

Gêneros e gênero: um olhar feminista em *À Prova de Morte*¹

Larissa Fafá FREISLEBEN²
Universidade de Brasília, Brasília, DF

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar as nuances do caráter feminista das protagonistas no filme *À Prova de Morte* (2007), de Quentin Tarantino, a partir de sua relação com os filmes de exploitation. Para embasamento na análise feminista, é preciso estudo das da teoria cinematográfica e o gênero feminino no cinema, além de analisar a construção das personagens femininas no filme a partir destas teorias.

Palavras-chave

Feminismo; Violência; Tarantino; Cinema

Se Tarantino é um diretor de formas cinematográficas, a sua escolha para configurar um estilo de cinema mais específico é a utilização da violência como marca. E não que a presença simples e banal de atos violentos caracterizam o diretor dentro da teoria de autores que sugere André Bazin, surgido com a *nouvelle vague* e a *Cahiers du Cinéma*, mas a reapropriação do caráter violento em formas específicas que compõe sua marca autoral. Sua principal fonte de referência, presente em todos os filmes, apesar dos diferentes gêneros cinematográficos clássicos, é o grafismo dos atos violentos em seus longas. O excesso gráfico das cenas de morte, decapitação, tortura e todas que envolvem violência física é o fator essencial para que seja possível identificar o chamado *exploitation film* como fonte de influência. Ainda posto em dúvida como “gênero” por certos estudiosos, o movimento do cinema de violência excessiva surge quase junto com o próprio cinema, na década de 20, e perdura até a década de 70. Os filmes de exploitation sempre ocuparam espaços às margens do cinema de grandes estúdios, muitas vezes nem abordado como gênero consolidado por teóricos da área (BAPTISTA, 2010).

À Prova de Morte (*Death Proof*, 2007) talvez seja o filme com influência mais clara do “gênero” *exploitation*. O longa faz parte de um projeto duplo chamado *Grindhouse*, que por si próprio, é uma espécie de homenagem aos filmes da época. O nome dado ao projeto é como eram chamados as salas de cinema decadentes que ofereciam sessões duplas (dois filmes pelo preço de um ingresso). Junto com *Planeta Terror* (*Planet Terror*, 2007), de

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Mestranda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, email: fafavix@gmail.com

Robert Rodriguez, *À Prova de Morte* leva todo o sangue e o *sex appeal* dos filmes de *exploitation* com uma certa influência específica dos chamados filmes de estrada, como o clássico do gênero *Corrida Contra o Destino* (*Vanishing Point*, 1971), do diretor Richard C. Sarafian. Além disso, a obra do diretor é pontual por ter como principal influência os filmes de *rape-and-revenge*, longas que abordam a vingança majoritariamente feminina contra homens que tentam matá-las ou estuprá-las, como *A Vingança de Jennifer* (*I Spit on Your Grave*, 1978).

Em *À Prova de Morte*, o universo do *exploitation* ressurgiu remontado quase como um todo. É justamente o papel da mulher que tem suas alterações mais significativas. No primeiro momento do filme, as protagonistas femininas se encaixam em concepções de um roteiro usual do gênero, onde são enganadas e mortas por Stuntman Mike e seu carro “à prova de morte”. Quando, aparentemente, o vilão-protagonista-homem irá fazer mais vítimas, encontra três mulheres que não agem com a submissão esperada. De alguma forma, elas rompem com o modelo esperado já apresentado inclusive pelo roteiro, nas personagens das outras mulheres e eles rapidamente trocam de papéis.

Mas seria somente essa inversão de papéis o suficiente para falar que *À Prova de Morte* traz uma visão progressista no papel feminino, em filmes que se encontram majoritariamente em territórios masculinos? Para compreender os questionamentos que envolvem esse aspecto específico do filme em questão e conseguir destrinchar uma discussão sobre o feminismo nesse ponto, é necessário um embasamento teórico sobre o cinema e o gênero feminino, além de uma análise, especialmente das personagens, e seus desdobramentos sobre questões feministas.

A teoria feminista e os gêneros cinematográficos

Para que seja possível qualquer análise fílmica mais extensa e detalhada sobre a forma de representação do sujeito feminino em *À Prova de Morte* é preciso entender o contexto da mulher no cinema de gênero, como foi sempre representada e, a partir disso, as formas de rompimento que foram surgindo ao longo das décadas. O olhar propriamente feminino dentro da academia cinematográfica só surgiu com a revolução do feminismo, atrelada principalmente ao contexto sócio-político de empoderamento da mulher através do mercado de trabalho e com a pílula anticoncepcional, que significa um poder de decisão sobre o próprio corpo. A partir daí, estudiosas começaram a teorizar sobre como se viam representadas nos meios de comunicação e no cinema e esse início é crucial para

