

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

BRUNA ZUCCO

QUEM É A GAROTA FINAL?
UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS NO FILME DE *SLASHER À PROVA*
DE MORTE (2007), DE QUENTIN TARANTINO

PORTO ALEGRE,
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

QUEM É A GAROTA FINAL?

UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS NO FILME DE *SLASHER À PROVA
DE MORTE* (2007), DE QUENTIN TARANTINO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela
em Relações Públicas.

Orientadora: Dr^a Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE,

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Zucco, Bruna

Quem é a Garota Final? Uma análise das personagens femininas do filme de slasher À Prova de Morte (2007), de Quentin Tarantino / Bruna Zucco. -- 2017.

81 f.

Orientadora: Miriam Rossini.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Relações Públicas, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Filmes de Slasher. 2. Quentin Tarantino. 3. Garota Final. 4. Gênero. I. Rossini, Miriam, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC
(Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado.....
.....
....., de
autoria de, estudante
do curso de.....,
desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Nome completo do **orientador**:

BRUNA ZUCCO

QUEM É A GAROTA FINAL?:

UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS NO FILME DE *SLASHER À PROVA DE MORTE* (2007), DE QUENTIN TARANTINO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Relações Públicas.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Miriam de Souza Rossini – UFRGS
Orientadora

Prof^a Dr^a. Ana Maria Acker - ULBRA
Examinadora

Doutoranda Vanessa Kalindra Labre de Oliveira - UFRGS
Examinadora

AGRADECIMENTOS

À minha família, Francisco, Marta, Cris e Dafne, por todo o apoio ao longo da graduação, e, principalmente, por me ensinar o significado do amor incondicional. Todos os "muito obrigada" do mundo não seriam o suficiente para expressar minha gratidão a vocês.

À minha orientadora, Miriam Rossini, que me acolheu, compreendeu e orientou quando nem eu mesma sabia o que esperar deste trabalho.

À Barbara, Carine, Juliana, Lurdes e Major pelas constantes revisões, auxílios e por me aguentarem e acalmarem durante meus surtos de ansiedade.

Aos meus amigos: Fabiano e Filipe, por sempre estarem ao meu lado, me mostrando que o mundo é gigante; à Gabriela Seixas por ter feito meus dias de Fabico mais doces, divertidos e leves ao longo desses semestres; ao Junior por me ajudar a encontrar calma quando eu estava em uma tempestade; à Carol Pedrotti pelos longos áudios cheios de amor e carinho.

Aos demais amigos e agregados que compreenderam minhas incontáveis recusas para eventos sociais durante a realização desse trabalho, mas ainda assim me apoiaram.

Muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar como as personagens femininas do filme *À Prova de Morte* (2007), de Quentin Tarantino, se relacionam com o conceito de garota final presente nos filmes de *slasher*. Para isso, os métodos utilizados são a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica. No segundo capítulo foram trazidos apontamentos a respeito da produção dos filmes de *slasher*, como o seu contexto histórico e as relações de gênero estabelecidas dentro desse universo que são importantes para formar o conceito de garota final. O terceiro capítulo é destinado a abordar a influência dos filmes de *slasher* no cinema de Quentin Tarantino, diretor de *À Prova de Morte* (2007), especialmente a respeito da criação das personagens femininas na sua filmografia. O quarto capítulo é destinado a fazer as análises a respeito das personagens, através de sequências do filme que retratem as características dessa garota final – a paranoia, a sexualidade e a fúria. Por fim, concluiu-se, através da pesquisa bibliográfica e da análise fílmica, que Tarantino cria personagens fortes e estrategistas, que sabem lutar e são capazes de se defender. Sendo assim, ele utiliza apenas uma característica da garota final para criar as personagens de *À Prova De Morte* (2007) – a fúria.

PALAVRAS-CHAVE

Filmes de *slasher*. Garota final. Quentin Tarantino. Gênero.

ABSTRACT

This work aims to analyze how the female characters in Quentin Tarantino 's film Proof of Death (2007) relates to the concept of final girl present in slasher movies. For this, the methods used are bibliographic research and film analysis. In the second chapter, notes were made about the production of slasher movies, such as their historical context and the gender relations established within this universe that are important to form the concept of the final girl. The third chapter is intended to address the influence of slasher movies on Quentin Tarantino's film, director of Death Proof (2007), especially regarding the creation of female characters in his filmography. The fourth chapter is meant to make the analyzes about the characters, through sequences of the film that portray the characteristics of this final girl - paranoia, sexuality and fury. Finally, through bibliographical research and film analysis, it was concluded that Tarantino creates strong characters and strategists, who know how to fight and are capable of defending themselves. Thus, he uses only one feature of the final girl to create the characters of Death Proof (2007) – the fury.

KEY-WORDS

Slasher movies. Final girl. Quentin Tarantino. Gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dr. Caligari, Cesare e Jane.	17
Figura 2 - A senhora Voorhees e Jason Voorhees, de Sexta-feira 13.	23
Figura 3 - Laurie Strode sendo confrontada por Michel Myers.	27
Figura 4 - Marion Crane e Lila Crane.	28
Figura 5 - Jackie após enganar os policiais e o traficante Ordell.	45
Figura 6 - A estética de <i>À Prova de Morte</i> (2007).	48
Figura 7 - Personagens da primeira parte do filme.	49
Figura 8 - Personagens da segunda parte do filme.	51
Figura 9 - Kim, Zoe e Abernathy derrotam o Dublê Mike.	52
Figura 10 - Arlene conta sobre a noite anterior para suas amigas.	57
Figura 11 - Júlia Selvagem troca mensagens com um amor não resolvido.	58
Figura 12 - Abernathy, Kim, Lee e Zoe.	61
Figura 13 - Um brinde as chapadas!	62
Figura 14 - Kim lava a roupa na hora que quiser!	66

