

I Love Mallory: Aspectos do Entretenimento da Pós-Modernidade no Filme “Assassinos Por Natureza”¹

Alice MOTA²

André SANTA ROSA³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre como, através da estética da *sitcom* e do contexto narrativo, uma cena do filme “Assassinos por Natureza” (1994), de Oliver Stone, aponta para atravessamentos pós-modernos no humor do entretenimento estadunidense. A cena é um episódio da série “I Love Mallory” – uma memória da personagem que surge em forma de *sitcom* – e agrega elementos estéticos característicos do gênero de comédia com uma rasura nos ideais situacionais característicos das *sitcoms*, em meio ao auge do sucesso de séries como *Seinfeld* e *Friends*.

Palavras-chave: Cinema; Estética; Pós-modernidade; Sitcom; Televisão.

Introdução

No filme “Assassinos por Natureza” (1994), dirigido por Oliver Stone, o casal Mickey e Mallory Knox percorrem as estradas dos Estados Unidos cometendo roubos e assassinatos – o que adequa o longa ao “gênero Bonnie and Clyde”⁴. Ao cometer os crimes, o casal deixa sempre uma pessoa viva para contar a história e, a partir disso, a narrativa mostra de que forma a imagem dos dois criminosos é construída e glorificada pela mídia hegemônica.

Para definir o *corpus* desta pesquisa, foi destacada uma cena específica, na qual Mallory, enquanto conversa com Mickey, relembra o momento em que se conheceram.

¹ Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Graduanda em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: alicesdamota@gmail.com

³ Graduando em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: andrefcsr@gmail.com

⁴ Se refere ao filme dirigido por Arthur Penn, lançado em 1967. O conceito sugere a criação de um gênero com características semelhantes e carregado de referências ao filme, marcado pela narrativa de um “casal fora da lei” percorrendo as estradas norte-americanas. O conceito é explicado no artigo “Mad love, mobile homes, and dysfunctional dicks”, de Ian Leong, Mike Sell e Kelly Thomas.

O flashback da personagem aparece reunindo as características estéticas do que seria um episódio do *sitcom* criado no filme, chamado “I Love Mallory” (Imagem 1).



Imagem 1

A entrada de Mallory em cena é marcada pelo som das palmas e pelo sorriso de apresentação da personagem, dirigido ao público

Fonte: *Frame* de “Assassinos por Natureza”

Na cena, a personagem morava com seus pais em uma típica casa suburbana. Ela é mostrada como uma adolescente que está pronta para sair à noite e precisa lidar com seu pai, um abusador, enquanto a mãe não faz nada a respeito. A família é retratada com todas as características que definem o *White Trash*⁵ em sua forma mais pejorativa, através de elementos hiperbólicos para situações consideradas socialmente questionáveis e diálogos violentos desconexos com as risadas que constituem a controversa atmosfera de humor.

Na década de 90, estavam em seu auge *sitcoms* que mudariam o rumo do entretenimento da TV norte-americana, como *Married... With Children* (1987)⁶ *Seinfeld* (1989) e *Friends* (1994) que apostam na ironia e no cinismo sobre a própria televisão como estratégias humorísticas, precedendo o *adult swim* e programas como *The Office*,

⁵ “Lixo Branco”, em sua tradução literal. A ideia de White Trash é comumente empregada de forma pejorativa na sociedade norte-americana, uma vez que estereotipa a tradicional família camponesa e suburbana branca e pobre como um grupo ignorante e de conduta comportamental questionável.

⁶ Das séries aqui listadas, *Married With Children* é a que mais se aproxima da proposta apresentada por *I Love Mallory*, por tratar de uma família suburbana pertencente ao White Trash norte-americano.

Parks and Recreation e *Modern Family* – os *mockumentaries*⁷ – que viriam a atingir seu auge nos anos 2000.

A criação do *sitcom* como uma cena do filme relembra também a série “I Love Lucy”, lançada nos Estados Unidos na década de 50 e um dos mais relevantes *sitcoms* da TV norte-americana. O comparativo pode ser estabelecido através do título e da história: Lucy é uma dona de casa, esposa de um chefe de orquestra cubano, que sonha em entrar no mundo artístico e ficar famosa. O mesmo acontece com Mallory, que após fugir de casa, acaba se tornando, no filme, uma referência para o público dos noticiários ao lado de Mickey.