compreender as correntes feministas dentro da teoria cinematográfica e como elas analisam a personagem mulher estereotipada, muitas vezes representada da mesma forma por um cinema de produção majoritária. Os estudos feministas têm um primeiro movimento na história da teoria cinematográfica de criticar as representações sociais estereotipadas, os silêncios e as opressões (LOPES, *apud* MASCARELLO, 2008). Essa abordagem feita de forma sócio histórica é fundamental para a reafirmação de minorias, como uma forma de quebrar núcleos de misoginia ao demonstrar as diferentes formas de representação de gênero com a dualidade masculino/feminino. Isso tudo porque o preconceito e a opressão atuam de forma física e simbólica na sociedade, portanto construções de imagens que formam um ideário coletivo - e que contribuem para manutenção de um estereótipo - são formas, assim, de opressão e controle. Essa preocupação leva ao questionamento da cultura e da arte não como criadoras dos clichês representações de gênero, mas quando se tornam reafirmadoras desses clichês. Se lembrarmos as teorias de Martin (1990) sobre os caracteres fundamentais da imagem fílmica, o objetivo do aparato cinematográfico é reproduzir a realidade que é apresentada de forma exata e objetiva. São as câmeras que filmam exatamente o que se mostra em determinado ambiente. Mas, com a criação de uma linguagem específica do cinema, que envolve formas de contar uma história usando a reprodução da realidade, Martin afirma que a atividade é dirigida no sentido desejado pelo realizador. Com a utilização principalmente da montagem seguindo as premissas de Eisenstein, de uma montagem ideológica, o que temos como resultado no filme é uma percepção subjetiva do mundo de quem realizou o filme. “A imagem encontra-se, portanto, afetada por um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições através das quais transcreve a realidade” (MARTIN, 1990:32). Ou seja, está na essência da imagem fílmica a sua subjetividade. Se levarmos em conta o contexto social em que foi criado desde o aparato cinematográfico até seu desenvolvimento como linguagem da comunicação, não precisamos de nenhum esforço para entender que é uma sociedade embasada no patriarcado, com uma visão do realizador sempre masculina.

A teoria feminista do cinema tenta compreender os reflexos ou causas dessa representação, já que responder a pergunta “O cinema reflete o machismo inerente na sociedade ou é uma forma de reafirmá-lo?” é uma tarefa complicada. Caseti (1999) fala sobre a teoria feminista do cinema como uma forma de fornecer provas adicionais à ideia que o cinema, sobre o disfarce de uma objetividade citada por Martin, realmente tem efeitos ideológicos à forma real do que é concebido, principalmente após a grande difusão do

cinema e a importância dos filmes na construção do imaginário cultural. Para o teórico, “esses efeitos gravitam ao redor de dois fenômenos: o ocultamento do trabalho que converte a realidade dentro da representação cinematográfica e a construção de um sujeito transcendental que serve como apoio à audiência” (CASSETI, 1999:194).

Uma das principais teóricas que problematizam a mulher no cinema é Ann Kaplan (1995), que em seu livro *A mulher e o Cinema* inicia sua problematização justamente acerca da representação da mulher no cinema pela polêmica questão do olhar masculino, que é visto em uma sociedade regida pelo patriarcado como capaz da dominação e repressão da mulher, inclusive de seus desejos. Isso acontece por conta do poder controlador do homem e principalmente pela sua capacidade de eternizar um “status” da mulher na narrativa dominante do cinema. A crítica feminista seria diferente, em primeira instância, dos antigos movimentos críticos por se distanciar do modelo básico de crítica cinematográfica, já que as posições teóricas sempre foram dominantes. Influenciadas pela lógica da semiologia, é dada devida importância na teoria feminista das formas artísticas, como o cinema, como meio de expressão. Juntando-se a lógica da psicanálise, onde os processos edípicos são fundamentais para a produção da arte, a crítica feminista então dá importância para como se produz o significado a partir de produtos artísticos e não somente o seu conteúdo. Ou seja, compreender o contexto para analisar as escolhas de planos e de construção de personagens é tão importante quanto a própria localização da personagem no universo cultural.

O olhar masculino, portanto, seria o responsável por tornar a mulher, antes de tudo, um objeto para satisfazer suas necessidades sexuais e a transforma assim em sua forma de representá-la, já que estamos falando do olhar do homem realizador, necessariamente. Levando em consideração que os gêneros clássicos da indústria cinematográfica satisfazem desejos e necessidades criados pela organização familiar, é correto afirmar que os signos produzidos por Hollywood estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta estruturas sociais e constrói a mulher de maneira específica, principalmente suas formas de prazer. Em sua obra, a autora pontua que o melodrama sempre foi o gênero cinematográfico possível para as mulheres, mas com a atuação de sempre limitar a mulher na posição dentro de uma família - a boa esposa. Uma traição, por exemplo, é razão para que a mulher seja punida de alguma forma neste gênero cinematográfico. Ou seja, ao longo dos anos de melodrama, moldaram os desejos e necessidades femininas para caber dentro da organização familiar clássica. E, de uma forma ou de outra, todos os gêneros de Hollywood