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Mr. Blonde tortura o policial.	38
Quadro 2 - Injeção de adrenalina na personagem Mia Wallace.	44
Quadro 3 - Arlene percebe a presença do Dublê Mike.	53
Quadro 4 - Arlene percebe a presença do Dublê Mike pela segunda vez.	54
Quadro 5 - Conversa entre Arlene/Butterfly e Dublê Mike.	55
Quadro 6 - Dublê Mike encontra Abernathy e Lee.	56
Quadro 7 - Abernathy percebe a presença do Dublê Mike.	57
Quadro 8 - Arlene dança para o Dublê Mike.	60
Quadro 9 - O mastro do navio.	64
Quadro 10 - Elas querem vingança.	67
Quadro 11 - Batendo no carro do Dublê Mike.	68
Quadro 12 - A derrota do vilão.	68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 FILMES DE HORROR	16
2.1 Contextualização dos filmes de horror	16
2.2 O subgênero <i>slasher</i> e a violência gráfica	18
2.3 A garota final	24
3 CLARO QUE É VIOLENTO - É UM FILME DE TARANTINO!	32
3.1 Quentin Tarantino	32
3.2 A violência hiperbólica e o diálogo com os filmes de <i>slasher</i>	36
3.3 Há espaço para mulheres nesses filmes?	41
4. AS MULEHRES EM À PROVA DE MORTE	46
4.1 O filme <i>À Prova de Morte</i>	47
4.2 Quem é a garota final?	52
4.2.1 Paranoia	52
4.2.1 Transgressão	58
4.2.3 Fúria	65
4.3 Análise comparativa entre ambos os grupos	69
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75
BIOGRAFIA CONSULTADA	77
FILMOGRAFIA	78
ANEXO A – CARTAZ DO FILME “À PROVA DE MORTE”	80
ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE À PROVA DE MORTE	81

1 INTRODUÇÃO

O cinema sempre buscou despertar sensações nos seus espectadores. O gênero do horror, por exemplo, é capaz de causar fascínio pelo fato de lidar com questões que culturalmente nos provocam alguma apreensão, tais como pesadelos, sobrenatural ou medo da morte, capturando nossas ansiedades e temores. Dessa forma, esse gênero cria uma interação com o seu público, pois se relaciona com ele através de sentimentos comuns, porém extrapolados.

Além disso, o horror trabalha com variados temas e enredos, possuindo diversos subgêneros, sendo um deles denominado como *slasher*. Tal subgênero conta a história de um psicopata que persegue e mata um grande número de vítimas de uma maneira excessivamente violenta. No Brasil, apesar de utilizarmos o termo “terror” para classificar filmes que causam medo e estranhamento na plateia, nesta monografia utilizaremos a definição de Stephen King (1987, apud SILVA, 2014, p. 12), na qual “o horror está ligado ao aparecimento de determinado objeto ou coisa que causa essa sensação de pavor, enquanto o terror consiste em assustar sem a necessidade de mostrar”. Sendo o *slasher* conhecido por expor a morte violenta das suas vítimas, partiremos do princípio, com base nessa definição, que ele é um subgênero de horror.

Os personagens dessa categoria de filme são adolescentes transgressores que consomem drogas e bebidas alcoólicas, fazem sexo com vários parceiros e, portanto, são “punidos” com mortes cruéis por suas escolhas imorais. As personagens femininas presentes no enredo morrem de forma cruel e, muitas vezes, com seus corpos sendo expostos de maneira sexualizada, como uma forma de deixar claro que as mulheres que não apresentam um comportamento esperado de uma “dama” – como abster-se de fazer sexo, beber, usar drogas e ter uma postura mais ativa – acabam por serem castigadas.

No final só existe uma sobrevivente nesse enredo: a chamada garota final, expressão criada por Carol J. Clover, em seu livro *Men, Women, and Chainsaws – gender in the modern horror film* (1992), para descrever aquela personagem que sobrevive a todas as tentativas de assassinato do psicopata da história. Ela é representada por uma mulher pura e virginal que se abstém de qualquer transgressão e, muitas vezes, reprova e censura as escolhas de seus amigos. Por isso, como uma forma de “recompensa”, ela consegue se manter viva e até mesmo destruir o vilão que a persegue, livrando-se de uma morte hedionda. Segundo Garcia (2010), “os filmes de *slasher* permitem que elementos antifeministas, como a crueldade

perpetrada às mulheres, e os elementos feministas, como a heróica sobrevivente feminina, possam coexistir”.

Na busca por um filme que ilustrasse a questão das mulheres dentro dessa categoria cinematográfica, surgiu a ideia de analisar *À Prova de Morte* (2007), um *slasher* dirigido por Quentin Tarantino, de 2007. O filme é dividido em duas partes, fazendo com que o espectador tenha a impressão de estar assistindo a dois filmes diferentes. Essa foi a forma que Tarantino, que também é um cinéfilo, encontrou para homenagear as antigas sessões duplas de cinema – as chamadas *Grindhouse*, na qual o espectador tinha acesso a dois filmes pelo preço de um¹.

Os filmes de Tarantino são conhecidos por incorporar elementos como crimes violentos e referências ao cinema *exploitation* – gênero de filmes conhecidos como apelativos, que abordam de modo mórbido e sensacionalista as temáticas que tratam. Com exceção de *Cães de Aluguel* (1992), que possui elenco exclusivamente masculino, outra característica das obras do diretor é que ele se mostra interessado pela força da mulher. Seus filmes mais conhecidos trazem a presença de protagonistas femininas como, por exemplo, Shoshanna Dreyfus que foi responsável pela morte de Hitler no filme *Bastardos Inglórios* (2009), e Beatrix Kiddo, uma noiva vingativa mestre em artes marciais, protagonista de *Kill Bill volume I* (2003) e *Kill Bill Volume II* (2004).

O filme *À Prova de Morte* (2007) não difere dessa lógica do diretor de buscar por protagonistas femininas. Na primeira parte da história, temos um grupo de garotas, Arlene (Vanessa Ferlito), Júlia Selvagem (Sydney Tamiia Poitier), Lanna Frank (Monica Staggs) e Shanna (Jordan Ladd), que querem se divertir em um bar local, bebendo, conversando e flertando. Lá elas conhecem o Dublê Mike (Kurt Russel), um homem com mais de 50 anos de idade e com uma cicatriz imensa no rosto, o que faz com que seja rejeitado pelas mulheres. No final da noite, o grupo de garotas embarca no carro de Shanna para um final de semana entre amigas, porém numa colisão frontal causada propositalmente por Dublê Mike, com seu automóvel “à prova de morte”, todas morrem tragicamente.

