razoavelmente se recomendaria a si mesmo* se, por acaso, estivesse em uma si-

tuação semelhante. Entretanto, tal interpretante final, chamado de dicente, ou proposição, lida com tipos gerais de situações, acontecimentos e eventos nos quais os personagens estão envolvidos em crises que demandam tomadas de decisões cruciais à sobrevivência de um ou de vários personagens. De fato, tal princípio ético-prático torna-se proeminente quando observamos a conduta dos personagens diante das crises.

Assim, algo desequilibra, rompe o horizonte do protagonista e de súbito lhe faz procurar alternativas ou hipóteses consistentes para se restabelecer tal equilíbrio, que só é retomado à medida que esse personagem começa a trilhar a sua jornada, pelo desconhecido, pelo risco e, principalmente, sem bases seguras para suas escolhas, porém é uma jornada que lhe fornece novas possibilidades e perspectivas, o que, ao fim e ao cabo, significa novos conhecimentos, atributos, valores e, principalmente, aprendizagem. Portanto, ao final, o que se observa é uma mudança na vida desse personagem, ou de caráter positivo, ou negativo, ou ainda ambíguo. Entretanto, são os embates, dúvidas, hesitações, conflitos, reações e escolhas diante de momentos críticos, e, principalmente, a maneira como tais momentos são transpostos pelo personagem – o caráter ético-prático – que o tornam admirável ao ponto de o espectador estabelecer uma conexão com o personagem, pelo mecanismo de identificação.

Já o interpretante final argumental que norteia seu curso no tempo por meio de um conjunto de interpretantes lógicos consistentes que são postos para serem avaliados, debatidos e validados ou refutados, tem como fio condutor uma natureza crítico-pragmática (Santaella, *ibid.*: 85). De fato, neste nível de intencionalidade reside a pos-

sibilidade de mudança ou de fixação de novos hábitos e crenças, isto é, o filme transcederia às telas e afetaria a conduta do espectador, mudaria suas concepções e pensamentos. Podendo inclusive influenciar novos cineastas, contextos sociais e/ou a vida das pessoas em uma sociedade. Um exemplo desse processo ocorreu quando os filmes do neo-realismo italiano, da *Nouvelle Vague* francesa e dos novos cinemas surgiram e espalharam-se pelos continentes, despertando novos hábitos de produção e articulação de discurso. O que consistiria em dizer “(...) que o único efeito mental que assim pode ser produzido e que não é signo, tendo, no entanto, uma aplicação geral, é uma mudança de hábito uma modificação das tendências para a ação de uma pessoa (...)” (Peirce, *ibid.*: 150).

Para Aristóteles o acaso, como recurso dramático, era índice de falta de talento do poeta (2005, *ibid.*: 45) e maior admiração sobre a brevinha àquele que sabia visualizar a trama nos seus pormenores (*ibid.*: 63) e ainda desenvolver o desenlace com maestria, pois era mister possuir os dois méritos (*ibid.*: 67). Assim, é por meio dessa logicidade interna pontuada e desenvolvida pelo envolvimento emotivo-energético-lógico que a purgação das emoções (catarse) é alcançada. Portanto, é o conjunto consistente e lógico dos interrelacionamentos da narrativa que confluem para tal processo. Sobretudo, é a maneira como a história é exposta no filme que permite que a mente chegue ao conceito ou argumento como se fosse algo divisado, descoberto e concluído por esta. Há aí um evidente processo de aprendizagem e acúmulo de conhecimento, porém tal processo ocorre por meio de uma experiência proeminente estética, isto é, pelo viés do admirável, pois, a

organização de todos os elementos que compõem a história é de uma beleza notória (Vieira, 2008: 96).

