

**ESPECULAÇÕES SOBRE O GÊNERO:
O caráter andrógino em *Kill Bill*¹**

Carolina de Oliveira Silva²

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo pretende celebrar as questões relacionadas a forma de construção das personagens femininas niveladas aos papéis masculinos como caráter fundamental nos filmes “Kill Bill – Vol.1” e “Kill Bill – Vol.2” do diretor Quentin Tarantino, discutindo as abordagens adotadas pelo autor por meio do cinema *exploitation* e sua veia sensacionalista influente como resultado de choques sociais, além da submissão e violência exposta. A cultura contemporânea permeada entre construções que discutem o gênero no cinema contemplado por um hibridismo referente às produções e a inversão dos sistemas canônicos, encontra Tarantino no território *pop* e permite uma reflexão de sua obra a partir do espetáculo como princípio organizador da vida, concebido entre conflitos políticos e sociais entressachado pela cultura midiática.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica; Quentin Tarantino; representação feminina; gênero; *Kill Bill*.

Introdução

Os estudos acerca da representação feminina na obra de Quentin Tarantino defrontam-se com algumas problemáticas, merecedoras de uma revisão expressamente pautada pela consciência liberatória quanto ao condicionamento dos gêneros. Sua filmografia, muitas vezes associada à misoginia deve abarcar outras interpretações, considerando não apenas o seu caráter “masculino”, por se tratar de um diretor homem, afinal – a liberdade e o direito a expressão reservam as representações femininas fiéis e/ou positivas apenas as cineastas mulheres?

Encarar a formação das identidades por meio de processos constantes e mutáveis é considerar os próprios discursos dos quais nos apropriamos para pensar o gênero, as diferenças e a figura da mulher no cinema. Em “Kill Bill – Vol.1” (*Kill Bill – Vol.1*, 2003) e “Kill Bill – Vol.2” (*Kill Bill – Vol.2*, 2004) essa discussão parece corporificar-se, oferecendo um escopo significativo quanto a abordagem da figura feminina – em igualdade – mas, construída sob um discurso modelado pela figura masculina, o que não anula sua intenção crítica e acima de tudo, paródica.

¹Trabalho apresentado no GT 8 Comunicação Popular e Alternativa, do PENSACOM BRASIL 2016.

²Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, cursa especialização em História da Arte: Teoria e Crítica pela FPA, é bacharel em Rádio e TV pela UAM e membro do Grupo de Estudos de “Cultura Pop” da UAM. E-mail: coralinacarol@gmail.com

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

A categorização imposta pela diferença entre os sexos perde força e cede lugar ao caráter andrógino em meio ao abalo das imagens erotizadas de homens e mulheres em meados dos anos 1980. A partir de levantamentos históricos e cinematográficos, a análise fílmica aplica-se e discorre sobre as personagens femininas e suas hipóteses acerca da prática nostálgica esboçada por Noel Carroll em “*The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)*” (1998), a qual Tarantino reproduz e recupera figuras masculinas já celebradas em filmes de *spaghetti western* italiano entre os anos 1960-70, o *kung fu* e os *thrillers* de Hong Kong da década de 1970 para a construção de suas personagens – a atmosfera *oldschool* incorpora as dimensões do sentir apontadas por Mario Perniola em “O já sentido” (1993) e o cinema como recriação de experiências. O feminismo como prática transformadora na visão de Teresa de Lauretis em “*Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*” (1987) indica perspectivas de cumplicidade, ideologias incompatíveis e as contradições relevantes para a compreensão das instâncias pós-modernas.

A raiva e a vingança como primeiro perfil identificado nas personagens de “Kill Bill” transita entre práticas retrô, de simultaneidade temporal e espacial, operando sob os movimentos do *exploitation* – em sua índole desafiadora de integração entre convenções e infrações. O resgate proposto por Tarantino amplia as pendências da própria representação feminina enquanto protagonistas, reclamando as identidades exaustas em suas representações. O esvaziamento do gênero recorre as alternativas de exibição e reflete o dado passado – as personagens já reificadas – em perspectivas já vistas, mas em constante renovação, permitindo a discussão a respeito da figura masculina como ponto de partida para uma representação resguardada das heroínas, tornando-as extremamente eficazes e intermediárias em seus significados.