A cena surge em meio à mudança na forma de consumo televisivo, justamente pela forma como os espectadores da década de 90 enxergam a si mesmos na TV, ao unir esse humor sincero com a autoconsciência. Por sua vez, o filme no qual o recorte está inserido, sugere sob uma ótica mais ampla e geral de toda a narrativa do longa, uma forte crítica à espetacularização do telejornalismo e glorificação da violência. Com esta pesquisa, pretende-se contribuir para o desenvolvimento dos estudos sobre o consumo televisivo através da análise do filme, que, na cena destacada, utiliza o mesmo cinismo apontado por Wallace no entretenimento para criar a atmosfera de humor contrastante com os diálogos estabelecidos.

Pós-modernidade: Experiências fraturadas e traços do absurdo

O diretor Oliver Stone, em entrevista concedida ao programa Charlie Rose (1994), transmitido nos Estados Unidos pelo canal PBS, afirmou que o filme é, de fato, controverso e feito de forma satírica. Em determinado momento, quando o entrevistador perguntou sobre a interpretação do filme, o diretor diz que, para ele, se trata de uma história de amor. Logo em seguida, quando o repórter pergunta como deveria identificar essa interpretação, Stone afirma que cabe a cada espectador e sua experiência

Com o foco justamente nessa experiência da cena, trabalhamos conceitos de Hans Ulrich Gumbrecht, no livro “Atmosfera, Ambiência, *Stimmung*: Sobre um potencial oculto da literatura” (2011), para pensar nos atritos entre som e imagem presentes no

⁷ Os *mockumentaries* são produtos audiovisuais que criam humor pela estética do gênero documentário, utilizando-se do desdém e da sinceridade, comuns também ao *sitcom*. É uma forma de entretenimento que surge em filmes, séries de televisão, comerciais e outros produtos veiculados na TV.

filme. O autor sugere que o produto seja visto com a atenção voltada para suas atmosferas e climas. Isso seria um contraponto ao “esgotamento interpretativo” de produtos midiáticos na modernidade, considerando as interações subjetivas presentes entre consumidor e obra com os diversos efeitos de sentido que os atravessam.

Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em Alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *Stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. (GUMBRECHT, 2014, p.12)

O ponto que sugere essa identificação entre consumidor e receptor fluida, descentralizada, compreende também as noções de sujeito pós-moderno. As identidades desse sujeito são compreendidas como contraditórias, de forma que nossas identificações são constantemente deslocadas, e o aumento dos sistemas de representação cultural nos coloca diante de uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2006, p.13).

O estudo da atmosfera no contexto do filme está relacionado à compreensão dessas fraturas na identidade do sujeito pós-moderno, que blinda as críticas através do autoconhecimento e do “metahumor” (WALLACE, 1993). Segundo a análise do autor sobre a televisão americana nos anos 90, os programas retratam o que seria um reflexo da cultura norte-americana e a forma como os telespectadores gostariam de se enxergar, afirmando que o consumo televisivo se trata de *desejo*. Segundo o autor, os consumidores americanos se divertem com a ridicularização dos próprios programas de humor.

A televisão ainda assim é um prazer simples, o que pode parecer estranho é que tanto do prazer que minha geração capta está em desdenhar disso. Mas deve-se lembrar que tanto os americanos jovens cresceram com o desdém popular da TV, como nós crescemos com a própria TV. (...) E é simplesmente divertido rir cinicamente da televisão – da forma como as risadas do *sitcoms* “live studio audience” são, de forma suspeita, sempre constantes em intensidade e duração. (WALLACE, 1993, p.151).

O longa trabalha com uma metalinguagem midiática em diversos níveis, e mistura cinema com televisão, sustentando-se na ideia de “mídia sobre mídia”. É na consciência das personagens sobre estarem sendo retratadas e terem a finalidade de fazer o espectador rir que está a referência da TV à própria TV. Com relação à transmissão do *sitcom*, a

autocrítica dos espectadores se transforma no próprio recurso de humor que ridiculariza o programa, uma vez que o que é transmitido funciona como um bom reflexo do consumidor (WALLACE, 1993).

Para retratar a autoconsciência do programa, os *sitcoms* em geral utilizam recursos hiperbólicos. No filme, as situações são ainda mais exageradas e sugerem um tensionamento no gênero televisivo quando o pai da Mallory abusa sexualmente dela. Os recursos do sitcom destoam da situação, causando um estranhamento na junção de elementos quando o homem se aproxima da filha e começa a tocá-la; e quando Mallory se afasta, é acompanhada pelo som das risadas e aplausos, como o fim de uma piada (Imagem 2).