Assim, os acontecimentos e fatos que se sucedem no filme afetam a mente do espectador, ao ponto de este vir a ser obrigado a conjecturar ideias (Peirce, *ibid.*: 153), que sugerem novas associações e suscitam o exercício da imaginação (Peirce, *ibid.*: 152). Portanto, o fato de a mente acompanhar o percurso de um ou mais personagens fornece certas experiências que agem sobre a mente. Assim, a “(...) cada nova instância que se liga a uma experiência suportando uma indução conduz a reforçar a associação de ideias – esse hábito interno –, sendo nessa associação que consiste a tendência em crer na conclusão indutiva” (Peirce, *ibid.*: 151). Portanto, ao acompanhar a narrativa fílmica, a mente é afetada pelas experiências mostradas e articuladas no filme, à medida que estas transcorrem, certas *conjecturas* surgem, se tais associações de ideais suportarem a verificação e aprovação – indução – tais ideias se espraiam à mente ao ponto de se tornarem uma tendência interna, vindo a ser um novo hábito.

Todavia, nesse caso limite (Peirce, *ibid.*: 156 e 157), em que o espectador é realmente afetado pela obra, isto é, já não é tão somente um simples entretenimento ou passatempo, mas uma experiência que lhe fornece uma reeducação de sua sensibilidade, uma reformulação de sua conduta e uma reestruturação de seus pensamentos e conceitos a respeito do mundo ao seu redor. Não pode ser encarado como uma doutrinação da mente a um determinado tipo de ideia, como governos totalitários ou certas ambições imperialistas tendem a fazer, mas oferecer à mente do espectador experiências lúdicas, capazes

de despertar, por meio do uso do raciocínio ora proeminente abduutivo, ora indutivo, ora dedutivo, novas reflexões, lançando novas luzes sobre a humanidade e o universo (ver Peirce, 1998: 69).

De fato, o exercício lúdico de despreendimento da realidade, em direção a mundos diversos, acontece seja lendo um livro, ouvindo uma música, assistindo a uma peça de teatro, por exemplo, e é algo fundamental à atividade mental, pois, aparece com o brilho que lhe é necessário no exercício de formulação de hipóteses. Aliás, como Vieira esclarece (2007: 26), há em toda hipótese científica grau de ficção, assim o que torna uma hipótese mais apta a ser adotada é seu grau de coerência com a realidade.

Peirce observa ainda que: “Nossa faculdade de adivinhação (de formulação de hipóteses) corresponde aos poderes voadores e musicais dos pássaros, isto é, ela é para nós o que estes são para eles: o mais atirado de nossos poderes meramente instintivos” (Peirce *apud* Santaella, 2004: 105). Portanto, esse processo instintivo de formulação de hipóteses é semelhante ao da experiência lúdica objetivada pela fruição estética de uma obra de arte. Assim, ao explorar mundos possíveis (ver Vieira, 2008: 78), tal processo permite que ideias se juntem e que gerem novas perspectivas, novos olhares, novos rearranjos, vazando para a conduta de uma pessoa, mudando-lhe a sensibilidade e os pensamentos.

Nesse sentido, a razão de uma obra atrair mais do que outra encontra-se na capacidade de tal obra despertar ampla e extensa admirabilidade, a atrair uma quantidade maior de mentes, como se pode observar em Aristóteles (2005: 43), a obra de arte é um tipo geral como a filosofia, portanto, deve ser prehe-

de qualidades que objetivem uma contínua e inesgotável fonte de reflexões e interpretações, isto é, deve conter nela mesma um *continuum* de interpretantes, uma finalidade que transborda e escoia por uma série de intérpretes. Assim, em seu nível geral, certos filmes têm a capacidade de influenciar outros filmes, outras artes e sociedades, e, sobretudo, a ciência e o conhecimento com um todo. Exatamente pela capacidade de despertar na sociedade novas ideias, novos questionamentos, novos discursos, imaginar mundos e tecer novas relações outrora não antevistas.

O filme, portanto, torna-se uma referência cultural que o define como um divisor de águas no campo das artes e, quem sabe, no campo da própria ciência. De fato, seu legado escoia por outros produtos culturais em um *continuum* de reflexões, pois esse legado não é outra coisa senão o próprio pensamento e o sentimento do cineasta e de sua equipe, ao longo de todo o processo de produção do signo fílmico que encontra na continuidade das reinterpretações sua imortalidade (ver Peirce, 2000: 309).