afirmam esse cenário, em várias intensidades, ao exigir o que Peter Brooks considera essencial ao melodrama: “uma ordem social a ser purgada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso elucidar” (*apud* KAPLAN, 1999:46). As mulheres são portanto, excluídas de papéis centrais em outros gêneros hollywoodianos para ocupar somente o centro do melodrama, o único local onde as questões femininas são abordadas. Com tais limitações, é compreensível como os desejos e as posições são assumidas pelo homem e pelas mulheres nas principais obras cinematográficas.

À procura de uma alternativa ao cinema de opressão, começam a surgir as inversões de papéis. A mulher ocupa a posição dominante, principalmente em filmes onde reafirma a abordagem sexualizada, as *femme fatales*. Imagens onde somente há a troca de posição que, aparentemente, fornecem uma válvula de escape para as tensões sociais com séculos de construção, na exigência de um papel mais dominante para a mulher, esbarram no fato de que, estruturalmente, não há mudanças. Os papéis continuam estáticos em suas limitações, apenas com gêneros diferentes ocupando seus locais. Para Kaplan, seria o momento justamente de questionar a necessidade de uma estrutura de domínio-submissão na construção dos personagens. Independente da problematização psicanalítica, ocupar posições dominantes foi uma das formas que as mulheres acharam no cinema de gênero, principalmente no cinema hollywoodiano, para quebrar estigmas completos da construção patriarcal da mulher. As personagens *femme fatale* nos filmes *noir* foram as primeiras a mudar radicalmente a construção da imagem feminina, confrontando o homem diretamente com a ameaça que a mulher constitui. Ela agora não é mais vítima desprotegida nem um substituto fálico, pois o que ameaça o homem é justamente sua sexualidade que transpira a sedução, uma sexualidade essencialmente feminina e, talvez, até resultado dos padrões estéticos majoritariamente masculinos. O perigo que a sua sexualidade traduz vem à tona justamente quando a hostilidade é projetada na imagem feminina, ou seja, quando essa mulher é designada como maligna. O homem ao mesmo tempo que a deseja, teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seus princípios e objetivos, tem uma influência destrutiva para a vida masculina. É aí que a sexualidade explícita é vista como maligna e essa mulher precisa ser destruída. Ao contrário da mulher vítima, que assume o sofrimento para si e normalmente morre, ocupando o lugar da submissão, ou então ao contrário da mulher fetichista, que é controlada pelo matrimônio, a *femme fatale* rompe com tais modelos, assumindo a posição de atitude e utilizando do desejo masculino

para conseguir seus objetivos. Para o homem patriarcal, a *femme fatale* deve ser assassinada por interpretar algo diferente da construção familiar da mulher.

Como o *exploitation* não era considerado um gênero cinematográfico, os filmes produzidos dentro desse contexto cultural seguem à margem da discussão teórica feminista. É claro, muitos dos filmes se encaixam no formato que segue a clássica abordagem de Hollywood: subjagam o desejo feminino e, muitas vezes, até mesmo a sua existência. A maior parte dos filmes de *splatter*, *giallo* e *gore*, os subgêneros mais conhecidos do *exploitation* e também os responsáveis pela maior focalização da violência gráfica, tinham como vítimas principais as mulheres indefesas, encaixando-as no modelo de vítimas que aceitam seu destino, pois foram tiradas de sua capacidade de ação. Se o *exploitation* é exploração, a representação da mulher nula resultada dos signos do patriarcado é mais radicalizada nas produções *exploit* mais famosas. Alguns exemplos de produções extremas, como *Blood Sucking Freaks* (1976), de Joel M. Reed, segue o modelo da mulher como vítima, onde o protagonista é dono de um teatro que encena shows grotescos de mutilações, torturas e assassinatos de mulheres. O número é indicado como encenação, mas, na verdade, são mulheres raptadas e transformadas em escravas para morrer no palco. Em momento algum essas mulheres tentam questionar seus destinos, ou até mesmo tentam fugir. A força da dominação masculina é maior e, neste caso, a dominação se traduz pela morte violenta do corpo feminino de forma espetacularizada. Em *Fight for Your Life* (1977), de Robert A. Endelson, a mulher segue o outro modelo de submissão, a de mulher fetichizada, que ocupa o lugar de esposa no matrimônio e, com isso, está fadada a ser apenas um apoio de seu marido, a figura principal de um lar. No roteiro, a mulher ocupa apenas o lugar de coadjuvante, como mulher de um ministro que é sequestrada e torturada por presidiários fugidos e deve esperar seu marido para salvá-la; novamente, sem lugar da ação.