Desconstruindo o gênero

Em 1973 Laura Mulvey escreve “Prazer visual e cinema narrativo”, texto que revela uma preocupação central: a crítica feminista ao cinema que parte de ideias já estabelecidas pelo sistema como, a mulher vitimizada e silenciada, sua ameaça de

castração masculina e a crítica ao olhar masculino.³ Como afirma a própria Mulvey, “o ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens” (p.437) logo, não podemos negar que, apesar das circunstâncias que reforçam as teorias feministas quanto a representação e posição feminina nos filmes – o que é estipulado socialmente deve ser ponderado e questionado: a mulher “como portadora de significado e não produtora de significado” (p.438) pode também ser entendido como uma construção instituída?

Se para a própria Mulvey repensar as colocações patriarcais, embora admitidas em suas análises, em “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo do sol*, de King Vidor (1946)” (1989) fora possível como revisão de suas ideias, é imprescindível devido a agência do tempo e das novas formas de representação disponíveis para a mulher no cinema – uma personagem feminina que ocupa o centro da narrativa – repensar certas colocações. A recuperação devida dos mecanismos *voyeuristas* e fetichistas é, de fato, importante para entender o percurso da representação, no entanto, entender que a ideia de masculinidade e feminilidade são também construções, auxilia na discussão acerca do próprio gênero.

Em 1987 Teresa de Lauretis já propunha que “o conceito de gênero como diferença sexual tem servido de base e sustentação para as intervenções feministas na arena do conhecimento formal e abstrato” (p.207) colaborando assim, para discursos específicos e espaços sociais que acabariam tornando-se uma limitação e deficiência do pensamento feminista, confirmando uma oposição universal do sexo e impossibilitando a exposição de diferenças entre as próprias mulheres.

Esse movimento que pretende desarticular as diferenças tornando-as vazias e expurgando-as de todas as formas de representações possíveis, provém de discussões sobre a própria identidade em função da mídia, da moda e dos comportamentos. A sexualidade polimorfa de *personas* como Michael Jackson, Prince, Boy George, a excentricidade de Cyndi Lauper e Pee Wee Herman e a inversão de poderes proporcionada por Madonna, abriu caminhos para o “escândalo feminino”: uma

³Na verdade, as críticas de Mulvey dividem-se em duas grandes e importantes vertentes para pensar a imagem da mulher no cinema: o olhar predominante masculino no cinema narrativo clássico e a construção de outras alternativas que possibilitam “um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (p.439).

discórdia que pretende ultrapassar as questões de igualdade e deslocar-se para nossas experiências, sujeitas as constantes alterações.

A partir dessas políticas contraditórias quanto a normatização e as disciplinas identitárias, é possível construir um paralelo referente a própria Teoria *Queer*, fruto teórico e metodológico dos Estudos Culturais norte-americanos e aplicada a filosofia pós-estruturalista⁴, funciona como contraponto aos estudos referentes as minorias sociais e as políticas de identidade, compreendendo a sexualidade como imbatível a ordem social contemporânea. Em 1990, Teresa de Lauretis emprega a *Queer Theory* para contrastar com os estudos *gays* e lésbicos, todavia, o termo incorporou-se como alternativa crítica e problematizada das “concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação” (MISCOLCI, 2009, p.153).

A sexualidade produzida por discursos, segundo Foucault em “História da Sexualidade” (2005) comprova colocações referentes a teorização e polêmica do pós-moderno discutida por Linda Hutcheon (1991) como “uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural)” (p.24), permitindo uma apresentação diversa daquilo que é confrontado. Hutcheon consequentemente confirma que as mulheres contribuíram para o desenvolvimento e valorização “pós moderna das margens e do excêntrico⁵ como uma saída com relação a problemática de poder dos centro e as oposições entre masculino e feminino” (p.35), fortalecidas por potenciais subversivos e contestatórios.

Um expoente da alusão

A partir dos anos 1970 a tendência que distinguirá as próximas décadas é confirmada por meio da alusão – segundo Noel Carroll (1982) esse termo refere-se a uma série de práticas: a memorização dos gêneros e suas reformulações, recriação (de cenas, diálogos, personagens e enredos) e o resgate da história do cinema, seus temas, e estilos, selecionados e interpretados por diferentes autores. A alusão permite informar aos espectadores que o trabalho com a recordação não se trata de plágio ou falta de

⁴O pós-estruturalismo francês problematiza as concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação e foi central para o rompimento com a concepção iluminista. No geral, pode-se afirmar que o sujeito no pós-estruturalismo é entendido de maneira provisória e circunstancial.