Portanto, tal sabedoria, que fala à sensibilidade, não é outra senão as ideias dos autores envolvidos na criação e desenvolvimento fílmico. Assim, um filme é um diálogo aberto entre o cineasta e o espectador. A completude do signo cinematográfico só se torna real quando encontra uma mente ou mais, que faz com que o processo de semiose, de ação do signo se realize. Daí que,

Todo homem tem uma identidade que transcende em muito o mero animal – uma essência, um significado, por mais sutil que possa ser. Ele não pode conhecer sua pró-



pria significação essencial; de seu olho é o olhar. Mas o fato de que ele verdadeiramente tem esta identidade projetada – tal como uma palavra – é a verdadeira e exata expressão do fato da simpatia, sentimento de camaradagem – junto com todos os interesses não egoístas – e tudo aquilo que nos faz sentir que ele tem um valor absoluto. (...) seu próprio pensamento em outra mente – não digo imediatamente consciente – está feliz nele, sente que em algum grau ele está ali (Peirce, 2000: 309 e 310, grifo nosso).

Assim, o cineasta e sua equipe não fazem outra coisa a não ser conduzir-nos aos seus pensamentos e reflexões, ideias e questionamentos, conceitos e argumentos, porém tais abstrações aparecem na forma de discurso fílmico. A cada cor, textura, figurino, encenação, luz, plano, justaposição de imagens etc., encontradas na obra, estão os momentos de dúvidas, de decisões, de anseios, de embates, de estratégias e de intenções, ainda que as interpretações sejam abertas, muitas vezes distantes do que estes autores haviam almejado; portanto, o filme é, sobretudo, uma identidade projetada à mente do espectador, de fato, do seu olho é o olhar.

Portanto, o cinema, em seu envolvimento com o intérprete, vai produzir interpretantes finais que agem em três instâncias: *o conjectural, o proposicional e o argumental*. O conjectural ou remático lida com a incompletude dos fragmentos sígnicos e a sugestão que se objetiva à mente em completá-los. É, exatamente, nesse conjecturar que o signo da arte vai fazer sua morada. Assim, é nesse

ponto que entra em jogo a fruição estética cinematográfica.

Já a proposição é aquele tipo de argumento que está conectado a eventos, mas sua função é apenas a de demonstrá-los, colocá-los à superfície para que a mente se detenha neles. Não afirma o verdadeiro ou falso sobre o que é destacado, apenas constata, portanto, é um particular que chama a atenção. Assim, o filme mostra e acompanha uma história, por mais desenvolvido e bem articulado o diálogo que se insira durante o filme, para dar-lhe caráter retórico, seu fundamento ainda gravita em oferecer à mente uma série de *premissas*, eventos. Assim, cada premissa/evento, que se acompanha durante o filme, torna-se um *fato* que logo, ao se observarem as relações que a montagem/símbolo ordena, a mente tenta compreender por meio do pensamento diagramático – formulando hipóteses e proposições prováveis – para onde a história está a se encaminhar, o que há além daquilo que aparece, quais as conexões existentes entre esses fatos etc.

A argumentação, ideia geral, conceito, que gerou e organiza todo o filme, essa generalidade, portanto, símbolo, tem que ser compreendida da seguinte maneira: “(...) deveria significar uma coisa que corre junto com, tal como (êmbolo) é uma coisa que corre dentro de algo” (Peirce, 2000: 72). Como uma lei, é algo de natureza abstrata que ordena os fatos, dando-lhes um sentido, é experimentável por sua presença na organização dos fatos. Assim, a mente identifica e reconhece que há uma lógica operando por trás da narrativa, corre junto, por dentro, aberta a efetivar inferências, abstrações, verificações, refutações, adoções e, principalmente, aprendizagens. Tal qual uma investigação científica, a mente tenta compreender

o que há por trás dos fatos, assim “(...) o modo como o intérprete conduz o inquérito dependerá bastante da natureza do interesse que ele nele tem” (Peirce, 1998: 159).

