



Estudos Semióticos - número dois (2006)

Uma abordagem semiótica da narrativa cinematográfica em *Assassinos por natureza* (*Natural born killers*), de Oliver Stone

Regiane Barbosa VARELA (FFLCH-USP)

RESUMO: Aplicar a segmentação narrativa efetuada por Jean-Marie Floch em seu livro “Tintin au Tibet”, ao filme “Assassinos por natureza” (1994); a fim de identificar claramente a economia geral de um texto sincrético e o encadeamento lógico da narrativa cinematográfica como instrumento para a abordagem semiótica do filme.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica visual; cinema; narrativa cinematográfica; semi-symbolismo; sincretismo.

RÉSUMÉ: *Il s'agit d'appliquer ici la segmentation narrative effectuée par Jean-Marie Floch dans son livre Tintin au Tibet au film Natural Born Killers (1994), afin d'identifier clairement l'économie générale d'un texte syncrétique et l'enchaînement logique du récit cinématographique en tant qu'instruments pour l'approche sémiotique du film.*

MOTS-CLÉS: *sémiotique visuelle; cinéma; récit cinématographique; semi-symbolisme; syncrétisme.*

Antes de iniciar a abordagem da narrativa do filme, faz-se necessário um breve comentário a respeito do objeto escolhido. O Assassinos por natureza foi lançado no ano de 1994, dirigido por Oliver Stone e possui roteiro de Quentin Tarantino.

O filme narra a história do açougueiro e entregador Mickey Knox que se apaixona pela filha de seu freguês: Mallory Wilson. Ele logo a ajuda a matar seus pais: o pai por abusar sexualmente de Mallory; a mãe por nunca ter feito nada. A partir daí começa uma macabra jornada pela Route 666. De cidade em cidade, Mickey e Mallory, agora senhor e senhora Knox, atacam pessoas locais e invariavelmente deixam apenas uma pessoa viva para contar a história.

Os dois são transformados em ícones internacionais pelo inescrupuloso repórter Wayne Gale. Este televisa a corrida sangrenta de Mickey e Mallory Knox pelo país, sendo estes perseguidos, também, pelo famoso policial e igualmente sádico, Jack Scagnetti.

Quando o casal comemorava um ano de prisão, Wayne Gale, com algumas promessas, convence o diretor da penitenciária a deixá-lo entrevistar Mickey Knox. Entrevista ao vivo, direto da prisão, um dia antes do casal ser mandado para a prisão psiquiátrica para cumprir pena perpétua e logo após o mais famoso campeonato de futebol americano, o Super Bowl. Alguns minutos depois do início da entrevista já está estabelecido o caos. Não somente na prisão, mas em toda a nação.

O filme citado possui os planos de conteúdo e plano de expressão bem trabalhados que propiciam riqueza de materiais para análise e encontra-se dividido em duas narrativas contadas, num primeiro momento, por pontos de vista diferentes.

A primeira das narrativas é exposta através da visão dos protagonistas Mickey e Mallory Knox. O enfoque é dado à história de amor vivida por eles e aos traumas que os tornaram o que eram. A outra narrativa é contada pela mídia. O enfoque está no sensacionalismo, na exploração do bizarro e na construção de mitos.

Partamos agora para a análise e determinação de como se dá a construção da narrativa no filme.

A narrativa cinematográfica.

No início, o cinema era concebido apenas como um meio de registro e não era sua vocação inicial a narração de alguma história. Porém, atualmente cinema é sinônimo de história contada, ou narrada. Mas por que e como, então, o cinema e a narração se encontraram?

Segundo J. Aumont, havia algumas razões para que esse encontro acontecesse. Ele apresenta algumas dessas razões em seu livro “A Estética do filme”, mas veremos apenas as duas primeiras que remontam à idéia própria do cinema que é *a imagem figurativa em movimento*.

De acordo com o autor, o cinema, como meio de registro, possui uma imagem figurativa que representa o objeto fotografado, ou seja, a imagem torna o objeto reconhecível e assim, representar o objeto implica em querer dizer algo sobre tal objeto, e conseqüentemente, de forma implícita veicula um enunciado sobre o objeto em questão. Por exemplo, ao mostrar uma margarida, não é apenas a margarida que é mostrada, mas algo como “isto é uma margarida” ou “eis uma margarida”, fazendo com que o objeto em questão tenha um significado a mais do que ser simplesmente representado.

É sabido que qualquer objeto possui uma infinidade de valores em uma sociedade determinada, e de acordo com esses valores, representa ou narra algo – “*o objeto já é um discurso em si*” (Aumont, 2002: 90). Assim, um objeto tende a recriar um determinado sistema em torno do qual gravita e uma representação deste objeto sempre vai remeter a algum discurso, a alguma narração dele. O autor relaciona a narração de um objeto a um retrato fotográfico, ambos como pequenas narrativas.

