

## Female Body and the Abjection Senses: The heritage of exploitation's heroines in Quentin Tarantino

This article aims to discuss the conditions in which body and mind are being exploited as fundamental components to understand Quentin Tarantino's female characters. Departing from movies such as *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill* (2003/2004), *Death Proof* (2007) and *The Hateful Eight* (2015), this analysis goes through Julia Kristeva's questionings on abjection and identity formations relegated to female body (1982), possibly mixed with the recognizable heritage from exploitation's heroines. While establishing contradictions through postmodern parody, the ephemeral character of representations assumes a complex nature which directly dialogues with the prerogatives presented by postfeminism itself.

### Keywords

Female characters, Exploitation, Postfeminism.

## Corpo Feminino e os Sentidos de Abjeção: A herança das heroínas do *exploitation* em Quentin Tarantino

**Este artigo pretende discutir as condições de exploração do corpo e da mente como componentes fundamentais para compreender as personagens femininas protagonistas em Quentin Tarantino. Partindo de filmes como *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill* (2003/2004), *Death Proof* (2007) e *The Hateful Eight* (2015), esta análise expõe questionamentos sobre a abjeção e as formações identitárias relegadas ao corpo feminino em Julia Kristeva (1982), possivelmente entremeadas às heranças reconhecíveis das heroínas do *exploitation*. Ao estabelecer contradições por meio da paródia pós-moderna, o caráter provisório das representações assume uma natureza complexa e que conversa diretamente com a prerrogativas apresentadas pelo próprio pós-feminismo.**

### Palavras-chave

Personagens femininas, *Exploitation*, Pós-feminismo.

## Introdução

Em “Powers of Horror: An Essay on Abjection” (1982), de Julia Kristeva, a discussão acerca do abjeto indica aquilo que perturba a ordem, o que é intermediário e violador. Essa visão ganha força quando incorporada a situação de algumas personagens femininas de Tarantino, provedoras da índole maldita do exploitation, em sua utilização do corpo objetificado aliado a mente astuta.

Aquele pelo qual o abjeto existe é, pois, um jogador [jeté] que (se) coloca, (se) separa, (se) situa e, portanto, erra, ao invés de se reconhecer, de desejar, de pertencer ou de recusar. Situacionista em certo sentido, e não sem riso – porque rir é uma maneira de colocar ou descolocar a abjeção. Forçosamente dicotômico, um pouco maniqueísta, divide, exclui e, sem, propriamente falando, querer conhecer suas abjeções, tampouco as ignora. Aliás, frequentemente, ali se inclui, jogando, assim, dentro de si o bisturi que opera suas separações.<sup>1</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 8, tradução nossa)

Esse raciocínio afirma que o abjeto têm uma função: a de violentar os limites em meio a uma sociedade marcada pela dissolução de suas regras. Recuperando a irreverência em seu sentido bruto, observamos um exame da figura feminina exaustivo, que pretende assumir o estrato inferior do corpo – atribuindo uma liberdade que distorce, extravia e corrompe, servindo-se da opressão para existir.

Esse tipo de construção que se alimenta da perversidade aponta exatamente para o tipo irreverente de algumas personagens em Tarantino, recuperadas no âmbito do exploitation e retrabalhadas na conjuntura pós-feminista. A conjunção de opostos é encontrada nessas personagens em diferentes graus, pretendendo demonstrar um tipo de decadência feminina – o corpo sexualizado é revertido em poder consciente – naturalizando aquilo que causa incômodo. Tomadas por esse espírito, as personagens estabelecem uma desmistificação da exploração gratuita em meio a uma reconstrução supostamente amadurecida das heroínas do exploitation.

## Da abjeção feminina

A definição atribuída por Kristeva como “algo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem” (p. 4) tornando-se um intermediário ambíguo e ameaçador, converge para as representações da mulher responsável por sua perturbação quando pensamos na figura feminina difundida pelos filmes exploitation. Tais filmes ofereceram não apenas personagens femininas resguardadas sobre a égide do corpo como prazer masculino, e agora feminino, mas também uma heroína que surge em suas alterações, reconhecendo o artifício do corpo.

No caso do exploitation, assistir a um filme estava muito

próximo da emoção de uma festa de carnaval. Mikhail Bakhtin, apresenta em “Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film” (1989) sua noção carnavalesca muito próxima ao exame do exploitation “o privilégio dos filmes de ‘estrato inferior do corpo’, anulou uma estética clássica baseada na harmonia formal, promovendo uma antigramática”<sup>2</sup> (pp. 110-111). Marcado por sua marginalidade quanto às produções mainstream, Tarantino recupera o comportamento e a fala irreverentes, confrontando aspectos da violência mal-ajambrada das figuras femininas e sua subversão.

(...) a construção do gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. (BUTLER, 1999, p. 161)

Tanto a antigramática de Bakhtin quanto o binômio conduzido por Butler, são excessivamente radicais para descrever as irreverências sugeridas pelas personagens femininas de Tarantino. A confrontação dessas ambiguidades funciona como uma demarcação que “não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo” (KRISTEVA, 1986, p. 9). As tradições estabelecidas por meio da paródia pós-moderna, explorada pelo cineasta, confirmam o caráter provisório das representações.

Possivelmente, *Os Oito Odiados* (2015) seja o filme em que essa posição estabeleça-se de forma mais aparente, mesmo com apenas uma personagem feminina de peso que exemplifica perfeitamente a irreverência e a abjeção, as outras personagens reavivadas do gênero western – questionam seus estereótipos, alternando seus posicionamentos ameaçadores e amedrontados. Os ressentimentos proporcionam uma degladição em que nenhuma das personagens possui mais voz que a outra, problematizando uma violência responsável pela constituição de uma civilização em um zigue-zague hipnótico entre a legalidade e a vilania, muito próxima das frágeis fronteiras identitárias do sentimento de abjeção e da sensação do horror causada por ela.

## Um caminho para o exploitation

A preocupação com a construção de suas personagens em uma atitude consciente da imagem e ao mesmo tempo paródica, diz muito sobre o espaço da imagem pós-moderna, ao mesmo tempo caminha junto com a mutante consciência pós-feminista. Pamela Mc Callum<sup>3</sup> (1985) é uma das autoras que destacam a importância do espaço corpóreo para a autonomia da escrita da mulher como inteiramente válido, nesse caso, refletir sobre as designações do exploitation – como filmes que permitem o controle da mulher na narrativa – a modernização dessas mulheres ativas da década de 1970 nas mãos de Tarantino, retrabalham os papéis e as novas habilidades como espaço de questionamento. A ideia

<sup>1</sup> “The one by whom the abject exists is thus a deject who places (himself), separates (himself), situates (himself), and therefore strays instead of getting his bearings, desiring, belonging, or refusing. Situationist in a sense, and not without laughter - since laughing is a way of placing or displacing abjection. Necessarily dichotomous, somewhat Manichaeian, he divides, excludes, and without, properly speaking, wishing to know his abjections is not at all unaware of them. Often, moreover, he includes himself among them, thus casting within himself the scalpel that carries out his separations.” Tradução do autor.

<sup>2</sup> “as the movies privilege the ‘lower body stratum’, overturn a classical aesthetics based on formal harmony and good taste, and foster antigrammaticality.” Tradução do autor.

<sup>3</sup> Em “New Feminist readings: woman as scripture or woman as other?”.

de modernização parte de Jenny Platz (2012), na contramão do que foi dito antes, Platz aponta para essa modernização<sup>4</sup>, na verdade, como uma não progressão do exploitation, ainda dependente da exposição dos corpos e da subjugação da mulher ao olhar masculino, esse retrato polêmico, no entanto, diz respeito aos aspectos desafiadores do trabalho de Tarantino.

Essa provocação refere-se a própria política pós-moderna, frequentemente permeada por polêmicas a sua própria conceituação: entre críticas e enaltecimentos às metrópoles decadentes e a ausência de preocupação social, Pucci (2006) observa que não existe um único pós-modernismo, mas vários. Nesse sentido, os diagnósticos previstos por autores como Jean-François Lyotard (2000) e a crise dos relatos, David Harvey (1996) e as consequências da aceleração condicionada pelo espaço e tempo e Frederic Jameson (1993) com seu posicionamento acerca da nostalgia e perda da noção do processo histórico, não foram os únicos a contribuir para o debate.