⁵Para Hutcheon, o ex-cêntrico é extremamente importante para a compreensão da pós-modernidade e do conceito de diferenças – o local e o regional são enfatizados e considerados, no entanto, deve-se tomar cuidado para não transformar o marginal em novo centro e sim questionar o *status* de narrativas mestras sem tomá-las para si.

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

inspiração, mas que é incorporado de forma expressiva como prática entre os novos filmes, valorizando a política dos autores.⁶ Além disso, as condições da própria indústria cinematográfica apontam para mudanças: o declínio da audiência no cinema a partir de 1946, o desaparecimento dos grandes líderes da área e a tomada da indústria por conglomerados empresariais, são fatores importantes e complexos que transformam esse período como uma época de incertezas e experimentações cinematográficas.

A política de autores desenvolvida no cinema americano foi obtida a partir de uma preocupação francesa⁷, a nova onda ou *nouvelle vague* preocupou-se com o questionamento sobre o próprio cinema. Muitos cineastas da Nova Hollywood foram admiradores de Jean-Luc Godard e de seus recursos como autor: as variações de humor na história, a improvisação, as técnicas de montagem, o hibridismo entre ficção e documentário e a utilização de alusões a cultura *pop*.

David Bordwell confirma em seu *blog* “*Observations on Film Art*” a posição de Quentin Tarantino como o maior expoente daquilo que Carroll chamou de “o futuro da alusão”, igualando-se apenas a Godard, cineasta capaz de conseguir esse cruzamento supersaturado. Dessa forma, pensar na abrangência do trabalho de Tarantino é compartilhar seus sentidos de revisitação precedidos por indícios de novas representações: “*Kill Bill* é um filme de artes marciais combinado com *western* e *spaguetti western*” (BAPTISTA, 2013, p.125). Essa combinação singular, ainda segundo Mauro Baptista, é introduzida pelo ator que interpreta Bill (David Carradine) – protagonista do seriado *Kung Fu* (1972-1975) no papel de Kwai Chang Caine, “um chinês que percorria a pé o velho oeste americano” (p.125) – e prosseguida sob a hipótese de que a trajetória das mulheres, persegue uma premissa a princípio masculina, interagindo entre uma formação identitária mais complexa do que sugere.

O projeto de Tarantino pretende aliar duas formas de fazer cinema, os filmes *exploitation* da década de 1970 como *Coffy*, (1973) e *Foxy Brown*, (1974) – “*Kill Bill* é uma história de vingança de uma personagem mulher” (p.125) – e o filme de arte. A revisitação de um ciclo como o *exploitation* redefine seu *status*, incumbindo-o de uma

⁶A política dos autores será desenvolvida principalmente pelo grupo heterogêneo de críticos que escreviam para a *Cahiers du Cinéma*, com a intenção de apoiar produções, por exemplo, norte-americanas consideradas como do “gênero popular” em contraponto as produções “sérias” da Europa.

⁷A prática da alusão também acontece, por exemplo, no Novo Cinema Alemão em meados da década de 1960 e 1970, por meio de diretores como Rainer Werner Fassbinder, Win Wenders e Werner Herzog.

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

consciência política, já que essas produções funcionam como documentos de seu tempo transpostas para o contemporâneo e em diferentes realizações, “visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, exatamente por serem paródicas em suas formas” (HUTCHEON, 1991, p.43). O *exploitation*, sugeriu uma reação contra a grande narrativa, o cinema *mainstream*: suas tramas organizadas sobre constantes desafios entre o politicamente correto e o seu avesso, oferecem a consolidação de um terreno incerto, discutível e paradoxal. Esse ciclo reconhece os primeiros esforços aparentes dispostos a lidar com os males da sociedade moderna, as consequências da industrialização, a postura intervencionista e moralista.

No âmbito da representação feminina, Annette Kuhn⁸ afirma que na maioria desses filmes, a mulher ativa sexualmente é apontada como a principal causa dos problemas, perspectiva importante para notar a posição despendida à mulher na época. Apesar da idealização masculina sobre a figura feminina discorrer em sua maioria sobre temas como a prostituição, a nudez e a vingança – temáticas subdivididas em diversos ciclos – o cinema erótico reflete as transformações comportamentais relativas ao seu tempo, liberando a mulher de seu corpo e a transformando em um ser tão letal quanto o homem.

Heroísmo feminino?