Após 14 meses deste acidente, somos introduzidos à segunda história. As amigas Abernathy (Rosario Dawson), Kim (Tracie Thoms), Lee (Mary Elizabeth Winstead) e Zoe (Zoë Bell), entusiasmadas com um filme chamado *Vanishing Point*, alugam o mesmo modelo de carro utilizado na película – um *Dodge Challenger* branco – e tentam reproduzir uma de suas cenas mais perigosas. Nesse momento, Dublê Mike surge e bate no carro em que elas se

¹ Esse modelo de sessão dupla de cinema já havia sido utilizado em outro filme de Quentin Tarantino, *Um Drink no Inferno* (1996), porém ele apenas escreveu o roteiro para essa película e participou como ator. Enquanto em *À Prova de Morte* (2007) ele não só escreveu o roteiro, como também dirigiu o filme.

encontram, na tentativa de causar um acidente. Entretanto, como ele não consegue matá-las através dessa primeira colisão, as garotas passam a persegui-lo, até encontrá-lo e, no final, espancá-lo, invertendo os papéis expostos no início do filme e obtendo a vingança que aquelas primeiras mulheres não conseguiram. Estas personagens da segunda parte do filme não possuem relação com o primeiro grupo e o único objeto de conexão entre uma história e outra é o Dublê Mike e seu carro.

À *Prova de Morte* (2007) estava disponibilizado na plataforma *Netflix*² até julho de 2016 – época em que tive a oportunidade de assistir ao filme pela primeira vez. Atualmente, é possível encontrá-lo no site *Youtube*, em uma cópia dublada. Entretanto, para a realização deste trabalho, foi utilizada a versão disponível no aplicativo *Popcorn Time*³, que mantém o áudio original em inglês e possui legendas em português.

Quando assisti a este filme pela primeira vez, chamou-me a atenção elementos do enredo, principalmente o acidente que matou o primeiro grupo de meninas, pois isso foi algo totalmente cruel e explícito, deixando a entender que elas morreram simplesmente por serem mulheres, sem nenhuma outra explicação aparente. Além disso, outros elementos também me despertaram o interesse, principalmente a respeito do grupo que aparece na segunda parte do filme, como a vingança bem-sucedida que elas conseguiram realizar contra o “perseguidor” da história e os seus diálogos que envolvem assuntos como carros, sexo, bebidas e o direito de serem independentes, por exemplo. Logo, surgiu-me a dúvida: esses pontos presentes no filme que tanto me chamaram a atenção são capazes de classificar *À Prova de Morte* (2007) como uma obra progressista por tentar transgredir um dos elementos principais do *slasher*, a angelical “garota final”?

Diante disso, para compreender tais questionamentos, esta monografia tem como pergunta de pesquisa a questão: “De que maneira o conceito de garota final se apresenta no filme *À Prova de Morte* (2007)?”.

O objetivo geral é analisar como as personagens femininas do filme *À Prova de Morte* (2007) se relacionam com o conceito de garota final presente nos filmes de *slasher*. Os objetivos específicos estipulados para o cumprimento do objetivo geral são:

- Apontar e problematizar a forma como a mulher é representada dentro desse subgênero;

² *Netflix* é um site pago que possibilita assistir filmes e séries online.

³ *Popcorn Time* é um aplicativo que oferece serviços semelhantes ao do site *Netflix*, porém é gratuito e seu catálogo não sofre alterações como retiradas de filmes, somente a inclusão de novos.

- Averiguar sobre como o diretor Quentin Tarantino utilizou-se das características das personagens femininas de filmes de *slasher* para criar as protagonistas de seus filmes;
- Verificar se há e quem são as garotas finais em *À Prova de Morte* (2007).

Dentro da pesquisa bibliográfica, foi definido o estado da arte através de uma busca realizada nos principais bancos de monografias, teses e dissertações com o objetivo de identificar trabalhos com temáticas semelhantes ao desta monografia, através da pesquisa das palavras-chave: “à prova de morte”, “garota final/ *final girl*”, “*slasher movies*”, “mulher em filmes de horror” e “Quentin Tarantino”. Destes, destaco o trabalho de conclusão para o curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Universidade Federal do Espírito Santo, *Gêneros e Gênero: Um olhar feminista em À Prova de Morte* (2016), de Larissa Fafá Freisleben; o trabalho de conclusão para o curso de Comunicação Social – Radialismo, das Faculdades Integradas Hélio Afonso, *As Minorias na Filmografia de Quentin Tarantino* (2014), de Karina Branco; a tese de doutorado para o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Unisinos, *O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror slasher* (2014), de André Campos Silva; e a tese de doutorado *Cópias em Glória: O Cinema Bastardo De Quentin Tarantino* (2014), de Adriano Anunciação Oliveira, para o Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia.

Tratando-se a respeito de materiais bibliográficos sobre filmes de horror e *slasher*, utilizarei como base o livro *Men, Women and Chain Saws – gender in the modern horror movie* (1992), de Carol J. Clover, que estuda as questões de gênero dentro desse ambiente do horror, além de apresentar esse subgênero cinematográfico historicamente; os livros *Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos* (2010) e *Cinema Múltiplo – Figuras, temas, estilos, dispositivos* (2015), ambos de Luís Nogueira, autor que estuda os gêneros cinematográficos, inclusive o terror e seus subgêneros. Também serão utilizados os artigos *O Corpo Feminino no Cinema de Horror: Representações de Gênero e Sexualidades nos Filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13* (2014), de Gabriela Muller Larocca, que analisa a perspectiva feminina dentro destes três filmes de *slasher*; *A Violência no Cinema de Terror Americano na Década de 1980* (2016), de Daniel Lucas de Medeiros e Ramayana Lira; e *Corpo, Violência e Transgressão: os afetos degenerados no cinema de terror contemporâneo* (2010), de Gabriel Cid de Garcia.