O universo pós-moderno de Tarantino ampliou-se, elevando sua obra a um caráter cult, o lugar excepcional tomado pelo cineasta vai além das reivindicações capitalistas, por exemplo, em favor da leitura feminina como protagonismo forçado, o cineasta elege o viés desagradável. Nesse sentido, a concepção pós-moderna apresentada por Linda Hutcheon (1991), longe do anti-historicismo de alguns teóricos, identifica os aspectos subversivos como potencial, impelindo-os como uma alternativa política válida, apresentando discursos válidos como versões da realidade e não reprodução.

Partindo desses aspectos, a tendência que se inicia a partir dos anos 1970 e que distinguirá as próximas décadas é confirmada por meio da alusão – segundo Noël Carroll (1982) esse termo refere-se a uma série de práticas: a memorialização dos gêneros e suas reformulações, a recriação de cenas, diálogos, personagens e enredos, e o resgate da história do cinema – principalmente referindo-se às produções dos anos 1960-70. Para os cineastas que cresceram envolvidos nesse discurso, o desenvolvimento de um tipo de taxonomia como forma de compreensão dos filmes, além de um importante padrão de fixação e produção faziam parte dos estudos acerca da história do cinema, os quais aprendiam por meio dos “temas, estilos e qualidades expressivas que foram selecionadas e destiladas pelos autores americanos”<sup>5</sup> (CARROLL, 1982, p. 54).

Ainda que críticos do Terceiro Mundo, como prossegue Stam (2006), “sustentaram que o ‘pós-modernismo’ foi simplesmente mais uma forma de o Ocidente ‘reembalar-se’, fazendo suas preocupações provincianas valerem como condições universais” (p. 335), não podemos esquecer de suas intrínsecas qualidades de subversão, repassadas por Linda Hutcheon (1992), destituindo a ideia de total conhecimento histórico e implantando um passado que nunca

é apagado, mas incorporado com novos sentidos, como se estivesse sempre vivo.

Sob as considerações de Bordwell (2009), resumir Tarantino a um afiado citador e associador da cultura pop lhe parece muito raso e limitador, “eu acho que ele quer mais”<sup>6</sup>, é o que garante o teórico. “Em seus filmes cada local ou nome de personagem ou linha de diálogo se sente como uma citação, uma teia de associações à cultura pop”<sup>7</sup> – para Carroll esse “entretenimento popular” surge como alternativa à “cultura religiosa comum”, ampliando a excepcional erudição adquirida por Tarantino. O sentido de alternativa nos parece extremamente louvável e conveniente para discutir as figuras femininas em seus filmes a partir de seu uso do exploitation, mas se Tarantino reinsere uma série de referências em seus mais diversificados significados, o que levaria Bordwell a pensar que ele quer mais do que parece?

Os filmes exploitation “geralmente considerados como eticamente duvidosos, industrialmente marginais e esteticamente falidos”<sup>8</sup> (SCHAEFFER, 1999, p. 17), foram um produto intrinsecamente americano, um filão do cinema às margens da indústria mainstream, apelativos e transgressores quanto às estruturas sociais, políticas e religiosas. Ainda que reconhecidos desde 1920 sob a égide dos filmes de “higiene sexual”, suas reformulações desde a década de 1950 permitiram uma divisão em quatro principais fases propostas por Eric Schaeffer.

A primeira fase é denominada como clássica, composta por filmes baratos, exibidos marginalmente entre as décadas 1920 e 1950, com temas proibidos, como sexo, prostituição, drogas, nudez e delinquência juvenil, sendo alguns deles produzidos para fins educativos. Já na segunda fase, o exploitation do pós-guerra ou teenexploitation refere-se aos filmes feitos para o público jovem, tratando dos temas clássicos e novos tipos de histórias com monstros e invasões alienígenas, fenômeno que deu força, principalmente, para o cinema B nos EUA. A terceira fase é conhecida como a explosão do exploitation, em 1959 o surgimento de vertentes e ramificações permitem a criação de subdenominações de acordo com o que seria mostrado nos filmes: o sexploitation tinha como principal chamariz o apelo sexual, já o blaxploitation denominava as temáticas violentas envolvendo afrodescendentes, o nunexploitation tratava de histórias bizarras passadas em conventos, o woman in prison eram os filmes sobre presídios femininos, entre outras várias subdenominações. A última fase é a da generalização em que o cinema se difunde e é absorvido de diferentes formas ao redor do mundo, momento, também, em que se dá a apropriação pelo cinema mainstream.

Na obra de Tarantino, destacam-se como influentes os filmes da primeira metade da década de 1970, também pesquisados em detalhes por Mauro Baptista, principalmente aqueles dirigidos por Jack Hill – “Coffy: Em Busca

<sup>4</sup> Em “Return to the Grindhouse: Tarantino and the modernization of 1970s Exploitation” (2012) o autor analisa o tratamento das personagens femininas nos filmes Jackie Brown (1997), Kill Bill I e II (2003 e 2004), À Prova de Morte (2007) e Bastardos Inglórios (2009) em sua tentativa de remover as personagens femininas do ostracismo de Hollywood, criando a estrela de ação – as mulheres fortes, mas limitadas pela sexualidade.

<sup>5</sup> “(...) themes, styles, and expressive qualities as these had been selected and distilled by American auteurism.” Tradução do autor.

<sup>6</sup> “I think he wants more.” Tradução do autor.

<sup>7</sup> “In his films every situation or character name or line of dialogue feels like a citation, a link in a web of pop-culture associations.” Tradução do autor.

<sup>8</sup> “Exploitation films are usually thought of as ethically dubious, industrially marginal, and aesthetical bankrupt.” Tradução do autor.

da Vingança” (Coffy, 1973), “Foxy Brown” (Foxy Brown, 1974), “As condenadas da Prisão do Inferno” (The Big Doll House, 1971), The Big Bird Cage (1972), “Faca na Garganta” (Switchblade Sisters, 1975) – mas também “De volta ao Vale das Bonecas” (Beyond Valley of the Doll, 1970) de Russ Meyer, Black Mama, white Mama (1972) de Eddie Romero, Superfly T.N.T. (1973) de Ron O’ Neal e The Mack (1978) de Michael Campus – filmes do ciclo do blaxploitation, recuperados por Tarantino especialmente no que se refere a construção de personagens em seu caráter profundamente humano.

É uma das boas brigas que sempre compro; os personagens não têm de ser sempre perfeitos. Em romances você pode escrever sobre um cara que é um completo canalha e tudo bem. Os filmes basicamente perderam isso nos anos 1980; estamos recuperando isso nos anos 1990. As pessoas podem ter defeitos, errar e ser imbecis e ainda assim pode ser bem pesado hoje para elas assistir a um filme se for blaxploitation. Seria difícil. (TARANTINO apud WOODS, 2012, p. 263)

A possibilidade de histórias com temáticas até então proibidas, como o sexo, a prostituição, as drogas, a nudez e a delinquência juvenil sempre objetivando o lucro, não deixam de refletir, de certa maneira, as transformações comportamentais da época – a geração nascida no pós-guerra desenvolveu gostos e interesses distintos que foram atendidos pelos filmes de baixo orçamento e pelo próprio exploitation. Na década de 1970, a crítica da segunda onda feminista defendia, por exemplo, a figura da femme fatale como uma condensação das ansiedades masculinas em relação a liberdade sexual e econômica das mulheres.

Esse trabalho foi importante para formar uma imagem da femme fatale como sexualmente e genericamente transgressora: uma figura feminina que se recusava a ser definida pelas normas sócio-culturais da feminilidade, ou contida pelas operações genéricas do filme noir, em narrativas que sua fatalidade resultou em sua destruição final. Na década de 1980, a crítica de cinema feminista produziu uma série de trabalhos sobre gêneros femininos e questionou os modos e as contradições do discurso de Hollywood ao público feminino através do melodrama e do filme feminino.<sup>9</sup> (HANSON, 2007, p. XV)

Nessa tendência proveniente dos anos 1970-80, os apelos tornaram-se, também, transgressores, a crueza e o ultraje do exploitation permite reformular a habitual unidimensionalidade das personagens femininas que não se privam de seu poder sexual e da exploração de seu corpo, mas aliam isso a outras espertezas. A nova feminilidade aponta para o seu próprio prazer, constituído, também, por um corpo que inventa uma linguagem inexpurgável e destruidora de partições e regulamentos, submergindo em diferentes interpretações da feminilidade.