De fato, a conclusão ou desenlace toma a proporção à qual a catarse aponta, pois é como se o intérprete pudesse descobrir a “verdade” por trás dos fatos e eventos que parecem ser aleatórios, cegos, brutos e desprovidos de sentido, em um primeiro momento no filme, para serem total ou parcialmente coerentes e coesos ao final. Tal descoberta é tão impactante exatamente porque requer um esforço mental – interpretante energético –, um envolvimento emocional – interpretante emocional –, e, ao final, uma reflexão – interpretante lógico – que permite equacionar os elementos envolvidos e inter-relacionados ao longo do filme. Entretanto, a maneira como o espectador chega a esse desfecho, isto é, quando descobre, soluciona, apreende não pode ser nem muito cedo e nem muito tarde (ver Santaella, *ibid.*: 86), portanto, deve acontecer de maneira dinâmica, porém na temporalidade dos eventos que se sucedem no filme.

## 2 Sobre tempo, flutuações e complexidades

Nesse sentido, a *evolução* contida nessa dialogia entre a tríade interna ao interpretante dinâmico – emocional, energético e lógico – e a tríade interpretante final – conjectural, proposicional e argumental –, isto é, entre o lugar semiótico do intérprete e a intencionalidade depositada no signo fílmico demanda, sobretudo, um *tempo* pelo qual e no qual os signos interpretantes ou ideias possam associarem-se e influenciarem-se mu-

tuamente *ad infinitum*. Sobre esse aspecto, Peirce esclarece: “Três elementos compõem uma ideia. O primeiro é a sua qualidade intrínseca de sentimento. O segundo é a energia com a qual ela afeta outras ideias, uma energia que é infinita no aqui e agora da sensação e finita no passado recente. O terceiro elemento é a tendência de uma ideia trazer outras ideias consigo” (Peirce, 1998: 258).

Elemento fundamental a esse processo, então, é a qualidade de sentimento sugerido, a energia ou a força de projeção sobre outro signo e a tendência de o signo trazer outros signos consigo, isto é, a tendência a interrelacionarem-se em uma reação em cadeia e em rede. Assim, em termos sistêmicos, tal tendência de cada signo trazer intrinsecamente outros signos corresponde em observar a composição (número de elementos relacionados), a conectividade (os elos entre os elementos), a estrutura (a forma como os elementos estão relacionados), a funcionalidade (a função de cada elemento relacionado), a integralidade (a consistência da relação entre estes) e a organização (área de informação) dentro de um fluxo de tempo.

Peirce aponta que: “O tempo, enquanto forma universal da mudança, não pode existir a não ser que haja algo que se modifique, sendo necessário que haja qualidades modificáveis continuamente para que haja uma mudança contínua no tempo” (Peirce, *ibid.*: 256). Ora, em seu fluxo, o cinema é uma sucessão de eventos em associação, complementaridade, antagonismos e flutuações, isto é, em intersemioses. De fato, a temporalidade encontrada no cinema só é observada pela continuidade de transformações, modificações e interações que são capturados, dispostos e compostos nos planos e nas justapo-

sições destes. Isso evidencia que tempo significa fluxo e que:

(...) é necessário sustentar que a consciência ocupa intrinsecamente tempo; e aquilo que está presente à mente em qualquer instante ordinário é aquilo que está presente durante o momento em que esse instante ocorre. Portanto, o presente é metade passado e metade futuro (Peirce, 1998: 254-255).

Assim, um dos fatos mais marcantes à lei da mente é que seu fluxo transcorre do passado para o futuro. Ora o papel do cinema é oferecer à mente graus de compatibilidade, reciprocidade e afinidade entre esse fluxo da mente e o filme, o que equivaleria dizer que o filme conquistaria a *sensibilidade, a atenção e o interesse contínuo* da mente por meio das interações, complementações e associações em curso projetando: (a) um começo que num primeiro momento se faz *presente*, (b) que mais adiante se torna *passado*, (c) mas projetando-o para um *futuro* ou finalidade. Ou como Peirce bem observa: “O futuro é sugerido, ou antes, é influenciado, pelas sugestões do passado” (Peirce, *ibid.*: 259).