Para Clover (1993) e seu trabalho em dissecar o gênero feminino em filmes de horror, uma frase de Brian De Palma consegue explicar a força da relação diretor-audiência para a escolha de personagens femininos para o papel de vítima. Segundo o diretor de filmes como *Murder a la Mod* (1968) e *Carrie, a Estranha* (*Carrie*, 1976), "a mulher em perigo funciona melhor no gênero de suspense... você sente mais medo do que se fosse um homem fortão" (*apud* CLOVER, 1993:53), evocando a "fragilidade" do sexo feminino. Para a teórica, a maior parte esmagadora da audiência de filmes de horror com muita violência é de jovens e homens. Portanto, além de um olhar masculino na realização do

filme, existe também um olhar essencialmente masculino na plateia. "O horror cinefantástico tem sucesso ao incorporar em seus espectadores a ideia de feminino e depois violentar este corpo em formas imagináveis para homens apenas em pesadelos", diz a autora. Em *slasher films*, que focalizam a série de assassinatos de forma cruel e tem uma grande presença feminina como vítima, a leitura figurativa de um homem tem muito mais do falocentrismo do que a falta de um olhar feminino. É uma leitura essencialmente masculina ao ponto que o discurso é inteiro masculino e a mulher figura apenas em habitar, em algum aspecto, a experiência do homem. Com a entrada da mulher no mercado de trabalho, a força do divórcio e o empoderamento, no geral, das mulheres a partir dos anos 60, que mais tarde iria refletir numa próxima geração com "confusões sobre gênero", como diz a teórica, têm também os seus reflexos na produção cinematográfica mesmo fora do circuito de cinema feminista. O *exploitation* tem em filmes pontuais o início dessa contestação, principalmente nos filmes de vingança³. Por exemplo, os filmes de *woman in prison* são essencialmente machistas e patriarcais.

Dentro do *exploitation* e nos filmes de violência gráfica, em geral, a forma de opor-se a visão masculina do patriarcado não está em questionar a estrutura, mas sim na troca de papéis, reafirmando uma mulher que tem o poder da ação, mesmo que a ação seja moralmente questionável. Os filmes de vingança, principal forma dentro do *exploitation* de contestar a visão dominadora e, portanto, aniquiladora da mulher, são filmes que não negam a lógica da violência, já que ainda se encontram num contexto de exploração do espetáculo, mas percebem a possibilidade da mulher de também poder aniquilar o masculino. Em *À Prova de Morte*, assim como filmes pontuais no universo *exploit*, o corpo masculino experiência a dor e o lugar destinado às mulheres e sua fragilidade neste tipo de produção, uma resposta a uma tentativa do protagonista Stuntman Mike em dominar um grupo de mulheres que não se encaixam no fundamental modelo de fetichização ou vítima da mulher.

As protagonistas de *À Prova de Morte*

Como já citado, o *exploitation* surge à margem do cinema de grandes produções e abordando temas e tabus que eram muitas vezes deixados de lado pela grande indústria

³ É curioso notar que, além de alguns filmes que contestam a posição da mulher e sua representatividade no cinema, alguns filmes do início do surgimento do *exploitation* têm caráter progressista ao abordar a maternidade, principalmente os filmes quase educativos de *sex hygiene*. A maternidade é quase sempre representada nos filmes da grande indústria como apenas um conjunto de signos para simplificar a mulher. Já no *exploitation* do início da década de 20, uma forma mais ingênua do *exploit film*, inúmeros filmes de *sex hygiene* mostravam cenas explícitas do parto e questionamentos sexuais da mulher atuais ainda hoje, de forma a ultrapassar, mesmo que de maneira discreta, o estigma em torno do assunto. Talvez o mais famoso deles seja *Mom and Dad* (1945), que explora a educação sexual dentro da família e os questionamentos de uma adolescente que engravida antes de casar e, com a morte do amante, decide se tornar mãe solteira.