O uso que Tarantino faz do exploitation demonstra a sua criatividade distinta em meio aos realizadores do cinema

pós-moderno da década de 1980-90, boa parte identificado como conservador, “uma vez que obedece a um modelo clássico simplificado, transformado em fórmula, e cita o passado cultural e cinematográfico sem estabelecer a diferença (o pastiche)” (BAPTISTA, 2013, p. 27). No caso de Tarantino, a realização de seus filmes como histórias que não dependem apenas das guinadas reflexivas e dos conhecimentos cinematográficos, apresentam, na verdade, uma perturbação ao próprio espectador, forçando-os ao exame de valores e crenças, em vez de mostrar-lhes complacência. E é dessa maneira que pretendemos pensar as personagens femininas em suas complexidades, como frutos de uma construção imanente, mas modificada do exploitation: são as figuras femininas que não mais se contentam apenas com justificativas duais e, conseqüentemente, anuladoras de si mesmas, essas personagens são modificadas pelo distanciamento pós-moderno, exigindo reformulações reveladoras e reflexivas, que levem em consideração suas singularidades reconhecidas pela crítica pós-feminista, que recusa os essencialismos e acolhe tanto o paradoxo quanto a própria contradição.

### Corpo sexualizado e poder consciente

Em entrevista a Simon Hattenstone (2012), Tarantino é perguntado sobre o que sua mãe havia achado de Jackie Brown, “É meu filme de que ele mais gosta. É obviamente produto de uma mãe solteira” (p. 302). Embora não se possa afirmar sobre a influência da figura da mãe, pensar Jackie Brown partindo da perspectiva de Jackie (Pam Grier) como uma mulher mais velha, é reconsiderar a posição de Tarantino enquanto cineasta.

Jackie Brown inicia com um plano sequência que acompanha Jackie na esteira do aeroporto ao som de Across 110th Street, de Bobby Womack (1973) – em uma letra que descreve as dificuldades de sobreviver quando se é negro. Jackie, como uma sobrevivente do blaxploitation, não possui a mesma agilidade de antes. Aos 44 anos, ela fatura apenas 16 mil dólares por ano, ao mesmo tempo, ela contrabandeia dinheiro, a mando de Ordell Robbie (Samuel L. Jackson), um traficante de armas. Interceptada no estacionamento do aeroporto pelo detetive Mark Dargus (Michael Bowen) e o agente Ray Nicolet (Michael Keaton), ela é presa por porte de drogas – cocaína que desconhecia carregar. A fiança é paga por Ordell por meio do agente de fianças Max Cherry (Robert Forster), que se apaixona por Jackie. Quando os policiais oferecem um acordo para que ela entregue Ordell em troca de sua liberdade, Jackie transforma-se em uma agente dupla.

“Você trabalha há 19 anos e só ganha 16 mil por ano mais benefícios? Você não é bem uma vencedora, não é, Jackie? (...) se eu fosse uma negra de 44 anos lutando para segurar o emprego de merda que consegui por sorte, não acharia que poderia desperdiçar um ano”, insinua Mark, problematizando sua idade, raça e seu status social “fracassado”. Ao conversar com Max sobre a situação – cena que se passa em um restaurante de luz baixa avermelhada – sua desilusão é potencializada. Mais tarde, ela toma a arma de Max sem ele perceber, revertendo sua desilusão em ação.

Precavida, a cena em que ela está prestes a realizar a troca das sacolas no shopping, é intensificada por um plano sequência e uma trilha de perseguição. Jackie se faz de inocente, “Melanie entrou no provador, pegou todo o dinheiro e fugiu!”, alegando que não havia como ir atrás da garota,

<sup>9</sup> “This work was important in forming an image of the femme fatale as sexually, and generically, transgressive: a female figure refusing to be defined by the socio-cultural norms of femininity, or contained by the male-addressed, generic operations of film noir narratives in which her fatality resulted in her ultimate destruction. In the 1980s, feminist film criticism produced an array of work on female genres, and questioned the modes and contradictions of Hollywood’s address to its female audiences through melodrama and the woman’s film.” Tradução do autor.

pois estava só de calcinha no provador. “O que eu devia fazer se algo desse errado? Você não disse, disse?” – é o que alega a Ray.

A herança das heroínas do blaxploitation corporificada em Jackie pode ser vista quando ela pega a arma de Max “me sinto mais segura com ela”. Com um corpo cansado – “o que acha de envelhecer?”, ela pergunta a Max que desconversa dizendo que ela está ótima – “minha bunda não é a mesma”, lamenta-se. Jackie não é mais uma heroína de ação, seu corpo deixou de ser ágil: a ação está em seu raciocínio e na forma como envelhece.

Sua passagem rápida pela prisão em uma evocação aos filmes *woman in prison*<sup>10</sup> que tratavam de histórias em presídios femininos, apontam os problemas que Jackie já tivera com a polícia por conta de seu ex-marido traficante. Assim, Jackie parece bem familiarizada, afinal, sua juventude violenta fez dela uma mulher que vive no mundo do crime, mas não uma criminosa.

Jackie conversa de igual para igual com os policiais: ela fuma seu cigarro, cheia de condições. Em seu papel duplo, Jackie conta a Ordell que os policiais já sabem de tudo, deixando-o preocupado, então explica o que pretende, “farei duas entregas, a primeira com 10 mil, só como teste, eles observam, veem como funciona. Na segunda, trago o meio milhão (...) falei que você nunca recebe pessoalmente, que sempre manda alguém que nunca sei quem é”. A grande sacada está na segunda troca, em que Jackie entregará o dinheiro para outra pessoa. Tomada por uma ira incontrolável, Jackie chega ao apartamento de Ordell reclamando a mudanças de planos – Ordell coloca Sheronda (LisaGay Hamilton), transferindo o dinheiro para Simone Hawks (Hattie Winston).

Simone, uma mulher mais velha, repete o mesmo número de dança há anos, imitando as The Supremes – um grupo de mulheres negras americanas que fizeram sucesso entre 1959-77, apresentando músicas do estilo soul, disco e R&B – recorrentes nas trilhas dos filmes de blaxploitation. Sheronda, é uma garota do interior que aos 19 anos fora encontrada por Ordell “descalça como um animal” em um ponto de ônibus e que fora convencida a ir com ele para Hollywood. Depois de anos enclausurada, ela ainda não fora capaz de descobrir que não vive em Hollywood. Ambas vivem presas a Ordell – Simone e seus números musicais, e Sheronda, anestesiada por drogas – uma maneira de suportarem suas vidas, colocando-se sempre a disposição de homens que pouco as valorizam em uma opressão que não é revertida em resistência.

No dia da segunda troca, Jackie sai desesperada do provador para simular a falha do plano, essa é a verdadeira Jackie, farta de sofrer por conta da velhice que atinge seu corpo. Mais tarde, Jackie espera Ordell no escritório de Max, treinando caras e bocas para encarar seu inimigo, ela acusa Ordell de estar armado e Ray o mata. Suas relações afetivas, no entanto, não parecem ocupar um espaço significativo. Como aponta Mauro Baptista (2013), Jackie Brown critica o sentimentalismo “como uma alegoria das limitações da

sexualidade e do amor na sociedade americana” (p. 101). As relações sexuais valorizadas no exploitation do qual a mesma atriz fizera parte como um sex symbol, são deixadas de lado.

Jackie abre mão de sua vida amorosa eximindo-se da culpa quando diz a Max, “eu me sentiria melhor se você ficasse com mais dinheiro”, tentando se redimir por tudo que convencera Max a fazer. Jackie convida-o para ir a Espanha, mas ele recusa, “tem medo de mim?” ela pergunta, Max responde “um pouco”. Jackie dá um beijo em Max, não um beijo de final feliz, mas um beijo de satisfação, “vou te mandar um cartão”, diz ela, “promete?” ele suplica, “claro, sócio”. As preocupações de Jackie vão além do sentimentalismo, inalcançável para o amor e enferrujada no manuseio de armas, ela ainda causa calafrios de repulsa e desejo. Na cena final, Jackie sai em seu carro com um sorriso resiliente, ao som de *Across 110th Street*, que confirma “você tem que ser forte se quiser sobreviver”.