É essa direção definida (Peirce, *ibid.*: 255) passado-presente-futuro que faz com que a mente alinhe-se ao fluxo do filme. É certo que alguns filmes transcorrem do futuro para o passado, entretanto a mente em si trafega por esta ordem temporal: sob a sugestão do passado e projetando um futuro em um presente que entremeia esses dois estados anteriores. Assim, para a mente, essas inter-relações entre passado, presente, futuro acontecem no instante em que o filme inicia, se desenvolve e termina, independentemente

do tempo da história narrada pelo filme em si, sendo o último momento o mais decisivo, o estágio de reconhecimento, pois nele a área de informação ou organização intelectual chega ao seu ápice de complexidade pelo qual todos os elementos ganham uma conclusão ou fechamento mediado pela mente.

Entretanto, antes de observarmos como uma ideia influencia e gera outras, isto é, como as ideias fluem pela mente, é necessário entendermos os três aspectos que compõem uma ideia. Em seu caráter primeiro, há a qualidade de sentimento. Peirce explica que o sentimento que fundamenta uma ideia não pode ser abarcado ou contido, pois é vago e aberto às variações contínuas de intensidade e dimensões (ver Peirce, *ibid.*: 258 e 256). Todavia, uma ideia revivida pode tanger um sentimento similar aos outros momentos em que aquela ideia surgiu à mente: a essa qualidade de sentimento que se repete, e à qual muitas vezes nos referimos com termos como pavor, felicidade, saudade, alegria, por exemplo, Peirce dá o nome de *simbolo de similaridade* (ver Peirce, *ibid.*: 203-204).

Assim, a qualidade de sentimento não pode ser quantificada, uma vez que varia muito de acordo com cada mente em particular. Entretanto, tais qualidades de sentimento podem ser sugeridas, provocadas e percebidas pela similaridade de situações às quais tais sentimentos estão associados. De fato, quando se intenciona projetar à mente do espectador uma qualidade de sentimento específico, a melhor maneira de sugeri-lo é trabalhar *situações* nas quais aquele sentimento brota à superfície da mente com a naturalidade que lhe é *comum* na vida das pessoas, isto é, o que se ativa é a *memória* dessas pessoas referente a situações semelhantes e

aos sentimentos similares vinculados a essas experiências. Assim, a precisão da intensidade com que aquele sentimento toma a mente não pode ser medida, pois depende da sensibilidade de cada mente, porém, ainda assim, tal sentimento pode ser sugestionado e percebido pelo intérprete em graus diversos. Aliás, é nesse âmbito que o interpretante emocional faz morada.

O segundo aspecto observado por Peirce é a capacidade da ideia em influenciar outras ideias, isto é, a força desta ideia em se propagar e difundir. Assim, quando “(...) uma ideia se difunde, o seu poder em poder afetar outras fica rapidamente reduzido; contudo, a sua qualidade intrínseca permanece relativamente inalterada” (Peirce, *ibid.*: 258). De fato, a qualidade de sentimento a ela associado torna-se vago, contínuo e sem limites, pois as ideias seguintes são norteadas por essa qualidade, por esse sentimento em comum. Por outro lado, ao se difundir, a ideia vai-se perdendo em outras e a maneira de se observar o grau de influencia é perceber a sua generalização, isto é, seu fluxo no tempo: modificações, interações e transformações em outras ideias. Por isso Peirce observa que o futuro é sugerido e influenciado pelo passado, pois, dado o grau com que uma ideia é experimentada, a energia desta em impulsionar outras é propagada *ad infinitum*. É neste âmbito, portanto, que a ação mental torna-se preponderante, que o interpretante energético predomina.

Já o interpretante lógico faz morada sob a égide do terceiro aspecto observado por Peirce vinculado à lei da mente: a tendência de uma ideia em se interrelacionar com outras. As ideias só se propagam na medida em que estabelecem e mantêm uma multiplicidade de interações, complementações e in-

terrelações capazes de produzir, desenvolver, transformar e modificar outras ideias. Não é algo linear apenas, é, sobretudo, sistêmico.