cinematográfica de Hollywood. Mas, no que diz respeito à abordagem de gênero, em uma visão geral, os *exploit films* não são inovadores. Especialmente os subgêneros que influenciam o lado gráfico da violência, utilizada por Tarantino, reproduzem estereótipos já consagrados na sociedade e destinam à mulher o lugar comum de sua aniquilação e, nesse ponto, talvez só se diferenciam da indústria por ter uma visão radical do conceito de aniquilar - o que em filmes hollywoodianos, muitas vezes, não passa de uma exterminação simbólica de seus desejos, nos filmes de *exploit* o sentido é ao pé da letra, com mortes espetacularizadas. Se feita análise, é possível notar que na verdade a imagem da mulher no *exploitation* é apenas um hipérbole da representação dominante masculina. Nos filmes de Hollywood, principalmente nos melodramas, a mulher lida com suas questões amorosas e relações com a família, seja filho ou marido, resumidas quase sempre na dualidade das figuras de mulher mãe/prostituta de Beauvoir (1966), onde a segunda categoria se encaixam ações que não estão esperadas da mulher, como a autoafirmação, o desprendimento sexual, o desejo pelo proibido (um amante, uma paixão impossível). No *exploitation*, a mulher nunca é a representação da mãe. É, em sua totalidade, uma mulher hipersexualizada que não se encaixa nos padrões de mulher socialmente reconhecida. Elas são representadas com poucas roupas, em posições que exaltam o corpo feminino, objeto do voyeurismo masculino e de dominação. E é por isso que, na maior parte das vezes, ela “merece” morrer, pois é uma mulher perigosa para o patriarcado. Neste caso, a dominação no sistema representacional se exerce não só no olhar, mas pelo controle efetivo físico, muitas vezes resultante na castração da mulher como um todo, aniquilando seu sujeito com a morte. No *exploitation*, portanto, a mulher é anulada no campo simbólico e físico.

Tarantino busca sua influência em filmes pontuais de *exploitation*, como *Faster Pussycat! Kill! Kill!* (Russ Meyer, 1965) que demonstram uma mulher diferente. Ela continua sendo a representação da prostituta, no legado de Beauvoir, mas sua aniquilação não é necessariamente uma relação de causa e consequência. O diretor lembra que, após décadas de história e de consciência de representatividade para as mulheres, o espectador também é feminino. Para a análise fílmica, é pertinente dividir o filme *À Prova de Morte* em dois momentos. No primeiro momento do filme, o fundamento da mulher subjugada apenas como objeto sexual e destinada a morte por sua sexualidade continua intacto. Há apenas uma reprodução da abordagem feita pelos filmes da grande indústria cinematográfica e, de forma mais exacerbada, nos filmes de *exploitation* como um todo. O vilão do filme, Stuntman Mike, é apresentado a audiência. Sua caracterização não é tão

importante, mas traduz alguns pontos de sua construção. O dublê de meia idade demonstra desde o princípio o desprezo pelas mulheres. Ao olhar o outdoor com a figura de Jungle Julia e ouvir no rádio o desafio que tem como prêmio a dança sensual de Arlene, é possível prever que Mike apenas lança a compreensão da mulher como objeto sexual para lhes servir. Ao procurar o bar atrás de suas primeiras vítimas e ao assassiná-las, a espectadora, que agora também é feminina, se encontra na posição de experimentar o que Kaplan considera uma identificação duplamente masoquista. Primeiramente, porque ela se identifica com a figura feminina e sua representação dominada; depois, há a construção da posição no cinema, que faz a espectadora se sentir identificada como vítima.

Em uma breve análise das vítimas de Stuntman Mike no filme, conseguimos identificar uma relação com a categoria de “prostitutas” de Beauvoir. Jungle Julia, Arlene e Shanna são devassas, abusam de uma formação hipersexualizada de seus corpos; as cenas mostram posições deitadas e pernas à vontade com o olhar da câmera, consumo de bebidas e drogas, além dos diálogos com conteúdo altamente sexuais. Nas estruturas patriarcais que definem historicamente a mulher, só é admirável a que se subordina à Lei Paterna (KAPLAN, 1995:104). A formação de uma mulher castradora do homem é, por definição, maléfica. No momento que se torna consciente do seu lugar como objeto, ela utiliza da sexualidade para manipular o homem, assim como mostram o perfil das primeiras vítimas. Apesar dessa posição não ser explicitamente pejorativa no filme, a morte pode ser considerada uma forma de punição pela “degradação moral” e descomprometimento que as personagens femininas remontam, pelo simples fato de terem resistido, de certa forma, à adequação patriarcal. Colocando a visão feminista do cinema sobre os personagens, Stuntman Mike tem medo de que a sexualidade forte de mulheres como Arlene e Jungle Julia não só altere os parâmetros do patriarcado como os valores, mas que signifique a própria morte dele. Ao mesmo tempo que o protagonista deseja as mulheres, como fica claro na troca de olhares na longa cena do lapdance em que Arlene se utiliza conscientemente da sexualidade do seu corpo, através dos movimentos sensuais, Mike teme o poder dessa sexualidade sobre o homem.