Melanie (Bridget Fonda) uma das mulheres de Ordell – com seu olhar debochado, consegue tirar os homens do sério. No início do filme, enquanto Ordell explica a Louis sobre as armas que vende – repetindo o texto que ouve nos vídeos de demonstração, ironicamente apresentados por garotas de biquíni – ele ordena que Melanie lhe traga uma bebida. O desprezo reservado a garota alimenta a indiferença – a objetificação de seu corpo é persistente, principalmente nessa cena, na qual pedaços dele são mostrados aos poucos.

A tensão entre Ordell e Melanie aumenta quando o telefone toca e ele pede para ela atender, “não me obrigue a te dar porrada”, ameaça. Seu corpo está à mostra de shorts e biquíni, uma figura provocante, Melanie sente prazer com o que sabe fazer de melhor: aproveitar a vida vendo TV e ficando chapada, hábito passado a Louis, um bandido fora de forma, que engasga quando fuma, “tossir é bom, abre os capilares, quando tosse, puxa o ar, ou, nesse caso, fumaça... até áreas do pulmão que não são usadas, é bom, fica mais doído” completa Melanie difundindo seu conhecimento barato. O relacionamento entre os dois é direto, enquanto conversam sobre a única foto que Melanie tem no Japão, ela vira para Ordell e pergunta, “você quer trepar?”, e ele aceita. Três minutos depois estão os dois na cozinha, “foi legal”, diz Melanie, “agora vamos nos conhecer”, Melanie caminha seminua e Louis pega uma cerveja.

Sua morte, resultado de uma provocação a Louis, está relacionada ao seu não-limite – o corpo, tão incitado, é apagado, não o vemos sem vida, apenas escutamos o tiro. Seu riso é a sua maior arma, a forma que encontra para atrair os planos de Ordell, a repugnância por sua existência é demarcada pela ambiguidade: ao mesmo tempo em que é uma ameaça, reconhece-se em um mundo de perigo perpétuo.

### O corpo como arma, poder e subversão

Atrevidas e grosseiras são designações que conferem as personagens de *Kill Bill*, uma personalidade vigorosa, o grupo das mulheres do Esquadrão Suicida das Víboras Mortais, estão longe da tranquilidade desencantada, *Kill Bill* prolonga o poder dessas mulheres que lutam entre elas. A impetuosidade de Kiddo, relembra a vivacidade das heroínas do blaxploitation, o corpo objetificado inexistente, ele é utilizado como arma – passando por experiências de quase morte.

<sup>10</sup> “Black Mama, white Mama” (1972) de Eddie Romero, é um dos filmes do ciclo *woman in prison* protagonizado por Pam Grier e Margaret Markov. Duas prisioneiras: Lee Daniels (Pam Grier), namorada de um cafetão e Karen Brent (Margaret Markov), membro de um grupo guerrilheiro, são algemadas juntas em um presídio como castigo para o mau comportamento, é quando são obrigadas a colocar suas diferenças de lado para escaparem dali com vida.

O abjeto é a violência do luto por um “objeto” para sempre já perdido. O abjeto derruba o muro da repressão e seus julgamentos. Ele reconduz o eu [moi] à fonte dos limites abomináveis dos quais, para ser, este se separou – ele o reconduz ao não-eu, à pulsão, à morte. A abjeção é uma ressurreição que passa pela morte (do eu [moi]). É uma alquimia que transforma a pulsão de morte em despertar de vida, de nova significância.<sup>11</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 15)

A morte representa a mudança, a violência como poder que libera e encarcera, é um meio de chegar aos objetivos, no entanto, a luta que travam é justamente contra ela. Kiddo (Uma Thurman), é relegada ao esquecimento, ao acordar de um coma depois de quatro anos sofrendo abusos sexuais, percebe, com um choro preso na garganta, que não está mais grávida. Mesmo desolada, ela percebe que alguém se aproxima, é quando o enfermeiro entra em seu quarto acompanhado, “uma trepada sai por US\$75, amigão” ele prossegue explicando as regras, “as trompas dela já eram, então, goze dentro se quiser (...) às vezes, a xoxota dessa aí fica mais seca do que areia, se estiver seca, lubrifique com isso e mande ver”, lhe entregando um pote de vaselina. Kiddo ataca seu agressor mordendo-o no lábio, em uma luz baixa e esverdeada, que lembra os filmes de terror, ela se arrasta até a porta, limpando sua boca suja de sangue. O enfermeiro, estarrecido, é atacado no calcanhar e golpeado na cabeça, começa a ter espasmos e morre. Seu gozo de vingança é violento e doloroso, sua moral abominável torna-se uma perturbação da ordem. Esse seguimento é interpretado não apenas como uma vingança genérica materna, mas enquanto privação da liberdade, indicando uma agressão que será combatida pela agressão. Em Kill Bill Vol.1 a noiva ensanguentada que suplica pela vida, o faz pelo seu bebê. Chorosa, Kiddo revela que o bebê é de Bill (David Carradine), seguido de um tiro que explode sua cabeça. A face da vida e da morte são postas em jogo e a perspectiva materna torna-se a força motriz.

Ao final de Kill Bill Vol. 2 Kiddo relembra o momento em que decidiu mudar de vida, em uma conversa com a assassina Karen (Helen Kim), “Karen... acabei de descobrir, agora mesmo, logo antes de você abrir um buraco na porta, que estou grávida”, ela pede para que Karen olhe o teste de gravidez, “sou a mulher mais mortal do mundo, mas agora, estou com medo pelo meu bebê” – é quando Karen se convence e vai embora, desejando felicidades, Kiddo aceita os encargos maternos que estão longe da imposição.

Levada pela Pussy Wagon – carro de Buck, Kiddo foge do hospital depois de treze horas treinando para conseguir movimentar-se. O primeiro passo é ir para o Japão convencer Hattori Hanzo (Sonny Chiba) a forjar uma espada para que ela concretize sua punição. Sedenta pela morte, sua força não está apenas no corpo treinado, mas na astúcia da mente. No capítulo 8 The cruel tutelage of Pai Mei temos uma prova dessa virtude, depois de ser enterrada viva por Budd (Michael Madsen) ela concentra-se em lembrar seu

treinamento com Pai Mei (Gordon Liu), concedido por Bill, “se agir com a velha irreverência americana, ele quebra suas costas e seu pescoço feito gravetos” aconselha ele, reprimindo-a por sua natureza insolente. “Quando verei você de novo?”, Kiddo pergunta a Bill, que responde “quando estiver pronta”. Estar pronta dependeria da sua capacidade em aprender a lidar com um mestre rabugento, preconceituoso e que não suporta mulheres. Um aprendizado árduo, em que passa dor, fome e suporta críticas, mas que lhe será útil. Kiddo renasce quando surge da terra, sua força representada pelas marcas de sangue no caixão a despertam pela segunda vez.

“Você e eu temos negócios inacabados” comenta Kiddo antes do duelo com Bill. Pai Mei ensinara-lhe a técnica mortal dos Cinco Pontos que Explodem o Coração que, segundo Bill, ele não havia ensinado para ninguém. Kiddo em um misto de orgulho e arrependimento começa a chorar, chegando a conclusão de que é uma má pessoa, Bill a corrige dizendo que ela é “uma pessoa maravilhosa”. Kiddo sai com a sua filha nos braços e a espada nas costas: suas maiores conquistas. Na manhã seguinte, ela aparece estirada no banheiro, em um misto de choro, risada e alívio, ela abraça um ursinho de pelúcia com seu pijama branco, uma mulher inocente e delicada – é a sua face materna – ela sai do banheiro e pula na cama, onde B.B. (Perla Haney-Jardine) está vendo TV.

A motivação de O-Ren Ishii (Lucy Liu) nascera de um problema familiar – o assassinato de seus pais. Junto dos Crazy 88’s, O-Ren tomara conta da cena criminal em Tóquio. Nas palavras de Tanaka (Jum Kunimura) O-Ren é uma degradação para o conselho que escolhera uma líder mestiça: após decepar a cabeça de Tanaka, O-Ren promete que, nenhum assunto será tabu, exceto a sua descendência.