A segunda razão levantada por Aumont é a questão da imagem figurativa cinematográfica que, por estar sempre em movimento, vive em um estado de ‘perpétua transformação’, ou seja, com as palavras do autor:

“A imagem em perpétua transformação mostra a passagem de um estado da coisa representada para um outro estado, o movimento exige tempo. O representado no cinema é um representado em devir. Qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação.” (Aumont, 2002: 91).

Assim, o próprio movimento da imagem oferece-nos a transformação de estados de forma encadeada e desta maneira, constrói a narrativa; uma narrativa sempre se desenvolve em transformações: um estado inicial encaminha-se a um estado terminal. Vejamos um exemplo: desejar comprar uma casa – a oportunidade de comprar a casa – a procura pela casa – o processo de compra – a efetivação do negócio – desejo realizado. No cinema, os elementos específicos do filme como movimento, tempo, montagem e transformação tornam possíveis a construção da narrativa cinematográfica.

De acordo com M. Martin, teórico do cinema, não são apenas esses os elementos que contribuem para a construção de uma narrativa cinematográfica, existem também os procedimentos narrativos ditos secundários, como o jogo de cena e efeitos visuais e sonoros. Estes possuem como objetivo primordial fazer a ação progredir, “*contribuindo com um elemento dramático ou com a significação de uma atitude ou um conteúdo mental das personagens.*” (Martin, 1990: 183)

Um recorte narrativo em Assassinos por natureza.

Para iniciar uma abordagem semiótica de um filme é necessário, *a priori*, fixar-se no plano do conteúdo, a fim de definir com clareza quais são as unidades narrativas

que o texto apresenta, ou seja, as transformações efetuadas pelo fazer do sujeito, para depois partir para uma análise mais acurada do plano da expressão. Dessa forma, a descrição das condições nas quais as coisas tornam-se significantes neste filme torna-se o primeiro passo.

Assim, deve-se abordar um texto cinematográfico considerando-o como uma totalidade de sentido e, por conseguinte, iniciar uma primeira estruturação, que distinga e hierarquize os acontecimentos transformadores da maneira como estão encadeados, ou seja, separar as narrativas presentes no texto.

O filme escolhido para a análise é o *Assassinos por natureza*, de Oliver Stone. Ele apresenta-se dividido em duas narrativas, num primeiro momento, e que são mostradas por pontos de vista diferentes: a primeira é exposta por meio da visão dos protagonistas Mickey e Mallory Knox, o enfoque é dado à história de amor vivida e aos traumas que os tornaram o que são; a outra narrativa é contada pela mídia, o enfoque está no sensacionalismo, na exploração do bizarro e na construção de mitos.

Seguindo o que já determinamos ser o primeiro passo dessa análise, faz-se necessário identificar as unidades narrativas fílmicas. Poderíamos servir-nos utilmente das grandes disjunções espaciais, temporais e actanciais presentes, porém correríamos o risco de não respeitar uma economia mais geral, uma organização interna que os textos apresentam e, logo, fazer apenas uma segmentação assim não é o suficiente para dar conta de toda a construção do sentido. Ao analisar o *Tintin au Tibet*, J. M. Floch, explica-nos a idéia de economia geral:

“Essa idéia de uma economia geral de Tintin no Tibete é bastante fiel, eu creio, ao espírito semiótico na medida em que a semiótica dá-se como tarefa a descrição das condições nas quais as coisas tornam-se significantes. Neste caso, quando trata-se do estudo de uma obra específica, a semiótica vai prender-se a libertar a rede das relações que põe em balanço o processo da significação. Para o efeito, o semioticista marca o jogo das recorrências, das diferenças e das semelhanças entre os signos que constituem a obra superficialmente e seguidamente procura definir as relações invariantes que mantêm, profundamente, os componentes desses signos. São elas, efetivamente, que asseguram a coerência da história que nos é contada e que dão sentido e valor às diferentes unidades que constituem a manifestação da obra.” (Floch, 1997: 2).

Dessa forma, reconhecer a rede de relações é vital para iniciarmos a análise, afinal, como já foi dito acima é ela que assegura a coerência de uma história e oferece-nos o sentido e o valor manifestados pelas diferentes unidades. Assim, cabe ao semioticista organizar de maneira mais econômica e prática o que se passa cena a cena, no caso de um filme ou história em quadrinhos, e a melhor forma para organizar é *narrativamente*. Perderíamos muito tempo efetuando estruturações espaciais, temporais e actanciais, visto que os elementos que o filme oferece são muitos. Porém, efetuaremos

uma separação em partes, a fim de identificar as massas narrativas e organizar narrativamente o texto, reconhecendo os percursos presentes.