Eduardo Rabenhorst (2013) recupera explicações que pensam a figura do herói como invencível, astuto e sábio – percorrendo um série de conceitos ao longo da história, intercalados, por exemplo, pelas convicções dos antigos gregos às acepções de Joseph Campbell que afirma o herói como uma recorrência de nosso imaginário social.

As sociedades humanas estão sempre na busca de heróis, talvez porque elas precisam de exemplos para regenerar alguns dos sentimentos mais profundos dos seres humanos. No entender de Campbell, a procura por heróis, exatamente por ser uma espécie de universal cultural, isto é, em razão de ser comum às diversas tradições culturais, termina por elaborar narrativas que de algum modo se aproximam. (p.88)

Crítico quanto ao papel secundário das supostas heroínas – como objeto e não sujeito da ação (Andrômeda), recompensa ou castigo enviado pelos deuses (Pandora),

⁸Em “*Cinema, Censorship and Sexuality, 1909 à 1925*” (London: Routledge, 1998).

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

auxiliares de guerreiros (Ariadne) ou como ameaça ao herói (Circe em Odisseia) – Rabenhorst afirma que talvez tenha lido nos últimos anos “muitas autoras feministas e desenvolvido uma certa tendência a fazer interpretações paranoicas no que concerne ao lugar que a representação feminina ocupa nas produções culturais” (p.91), contudo confirma a dificuldade de pensar o heroísmo autêntico feminino, uma vez que, após suas extensa análise de heroínas da cultura ocidental, não pode negar sua confirmação quanto ao *alter ego* de heróis masculino – justificando o papel da mulher em circunstâncias que as fazem tomar para si uma postura varonil e guerreira.

Essa perspectiva dúbia, também proveniente do já citado *exploitation* em suas contradições, é essencial para entender a construção narrativa de um diretor que permite propor uma transformação da figura feminina ao longo de sua obra. Partindo dessas premissas, reconhecemos uma atmosfera andrógena: especuladora entre o comportamento que entendemos e construímos como masculino – um discurso – problemático e superficial que confere determinadas prerrogativas para distinguirmos o feminino do masculino. No entanto, articular entre as diferenças não parece ser o maior dos equívocos, mas, afirmar que existem lugares devidamente definidos e que não devem ser ultrapassados – e que ainda se tolera, são na verdade, construções entremeadas por um discurso maior: aquilo que chamamos de patriarcal.

Entender que de fato as heroínas estão sujeitas aos estereótipos de gênero, “por isso, mais que heroínas propriamente ditas, elas são heróis mulheres” (RABENHORST, 2013, p.92) é reconhecer a manutenção de representações assimétricas. Interessados em estabelecer ampliado o interesse “pelo olhar que a imagem lança sobre aquele que a observa, bem como pela relação que vem a se estabelecer entre ambos” (p.93), a flexibilidade e a diversidade adicionam-se como pontos fundamentais.

Essa posição multiculturalista intensamente exposta por Ella Shohat e Robert Stam em (2006) reforça outras hipóteses, igualmente valorativas quanto as representações, expondo o anseio por figuras afirmativas ou correspondentes de uma lógica essencial que reduz as complexidades a uma série de fórmulas. Por conseguinte, pensar a figura masculina como ponto de partida para a construção de heroínas é alimentar visões precedentes – refletidas de forma crítica e não reduzidas ou aplicadas de forma esganada, consentindo-as e questionando suas incoerências.

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

Creio que as contradições formais e temáticas da arte e da teoria pós-moderna atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio caráter provisório. (HUTCHEON, 1991, p.31)

O caráter provisório a que se refere Hutcheon divaga dentro de uma drástica perspectiva pós-moderna com a qual Tarantino dialoga – “Kill Bill” é uma síntese do universo ocidental do *western*, emulando em som e imagem referentes ao classicismo de John Ford, do *spaghetti western* de Sergio Leone e a detreza das personagens encarnadas por Clint Eastwood em sua tensão imagética e do universo oriental das artes marciais do anos 1960-70, uma lembrança de Bruce Lee e as séries de TV japonesas, revelando seus modelos masculinos, aqui elegidos entre o caráter irreverente e resistente das personagens do *western* e as figura destemidas e disciplinadas dos lutadores orientais.