Vociferando, ela incorpora a opressão como catalisadora de sua identidade, reforçando-a por meio da tirania. Com um estilo de luta comedido, O-Ren é uma líder experiente – sua descendência oriental e americana fizeram-na combinar dois estilos de vida. A modificação da posição de quem fala, nesse caso é uma das concepções do sujeito do pós-feminismo que, segundo Preciado, não trata de substituir o domínio feminino pelo masculino, mas de uma contínua negociação.

Após a retaliação dos Crazy 88’s, Kiddo pergunta “então, O-Ren, tem mais subalternos para eu matar?”, é quando Gogo surge simpática e uma risada estridente, munida de uma mace chain que balança graciosamente. Kiddo pede a Gogo “sei que seu dever é proteger sua patroa, mas eu imploro que vá embora”, Gogo ri, levando a mão até a boca “chama isso de implorar?”. Seus primeiros golpes desarmam Kiddo – e ela reconhece a astúcia de Gogo, no entanto, mesmo enforcada, Kiddo é capaz de golpear a garota na cabeça, fazendo-a chorar, bravamente, lágrimas de sangue.

No caso de Vernita (Vivica A. Fox), o arrependimento da especialista em facas não anula as decisões do passado, mesmo explicando seu ponto de vista e lamentando-se pelo massacre. Enquanto prepara o cereal de Nikki (Ambrosia Kelley), convencendo-nos de que não atacaria Kiddo, Vernita atira, precipitadamente, com uma arma que sai de dentro do cereal. Sua morte com uma facada no peito demonstra um lado que Kiddo ainda não experimentou: as responsabilidades da maternidade.

Já Elle Driver (Daryl Hannah), diferente das outras membros do Esquadrão Suicida das Víboras Mortais, não possui qualquer relação familiar aparente, no entanto, sua relação

<sup>11</sup> “The abject is the violence of mourning for an “object” that has always already been lost. The abject shatters the wall of repression and its judgments. It takes the ego back to its source on the abominable limits from which, in order to be, the ego has broken away—it assigns it a source in the non-ego, drive, and death. Abjection is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance.” Tradução nossa.

com Bill, que parece beirar quase a um caso de amor, é o único relacionamento que lhe resta, ela respeita-o veementemente – talvez a única pessoa que consiga orientá-la no que fazer. Dona de uma personalidade difícil, Ele é desobediente e sempre consegue o que deseja, sua luta contra Kiddo não implica, necessariamente, em defender-se do ataque da antiga rival, mas atacá-la com todas as suas forças e precisão, para terminar, de fato, o que ela começara há quatro anos.

“E a que devo eu este prazer duvidoso?” responde ela a Budd pelo telefone, fumando seu cigarro e com seu cabelo loiro escorrendo pelo rosto, um semblante misterioso que é acentuado pelo seu tapa-olho. Quando Budd comenta sobre a espada Hattori Hanzo de Kiddo que ele tem em mãos, a expressão de Elle muda radicalmente, seu olho, antes baixo e desinteressado, agora olha para a frente, empenhada e interessada. Os dois começam a negociar o valor da espada, “quanto?” pergunta Elle, e Budd em um tom abusado “é difícil dizer, sendo tão valiosa”, “quais são as condições?”, prossegue ela – 1 milhão de dólares – Elle concorda contanto que Budd mate Kiddo e a faça sofrer até o último suspiro. No capítulo Face to face de Kill Bill Vol.2, surgem figuras femininas pautadas em um corpo que simboliza o prazer, um corpo perverso, sofrido e calado que representa o avesso das personagens anteriores. Clarita (Claire Smithies) é uma das prostitutas do bordel de Esteban Vihayo (Michael Parks) que formara seu exército, os Akuna Boys, filhos bastardos das prostitutas. Clarita é escolhida para servir Esteban e Kiddo, com uma deficiência no rosto – tratada com repulsa e caridade por Esteban, que lhe oferece um lenço para se limpar – indicando sua deficiência como um inconveniente. As outras oito prostitutas que aparecem brevemente – Patricia Silva, Maria Del Rosario Gutiérrez, Sonia Angelica Padilla Curiel, Veronica Janet Martinez, Lucia Cruz Marroquin, Citlati Guadalupe Bojorquez, Graciela Salazar Mendoza, Maria Lourdes Lombera – na rede ou sentadas, exalam uma despreocupação e conformidade com suas vidas. Ao aceitar um tipo de não existência – apropriando-se de uma tranquilidade inexistente para as outras personagens que utilizam o corpo como forma de empoderamento e não submissão a violência que arrancam suas individualidades.

A opção pelo tempo cíclico, para Kiddo e Vernita é a salvação. Kill Bill tenta erigir um chamado para a tomada das mulheres pelo tempo linear, empoderando-as pela violência. Por meio de sua narrativa fragmentada que nos obriga a pensar sobre a ordem e o que entendemos por diferenças sexuais – de forma exagerada e cômica – as divergências operam “em sua declinação política, as novas tecnologias da sexualidade que aqui são propostas mostram que o corpo é também o espaço político mais intenso para levar a cabo operações de contraprodução de prazer” (PRECIADO, 2014, p. 13).

Em À Prova de Morte, mesmo vitimizadas por uma morte que dilacera o corpo de Arlene (Vanessa Ferlito), Jungle Julia (Sydney Tamiia Poitier) e Shanna (Jordan Ladd), as garotas experimentam uma liberdade brutal. A irreverência das primeiras garotas está naquilo que elas dizem, afinal, À Prova de Morte é um filme sobre o cotidiano, as garotas praguejam em meio a voltas de carros, drinks e algumas drogas.

O diálogo diz muito do que poderia ser mostrado, todavia, a provocação dos filmes exploitation, resguardados pela ação, estão presentes por meio da exploração do corpo feminino. A câmera que segue Julia de calcinha e camiseta

no início, só comprova a importância do corpo, ela deita no sofá, pedaços de seu corpo vão sendo explorados – o mesmo acontece com Arlene que, ao subir para a casa de Julia para fazer xixi, suas pernas são focalizadas, desesperadamente envoltas pelas mãos.

Julia é DJ da rádio local, seu corpo é seu instrumento de trabalho – ela está em vários outdoors pela cidade. Com as amigas, deitada no banco do carro ela comenta mal-humorada, “Shanna, eu não sou obrigada a dar maconha pra todo mundo quando a gente sai”. Shanna desconversa, comentando de um produtor que é apaixonado por Julia, a garota revida “se ele tivesse uma queda por mim tinha ligado ao invés de sumir por seis meses e, viria pra cá mais vezes se quisesse e teria ligado na merda do meu aniversário”, e Shanna rebate “mas quando você se enrosca nele, fica tudo bem”, insinuando que a dureza da amiga é um escudo.

Shanna é tranquila, apaziguadora e cômica “Arlene, esqueceu como é sair com a Jungle Julia? Isso aí não foi nada, foi só a Julia resmungando que nem uma putinha e eu criticando e tolerando ela ao mesmo tempo”. Arlene é mais calada, quando questionada sobre o encontro da noite anterior, ela esquiva, “se a gente não põe esses caras na linha eles não te respeitam”.

Os detalhes da noite passada dizem muito sobre Arlene, uma personagem que se aproxima de Abernathy (Rosario Dawson) – conservadoras, mas que nunca se sujeitam a fazer o que não querem. Arlene começa a contar sobre a sua noite, “tá legal, eu vou pra cama agora, então, tá na hora de vazar e ele começou a resmungar, ‘agora?’ e eu disse assim ‘é, agora, você pode vazar’ e ai ele disse ‘espera ai, eu já sei...’ e eu disse não, e ele disse ‘como assim, você não sabe nem o que eu vou falar’ e eu disse ‘eu sei o que você vai falar e a resposta é não’ e ele disse ‘como você sabe o que eu ia falar’ e eu disse ‘ porque você vai falar, ai vamos dormir juntos sem fazer nada, só ficar de boa, dormir abraçado e acordar juntos’... não, vai embora e a gente se vê amanhã”.

No meio da conversa, Shanna relembra, “nada de transar com os caras hoje, podem conversar com eles, podem ficar com eles, mas nada de trepar com eles, porque a gente vai pro lago LBJ essa noite e meu pai deixou bem claro, ele disse ‘tô deixando vocês e suas amigas ficarem na casa do lago, não você e uns depravados tentando trepar com a minha filha’”. Quando elas decidem para onde ir começam a se perguntar se os garotos vão estar lá e Arlene comenta “talvez eles levem o beck”, imediatamente Julia rebate “nem ferrando, não, primeiro eu não quero depender desses merdas e segundo que eles dependam de mim, se a gente não arranjar vai ter que ficar com eles a noite inteira” – provando que, ainda que se apaixonem, fiquem presas a homens não é uma boa ideia.