A primeira parte do filme apresenta as personagens:

- A jornada pela *route 666*, o *modus operandi*, o restaurante de beira de estrada. (capítulos 1 e 2)
- O deserto, a poesia e o flashback “*I love Mallory*”. (capítulo 3)

A segunda parte é consagrada ao início do relacionamento, agora não mais em flashback:

- A prisão de Mickey, a fuga da cadeia, o resgate de Mallory e o assassinato dos pais dela. (capítulos 4 e 5)
- A vida nova (“*I’m a new woman now!*”), o abandono de tudo aquilo que pertence ao passado e o casamento na ponte. (capítulos 6 e 7)

A terceira parte consagra a abordagem da mídia sobre o caso Mickey e Mallory Knox:

- Wayne Gale e o “*American maniacs*”, a identificação da juventude em todo o mundo com os ídolos (“eu seria como Mickey e Mallory”). (capítulos 8 e 9)

A quarta parte é consagrada aos problemas no relacionamento de Mickey e Mallory:

- Mickey e a procura por reféns, o ciúme de Mallory e o posto de gasolina. (capítulos 10 e 11)
- Conhecendo Jack Scagnetti. (capítulo 12)
- A crise no deserto e a visita ao índio. (capítulos 13 a 16)
- A farmácia e a prisão de Mickey e Mallory. (capítulos 17 e 18)

A quinta parte é dedicada à prisão dos heróis:

- Um ano depois e um dia antes de serem mandados para a prisão psiquiátrica. (capítulo 19)
- Jack Scagnetti e Mallory (capítulo 20 e 27)
- Wayne Gale e a proposta da entrevista ao vivo. (capítulo 21)
- A preparação para a entrevista, o momento da entrevista ao vivo e o sonho de Mickey. (capítulos 22 a 26)
- A declaração de Mickey ao vivo (“*shit man, I’m a natural born killer!*”) e a rebelião no presídio de segurança máxima. (capítulos 28 e 29)

A sexta parte consagra o reencontro de Mickey e Mallory:

- Mickey está novamente armado e vai até a cela de Mallory. (capítulos 30 e 31)

- “Sou sexy agora, Jack?” e, ao vivo, o predestinado encontro entre Mickey, Mallory e Jack Scagnetti. A transmissão ao vivo do caos em Batongaville (capítulo 32 e 34)

- Juntos novamente: um encontro que ninguém imaginaria que poderia acontecer. (capítulo 33)

A sétima parte consagra a fuga da penitenciária e o início da nova vida:

- Wayne Gale descobre a arma. E eles conseguiram um jeito de escapar. (capítulo 35)

- A fuga de Mickey e Mallory e o fim do diretor do presídio. (capítulos 36 e 37)

- Wayne Gale e a câmera; e os caminhos subterrâneos. (capítulo 38)

- A vida continua, a noite traz outras notícias. (capítulo 39)

- Um trailer e uma família feliz. (capítulo 40)

Essa divisão está de acordo com a montagem final do filme, mas devemos encontrar uma simetria no encadeamento dos fatos e separar as narrativas de forma tal que respeite a lógica narrativa. E isso não implica em encontrarmos a seqüência cronológica da narrativa, mas sim o seu encadeamento.

Podemos perceber que há no texto mais de uma narrativa, a saber:

- A narrativa de Mickey e Mallory
- A narrativa da mídia.
- A junção das duas narrativas.

Precisamos, portanto, organizar as narrativas presentes.

A primeira grande unidade reconhecida é a narrativa de Mickey e Mallory Knox. Para identifica-la, devemos responder algumas perguntas:

- Como Mickey e Mallory se conheceram?
- Como e por que iniciaram uma nova vida?

Respondendo a essas perguntas, podemos reconhecer que é aqui que se inicia o percurso dos heróis. Eles iniciam uma transformação de estados (matam os pais), adquirem competência necessária para aceitar um contrato (o passado ficou para trás, agora é hora de crescer) e aceitam um contrato (casam-se e tornam-se um só sujeito). A partir desse momento, nada mais consegue impedi-los de agir.

Iniciam então uma macabra jornada pela *route 666*, dando seqüência ao desenvolvimento da ação narrativa. Assim, eles dão abertura para a entrada da mídia em suas vidas, que por sua vez se encarrega de transforma-los em ídolos.

A segunda grande unidade narrativa é a da mídia. Podemos acompanhar como uma mídia sensacionalista transforma verdadeiros assassinos em mitos. A narrativa é-nos contada por meio do programa “*American Maniacs*” e por sua produção. Eles criam o mito do criminoso na sociedade de consumo atual.