Jungle Julia, especificamente, tem um poder de autonomia durante toda sua aparição no longa. Ela tem seu próprio programa de rádio, bebe e usa drogas para demonstrar justamente a propriedade sobre o próprio corpo. E também utiliza da sua forma feminina como método de reafirmação da mulher, mesmo que para o espectador masculino, ao mostrar suas pernas em posições desleixadas, com pés ao alto. Talvez Arlene traduza mais

ainda o que Jungle Julia também representa: a sexualidade feminina que literalmente transpira. A sua caracterização é menos forte no filme do que a de Jungle Julia, mas é possível notar por seu posicionamento indiferente a Stuntman Mike ao entrar no bar que Arlene é consciente de sua sexualidade e lidar com isso não é um problema, tornando algo naturalizado. Não é possível afirmar que a personagem configure na categoria de *femme fatale*, já que, pela definição de Kaplan, a *femme fatale* que foi montada no cinema noir utiliza de sua sensualidade em prol de seu benefício próprio, para atingir um propósito. Mas a dança de Arlene é indiferente, existindo apenas para cumprir uma promessa feita pela amiga.

Apesar de odiar mulheres como um todo, Stuntman Mike escolhe Pam para dar sua primeira carona. Sem uma introdução maior da personagem, a atendente do bar se demonstra frágil desde o primeiro contato com o vilão. Seu tom de fala ao aceitar a carona demonstra ao espectador um modelo de fragilidade já comum entre as mulheres nos filmes de horror, como disse Brian De Palma. Pam representa em *À Prova de Morte* talvez a única mulher modelo da vítima, assumindo o sofrimento e questionamentos apenas para si. No nível da narrativa, com certeza Pam deve ter pensado internamente sobre aceitar uma carona de um estranho. Mas não só não externa essa dúvida através da ação, como aceita ser diminuída a posição de quem sofre. Como toda a representação feminina da vítima nos filmes de *exploitation* e violência extrema, Pam morre de forma espetaculosa para satisfazer a necessidade de Stuntman Mike de aniquilar as mulheres. Logo após, o vilão vai atrás do grupo de meninas que, aí sim, caracterizam para ele perigo, e mata de forma violenta Jungle Julia, Arlene e sua colega. As mortes reiteram todo o aparato de reafirmação do local sem voz da mulher, do silêncio ao qual ela é designada já que para Kaplan, “a representação da mulher assassinada é, evidentemente, também um produto da câmera, usada para controlar a imagem da mulher, quer dizer, para oprimir a mulher através da própria representação”.

Na segunda parte do filme, o espectador espera uma continuação das relações já determinadas pelo vilão. Em audiências educadas pela representação da mulher como eterna vítima até o momento que algum homem aparece para salvá-la, o roteiro básico inclusive de grandes produções da indústria, a continuidade óbvia para o espectador, mesmo o feminino, é a manutenção dessas posições e papéis. O diretor começa a expor o novo grupo de vítimas, enquanto esse grupo de três amigas vão ao aeroporto buscar uma colega. São retratadas mulheres com características diferentes do primeiro grupo, com

exceção da atriz Lee. Sua profissão é feminina e Lee está vestida de líder de torcida; com roupas curtas e cabelos longos, Lee se encaixa dentro do padrão de beleza norte-americano. Em análise posterior, veremos que Lee não acaba se inserindo de fato no grupo, pois não participa das cenas de ação e perseguição com o vilão.

As outras integrantes do grupo tem características bem mais específicas. Abernathy é maquiadora artística e, apesar de se enquadrar na estética "padrão", com decotes e pernas a mostra, Abernathy é mãe. A representação da maternidade, mesmo que muito superficialmente - em momento nenhum se fala sobre a relação com seu filho/filha - já pressupõe uma visão estereotipada da mulher tenra e submissa, assim como é pregada a maternidade na lógica familiar, remontando a figura de mulher de Beauvoir. Durante os diálogos memoráveis do filme, Abernathy sofre constantes brincadeiras irônicas com o fato de ser mãe, como se isso necessariamente a privasse de uma série de atitudes. Por fim, o filme apresenta Kim e Zöe Bell, ambas dublês de cinema. As duas últimas personagens citadas se diferem desde o comportamento a forma como são apresentadas esteticamente, com suas vestimentas. São roupas pouco “femininas” dentro do padrão masculino de visão; calças, t-shirts estampadas e tênis. Claro, o figurino parece cada centímetro programado dentro da obra para se aproximar de uma estética dos anos 70, mas fica clara a representação de cada personagem já pela roupa, já que a forma de se vestir confere em um signo que indica a forma com que todo ser humano quer ser representado e assimilado dentro de um contexto (LIPOVETSKY, 1987). Com palavrões durante as conversas, Kim e Zöe falam sobre os momentos de dublagem em filmes de ação, carros e, em certo momento, falam sobre armas como forma de proteção e reafirmação da independência. Do mesmo modo que a essência do próprio subgênero de filmes de carro dentro do universo *exploitation (carsploitation)* é o veículo que se torna um prolongamento do próprio corpo humano, nada mais óbvio que o carro, nesse caso, se torne também um prolongamento do corpo masculino e sua forma opressora. O carro é o poder do homem gerar sua maneira de opressão, como para as protagonistas em provocar os conceitos pré-estabelecidos da masculinidade ao pilotarem o carro como extensão do corpo.