No contexto do filme, há confusão entre o politicamente correto, o absurdo e o riso. Wallace afirma que a utilização da ironia como recurso de entretenimento funciona quase como uma blindagem a uma crítica externa sobre a situação, uma vez que ela já se autocritica e faz os apontamentos à própria hipocrisia.

Oferecendo um entendimento aos jovens, bem formados escritores de ficção sobre quão hipocritamente os Estados Unidos se via nos anos 60, a televisão mais recente ajuda a legitimar o absurdo e a ironia não só como ferramentas literárias, mas como respostas sensíveis a um mundo ridículo. Pois que a ironia – utilizando as lacunas entre o que é dito e o que é intencionado, entre como as coisas tentam parecer e como elas realmente são – é a forma consagrada que os artistas encontram para iluminar e “explodir” hipocrisia. (WALLACE, 1997, p. 65)



Imagem 2

A imagem da intimidação no momento em que o pai de Mallory a assedia
Fonte: *Frame* de “Assassinos por Natureza”



Imagem 3

A cena tem esses momentos de “suspensão” em preto e branco. O olhar “faminto” do pai enquanto assedia Mallory é extremamente expressivo quanto à seriedade da situação.

Fonte: *Frame* de “Assassinos por Natureza”

O filme que abordamos na pesquisa traz, também, uma perspectiva *campy* dos programas de humor e propõe um contraste entre os diálogos estabelecidos pelos atores, suas performances carregadas de gestos marcados e o som das risadas artificiais ao fundo. A fruição da cena propõe-se de forma confusa e desconcertante ao espectador. Duas coisas que são antíteses no senso comum são colocadas em colisão: violência x alegria, coexistindo em imagem e som, resultam nessa atmosfera turbulenta, do excesso e do absurdo.

Camp é um estilo encontrado em experiências que podem ser descritas como artificiais ou extremas. Steven M. Kates, em “Sense Vs. Sensibility”(1997), vê o *camp* como a estética que exclama “Isso é tão desagradável! Tão maravilhoso!”. Essa aparente contradição contida em obras de arte consideradas *camp* carregam em si uma subversão da ordem convencional, tradição ou ortodoxia (Bergman 1993; Newton 1993; Babcock 1978). Há um aspecto subjetivo significativo, e vale a pena citar alguns exemplos de coisas que são fortemente caracterizadas como “campy”: os filmes do John Waters, a arte de Andy Warhol, flamingos rosa de plástico, os filmes do Steve Reeves, *drag queens*, além de uma série de artistas como Bette Midler, Marilyn Monroe e Judy Garland (KATES, 1997).

No momento que antecede o fim da cena, muito bem demarcado pela subida de créditos, a mãe da Mallory joga os braços para cima e sai correndo, num gesto de plena consciência sobre a existência de um público, que estaria interpretando sua performance (Imagem 4).

Em entrevista a Charlie Rose, em 1997, Wallace fala sobre os escritores de ficção após a ascensão do “humor negro” em 1960 como uma característica da pós-modernidade, associada aqui com o uso da ironia no entretenimento televisivo da década de 90. O texto pós-modernista, segundo o autor, foi o primeiro texto autoconsciente do escritor enquanto pessoa, de si enquanto texto, dos efeitos da narrativa e da consciência dos leitores sobre esses efeitos (WALLACE, 1997).



Imagem 4

O gesto caricato da mãe, que joga os braços para cima e corre “desesperada”.
Fonte: *Frame* de “Assassinos por Natureza”

Diante da estética *campy*, utilizando características claras que remetem ao gênero de comédia televisivo e trabalhando com literalismos e “hipérboles gestuais” o filme subverte o que seria esse humor descomedido na sátira. De repente, não se trata apenas da memória de Mallory dentro da narrativa, mas de diversas “alfinetadas” sobre como funciona a televisão e o entretenimento massivo contemporâneo.

Metodologia

Na pesquisa, com o objeto delimitado e estabelecido o paralelo entre a TV e conteúdo da cena, a reflexão foi construída sobre a indagação de como o filme reflete a própria cultura estadunidense do fim do século XX. A aplicação dos conceitos de David Foster Wallace sobre a televisão conduz a interpretação da materialidade ao entendimento da autorreferência de forma subjetiva.

Um dos métodos utilizados para pesquisa foi observar o objeto por um viés de conceitos pós-moderno, principalmente sendo atravessado por uma sensibilidade *camp*, explorada por Steven M. Kates.