Um sistema ativo é caracterizado por seu processo temporal e sua capacidade de crescimento e desenvolvimento. A complexidade de tal movimento temporal se dá pela diversidade de conexões que são realizadas em prol da sobrevivência do sistema. Portanto, seu processo é similar ao encontrado em um policircuito recursivo-retroativo (Morin, 2008: 231), pois uma ideia – generativa, isto é, que tem a tendência a gerar outras – tem como caráter, por um lado, uma circularidade – recursividade –, e por outro, a capacidade de expansão – retroação – renovando-se por outras ideias.

A constatação de que o terceiro aspecto vinculado à tendência da ideia/signo em se inter-relacionar com outros signos de forma a se expandir de maneira sistêmica está exatamente na explicação que Peirce dá sobre o raciocínio necessário ou diagramático:

Todo raciocínio necessário é, sem exceção, diagramático. Isto é, construímos um ícone do nosso estado de coisas hipotéticos e em seguida começamos a observá-lo. Esta observação leva-nos a suspeitar que algo – que podemos ou não ser capazes de formular com precisão – é verdadeiro, e de seguida começamos a investigar se esse algo é verdadeiro ou não. Para atingir esse objetivo é necessário formar um plano de investigação, sendo essa a parte mais difícil de toda a operação. Não temos apenas de selecionar certas características do diagrama às quais não é perti-

nente prestar atenção; é também de grande importância retomar constantemente a certas características (recursividade). Caso contrário, e embora as nossas conclusões possam ser corretas, elas não serão as conclusões específicas que temos em vista. Mas o ponto supremo da arte consiste na introdução de *abstrações adequadas*. Entendo por isso a transformação dos nossos diagramas que faz com que os caracteres de um diagrama possam aparecer num outro transfigurados em coisas (retroação). Um exemplo familiar é quando, em Análise, tratamos as operações como sendo elas próprias os sujeitos sobre os quais operamos (Peirce, *ibid.*: 216).

Para Peirce, há uma reciprocidade entre lei da natureza e lei da mente, isto é, os fenômenos naturais estão em conformidade às leis que os regem, tal qual nossas ações estão em conformidade às nossas crenças. A diferença é que as leis da natureza são hábitos cristalizados desenvolvidos ao longo de milhões e milhões de anos, já as crenças – teorias e filosofias – que regem a conduta humana são maleáveis, flexíveis e suscetíveis às mudanças (ver Santaella, 2004: 107). Ora, se a natureza é sistêmica, a lei da mente só pode ter um caráter similar também sistêmico. De fato, a lei da mente se propaga por meio de um polígrafo recursivo-retroativo pelo qual uma série de diagramas são construídos, observados, revistos, expandidos e transformados por meio de círculo-evoluções – temporalidades e multi-processos – pelos quais as ideias se propagam. Aliás, círculo-

evoluções pontuados pela lógica encontrada nos pensamentos: abdução/emergências, dedutivo/interações e indutivo/regulações (ver Peirce, *ibid.*: 260-261).

De fato, a lei da mente guarda semelhanças com as leis que regem o desenvolvimento lógico encontrado na abdução, dedução e indução (Peirce, *ibid.*: 260). Assim, tal tendência a trazer outras ideias consigo ocorre de maneira sistêmica, pois um sistema ativo – como observado no fluxo do pensamento – é aberto às emergências ou às flutuações, ao mesmo tempo em que se fecha em regulações e autocontrole. Portanto, de um lado a narrativa fílmica abre a mente às conjecturas e, de outro, recobra à mente o argumento que a molda, isto é, que a regula. Entremendo esse processo estão as proposições que se apresentam como fatos e acontecimentos dramáticos que permitem que a mente os observe e visualize suas inter-relações. Isto equivale dizer que a narrativa fílmica é que projeta, sugere e aciona na mente essa dinamicidade encontrada nas círculo-evoluções lógicas: abdução, dedução e indução.

Diante dessas círculo-evoluções, a abdução surge como um terreno fértil para as emergências, flutuações, variações e oscilações interpretativas. Ocorre em momentos em que a narrativa promove e sugere aberturas – nós, *links*, elos e nexos – nas quais o espectador passa muito tempo sondando, buscando, traçando e tentando compreender os diferentes personagens, as situações em curso e os caminhos dispostos. Geralmente, acontece no começo do filme em que a narrativa expõe sobre o que, quem, quando, como e por que passos dramáticos tudo se encaminha; entretanto isso não é uma regra. De fato, a todo momento, em que a narrativa propõe um rompimento, um desequilíbrio e/ou

uma crise – chamado de *ponto-de-virada* pelos teóricos de roteiro – o processo abduutivo emerge como um campo fecundo às especulações e às explorações hipotéticas.