Mais a frente da narrativa, quando vão testar um Dodge Challenger branco de 1970 à venda, o mesmo ano, modelo e cor do carro de *Corrida Contra o Destino*. Durante o test drive do carro, Zöe arrisca um posição por cima do capô do automóvel, presa somente ao interior por cintos, para apreciar a adrenalina. Como dublê de filmes de ação, Zoë e Kim apreciam a sensação, uma atividade guardada muitas vezes ao homem e que não combina

com a “fragilidade” do sexo feminino. As três protagonistas cruzam com Stuntman Mike, que já as seguia por algum tempo. O vilão inicia uma perseguição de carro, com tentativas de provocar um acidente e jogar Zöe para fora da estrada. Uma sequência de cenas que duram minutos de ação, ao provocar no espectador sensações através da mais pura ação, mas que, de um ponto de vista sob a relação de gêneros, não inova. Mesmo com Kim atirando em Stuntman Mike com sua arma pessoal, este consegue fugir e continua ainda assim assumindo a posição do homem dominador.

O roteiro faz o espectador, feminino ou masculino, ficar mais atento quando as protagonistas conseguem despistar o vilão. A atitude esperada de maior parte da audiência seria o deleite por parte das protagonistas com a liberdade - com vida - de uma perseguição que quase acaba por matá-las. Porém, como as mulheres não se veem nas estigmatizações sociais do gênero uma representação fiel de seus desejos, há uma reviravolta e Kim e Zöe simplesmente deliberam uma caçada atrás do “maníaco”, em comum acordo. A complacência geralmente feminina dá lugar ao sentimento de vingança. Há muito o que se analisar nesta cena. Quando decidem ir pegá-lo, Kim se vira para Abernathy e diz “Querida, acho que você queira sair do carro”. No momento, a dualidade invade novamente, onde uma representativa da mãe, a serenidade e “bom juízo” não pode compactuar com a imagem maléfica da mulher, mas Abernathy quebra esse padrão quando responde “Foda-se essa merda, vamos matar esse bastardo”.

Com uma reviravolta e diálogos ao estilo do diretor, o que se segue é uma inversão de papéis, onde Stuntman Mike se torna o perseguido. O grupo de três meninas volta pela estrada e o vilão, que estava tranquilo bebendo uma cerveja, leva pauladas repentinas de Zoë enquanto arranca com o carro sem muito controle. É o momento da virada, é neste exato momento que os papéis se invertem e isso fica claro para os dois lados. Em um momento onde estão lado a lado com os carros em alta velocidade, Stuntman Mike tomado pelo desespero pede desculpas e diz para as garotas que era apenas uma brincadeira. As mulheres riem e ironizam sua resposta. Kim diz: “Ah, você só estava brincando? Pois agora nós estamos brincando com você”. Poucos minutos depois de mais alguma perseguição motorizada, elas batem em seu carro, o capturam e segue uma cena de segundos que parece dilatar no tempo, onde basicamente as três protagonistas socam o vilão, numa sequência de um exagero em que a própria violência soa artificial. Mesmo dentro de uma narrativa onde a maior influência advém de um gênero masculino, com uma dominação do sujeito mulher iminente, aqui as mulheres se tornam dominadoras.

E, diferente da concepção da *femme fatale*, figura feminina que tinha o domínio do homem e que, justamente por tal posição era fadada a aniquilação, aqui a face subversiva das protagonistas não é considerada como propriamente ruim. Cabe ao espectador o juízo de valor, mas o surgimento da face opressora da mulher aparece como uma consequência da tentativa de sua tentativa de nulificação por parte do homem. Com a natureza contraditória e fragmentada das feminilidades construídas dentro de uma hegemonia masculina, posições como estas tentam suprimir exigências impostas no momento em que elas começam a ocupar novos papéis dentro da estrutura de organização entre gêneros, não se reconhecendo completamente em gêneros como o melodrama, que prega a submissão (KAPLAN, 1995:112). Portanto, o que vemos dentro do filme de Tarantino é uma das muitas formas de uma representação da mulher que rompe com o estigma enraizado pela grande indústria cinematográfica, principalmente se distanciando do melodrama, o primeiro gênero do cinema que realmente lidava com questões femininas - e que foi responsável por naturalizar todas as formas opressoras dos desejos das mulheres. Não que a forma de vingança seja essencialmente uma novidade no cinema, mas, dentro do cinema de *exploitation*, “gênero” de grande importância para a construção do cinema de Tarantino e, especialmente, para *À Prova de Morte*, a vingança da mulher com seus opressores (assassinos, pais, estupradores, policiais e outras figuras) aparece pontualmente em filmes que rompe com a passividade melodramática da mulher e a tira da estagnação patriarcal.