Para explorar o cinema de Tarantino, utilizarei os livros *O Cinema de Quentin Tarantino* (2010), de Mauro Baptista, que propõe a analisar sete filmes do diretor, além de

trazer questões relacionadas aos vários tipos de cinema que são fundamentais para entender o seu trabalho, inclusive a categoria *exploitation* que engloba o subgênero *slasher*, e *Cinema – Um zapping de Lumière a Tarantino* (1995), de Luiz Carlos Mertel. Além disso, também serão utilizados os artigos *Gêneros e Gênero: À Prova de Morte, Influências e a Representação da Mulher* (2014) e *O uso da Violência nos Filmes de Tarantino e Joel e Ethan Coen – Um Estudo de Caso Acerca das Diferenças e Semelhanças* (2011), ambos de Larissa Fafá Freisleben; *A Raiva e a Vingança nas Personagens Femininas de Quentin Tarantino* (2015), de Julyana Batista Messeder; *Os universos generificados de Almodóvar e Tarantino no cinema* (2010), Suane Felipe Soares; e *Não há lugar para mulheres neste filme: um estudo sobre o significado da ausência feminina no filme Cães de Aluguel* (2015), de Carolina de Oliveira Silva e Rogério Ferraraz.

Na análise fílmica são utilizadas as propostas de Laurent Jullier e Michel Marie, com o livro *Lendo as Imagens do Cinema* (2009) e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, *Introdução à Análise Fílmica* (1994), articulando aspectos narrativos e estéticos. Para complementar essa pesquisa, foram escolhidas 15 sequências do filme que tragam os elementos definidos para fomentar o debate acerca de quem é a garota final e como ela é apresentada no filme *À Prova de Morte* (2007). Estas sequências foram escolhidas porque retratam três características que descrevem a garota final - a paranóia, a transgressão e a fúria.

Esta monografia será dividida em cinco capítulos, sendo esta introdução o primeiro. Na segunda parte serão abordadas questões referentes à temática dos filmes de horror e às definições e histórico dos filmes de *slasher*, fundamentos que expressem como as mulheres são apresentadas nesse segmento e o conceito de “garota final”. O terceiro capítulo é destinado a explorar o cinema de Quentin Tarantino e como as características do *slasher* influenciam seus filmes, além de abordar a construção das personagens femininas dentro de seus filmes. No quarto capítulo são expostas as análises das protagonistas do filme *À Prova de Morte* (2007), levando em consideração os objetivos gerais e específicos previamente estipulados. Considerações finais, referências bibliográficas e anexos concluem este trabalho.

2 FILMES DE HORROR

O imaginário humano é povoado pelo horror desde tempos remotos e o cinema foi, e ainda é, uma boa maneira de trazer a público criaturas capazes de causar sentimentos de medo. Um psicopata com forma física monstruosa segurando uma faca e perseguindo um grupo de jovens acampados em alguma floresta, corpos falecidos, com muito sangue e mutilações, e uma jovem virginal capaz de destruir esse assassino e sobreviver para relatar os fatos. Essa é a fórmula dos filmes de *slasher*, subgênero do horror, que é capaz de produzir sentimentos de repulsa e agonia por seus excessos de violência, além de criar vilões e “mocinhas” que reverberam no imaginário popular.

Assim, este capítulo é destinado, nas suas duas primeiras partes, a apresentar o horror e o subgênero *slasher*, contextualizando-os historicamente e expondo suas principais características. Na terceira parte deste capítulo, serão explorados os papéis das mulheres dentro desse subgênero, principalmente a respeito da garota final, personagem essencial nos filmes, pois é quem acaba com o psicopata perseguidor.

Tal discussão será feita tendo como base principal o livro *Men, Women and Chain Saws – gender in the modern horror movie* (1992), de Carol J. Clover, *Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos* (2010) e *Cinema Múltiplo – Figuras, temas, estilos, dispositivos* (2015), ambos os livros de Luís Nogueira e *Autópsias do Horror – A Personagem de Terror no Brasil* (2011), de Marcelo B. Marques de Melo, além de demais trabalhos que abordam o tema, como a tese de doutorado para o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, da Unisinos, *O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror slasher* (2014), de André Campos Silva, e os artigos *A Violência no Cinema de Terror Americano na Década de 1980* (2016), de Daniel Lucas de Medeiros e Ramayana Lira e *Corpo, Violência e Transgressão: os afetos degenerados no cinema de terror contemporâneo* (2010), de Gabriel Cid de Garcia.

2.1 Contextualização dos filmes de horror

A evolução dos filmes de suspense e terror está diretamente ligada aos elementos-chave da história do cinema – desde os primeiros filmes mudos, até as novas experiências de som, cores e dimensões, muito foi produzido para que a agonia gerada pelo horror fosse sentido plenamente pelos espectadores. Esse fascínio por sentir medo provém do incômodo e do desconforto que esta categoria é capaz de provocar com sua estética peculiar.

Para falar do horror como categoria cinematográfica é necessário buscar a sua inspiração: o expressionismo, movimento europeu de grande influência na indústria fílmica, durante as décadas de 1920 e 1930. Conforme Gonçalo (2008, apud MELO, 2011, pg. 32), “o expressionismo pretendia estabelecer uma ligação entre arte contemporânea e a arte do futuro, com a negação da arte alemã neorromântica e a criação de contrato íntimo com a natureza e a realidade.” O movimento caracterizou-se pela distorção de cenários e personagens, através da maquiagem, dos recursos de fotografia e de outros mecanismos, com o objetivo de expressar a maneira sombria como os realizadores viam o mundo. O filme marco dessa categoria é *O gabinete do Dr. Galigari* (1919), apresentado na figura 1, que, na época, tornou-se o maior êxito do expressionismo e passou a ser aclamado pela crítica como uma obra-prima da história do cinema.

Figura 1 - Dr. Caligari, Cesare e Jane.



Fonte: Cenas do Filme *O Gabinete do Dr. Galigari* (1919).

Com proximidade da II Guerra Mundial, muitos diretores expressionistas, como, por exemplo, Friedrich Wilhelm Murnau, diretor do filme *Nosferatu* (1922), migraram para os Estados Unidos da América, cooptados pelos grandes estúdios e por receio da ascensão de Hitler e do Partido Nazista ao poder.

Entre os estúdios estadunidenses, destaca-se a *Universal Pictures*, grande referência em filmes de horror durante os anos de 1930 e 1940, consagrando “uma visão sobre alguns personagens literários de terror que perdura até hoje. É claro que outros estúdios também exploraram o gênero com sucesso; mas, durante algum tempo, a *Universal* não teve

concorrentes” (MELO, 2011, p. 32). O primeiro grande terror desse estúdio foi *Drácula*, de 1931, logo seguido por *Frankenstein*, de 1931.