Após a prisão de Mickey e Mallory, Wayne Gale, responsável pelo “*American Maniacs*”, consegue uma entrevista ao vivo, com Mickey Knox, diretamente do presídio e logo depois do *Super bowl*, campeonato de futebol americano. Dessa forma, as narrativas de Mickey e Mallory, até então separadas da mídia, se unem. Eles fogem da prisão com a ajuda da transmissão ao vivo em rede nacional da rebelião no presídio.

Porém, no final, Mickey e Mallory rompem os laços com a mídia e seguem os caminhos subterrâneos.

Uma leitura dessas três unidades narrativas reconhece quatro grandes etapas que representam o encadeamento da narrativa. Vejamos:

As etapas são Contrato, Competência, Performance e Sanção.

No Contrato é estabelecida uma relação intersubjetiva que visa modificar o estatuto dos sujeitos na narrativa. Aqui, determinam-se as condições mínimas de “contato” entre os sujeitos e que estabelecem “a estrutura da comunicação semiótica”. O Contrato pode ser de dois tipos: **unilateral**: quando um dos sujeitos emite uma “proposta” e o outro assume um “compromisso” em relação a ela; e **bilateral** ou recíproco quando “as propostas” e os “compromissos” se cruzam. (Greimas e Courtés, 1979: 85).

É na Competência que o sujeito adquire um “saber fazer”, que torna possível o “fazer”, ou seja, para agir o sujeito precisa possuir ou adquirir competência necessária. Greimas concebeu dois tipos de competência: **modal** e **semântica**. A modal diz respeito a uma hierarquização de modalidades (fundamenta-se num querer-fazer ou num dever-fazer que rege um poder-fazer ou um saber-fazer) e a semântica diz respeito a um programa narrativo virtual; a união das duas resulta no que é chamado de competência do sujeito. (Greimas e Courtés, 1979: 63).

Na Performance está configurada a transformação, que produz um novo “estado de coisas”. Podemos diferenciar dois tipos de Performances: aquelas que visam à aquisição dos valores modais e aquelas que são caracterizadas pela aquisição ou pela produção de valores descritivos. (Greimas e Courtés, 1979: 329).

Finalmente, a Sanção é um juízo epistêmico sobre a conformidade dos comportamentos e, mais precisamente, do programa narrativo do sujeito. O juízo pode ser positivo ou negativo.

Podemos identificar essas quatro grandes etapas no *Assassinos por natureza*, etapas que mostram-nos o encadeamento da narrativa no filme:

Contrato: é a seqüência do assassinato dos pais de Mallory e o casamento na ponte.

Competência: é adquirida com o abandono de tudo aquilo que pertence ao passado, para dar início a uma nova vida.

Performance: é a jornada pela *route 666*, acompanhada de perto pela mídia.

Sanção: a fuga da prisão, com o apoio da mídia, para enfim iniciar um novo caminho na vida de Mickey e Mallory, agora sem a mídia.

Ao organizar o texto segundo a lógica narrativa, percebe-se um encadeamento que abrange a economia geral do texto e sua organização narrativa, proporcionando uma análise estrutural com base nas transformações sofridas pelos sujeitos. Dessa forma, podemos perceber que Mickey e Mallory se encontram, são separados, mas no final se reencontram para enfim viver uma vida normal, sem assassinatos.

Essa não é uma história simples, temos alguns problemas oferecidos pela linguagem cinematográfica, como os recursos visuais. Solucionados estes problemas teríamos uma análise mais eficaz das transformações sofridas e de como esses recursos funcionam na evolução da narrativa, ou seja, e estabeleceríamos como os elementos do plano da expressão se homologam com o plano do conteúdo, mas esse é o próximo passo e não cabe nesse momento ao presente trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J. et al. (2002). *A Estética do Filme*. Campinas. Papirus.
- BARROS, D.L.P. de (1990). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática.
- _____.(2001). *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Humanitas.
- FLOCH, J.M. (1997). *Une Lecture de Tintin au Tibet*. Paris, Presses Universitaires de France. Traduzido por Regiane Barbosa Varela.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. (s/d [1983]). *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix.
- MARTIN, M. (1990). *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo. Brasiliense.
- PIETROFORTE, A. V. (2004). *Semiótica Visual*. São Paulo, Contexto.

Como citar este artigo:

VARELA, Regiane Barbosa . Uma abordagem semiótica da narrativa cinematográfica em "Assassinos por natureza" ("Natural born killers"), de Oliver Stone. **Estudos Semióticos**, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em "dia/mês/ano".