Assim, nesse estágio abduutivo a abertura do sistema é considerável e suas fronteiras não são fixas (Vieira, 2008: 61), porém, ao longo desse processo, há uma necessidade de estocagem maior, isto é, acúmulo de memória, e isso implica dispersão de tempo, de dados e de atenção. É exatamente por isso que esse tipo de processo, cercado de instabilidade e desequilíbrio, além de ser crucial para a retomada do intérprete aos eixos narrativos pelo viés da surpresa, curiosidade e interesse renovado, merece ser bem dosado, pois, se mantido por muito tempo, pode acarretar processos entrópicos devido aos quais a mente não conseguirá organizar a área de informação exposta.

Aliás, a cada especulação promovida pelas crises e desequilíbrios, outro processo entra em curso: o dedutivo. Assim, por meio da dedução a mente observa e vislumbra as *recomposições* entre as relações dos fatos, as *conexões* dos novos elementos dispostos, a *forma/estrutura* dessas novas relações alçadas, as redefinições nas *funções* desses elementos inseridos em fatos e eventos mostrados, a *reintegração* destes em um todo, conferindo uma *organização* lógica pela qual a mente projeta a área de informação na qual a narrativa flui.

Na verdade, cena após cena, a narrativa fornece uma rede de informação – figurino, objetos de cena, luzes, cores, texturas, cenários, locações, interações entre atores, interações entre os atores e os espaços, ângulos de visão, pontos de vista, justaposições de imagens, paisagens sonora, trilhas sonoras – que acabam promovendo a formação

e a transformação – recursividade e retroatividade – destes diagramas ou deduções, porque, para Peirce, o pensamento necessário ou diagramático é sinônimo de raciocínio dedutivo. À dedução, por seu turno, requer algo de natureza de um *diagrama* (Epii, 1998: 442), pois a necessidade de se atentar e antever às relações lógicas entre os elementos inter-relacionados exige uma capacidade que permita que se *vislumbrem* os elos e os arranjos compostos, examinando seus resultados e prevendo seu alcance e progresso. Portanto, a dedução consiste na *observação* da *geometria* proposta pela ideia em curso – ou narrativa – e a rede de relações que esta *sugere, aciona e tende*, experimentando-as, dimensionando-as, demonstrando-as por todos os ângulos e de maneira plenamente iluminada (ver Santaella, 2004: 152).

De fato, na dedução, a mente acompanha *atentamente* os fatos como se fossem “pistas” deixadas pela narrativa e tais pistas permitem um certo grau de linearidade, pois a cada pista “encontrada” é possível entender o que está acontecendo na história e com os personagens envolvidos. Assim, há certa recompensa a cada dedução correta realizada pela mente, o que implica revelações gradativas até o grande final que, de certa maneira, dependendo da forma como é disposto, torna-se catártico, pois, se inesperado, mas possível, traz à mente a questão da admirabilidade vinculada ao desfecho. Isso equivale em dizer que, apesar de ser perfeitamente lógico, não foi antevisto pela mente do espectador. Dessa forma, apesar de ter seguido atentamente todas as pistas, e refeito e redimensionado os diagramas ao longo de todo o filme, ainda assim a narrativa trouxe-lhe uma conclusão, cuja logicidade é de uma beleza notória, porém não antevista.

Entretanto, o campo da catarse, preponderantemente estético, é também logicamente indutivo. A dedução ocupa-se em vislumbrar e observar a geometria das inter-relações sistêmicas das hipóteses especulativas sugeridas pela abdução, porém o teste, a verificação e a refutação tanto daquilo que é dimensionado pela dedução quanto explorado pela abdução, ocorre pelo viés da indução. A narrativa opera de maneira enfática pela proposição. Como visto anteriormente, a proposição não afirma nem nega os fatos, apenas os apresenta. Ao apresentar os fatos e os eventos – as tais “pistas” deixadas pela narrativa – estes abrem a mente à formulação de hipóteses e ao vislumbre das conexões lógicas, porém é pelo pensamento indutivo que tais acontecimentos adquirem *significação* à mente.