Lady Kiddo

Rafael Duarte Oliveira Venancio (2012), assinala uma combinação praticada por Tarantino como, “um filme-chave e três campos para livre citação (argumento, cenas e trilha sonora) subordinados ao filme-chave e com a intenção de operar a semeiose que levará ao surgimento do filme-final” (p.9). Levando em conta essa construção, “Kill Bill” sugere devido as semelhanças narrativas, uma herança à produção japonesa *Lady Snowblood* (*Shurayukihime*, 1973) de Toshiya Fujita, baseado no mangá homônimo de Kazuo Koike⁹. A trama também calcada na vingança, remete ao Período Meji no Japão – uma época de transição cultural e social, quando o país de fato inicia sua transformação econômica e tecnológica – em meio ao caos e a instabilidade, uma mulher perde seu marido assassinado por uma gangue impetuosa, é também violentada; grávida, ela dá a luz a “Filha do Submundo” em uma prisão, que é doutrinada a abrir mão de clemência e tem como objetivo vingar a morte de sua mãe.

Guardadas as semelhanças estéticas: violência, sangue, espadas e cenários noturnos em meio a neve, não podemos deixar de ressaltar “o paradigma político rígido

⁹Outra referência também citada pelo autor é o filme “A Noiva Estava de Preto” (1968) de François Truffaut, uma história de vingança envolvendo assassinatos e perseguições, no entanto, como declara o próprio Tarantino em entrevista concedida a Tomohiro Mahiyama, que não havia assistido ao longa – sugerindo muitos debates referidos a cinefilia do diretor americano.

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

do opressor/vítima” (PAGLIA, 1996, p.90) alcançado por essas histórias. Uma guerra literal dos sexos explicada pela polêmica Camille Paglia debate o que ela chama de “as principais controvérsias do feminismo recente” (p.83) que assumem o rousseauísmo – nascemos bons e a sociedade nos faz mal – como explicação para a deficiência no trato das agressões, indicando uma ausência teórica que sugere, quase sempre, a “síndrome da mulher espancada” (p.89). Nessa perspectiva, assumir a violência – antes como construção masculina – é recorrer as emergências e as formas disponíveis às mulheres, o mundo como zona de guerra e hostilidade é o universo simulado em “Kill Bill”.

A recuperação cinéfila do diretor pretende reforçar o sentido da experiência de um cinema que foi provado e aprovado “ e que não têm outra legitimidade fora deste geral e anônimo consenso” (PERNIOLA, 1999, p.14), muitas vezes dificultando a compreensão significativa e profunda dessas personagens que, estruturadas por discursos que reavaliam o passado a luz do presente, confirmam que “em nosso mundo existem todos os tipos de ordens e sistemas – e que nós os criamos todos” (HUTCHEON, 1991, p.67).

Uma análise dialética

“Kill Bill” conta com pouco mais de trinta personagens femininas, entre protagonistas, vilãs, codjuvantes e figurantes – número descartável para a nossa análise: compreendê-las como força motriz na história é mais significativo que pensar as representações a partir de um ponto de vista que pressupõem não a qualidade e profundidade, mas a quantidade, não necessariamente relevante para a história. Conseqüentemente, desconstruir personagens como A Noiva (Uma Thurman) em sua busca sanguinária por vingança, O-Ren Ishii (Lucy Liu) a nova chefe da Yakusa ainda pouco aceita por seus colegas homens pelo fato de ser mestiça, Vernita Green (Vivica A. Fox) ex-matadora que agora assume responsabilidades de mãe e Elle Driver (Daryl Hannah) uma assassina sádica e desobediente, é empoderá-las de força física e alargar a dinâmica do universo feminino.

Refletir sobre elas como um todo na obra de Quentin Tarantino, nos parece, a primeira vista – quando comparadas a praticamente ausência em “Cães de Aluguel” (*Reservoir Dogs*, 1992) , a infantilização em “Pulp Fiction – Tempo de Violência”

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

(*Pulp Fiction*, 1994) e a maturidade conformada em “Jackie Brown” (*Jackie Brown*, 1997) – tratar-se de um exímio *girl power*, mais tarde reaproveitado em “À prova de morte” (*Death Proof*, 2007) como forma de premiação para as garotas corajosas e destemidas. “Kill Bill” pretende abrir as portas para uma “dualidade criativa” (PAGLIA, 1996, p.160), mas que ainda reverbera práticas e raciocínios problemáticos.