À Prova de Morte também recorre a perspectiva da mulher apática às diferenças sexuais e o encontro entre Marcy (Marcy Herriell) e o trio demonstra isso. Arlene descobre que Julia prometera na rádio que o primeiro cavalheiro que recitasse um poema para sua amiga, seria presenteado com uma lap dance. “Julia, que merda você falou de mim lá no rádio?” pergunta Arlene. Ao invés de explicar, as garotas optam por encenar a aproximação de um cara interpretado por Marcy, que finge uma voz máscula. Para Arlene tudo isso é ridículo e sua amiga, em um tom ameaçador lhe diz “você que sabe, mas se não fizer todo mundo em Austin vai achar que você amarelou e eu acho que você não vai querer que todo mundo ache que você amarelou”.

Destacamos a exacerbação do corpo como um status in-

falível, as garotas bêbadas vão para o Texas Chili Parlor, onde dançam, bebem e encontram com os rapazes enquanto esperam Lanna Frank (Monica Staggs). No bar, o dono Warren (Quentin Tarantino) oferece uma rodada de bebidas, “se o Warren manda, a gente faz”, confirma Julia aprovando uma submissão consciente e, para os mais fervorosos, uma metáfora que designa Tarantino como o dono do filme.

Arlene sai para fumar e é pega de surpresa por Nate (Omar Doom) que sugere “uns amassos”. Ela nega, explicando que o lugar não é apropriado e Nate oferece seu carro, “como assim, você não tá vendo que tá um puta dilúvio ali?”, ele saca um guarda-chuva. Irritada, ela responde “para de choringar, não é atraente... tudo bem, só que eu não quero que fique óbvio pra todo mundo no bar que a gente sumiu, então a gente entra no carro e fica seis minutos e volta, fechado?”, ele concorda.

Dov (Eli Roth) e Omar (Michael Bacall) são os rapazes que o trio encontrara, eles se oferecem para pegar bebidas e começam a arquitetar um plano – “você acha que elas vão cair nessa?” pergunta Omar e Dov responde “se um cara estiver pagando, essas malucas bebem qualquer coisa”. Os diálogos machistas só enfatizam a força das garotas, longe do corpo de uma heroína como Kiddo, mas próximo da emancipação, recusando essencialismos biológicos e incitando novas estratégias para abordar o mundo.

Com as pernas molhadas pela chuva e embaladas por bebidas e cigarros, as garotas aproveitam um momento relaxante fora do bar, é quando Mike surge. Arlene, ao mesmo tempo em que parece seduzida pelo dublê, demonstra medo de seu carro, que para tranquilizá-la ele diz ser de sua mãe. “Que tal aquela dança erótica?” pergunta ele – “você parece meio abalada, ferida, desprezada (...) você achou que os homens te incomodariam toda a noite, mas pelo seu olhar dá pra ver que ninguém chegou em você (...) pouca coisa no mundo é tão atraente quanto o ego ferido de um lindo anjo”.

Ao som de *Down in Mexico* (1956) dos The Coasters, suas mãos escorregam pelo corpo curvilíneo, ela se arrasta pelo chão e vai até o colo de Mike, ela o faz colocar suas mãos em seu corpo, chegando ao ápice em um balanço frenético. Arlene é observada por mulheres – apesar de dançar para Mike, seu olhar não é o único. Julia brinca que Mike vai “faturar uma transa”, por dar carona a Pam (Rose McGowan) e a jovem responde “escuta aqui suas idiotas, eu não vou transar com ele, nem se eu quisesse, ele tem idade pra ser meu pai”. Pam confessa ter medo do carro de Mike, é quando discursa sobre os filmes de ação, explicando que seu carro é seguro. Enquanto isso, Pam debruça-se sobre o carro, brincando com a caveira desenhada nele, distraída. Quando entra no carro, Pam pergunta por qual motivo o banco do passageiro está em uma caixa e Mike explica que ali costuma-se colocar a câmera, protegendo-a – o que não acontecerá com ela.

Sonolentas, as garotas colocam a música *Hold Tight* (1966) de Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich. Desatentas, elas escutam a música em último volume, incentivando-as a “segurar firme e fechar os olhos”. Mike ultrapassa as garotas, desliga seu farol e vai ao encontro delas, a batida é violenta, os corpos desmembrados – a cena repetida sob vários ângulos, enfatiza a fragilidade e o terror desses corpos.

Tal morte soa como uma lição de moral obsoleta por colocar a “culpa” nas garotas – no entanto, relegar o acontecimento a uma explicação simplória, seria reduzi-lo a complacência. Na cena seguinte, o empasse esclarece não apenas uma

condenação das garotas, a crítica é ao estado da lei. Earl McGraw (Michael Parks) e Edgar McGraw (James Parks) são responsáveis pela investigação do acidente e sentem que não podem fazer nada. Mike, como o único sobrevivente, permanecera imaculado de bebidas e drogas, diferente das garotas. A dupla confirma, obrigatoriamente, um discurso que não responsabiliza os homens e relega a culpa ao comportamento feminino.

Ao propor a *fallen-women* – garotas que perderam sua inocência – coloca-se em questão não só a recuperação das mulheres do *exploitation*. Annette Kuhn<sup>12</sup> afirma que na maioria dos filmes sobre “higiene sexual” – um preconizador do *exploitation* – a mulher ativa sexualmente é vista como a causa das doenças. Nesse filme, o espaço oferecido implica em deixá-las ser o que querem, o fim trágico encara a morte como um despertar para a vida em um mundo que não está preparado para essas mulheres.

Meses depois, Mike retorna com outro alvo: um grupo de garotas que trabalham com cinema, mais calejadas com o mundo pernicioso. A renovação feminina é revertida em personagens tão sem escrúpulos quanto o seu agressor. “No mundo em que eu vivo, mulheres precisam de arma”, expõe a dublê Kim (Tracie Thoms). Abernathy e Lee estão no carro, Mike se aproxima e passa a língua no pé de Abernathy. A garota acorda assustada explicando que “aquele cara” encostara no pé dela – observando-o entrar no carro e sair em disparado. É quando Lee comenta “pau pequeno” e Abernathy concorda, insinuando esse comportamento como uma demonstração falha de masculinidade. Lee é mais tranquila e, muitas vezes, não acompanha o raciocínio das amigas – sua caracterização de jovem avoadada com roupas de líder de torcida, reforçam seu estereótipo. Com total confiança em suas amigas, sua ingenuidade não se torna só uma forma de abuso masculino, mas funciona como uma forma de suas amigas explicarem que o mundo não é seguro.

Depois de encontrar um exemplar da *Vogue* italiana na loja de conveniência, Abernathy fala com Lee. Comicamente enquanto acompanhamos o diálogo, pensamos no que as garotas seriam capazes de fazer por ela – a forma como o atendente anuncia a revista nos incita a pensar que ele pediria algum favor sexual. Tal ideia é desconstruída quando as garotas começam a discutir sobre a divisão da revista, provando que em *À Prova de Morte*, o diálogo é mais significativo que a ação.

Quando se encontram com Zoë, as garotas são observadas por Mike e sua câmera – a música, uma voz feminina que canta um lá-lá-lá medonho que lembra as trilhas de filmes de terror – chegando a parecer vítimas inconscientes. O clima tenso desaparece quando começam a falar sobre os romances – Lee mantém um caso com assistente que possui uma tara: ele gosta de vê-la fazendo xixi, uma confissão que desperta risadas e provocações.

“Kim, departamento de pintos” diz Zoë, “nada de pintos dessa vez, eu tenho o meu homem”, responde ela – “roubou de quem?” pergunta Zoë – indicando a índole pouco confiável da amiga. “Ele tava super namorando” completa Abernathy, “a Kim sempre rouba o namorado das outras” diz Zoë, deixando Kim alterada “(...) eu não roubei nenhum deles, eles só pularam fora”.

<sup>12</sup> Em “Cinema, Censorship and Sexuality, 1909 à 1925” (London: Routledge, 1998).