De fato, as conexões demandam sempre o exercício da recursividade e da retroatividade, a cada hipótese e ilação verificada ou refutada há um acréscimo de *significação* – aprendizagem e conhecimento – envolvendo todo o sistema, ou fluxo das ideias. A mudança de significado gera um recomeço e todo o sistema é afetado. Assim, nuances e detalhes que passaram despercebidos num primeiro contato com um personagem, por exemplo, aparecem, em um segundo contato, como que repletos de valor significativo que se mostram cruciais para se compreenderem os enigmas encadeados em outros momentos na narrativa. Ou ainda objetos e locações que pouca importância têm, num primeiro momento, retornam com valores agregados, outrora não vistos. Assim, esse processo repete-se a cada novo conhecimento adquirido ao ser exposto e delineado pela narrativa.

Então, a indução torna-se o momento pelo

qual a mente observa se há necessidade de reajustes, modificações ou refutações às hipóteses e reflexões sugeridas e projetadas pela abdução e dedução, segundo Peirce (Epii, 1998: 442). Assim, é a própria narrativa ao expor os fatos – proposições – que permite que a mente possa rever progressivamente o *conhecimento* que os eventos geram à mente. De fato, o intérprete, a todo instante, põe à prova o *design* narrativo proposto pelo cineasta, verificando se há consistência à organização dos fatos – área de informação – naquilo que é apresentado, delineado e concluído.

Aliás, o *clímax* ocorre, de fato, quando todos os interpretantes emocional, energético e lógico círculo-evoluem em comunhão aos raciocínios abdução, dedução e indução por meio de multi-processos e se encontram ao final do filme em um momento em que se observa que todas as variações, constatações e regularidades interpretativas chegam ao seu ápice intelectual, emocional e energético. Isto é, não existe linearidade entre esses instantes, o valor ou a qualidade do sistema – ou fluxo do pensamento – está em oferecer flutuações, regularidades, desordens, organização, antagonismos, ordens, diversidade e unidade, portanto, complexidade. Assim, ao gerar ideias à mente do intérprete, o filme faz do fluxo do pensamento um turbilhão que se expande e reverbera por várias camadas interpretativas. Portanto, não age apenas em um ponto específico – ou emocional, ou lógico apenas, por exemplo – mas arrasta, ricocheteia, ecoa, oscila e irradia por várias esferas da mente.

## Referências

- Aristóteles (2005). *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret Editora. 2009, 2ª edição.
- Eco, U. (2008). *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 9ª edição, 3ª reimpressão.
- Mckee, R. (2006). *Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra Editora.
- Morin, E. (2008). *O Método 1 – a natureza da natureza*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- \_\_\_\_\_. (2005). *O Método 2 – a vida da vida*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Peirce, C. (2000). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Antologia Filosófica*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Portugal.
- \_\_\_\_\_. (1992). *The Essential Peirce – Volume 1*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. (1998). *The Essential Peirce – Volume 2*. Bloomington: Indiana University Press.
- Prigogine, I. (2011). *O Fim das Certezas*. São Paulo, Editora da UNESP.
- Santaella, L. (2011). *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- \_\_\_\_\_. (2000). *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Estética – de Platão a Peirce*. São Paulo: Editora Experimento.
- \_\_\_\_\_. (2004). *O método anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp.
- \_\_\_\_\_. (2007). “Sinequismo e onipresença da semiose”, in: *Cognitio, Revista de Filosofia*, São Paulo: Educ/Palas Athena, v.8, nº1, jan./jun.
- Schiller, F. (2002). *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras Editora.
- Vieira, J. (2007). *Ciência – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Gráfica e Editora.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Teoria do conhecimento e arte – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. 2ª edição. Fortaleza: Gráfica e Editora.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Ontologia – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Vogler, C. (2011). *A Jornada do Escritor*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.