Considerações finais

Em *À Prova de Morte*, portanto, as mulheres passam a ocupar o lugar da ação, mesmo que para a violência, mesmo que para uma vingança. Mas isso basta para definir o filme como feminista, ou com uma abordagem feminista? Não há consenso nem mesmo entre as teóricas feministas. Kaplan (1995) não considera a vingança como válida, já que há a manutenção da lógica de domínio-submissão de algum gênero e isso significa uma simples redução de papéis. E principalmente, não cria uma alternativa para uma representação da mulher para a espectadora feminina no cinema, levando em conta suas problematizações e seus desejos. Mas até mesmo a teórica afirma que, ao levar a discussão da agressão ao corpo e a sexualidade da mulher para público, os filmes de rape-and-revenge tem algum mérito. Sem julgar se é uma forma efetiva ou não de se opor a dominação machistas nos filmes, há um segmento de teóricas que acredita na violência como um

regurgitação de anos de opressão por parte da mulher, um primeiro reflexo após tantas construções submissas da forma feminina, principalmente por parte do cinema. Já falamos que espaços como melodrama e as telenovelas tem sua importância nos gêneros cinematográficos, pois são os primeiros a dialogar diretamente com a mulher sobre problematizações do feminino. Mulvey, inclusive, diz que a audiência destes programas devem ser incentivadas, porém com o cuidado de não servir para apenas podá-la em sua construção e em seus desejos.

Bernárdez (2001) considera o uso da violência, e o uso da força contra o outro e/ou o uso da força de um grupo sobre outro, uma fascinação da própria sociedade, e não apenas do cinema. Ela sublinha que, para que seja possível um debate sobre a legitimação do uso da violência por ambos os gêneros, é preciso entender a fascinação da sociedade com a cultura da violência, já que a própria noção marcou a maneira de construir uma narrativa clássica ocidental. Aristóteles considera a violência como algo relacionada ao movimento; quando as coisas ocupam lugares que lhes correspondem são naturais e, quando não, se procede uma situação momentânea de violência. É, portanto, um ato transitório e antinatural, uma ruptura no rumo natural das coisas. Mas o que o filósofo grego não conseguiu captar foi a relação entre violência e poder, já que toda a forma de poder implica violência. Para o poder sobre a mulher, o homem lhe desfere uma série de ações violentas, desde sua castração de imaginário até a violência física, como o estupro e a morte. Mas, essencialmente, a representação do uso da força nas narrativas tem relação com o exercício de poder. E, como diz a teórica,

em tempos que a única ética que prevalece é a hedonista, a identificação do bem com o prazer, a imagem dos maus e violentos podem resultar em uma imagem atrativa, desde o momento em que este poder simbólico que antes foi referido está em fase de destruição ou recomposição.

(BERNÁRDEZ, *Asunción. Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación*, 2001)

Ou seja, a violência tem seu poder de atração para o público, uma vez que tem uma relação direta com o domínio. Como o olhar é masculinizado, é o homem que tem o maior prazer com as representações violentas em sua maioria. Caso isso mude, com o empoderamento da mulher para o ator violento, por exemplo, a teórica explica que a fascinação pela violência acontece da mesma forma no gênero feminino. Para a teórica, o feminismo tem que conquistado cada vez mais o direito da mulher na própria produção cinematográfica, podendo se representar de acordo com o que se identifica e,

principalmente, que a violência está inserida nesse contexto de identificação. “Nos novos modelos de mulheres incorporados, temos mulheres mais independentes, mais ativas e que, nos últimos tempos, pleiteiam inclusive a sua legitimidade para usar a força” (BERNÁRDEZ, 2013:89). Não é uma questão de incentivar a misandria, como lembra a teórica, mas de, numa lógica igualitária de gêneros, permitir a mulher de utilizar a violência para seus fins sem relacioná-la a uma figura necessariamente ruim, como foi feito durante o cinema *noir*. Independente das diversas formas que a teoria feminista abarca a troca de papéis, não é possível ignorá-lo como uma forma de ruptura na constante estratificação da mulher como objeto da submissão do homem.

Referências Bibliográficas

- BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino**. Campinas: Papirus, 2010.
- BEAUVOIR, Simone De. **Le Deuxième Sexe; L'expérience vécue**. Paris: Gallimard, 1966.
- BERNÁRDEZ, Asunción. **Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación**. Em: *Violencia de género y sociedad: una cuestión de poder*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas UCM, 2001.
- CASSETI, Francesco. **Teorias do cinema: 1945-1995**. Austin: University of Texas, 1999.
- CLOVER, Carol. **Men, Women and chainsaws: Gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University, 1993.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero – a moda e seus destinos na sociedade moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2008.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Em: *Visual and Other Pleasures*. Londres: The Macmillan Press, 1989.