Já na década de 1950, surgiu uma série de produções a respeito de insetos gigantes e invasores alienígenas, devido a um “reflexo do aumento da sensação de desconforto causada, no público norte-americano, pela Guerra Fria” (MELO, 2011, p.34). Cabe ressaltar que o horror sempre se relacionou com o contexto histórico a qual se encontra. Ou seja, o medo de uma tecnologia até então desconhecida, e o clima de tensão gerado por um possível ataque nuclear é o que assombra a sociedade na época da Guerra Fria. Conforme King (2003, apud Melo, 2011, p. 48), “de maneira cíclica, o cinema de horror, a cada dez ou vinte anos, parece desfrutar de maior interesse ou popularidade, quase sempre coincidindo com épocas de grande tensão política ou econômica”.

Até os anos 1950, os filmes de horror tinham como principal estratégia histórias mais leves que poderiam ser vistas pela família tradicional americana. Esses tipos de filmes eram baseados em histórias “românticas”, apresentando monstros grotescos apaixonados por mulheres frágeis e indefesas. A década de 1960 colocou um fim no moralismo e na inocência que reverberavam nesses filmes, pois o gosto pelo horror crescia e os monstros já não empolgavam mais os públicos. Diante disso, foi necessário humanizar o vilão (MELO, 2011).

Logo, fomos apresentados a filmes mais próximos da realidade, como *Psicose* (1960), por exemplo, onde o assassino não era um monstro, mas, sim, o responsável por um hotel e que não apresentava, aparentemente, traços de maldade, reforçando a ideia de que o perigo poderia estar em qualquer lugar – “se, no início, valia-se de criaturas sobrenaturais, nesse período as ameaças estavam mais próximas do espectador” (MELO, 2011, p. 37). Esse tema de um psicopata perseguindo vítimas, iniciado em *Psicose* (1960), ganhou forças e reconhecimento do público a ponto de se tornar um subgênero dos filmes de horror, o *slasher*.

2.2 O subgênero *slasher* e a violência gráfica

O *slasher* é, provavelmente, um dos mais repetitivos subgêneros do horror. Suas histórias se constituem de um assassino psicopata, muitas vezes mascarado, que persegue um grupo de jovens usando uma arma não convencional e matando-os, sendo essas mortes erotizadas e com um grande teor de crueldade e violência. Conforme Cunha (2015), “este subgênero é uma produção de baixo orçamento, chegando a ser independente ou então classificado como filme de ‘série B’”.

Primeiramente, o *slasher* nasceu como uma subcategoria dos filmes de *exploitation*, também conhecido como cinema apelativo. Conforme explicação de Mauro Baptista (2010, p. 38), “são filmes de baixo orçamento feitos fora da indústria em que o objetivo principal é obter lucro da maneira mais rápida possível”.

Sobre a diferenciação entre filmes B e *exploitation*, Baptista (2010) explica que:

Os filmes B eram realizados dentro da indústria, com orçamento baixos para Hollywood, mas superiores às cifras do *exploitation*. A série B permitiu a muitos diretores passar a realizar filmes com grandes orçamentos. Isso ocorreu em menor frequência no caso do *exploitation* (BAPTISTA, 2010, p. 39).

O *exploitation* contém os mais variados atrativos sensacionalistas, como efeitos especiais exagerados, sexo, nudez, consumo de drogas e violência. Entretanto, ao perceber o sucesso desses filmes, os grandes estúdios se apropriam desse formato de filmes e passam a lançar filmes de *slasher* em suas unidades secundárias, realizando-os com orçamento reduzido e atores pouco conhecidos.

O *slasher* ganhou espaço nos grandes estúdios hollywoodianos em meio a Guerra Fria, durante os anos 1970, quando os cineastas do terror/horror decidiram focar nos desequilíbrios emocionais causados pelas guerras, estas que, por suas vez, potencializam o aparecimento de assassinos e episódios de crueldade.

A autora Carol J. Clover (1992) explica que,

O filme nomeado como antecessor semelhante ao *slasher* é *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Seus elementos são muito familiares aos elementos do subgênero: um assassino psicótico, fruto de uma família doente, mas ainda assim reconhecido como humano; a vítima é uma mulher bonita, sexualmente ativa; a localização é um lugar terrível; a arma é algo diferente de uma arma de fogo; o ataque é registrado do ponto de vista da vítima e vem de forma repentina (CLOVER, 1993, p. 23, tradução nossa).

O filme que oficializou o “nascimento” dessa categoria do horror foi *Halloween* (1978), de John Carpenter, que conta a história de um assassino que foge de um sanatório e, usando uma máscara branca, assombra, persegue e mata um grupo de amigas durante a noite do Dia das Bruxas.

Dentro da indústria cinematográfica houve uma mudança que contribuiu para o surgimento dessa categoria de filmes – o cinema libertou-se do Código Hays. Até 1968, os filmes precisavam passar por uma inspeção para serem aprovados para ir ao cinema e o filme que tivesse cenas de violência ou sexo explícito, por exemplo, era banido. Durante a era do

Código Hays, a violência era velada e subjacente nos filmes, sendo necessário escondê-la, deixá-la subentendida, para que o filme tivesse a aprovação necessária – o que Nogueira (2015) chamou de *regime elíptico*. Ainda segundo o autor,

Assim sendo, podemos dizer que a violência, neste regime discursivo, é mais uma responsabilidade do espectador do que do autor. Este limita-se a sugerir ou indicar. Ao espectador cabe a tarefa de preencher os hiatos de informação, isto é, de imaginar aquilo que não é mostrado (NOGUEIRA, 2015, p. 89).

A discrepância entre as produções realizadas antes e após o fim do código é colossal. Os filmes que se tornaram marcas dessa ruptura com o Código Hays foram *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* (1967), de Arthur Penn, e *Meu Ódio Será Sua Herança* (1969), de Sam Peckinpah. Entretanto, mesmo não sendo considerados filmes de horror, “ambos os filmes traziam uma temática que se tornaria presente em boa parte da produção do gênero nos anos seguintes: a violência” (LIRA e MEDEIROS, 2016, p. 8).