No restaurante, as amigas continuam com o blá-blá-blá, “Zoë a gata” é como Abernathy chama sua amiga, apelido que se deve a sua capacidade de agilidade e destreza. Zoë conta que planeja há um mês alugar um Dodge Challenger, “vou dizer que quero comprar para fazer um teste drive, um Dodge Challenger 1970 com pintura branca...Kowalski, ‘Corrida contra o Destino’, cara, é um carro clássico” conta ela para Kim. “O que é corrida contra o destino?” pergunta Abernathy, descrentes, as dublês explicam que se trata do filme “Vanishing Point” (1971). “Abby, achava que eu era a sem noção aqui”, explica Zoë, “olha só Zoë, a maioria das meninas não conhece ‘Corrida contra o Destino’”, completa Kim. “Espera um pouco, a maioria das meninas? E você duas o que são?” pergunta Abernathy, é quando Kim explica que elas são fanáticas por carros, comparando os filmes de corrida com “Ursinhos Carinhosos”, que Lee confessa amar. Kim foge de um discurso ultrapassado, afirmando que as garotas podem ser e ver aquilo que desejam.

Não devemos apenas ao trio a responsabilidade pela vingança, mesmo excluída da aventura, Lee talvez esteja mais próxima do primeiro grupo. Seu corpo não é somente explorado por homens, mas por suas amigas que a usam como moeda de troca para conseguirem o carro, comprovando não uma irmandade fajuta, mas o reconhecimento de que seu corpo possui alguma força, redescobrimo o espaço corpóreo para a autonomia feminina.

Kim e Zoë discutem sobre a manobra que Zoë quer realizar e Kim profere um discurso que zela pela segurança da amiga. Zoë implora e promete ser a escrava de Kim por três dias. Já convencida, elas tentam persuadir Abernathy a ficar esperando, “(...) as duas tem a cara de pau de me pedir, ou melhor, de me avisar pra conversar com aquele fedorento, enquanto as duas saem pra se divertir, isso é palhaçada sim”. A dupla explica que Abernathy e Lee são a garantia de que elas vão retornar, “na verdade a gente tá te fazendo um favor, porque vamos fazer uma coisa bem idiota, mas tudo bem, a gente é dublê e não tem juízo, mas você tem juízo e ninguém com juízo faria o que a gente vai fazer”. Elas usam o fato de Abernathy ser mãe para justificar sua falta de coragem, e ela se revolta.

Abernathy coloca em prática seu plano. “Jasper, a gente queria saber se minhas amigas e eu podemos testar o carro sozinhas, sabe? Pra ver se é confortável”, pergunta para o dono do carro, e ele, desconfiado, pergunta porque faria uma burrice. Abernathy explica que elas não são ladras, isso seria deselegante, ele poderia verificar no hotel em que estão hospedadas. Por fim, ela diz que Jasper terá a chance de conhecer Lee, que ele pensa ser uma atriz pornô.

Lee encara uma situação constrangedora quando as amigas a deixam de lado, o trio que sai em busca de aventuras e assume o lugar de repressoras – excluem uma política binária. Lee serve para explicar as ameaças que o mundo oferece, alertando não apenas para os homens malfeitores, mas as mulheres – lembrando um pouco da índole educacional dos filmes de “higiene sexual” que pretendiam explicar o mundo para os jovens.

Na primeira parte da perseguição Zoë está prestes a cair, demonstrando sua fragilidade e Mike comemora uma vitória antecipada. Surpreendentemente Kim dispara sua arma contra Mike, ferindo-o. Zoë, que voara do capô do carro, volta de forma hilária, saltando de um arbusto “vamos atrás dele?”. Abernathy é convidada a se retirar, já que ninguém acredita que ela seria capaz de colocar essa ideia em prática, é quando ela responde “vamos matar o imbecil”.

Kim veste suas luvas e uma jaqueta, Zoë tira seu cinto e pede o de Kim, que se nega a emprestar “é o meu preferido, eu não quero saber, pega o da Abernathy”. Kim ordena para Abernathy “me dá o cinto” e ela se recusa “não, é Prada”, Abernathy começa a discursar sobre educação – “quer saber, nem pense em me pedir pra arrumar seu cabelo de novo” ela diz para Kim, “vai pedir por favor, porque você é assim quando ninguém tá olhando, não é tão durona”, completa ela. Kim é dessa forma pois o mundo necessita que ela seja dissimulada, mas genuína.

Em Os Oito Odiados, Daisy (Jennifer Jason Leigh), uma das poucas mulheres, sofre tanto física quanto mentalmente quando apanha dos homens. Uma assassina sádica que experimenta um tipo de igualdade em meio aqueles com quem convive – seu olhar debochado e seu olho roxo não apenas enfatizam a fragilidade, mas colocam à prova sua capacidade em suportar a dor.

Sua cabeça vale 10 mil dólares, um preço razoável quando comparado ao valor das cabeças masculinas, um valor material que no mundo inóspito de Os Oito Odiados, é o suficiente para colocar em risco a vida de todos. Daisy é tão apática quanto qualquer outro, chegando a reclamar da carona que Ruth (Kurt Russell) dá ao Major Marquis Warren (Samuel L. Jackson), pelo fato de ele ser negro, “você vai deixar esse crioulo andar aqui dentro?”, pergunta indignada. Ruth a golpeia na cabeça, fazendo-a chorar, “gosta do barulho dos sinos, vadia? São bem bonitos, não são? Se abrir essa boca suja de novo, arranco seus dentes”.

Daisy levanta sua face ofegante, mesmo machucada, ela ainda parece ameaçadora com seus olhos negros penetrados pelo ódio e sua testa ensanguentada. Em uma constante inversão de valores, que perpassa todas as outras personagens, a única mulher despreza todos aqueles que são diferentes dela ou que, de alguma forma, atrapalham seus planos. As contradições de Os Oito Odiados apenas acentuam a índole humana imperfeita, ignorando os falsos complementares: homem e mulher.

Como explica Preciado, as posições de gênero são o resultado de imitações, regulações, repetições e sanções constantes que contêm um germe perturbador, já que “toda técnica que faz parte de uma prática repressiva é suscetível de ser cortada e enxertada em outro conjunto de práticas, reapropriada por diferentes corpos e invertida em diferentes usos, dando lugar a outros prazeres e a outras posições de identidade” (2014, p. 108). Nesse sentido, as práticas opressivas sofridas por Daisy são revertidas em defesa: o sangue derramado serve de alimento, um sustento que ela tira proveito com prazer, lambuzando-se – Daisy não se mostra debilitada pelo corpo surrado, ela suporta cada pancada com o riso.

A indiferença de gêneros é retomada quando Warren pergunta quem é Daisy Domergue, “uma maldita vadia assassina”, responde Ruth, o major faz então uma observação relevante, “vejo que não tem problemas em levar uma mulher para a força”, e é respondido, “por ‘mulher’, se refere a ela? Não, não tenho problemas”. Tal afirmação, rapidamente esquecida, prevê algumas interpretações: uma primeira análise apontaria seu caráter misógino e intolerante, no entanto, observamos a colocação de Warren em sua complexidade: Warren, como um negro que sofre preconceito da própria Daisy, destaca em seu caráter machista uma fraqueza da assassina, a fraqueza em ser mulher que, segundo ele, seria incômodo até na hora de sua execução. Esses jogos identitários, marcados pelo desacato, são cons-

tantes, os momentos de violência praticados contra Daisy – só intensificam o seu ódio – mesmo sangrando pelo nariz, Daisy convence pela comicidade, dando uma piscadela para Warren, afirmando um tipo de normalidade dessas situações inconvenientes.

Daisy está presa a Ruth e, mesmo depois de deixá-lo envenenar-se, a corrente que os prende não é partida, a assassina carrega o peso de um corpo morto. A mulher, em *Os Oito Odiados* como Daisy, é motivo de toda a confusão, já que salvá-la é o objetivo de quase todos os que estão no armazém, com exceção de Warren, Smithers (Bruce Dern) e Mannix (Walton Goggins).