Salientar uma construção proposta por meio da androgenia – partindo de uma representação idealmente masculinizada, entre os anti-heróis do velho oeste, astutos e rudes e os superdotados lutadores de *kung fu* em seus exímios treinamentos de mente e corpo – é admitir que nem todas as personagens seguem essa metodologia. Algumas caracterizações ainda latentes e estereótipos referentes a feminilidade, fragilidade, infantilização e a histeria – um descontrole característico e constante nas personagens de Tarantino – tanto homens quanto mulheres, contribuem para a dita complexidade.¹⁰

Em “Kill Bill” a herança melodramática é notória, mais especificamente a do melodrama familiar¹¹, um exemplo de gênero designado para a mulher que abarca temas restringidos aos gêneros dominantes norte-americanos: filmes de faroeste e gângster. As histórias são estreitamente calcadas em situações familiares: A Noiva – que assumira uma nova identidade, Arlene Machiavelli – tem como principal combustível uma filha, B.B. (Perla Haney-Jardine) que pensa ter perdido durante o Massacre de *Two Pines*, em meio ao seu ensaio de casamento com Tommy Plympton (Christopher Allen Nelson); as outras três membros do Esquadrão Suicida das Víboras Mortais, designadas para o massacre – composto por apenas um homem, Budd (Michael Madsen) um ser genuinamente desapegado de tudo – são também mulheres com preocupações familiares e amorosas. Vernita Green agora é mãe de uma menina, a adorável Nikk Bell (Ambrosia Kelley) que presencia sua morte cruel sem derramar uma lágrima, preocupada em resguardar a filha – “Há vidro por toda parte, você pode se cortar! Nikka, para o seu quarto, agora!” – sua vida, agora como treinadora do time de futebol feminino infantil e o seu casamento, todavia, mesmo arrependida de seu comportamento no passado como

¹⁰Em “Cães de Aluguel” os diálogos podem ser associados a “um tom de fofquinhas de corredor de ginásio” como bem observa a personagem de Uma Thurman (Mia Wallace) em “Pulp Fiction” quando diz para o matador Vincent Vega (John Travolta) que “quando vocês malandros se juntam são piores do que mulheres tricotando”; os homens, nesse caso, não se afirmam apenas pela força brutal, mas pela falação, as reações hiperbólicas e a divulgação de ideias aparentemente absurdas e características do universo feminino.

¹¹E. Ann Kaplan (1995) e Silvia Oroz (2013) apontam o gênero do melodrama sob a perspectiva dos estudos culturais feministas e a sua sujeição ao patriarcado, direcionando as questões femininas para seus processos de repressão.

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

a maior especialista em facas, não parece querer abrir mão daquilo que conquistou. Elle Driver é insípida, capaz de matar o irmão do homem que ama por uma arma mortal, a espada Hattori Hanzo, resguardada sob atitudes infantilizadas – berros e ataques de nervos – quando o que planeja não sai como esperado: em sua tentativa falha de matar A Noiva por conta de uma ligação de Bill, sua paixão platônica é suficiente para fazê-la parar. O-Ren Ishii é merecedora de tudo o que conquistou, na verdade um trono erigido sobre o desejo de vingança por aqueles responsáveis pela morte sanguinária de sua família – aprende a ser intrépida desde criança, sujeitando-se à prostituição – admira-se com a determinação da Noiva e reconhece nela uma adversária genuína quando no Capítulo 5 “Confronto da Casa das Folhas Azuis” elas serão finalmente postas em combate.

“Kill Bill – Vol.1” apresenta personagens resguardadas sob um molde anti natureza vitimizadora: Gogo Yubari (Chiaki Kuriyama) é a guarda-costas de O-Ren Ishii, uma jovem milimetricamente treinada para matar e insaciável à brutalidade. Diverte-se com ameaças raivosas – depois de perguntar a um homem se ele quer “trepar” com ela, fere-o com uma faca após a resposta positiva alegando que, na verdade, ela quem o penetrou. Um dos membros dos *Crazy 88* é interpretado por um mulher: #6 (Julie Manase), camuflada entre homens é a sexta lutadora a ser atingida pela adversária (A Noiva) no “Confronto da Casa das Folhas Azuis” – que não por acaso lhe oferece uma morte ligeiramente mais dramática e sofrida. Sofie Fatale (Julie Dreyfus) é uma francesa, mulher de negócios e um tipo de assessora de O-Ren Ishii, é também retalhada pela Noiva e fatalmente reconhecida sobre o terreno da vitimização, diferente dos combates anteriores – como acontece com os membros dos *Crazy 88* – o objetivo maior é a informação: a Noiva exige que Sofie lhe conte tudo sobre as Víboras Mortais, traindo assim a confiança de Bill – e o atualize sobre os fatos, narrando a sua misericórdia diante daquele corpo retalhado, desprovido de volúpia e agora marcado por um trauma. Ao que parece, uma das proprietárias do restaurante que conversa energicamente com Charlie Brown (Sakichi Satô), submissa ao pedidos dos clientes recém chegados – O-Ren Ishii e sua trupe – ordena que “tem que dizer sim para tudo o que pedem” mesmo com desejos absurdos, enaltecendo assim, um temor levemente retratado em personagens cômicas ao som da divertida música do grupo *The 5, 6, 7, 8's*