No período após o Código Hays, a liberdade de criação fez com que surgisse uma explosão criativa em Hollywood. A utilização de cenas de sexo e violência passou a ser frequentes em grande parte dos filmes estadunidenses e as plateias, que ansiavam por algo diferente, reagiram positivamente a essa mudança. Rapidamente, a violência explícita tornou-se papel principal dentro dos filmes. Essa violência em excesso é o que Nogueira (2015) chama de *regime hiperbólico* – “a agonia, a angústia, a ansiedade, o terror, a aflição da vítima são tão ou mais relevantes do que a crueldade, o sadismo, a excitação ou o deleite do agente” (NOGUEIRA, 2015, p. 90).

O autor ressalta que:

Nunca até aí a violência cinematográfica tinha sido tratada com tanta evidência gráfica – e, porque não dizê-lo, tanta espetacularidade. Uma nova forma de representar a violência era dada a ver, com os esguichos de sangue nos corpos cravejados de balas apresentados enfática e coreograficamente em *slow motion*, de múltiplos ângulos e com uma montagem francamente expressiva. Iniciava-se uma nova era (NOGUEIRA, 2015, p. 89).

O *slasher* tornou-se um subgênero dentro do cinema de horror que caracteriza bem esses filmes do regime hiperbólico e, graças à curiosidade pela violência, fez sucesso durante os anos 1970, 1980 e 1990.

Traduzindo, *slasher* vem do verbo inglês “*to slash*” que significa cortar, fatiar:

O nome originou-se das difíceis tentativas que pais e educadores tiveram em nomear os filmes que seus alunos e filhos assistiam. Logo perceberam que sempre havia um

assassino que utilizava algum tipo de equipamento cortando para matar adolescentes nessas histórias (NOWELL, 2010, apud SILVA, 2015, p. 15).

Além desses assassinos que matam de forma cruel suas vítimas, esse tipo de filme possui, majoritariamente, os mesmos personagens: uma garota com experiência sexual, o atleta, um garoto que debocha da presença do perigo – sendo que todos estes consomem drogas ou fazem sexo – e uma garota adequada aos padrões conservadores daqueles anos. Ela se abstém dessas transgressões e percebe o perigo desde o começo da história do filme.

O outro ponto padrão dos *slasher* é o fato de o assassino agir em uma situação de espreita, onde os jovens se encontram isolados, seja em um acampamento, rodovias pouco movimentadas ou então afastados da presença de adultos e pessoas capazes de garantir sua segurança ou acessórios de autodefesa:

Esse tipo de filme preza por levar o espectador a interrogar-se sobre como se pode parar este assassino ao invés da típica pergunta feita nos filmes policiais de assassinos em série, “quem é o assassino?” ou “por que ele está fazendo isso?”. [...] Sentimos medo deste subgênero, medo pela ameaça que o assassino representa para as personagens e do que este vilão irá fazer com as demais. Não por menos, as histórias dos *slasher films* mostram jovens despreparados, sem equipamentos necessários para lidar com o assassino (NOWELL, 2010, apud SILVA, 2015, p. 16).

Por se encontrem em ambientes afastados ou longe do olhar julgador dos adultos, os jovens se sentem livres para consumir drogas e fazer sexo pré-matrimonial. Como tais atos são julgados como imorais em nossa sociedade, estes jovens são punidos com mortes violentas. Isso se deve ao fato dos filmes de horror serem conservadores e até mesmo reacionários e, conforme explica Phillips (2009, apud LOROCCA, 2014, p. 9), “a função do *slasher* é substituir os pais e sua disciplina, julgando e punindo severamente tais comportamentos” subversivos. As meninas, principalmente, são as que sofrem mortes extremamente violentas, castigadas por terem comportamentos permissivos com seus corpos e se transformando nos principais alvos do assassino. A personagem que sobrevive no final da trama é inocente e é isso que a salva – ela não morre somente porque está recebendo uma “recompensa” por se manter afastada de transgressões.

Os autores Medeiros e Lira (2016) dizem que:

Toda a imagem tem objetivos específicos e é construída em cima desses objetivos, ou seja, em cima dessa ideia da espetacularidade da violência e do moralismo em relação ao sexo. Assim, sexo se torna igual à morte e abstinência (leia-se moralismo) equivale à vida (MEDEIROS e LIRA, 2016, p.4).

Aprofundando essa afirmação, os autores apresentam que:

No auge da crise da AIDS, foi instaurado um pânico geral em relação à doença, e o cinema refletiu isso. Num filme de terror, é comum que a pessoa (em especial a mulher) que apareça fazendo sexo encontre um destino trágico, quase como uma punição pelo seu ato “pecaminoso”. Da mesma maneira, a relação sexo/morte/prazer se mostra um elemento central na maioria dessas obras, e, segundo Marcondes (2011), “não seria difícil trazer conteúdo mais psicanalítico e pensar os tropos do sexo, da agressividade, da morte e da exposição de vísceras e fluídos humanos no filme de terror como algum tipo de transfiguração libidinal” (MEDEIROS e LIRA, 2016, p. 4).

No final do filme, quando o assassino finalmente passa a perseguir a personagem pura e inocente, ela o enfrenta e escapa dessa situação de violência, sendo que muitas vezes consegue até mesmo matar o psicopata. Esta sobrevivente tem gênero definido – ela é uma mulher porque culturalmente “ser vítima” é tido como uma característica feminina, conforme será explicada no tópico *A garota final* desta monografia. Já o assassino é normalmente um homem com alguma história traumática no passado para justificar seus atos.

A arma utilizada pelo perseguidor também é outra característica do *slasher* – “as armas preferidas do assassino são facas, martelos, machados, picaretas de gelo, agulhas hipodérmicas, forcados e similares” (CLOVER, 1992, p. 31, tradução nossa). Essas armas rudimentares funcionam como uma extensão do corpo do assassino e causam um impacto maior que uma arma de fogo, por exemplo, por “nos permitir ver com os próprios olhos o corpo aberto” (CLOVER, 1992, p. 31, tradução nossa).