Enquanto Warren promove um julgamento para descobrir quem envenenou o café, Daisy mantém-se em silêncio, transformada em um monstro ameaçador, seu corpo treme de excitação, “seu preto sem vergonha, filho da puta, você vai morrer nessa montanha e eu vou rir muito quando isso acontecer”, grita ela. Já desconfiado de Oswaldo Mobray (Tim Roth), Joe Gage (Michael Madsen) e Bob (Demián Bichir), Warren acredita que algum deles está tramando algo junto com Daisy, afinal, “que graça essa tribu tem para fazer um homem atravessar uma nevasca nesse frio?”. No capítulo 5 *The Four Passengers* tomamos contato com a verdadeira história e é quando outras personagens femininas também são apresentadas: Minnie Mink (Dana Gourrier) a dona do armazém, Gemma (Belinda Owino) a sua tímida ajudante, e Six-Horse Judy (Zoë Bell) a cocheira simpática. Um capítulo decisivo para a compreensão da história e que conta com personagens pontuais merecedoras de problematizações, principalmente em um filme como *Os Oito Odiados* em que a presença de figuras femininas é escassa. “Aqui está pessoal, o armazém da Minnie, saiam para esticar as pernas. Quando estiverem prontos entrem, se aqueçam junto ao fogo e bebam café, vou apresentá-los à Minnie” diz Judy. Quando os quatro entram no armazém, Minnie parece bastante rígida, entoando a voz, pede para que os cavalheiros tirem o chapéu. Hospitaleira, ela faz com que se sintam à vontade, falando alto e gesticulando bastante, Minnie orgulha-se quando o quarteto comenta terem ouvido sobre “o melhor café do mundo”. Minnie é como uma mãe – que talvez lembre um pouco do que fora a figura da Mammy – ela ordena que Judy vá ajudar os outros com a bagagem, “mas dê um jeito no café” brinca Judy correndo e dando risada e Minnie responde “vou dar um jeito em você!”, autoritária.

Minnie impressiona-se com a gentileza dos rapazes e o francês de Jody, “isto é muito legal, o que é?” pergunta ela, é quando ela aprende que oui significa sim em francês e exige que Dave (Gene Jones) lhe pergunte se sua bunda é grande, o velho que parece não entender, faz o que ela manda, “olha só pessoal, eu falo francês” resmunga orgulhosa. Os quatro viajantes são muito gentis: Joe refere-se ao sotaque de Judy como uma gracinha, um flerte desajeitado; Oswald pede um doce para Gemma chamando-a de madame e segura a escada para que ela suba em segurança e Bob pede encarecidamente para assistir ao jogo de xadrez de Smithers e Dave.

Ansiosa para receber um parecer de seu café, Minnie ela pergunta, subitamente recebe um tiro na cara. Gemma e Judy olham com pavor, precedido de tiros que atravessam seus corpos. Todos que estão no armazém são mortos e enterrados – com exceção de Smithers – um velho que lhes parece autêntico para uma emboscada convincente. Oswald atira pela segunda vez em Gemma, agora com os braços

encolhidos sobre o peito, choramingando e deitada sob as balas coloridas que derruba, ela é morta. Joe continua admirando Judy que também implora pela vida agarrando na barra de seu casaco, o vaqueiro atira novamente na cocheira e, dessa vez, o sangue da moça chega até sua face.

O breve momento concedido a essas personagens relegam-nas a impossibilidade de praticarem o que chamamos de sua autenticidade, que fora interrompida. Mesmo ferida, Daisy expressa um momento de felicidade quando vê seu irmão Jody (Channing Tatum), que é morto com um tiro na cabeça, deixando-a descontrolada “o que está fazendo? Ele estava se rendendo!” – a garota sofre em soluços com os restos de seu irmão no rosto. Daisy tenta negociar sua vida, “Mannix, escolheu a hora errada para virar amante do negro”, ameaça ela tentando convencê-lo a ficar do lado dela, afinal, ela faz parte de uma gangue e a cabeça de seu irmão vale, pelo menos, 50 mil dólares.

Com seu irmão morto, Daisy está no comando, “pegue a arma e atire no negro, então, ficamos aqui pelos próximos dois dias, quando a neve derreter, voltamos para o México”. Ela oferece a Mannix o corpo de um de seus homens e, conseqüentemente, a recompensa por ele. A assassina explica o quão difícil será levar os corpos a Red Rock sem a ajuda dela, não apenas por conta da nevasca, mas pelos quinze homens da gangue que estão esperando por todos. Atendida por Warren, agora no pé – Daisy prepara-se para morrer, fechando os olhos, é quando a arma de Warren falha. Mannix começa calmamente a repassar todo o acordo. Daisy só não concordou em entregar o corpo do irmão justificando-se pelo fato de ele ter filhos – “sem acordo, sua vadia” lhe diz Mannix – começando a explicar que, quando ela viu ele tomando o café envenenado, não disse nada, o que faz com que ele não acredite na história que ela conta agora. Mannix refere-se a ela como “uma vadia mentirosa que faria de tudo para escapar da força”. Daisy tenta, arrastando-se pelo chão, escapar do corpo de Ruth, conseguindo decapar o braço de seu torturador, ela se aproxima da arma, é quando leva um tiro de Mannix. Daisy cospe em sinal de desprezo para depois ser enforcada. Seu rosto vermelho e desdentado começa a sofrer com a falta de oxigênio, debatendo-se no ar junto ao braço de Ruth do qual ela não conseguira se livrar, “essa foi uma dança bonita”, afirma Warren sobre o enforcamento.

### Considerações finais

Não se pode negar que, a perturbação das personagens femininas irreverente em Tarantino encontra-se em um transtorno de suas identidades – em sua maioria delimitadas entre as fronteiras do interior e exterior, que não se livram da ameaça, mas mantém-se em constante perigo. Destacamos personagens que sobrevivem em uma constante exploração de sua ordem social e, principalmente, de seus corpos, quase todas experimentam os limites entre a vida e a morte, ressignificando suas posições: violência, perversidade, sanguinolência, sadismo, excitação e sofrimento. Assim, o abjeto como portador de tudo aquilo que é sujo e desprezível – assim como fora o *exploitation* que também não deixara de representar suas personagens femininas através da objetificação – ao mesmo tempo em que problematiza os significados potencializando a desestabilização do sujeito na sociedade, assume não só a liberdade do corpo feminino, mas a sua opressão, atuando como catalisador das identidades.

## Referências bibliográficas

BAPTISTA, M. (2013). **O Cinema de Quentin Tarantino**. São Paulo: Papirus.

BORDWELL, D. (2009). (50) **Days of summer** (movies), Part 2. Blog Observations on Film Art, 12 set. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-tarantino/>>. Acesso em: 06 abr. 2016, 10:20:20.

BUTLER, J. (1999). **Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity**. Routledge: New York and London.

CARROLL, N. (1998). *The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)*. In CARROLL, Noël. **Interpreting the Moving Image**. (pp. 240-264). University of Wisconsin: Madison.

HANSON, H. (2007). **Hollywood Heroines – Women in Film Noir and the Female Gothic Film**. New York: I.B. Tauris.

HARVEY, D. (1996). **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola.

HUTCHEON, L. (1991). **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago.

JAMESON, F. (1993). *Postmodernism and consumer society*. In FOSTER, HAL (org.). **The anti-aesthetic. Essays on post-modern culture**. Seattle: Bay.

KRISTEVA, J. (1982). **Powers of Horror – An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press.

\_\_\_\_\_. J. (1986). **The Kristeva Reader**. New York: Columbia University Press.

KUHN, A. (1998). **Cinema, Censorship and Sexuality, 1909 – 1925**. London: Routledge.

LYOTARD, J. (2000). **A Condição Pós-Moderna**. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio LTDA.

MC CALLUM, P. (1985). **New Feminist Readings: woman as escritura or woman as other?** Canadian Journal of Political and Social Theory 9, n.1-2, pp. 127-132. Disponível em <<https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14030/4802>>. Acesso em: 08 abr. 2016, 10:50:33.

PLATZ, J. (2012). **Return to the Grindhouse: Tarantino and the modernization of 1970s Exploitation**. Enthymema, v.2, n.7, 2012, pp. 528-542. Disponível em <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2730>>. Acesso em: 09 abr. 2016, 18:32:20.

PRECIADO, B. (2014). **O manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições.

PUCCI, L. (2006). *Cinema Pós-moderno*. Em MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, pp. 361-378.

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

SHOHAT, E.; Stam, R. (2006). **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify.

STAM, R. (1989). **Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