Para a cena compreendida, a constatação da materialidade de alguns elementos é essencial para defini-la como o *corpus* da análise. Todavia não é a pretensão da pesquisa delimitar o potencial interpretativo sobre a cena, muito menos restringi-la a uma metáfora sobre a veiculação dos sitcoms.

Por isso trabalhamos com uma ideia “anti-interpretativa” de Gumbrecht, que defende a leitura do objeto através da busca pelo *stimmung* – termo sem tradução literal, mas que se assemelha ao “estado de espírito” da obra, sua sensibilidade –, com a finalidade de perceber atmosferas e efeitos de presença. Sua metodologia é derivada de uma crítica ao estruturalismo e formalismo, cujo foco do procedimento hermenêutico está mais ligado ao efeito causado por ela em seus espectadores, ou seja, uma relação intercomunicativa entre o texto e quem assiste.

Na relação que mantemos com as coisas-no-mundo (e isso é uma consequência do processo de modernização), consideramos a interpretação – a atribuição de sentido – um processo de maior importância. Por oposição, eu gostaria de sublinhar que as coisas estão “sempre-já” – e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam, numa relação necessária com os nossos corpos. A essa relação chamo “presença”. Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como coisas inconsequentes. Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. (GUMBRECHT, 2011, p.15-16)

Sua metodologia, no entanto, não implica o anulamento do procedimento hermenêutico – muito pelo contrário, ela sugere o estudo através do efeito que a obra causa no espectador, não por uma visão dogmática de que a obra teria uma lógica interna e sentido único (SILVA MELLO, 2015).

Considerações Finais

É importante para o leitor/pesquisador não enxergar esse artigo como um estudo de caso isolado, mas como exemplo das complexidades filosóficas e narrativas do entretenimento contemporâneo. E como isso nos ajuda a pensar e ressignificar nossa realidade, e desvendar as possibilidades do próprio sujeito pós-moderno.

A criação de atmosferas no filme, conforme toda uma teia de controvérsias que caracteriza o sujeito, entra em sintonia justamente com as ambivalências no consumo e na narrativa, que explora a fragmentação no convencional para imagens e som. É interessante também pensar em metodologias que não minem a experiência do espectador com o filme, e foi daí que surgiu o interesse por Gumbrecht. Já faz um tempo que uma análise fílmica altamente essencialista e estruturalista domina o campo da comunicação. A pesquisa trata de objetos multifacetados, sendo assim, buscou-se uma metodologia que não amarrasse o objeto, eliminando sua complexidade.

Aqui a cena do filme foi colocada como um campo para despontar conceitos e difundir potenciais identificações de contextos e narrativas, contribuindo nesse sentido para os estudos da comunicação enquanto um patamar para a difusão de novas percepções e produção de conhecimento.

Diante da reflexão proposta, parece necessário progredir nos estudos sobre o entretenimento pós-moderno que permeia a televisão ocidental. O surgimento do humor negro na década de 60, por exemplo, e a utilização por roteiristas dos programas de televisão deixa um legado até hoje sobre a forma como se faz humor através da referenciação ao emissor, ao receptor e ao veículo. Sendo essas obras a linha de frente na descoberta de tendências, na criatividade e nos testes sobre o limite do humor/arte.

Referências bibliográficas

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2000.

KATES, Steven M. **Sense Vs. Sensibility: an Exploration of the Lived Experience of Camp, in NA - Advances in Consumer Research Volume 24**, eds. Merrie Brucks and Deborah J. MacInnis, Provo, UT : Association for Consumer Research, 1997, p. 132-13.

SILVA MELLO, L. L. **Hans Ulrich Gumbrecht. Depois de 1945: latência como origem do presente**. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Editora da Unesp, 2014.

STONE, Oliver. **Natural Born Killers**. Warner Bros. Pictures, 1994, USA.

WALLACE, David Foster. **E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction**, Review of Contemporary Fiction, 13:2 (1993: Summer) p.151

WALLACE, David Foster. **A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again**. Little, Brown, 1997.

The Charlie Rose Show. **Entrevista a David Foster Wallace, 1997 (Subtítulos en español)**. 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nQUUQC90dDM>. Acessado em: 10/11/2017.

The Charlie Rose Show. **David Foster Wallace: The future of fiction in the information age**. 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cj0JgqOnK2M>. Acessado em: 10/11/2017.

SCHODER, Will. **David Foster Wallace - the problem with irony**. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2doZROwdte4>. Acessado em: 10/11/2017.

The Charlie Rose Show. **Oliver Stone interview on “Natural Born Killers” (1994)**. 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Buf7nX23f0>. Acessado em: 10/11/2017.