O *slasher* foi capaz de criar vilões clássicos e presentes até hoje no imaginário popular. Um dos exemplos é o caso do Jason Voorhees, da franquia *Sexta-feira 13*, que conta a história de um homem com problemas mentais que assombra e mata um grupo de jovens em um acampamento. A franquia teve seu início no ano de 1980 e foi uma das séries de terror mais longas da história, com o último filme lançado no ano de 2009. Ao contrário dos demais, que sempre trouxeram Jason Voorhees como principal assassino, no filme original era a senhora Voorhees, a mãe do vilão, a responsável pelas mortes. Ambas as personagens são apresentados na figura 2. O filme trabalha com a representação elíptica da violência, que foi se tornando hiperbólica à medida que a franquia foi avançando. Ainda assim, “a violência já estava presente desde o início, e foi apenas aperfeiçoada por Jason nos filmes seguintes” (LIRA e MEDEIROS, 2016). Além disso, outros vilões clássicos surgiram também nos anos 1970 e 1980 utilizando máscaras e armas incomuns, como Michael Myers e sua faca de

cozinha, dos filmes *Halloween* (1978 – 2002), Freddy Krugger com uma luva de garras afiadas, da franquia *A Hora do Pesadelo* (1984 – 2010) e *Leatherface*, da película *O Massacre da Serra Elétrica* (1974).

Figura 2 - A senhora Voorhees, de *Sexta-feira 13* (1980) e Jason Voorhees, de *Sexta-feira 13* (2009).



Fonte: Cenas do filme *Sexta-feira 13* (1980) e *Sexta-feira 13 II* (2009).

Outro filme dos anos 1980 que cabe destacar é *O Massacre* (1982), que conta a história de jovens que resolvem fazer uma festa e são atacados por um psicopata que fugiu do manicômio e utiliza uma furadeira como arma. Há dois grandes diferenciais nesse filme: a) o *Massacre* (1982) é dirigido Amy Holden Jones e teve o roteiro escrito por Rita Mae Brown, mulheres que conquistaram um espaço em um cinema até então dominado por homens; e, b) o filme não apresenta nenhum sobrevivente no final da história, pois todos os jovens morrem.

Todos os filmes aqui mencionados impactaram não somente a época contemporânea à sua produção, mas o cinema de terror de modo geral. A fórmula dos filmes de *slasher* ainda foi utilizada para outros inúmeros filmes durante o final da década de 1980 e ao longo dos anos 1990, gerando um esgotamento no público que já não se surpreendia com a repetição. Surge, então, a necessidade de o *slasher* se reinventar.

Em 1996, Wes Craven, diretor de *A Hora do Pesadelo* (1984), retoma o cinema com o lançamento do filme *Pânico* (1996), homenageando o subgênero *slasher*. O filme contava com um vilão mascarado (*Ghostface*) que antes de caçar suas vítimas faz perguntas a respeito de antigos filmes de horror – “Qual seu filme de terror preferido?”⁴ tornou-se a frase característica dessa franquia. Além disso, o *slasher* foi e continua sendo inspiração para

⁴ “What’s your favorite scary movie?” - *PÂNICO* (Scream). Direção de Wes Craven. Estados Unidos da América: Buena Vista International, 1998. (111 min.).

outros filmes, como as franquias *Eu Sei O Que Vocês Fizeram No Verão Passado* (1997 – 2006), *Lenda Urbana* (1998), *Jogos Mortais* (2003 – 2016) e *O Segredo da Cabana* (2011), por exemplo. Entretanto, os filmes buscaram se reinventar – em *Eu Sei O Que Vocês Fizeram No Verão Passado* (1997) e *Lenda Urbana* (1998), por exemplo, o assassino não era mais alguém desfigurado e com traumas passados, mas uma pessoa conhecida do grupo perseguido; em *Jogos Mortais* (2003) não há um único assassino, porém vários que vão mudando ao longo da trama; e *O Segredo da Cabana* (2011) faz uma crítica a essa fórmula clichê dos filmes deste subgênero.

Além das clássicas continuações dos filmes de *slasher*, conforme exemplificado acima com a franquia *Sexta-Feira 13*, as películas também ganharam *remakes* ou *reboots* para “modernizar” o filme original através de inovações tecnológicas e de uma narrativa mais dinâmica. “É isso que as pessoas querem ver. Elas querem ver o mesmo filme novamente” explica Clover (1993, p.10, tradução nossa) a respeito dos sucessos dos *remakes* e sequências.

2.3 A garota final

Um dos elementos principais do *slasher* é a figura de uma heroína que começa a história parecendo frágil, demonstrando pouco interesse por sexo ou drogas e agindo com delicadeza em comparação aos amigos. Depois de sobreviver a uma série de tentativas de assassinato do psicopata, ela desenvolve uma força surpreendente para vencê-lo. Essa personagem é o que Carol J. Clover vai nomear, no livro *Men, Women and Chainsaws – gender in the modern horror movie* (1992), como garota final (tradução nossa).

Dentro do contexto dos filmes de *slasher*, a figura ideal para representar o “herói” é a mulher, porque somente ela é capaz de passar de um estágio de pânico ao de heroísmo sem parecer fraca em nenhum momento, afinal, sentir-se assustada é culturalmente assumido como uma atitude feminina. Isso a diferenciaria de um herói masculino, pois este, ao apavorar-se ou vacilar diante do assassino, estaria se “feminilizando” e, por isso, sendo menos respeitado pelo público masculino que é, supostamente, a audiência destes filmes. Além disso, parafraseando Brian De Palma (CLOVER, 1992, p. 42, tradução nossa), “se você tem uma casa mal assombrada e uma mulher caminhando com um candelabro, você se amedronta mais do que se fosse um homem viril”.

Nessa lógica, Clover (1992) aponta que:

As funções de monstro e herói são frequentemente representadas por homens, enquanto a função de vítima é muito mais feminina. O fato é que monstros

femininos e heroínas, quando aparecem, são masculinizados nas vestimentas e no comportamento (e ainda mais frequente nos nomes), e as vítimas masculinas são mostradas em posturas femininas no momento da sua morte (CLOVER, 1992, p.12, tradução nossa).

Os homens no filme de *slasher*, que não estão no papel do monstro, tendem a morrer. Caso a trama do horror conceda ao personagem masculino mais uma chance de vida é para se sacrificar salvando e defendendo a desamparada garota final. Policiais, outra categoria de possíveis personagens masculinos dos filmes aparecem durante o enredo para desacreditar na história, fazendo-a parecer absurda e fruto da mente paranoica de uma mulher, ou então, somente na parte final, para resgatar essa personagem sobrevivente.