(Sachiko Fujii, Yoshiko Yamaguchi, Ronnie Yoshiko Fujiyama), composto por três meninas simpáticas e descontraídas, responsáveis por preludiar um encontro tão esperado e inacreditável.

Em “Kill Bill – Vol.2” personagens mais pontuais funcionam como aparates para um discurso que privilegia a família: Mrs. Harmony (Jeannie Epper) é mãe do Reverendo Harmony (Bo Svenson) e se faz presente para concordar com o discurso didático do filho sobre a cerimônia de casamento, sustentando sua crença tradicional e moralista quanto as próprias relações, afirmando que seria bom ter alguém do lado da noiva “como prova de boa fé” – argumento que parece não importar, por exemplo, para o novo grupo de amigos da Noiva, Joleen (Stephanie L. Moore), Janeen (Caitlin Keats) e Erica (Shana Stein) que assumem ser “toda a família desse anjo”, propondo uma nova construção familiar diferente daquela predominante.

No Capítulo 7 “O Túmulo Solitário de Paula Schultz” acompanhamos o dia-a-dia de Budd em seu trabalho como segurança da boate *My Oh My Club – Totally Nude Girls*, que abarca alguns tipos de mulheres bem características do universo “machista” idealizado e devorador de corpos em roupas transparentes: Lucky (Reda Beebe) uma aparente funcionária apenas ri de Budd diante da repreensão que irá sofrer do chefe furioso; Trixie (Victoria Lucai) outra possível funcionária ouve a discussão entre patrão e empregado e pergunta se deve sair dali, em um sentido bastante obediente e sem contestações e Rocket (Laura Cayouette) mais uma empregada da boate que pede de forma não amigável a Budd, que vá desentupir a privada imediatamente, em um ato que o faz parecer extremamente diminuído diante dos outros.

Em “Último Capítulo – Cara-a-cara” surgem figuras femininas um pouco diferentes do que temos até agora: Clarita (Claire Smithies) é uma das prostitutas do bordel de Esteban Vihaió (Michael Parks) um cafetão do México responsável pela máfia do lugar: os filhos bastardos das prostitutas ou *Akuna Boys*. Clarita é a escolhida para servir Esteban e a agora já revelada Beatrix Kiddo (Uma Thurman), com uma deficiência grotesca no rosto – a prostituta é tratada entre repulsa e caridade do cafetão, que lhe oferece um lenço para se limpar – indicando um inconveniente transportado para o lugar e as condições dessas mulheres. As outras oito prostitutas (Patricia Silva, Maria Del Rosario Gutiérrez, Sonia Angelica Padilla Curiel, Veronica Janet Martinez,

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

Lucia Cruz Marroquin, Citlati Guadalupe Bojorquez, Graciela Salazar Mendoza, Maria Lourdes Lombera) exalam uma extremamente despreocupação e conformidade com suas vidas, desesperançosas com a situação – apropriam-se de uma tranquilidade feminina até então inexistente para as personagens mais enérgicas.

Kiddo revela a Bill – de maneira forçosa pelo soro da verdade – sua repentina mudança de comportamento explicada pela gravidez em meio a missão designada para matar Lisa Wong, porém, seu disfarce é descoberto e uma assassina Karen (Helen Kim) é enviada para colocar fim a vida de Kiddo. O diálogo entre as duas assassinas é, de fato, intensamente pautado pelo sentimentalismo, a criança que está a caminho e que é comprovada pelo teste de gravidez, compadece Karen, uma mulher assassina e durona, que é ao mesmo tempo capaz de distinguir de forma racional – como em um discurso equivocadamente associado à retórica masculina. “Kill Bill” pretende equilibrar, por meio do hibridismo de gênero as construções femininas disponíveis sob um código másculo – não contemplado em todas suas personagens – mas, distribuídas de maneira complexa sob a égide das próprias alternativas críticas.

Conclusão

Repensar “Kill Bill” sobre a égide da nivelação dos papéis masculinos e femininos é, antes de tudo, aceitar visões distintas quanto as já tão enraizadas interpretações acerca da figura da mulher no cinema. A hibridização responsável pela dificuldade de análises mais claras, contribue ao mesmo tempo para a complexidade dessas personagens, trazendo como principal discussão as questões referentes a própria identidade. O universo construído por Quentin Tarantino, mantém-se sob questões morais intrínsecas, reconstruindo criticamente um discurso apropriado e repetido como masculinizado, muitas vezes excluindo a figura da mulher e reservando a ela outras condições – também fruto de um imaginário social aceito, mas que caminha para a desconstrução.

Nesse sentido, quando nos deparamos com personagens femininas “inspiradas” ou repetindo comportamentos másculos, só conseguimos explicá-las por meio de uma masculinização da mulher, como a única maneira para a igualdade? Essa é, na verdade, outra forma de discurso, que merece atenção, análise e problematização. Beatrix Kiddo

Realizam

PENSACOM BRASIL – São Paulo, SP – 12 e 13 de dezembro de 2016

é reconhecidamente uma citação tanto das heroínas do *exploitation* em sua duplicidade, dos heróis e anti-heróis do *western*, quanto dos lutadores dos filmes de *kung-fu*, no entanto, ela também não abandona algumas características da síntese do feminino que reconhecemos como tal: a preocupação com a família, o sentimentalismo, a infantilização – em “Kill Bill – Vol.2” descobrimos seu verdadeiro nome em uma “chamada” na sala de aula com crianças, apenas Kiddo e a professora (Venessia Valentino) são mulheres crescidas – reforçando seu caráter andrógino que nos impossibilita identificar comportamentos que diferem o homem da mulher: as características apresentadas para ambos são idênticas, a força física e mental não faz juz ao corpo, ela é parte de um universo regularizado pela igualdade.

Como herdeiro autêntico da paródia, não podemos negar que Tarantino auxilia-se entre formas críticas, recuperando e reformulando a história – sua intenção percorre caminhos ainda pouco explorados, mas extremamente recorrentes no que se refere a reinserção de formas já cultivadas. Uma conversa entre Kiddo e Bill revela os embaraços da identidade: Bill explica que Kiddo é uma assassina nata e o fato de ter fugido assim que descobriu sua gravidez fora um ato de fraqueza, mas reconhece toda a empreitada que a moça destemida sujeitou-se para chegar ao seu destino final. Kiddo pergunta “está me chamando de super-heroína?” e obtém um resposta ressentida, mas verdadeira “Estou chamando você de assassina. É o que foi e sempre será”.

Sua história é metafóricamente comparada com a de *Superman*, herói favorito de Bill, pois, diferente dos outros heróis, este nasce herói e ao longo da vida é obrigado a se disfarçar de humano – para Bill, Kiddo é uma assassina e não heroína, ou seja, todo o seu sofrimento diz respeito as imperfeições humanas. Tarantino parece querer inverter alguns valores que reforça o filme inteiro, o caráter humano das atitudes, não é anulado com as habilidades sobre-humanas ou a perspicácia dessas mulheres. Suas personagens igualadas ao ideal masculino de seus filmes são mantidas sobre as condições imperfeitas, ou seja, sobre as mesmas cláusulas designadas às figuras masculinas, e é nesse sentido que pensamos e exploramos sua correspondência de gênero.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Mauro. **O Cinema de Quentin Tarantino**. São Paulo: Papyrus, 2010.

CARROLL, Noel. **The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)**. In: **Interpreting the Moving Image**. University of Wisconsin: Madison, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1987.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologia, Porto Alegre, ano 11, n. 21, jan./jun. 2009, p.150-182.

MULVEY, Laura; XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema - Prazer visual e Cinema Narrativo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

PAGLIA, Camille. **Vampes e Vadias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

PERNIOLA, Mario. **O Já Sentido**. In: **Do Sentir**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

RABENHORST, Eduardo. **Heroísmo no feminino**. Revista Gênero & Direito, v.2, n.1, 2013, p. 86-95.

SCHAEFER, Eric. **Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919 – 1959**. Duke University Press: Durham & London, 1999.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. **Crítica Cultural enquanto Prática Fílmica: o Cinema de Quentin Tarantino**. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 2012, p. 1-18, 2012.