Nos filmes de *slasher*, transgressores sexuais estão programados para morrer porque, conforme explicado no subcapítulo anterior, este tipo de filme de horror é reacionário e buscar reprimir o que é socialmente visto como “imoral”. Portanto, é comum neste gênero cinematográfico assistirmos a casais tentando encontrar um lugar sem a presença dos pais ou demais adultos onde eles possam ter relações sexuais, e imediatamente depois, ou durante o ato, acabarem sendo mortos pelo assassino, pois “matar aqueles que procuram ou se envolvem em sexo não autorizado é um imperativo genérico do filme de *slasher*” (CLOVER, 1992, p. 33, tradução nossa).

Essa punição à transgressão sexual extrapola linhas de gênero e pode afetar tanto homens quanto mulheres. Entretanto, esta é uma maneira pouco comum de morte masculina – a maioria deles morrem por cruzarem o caminho do assassino. Clover (1992, p. 34, tradução nossa) explica que “garotos morrem não porque são garotos, mas sim por causa de seus erros. Algumas garotas morrem pelos mesmos erros. Outras, entretanto, [...] morrem apenas porque são mulheres”.

Mesmo em filmes em que o número de homens e mulheres mortos são aproximados, as discrepâncias ainda são evidentes. A morte de um homem é quase sempre rápida – “mesmo que a vítima assimile o que está acontecendo, ele não tem tempo para reagir ou registrar terror.” (CLOVER, 1992, p. 35, tradução nossa). Além disso, a morte masculina é mais provável que seja vista de longe pelo espectador ou que seja algo de curta duração. Por outro lado, os assassinatos de mulheres são filmados de perto, com maior número de detalhes gráficos e em maior extensão, além de, com frequência, mostrarem essas mulheres seminuas na hora de sua morte.

Sam Peckinpah diz que "há *mulheres* e há *prostitutas*"⁵ (PECKINPAH, 1972, apud CLOVER, 1992, p. 193, tradução nossa). Essa divisão funciona para explicar o motivo de a audiência dos filmes de *slasher* considerar aceitável assistir a mulheres serem torturadas ou, muitas vezes, estupradas (CLOVER, 1992) – porque elas são as chamadas “prostitutas” que se subverteram à lógica conservadora imposta, não só por estes filmes, mas pela sociedade em si. Contrastando, há as “mulheres”, aquelas que evitam o sexo e são mostradas como mais inteligentes e conscientes do que as outras ao seu redor. A presença dessas "mulheres" mostra ao espectador que nem todas as personagens femininas são prostitutas. Logo, se nem todas são “prostitutas”, é possível se entreter assistindo a tortura e assassinato de quem é, pois isso é uma “punição” a alguma escolha imoral realizada pela personagem.

Essa personagem “mulher” é o que Clover (1992) vai identificar como a garota final – a sobrevivente, a única personagem capaz de contar os fatos ocorridos. Ela é apresentada no início da película como uma espécie de personagem principal, porque é a única a ter detalhes psicológicos desenvolvidos ao longo da história. O espectador praticamente a distingue dos outros personagens em poucos minutos de filme, pois “ela é a escoteira, a ‘rata de biblioteca’, a mecânica. Diferente das suas amigas, ela não é sexualmente atrativa” (CLOVER, 1992, p. 39, tradução nossa).

Ao longo da história, a garota final é apresentada ao público como alguém quase paranoico, atenta a todos os detalhes que seus amigos ignoram. Ela possui um “olhar investigativo ativo, normalmente reservado aos homens” (CLOVER, 1992, p. 48, tradução nossa).

A respeito da garota final, Clover (1992) afirma que:

[...] Ela é inteligente, atenta e equilibrada; é a primeira personagem a sentir algo maligno e a única a deduzir um padrão de grande ameaça; a única, em outras palavras, cuja perspectiva aborda nosso próprio entendimento privilegiado da situação. Registramos seu horror quando ela se tropeça nos cadáveres de seus amigos. Sua paralisia momentânea encarando a morte duplica os momentos de experiência do pesadelo [...] Quando ela derruba o assassino, estamos triunfantes (CLOVER, 1992, p.44, tradução nossa).

Ainda segundo Clover (1992),

Ela é quem encontra os corpos mutilados de seus amigos, percebe o horror que a cerca e que está correndo perigo [...] Ela é a personificação do terror miserável. Se os seus amigos sabem que estão para morrer um segundo antes do evento, a garota

⁵ "There are women and there's pussy" – Frase dita em uma entrevista publicada pela revista *Playboy* na edição de agosto de 1972.

final vive com este conhecimento por longos minutos ou horas (CLOVER, 1992, p. 35, tradução nossa).

Um exemplo clássico de garota final é a personagem Laurie Strode, interpretada por Jamie Lee Curtis, no filme *Halloween* (1978). Laurie é apresentada desde o início da película como uma garota diferente da demais, que não se importa com namorados, apenas com os estudos. Quando Michel Myers, o psicopata, começa a perseguir ela e suas amigas, Annie e Lynda, Laurie é a única a desconfiar que haja algo errado acontecendo, enquanto as outras ignoram sua preocupação. Enquanto Annie e Lynda estão aproveitando a noite de *Halloween* para ficar com seus namorados, Laurie está trabalhando de babá para um casal de vizinhos. Suas amigas são mortas, juntamente com seus namorados, e é ela quem encontra os corpos dos seus amigos. No final, ao ser confrontada por Michel Myers, Laurie consegue sobreviver a essa noite de horrores e derrotar o psicopata. Segundo a lógica conservadora dos filmes de *slasher*, Laurie sobrevive porque se mantém afastada de qualquer ato de rebeldia, mantendo-se pudica e íntegra durante todo o filme. A personagem é apresentada, assim como Michel Myers, na figura 3.

Figura 3- Laurie Strode sendo confrontada por Michel Myers.



Fonte: Cenas do filme *Halloween* (1978).

Com a introdução dessa garota final nos filmes de *slasher*, a fórmula de *Psicose* (1960), que serviu como um dos precursores dessa subcategoria de filme, é radicalmente mudada, pois a personagem principal passa a absorver em seu papel a função de investigadora, estruturando toda a narrativa em torno da sua relação com o assassino. Marion Crane, a mulher que morre na história do filme *Psicose* (1960) é uma transgressora – ela possui um amante e rouba dinheiro do seu local de trabalho para pagar as dívidas que ele tem. A outra personagem feminina da história é a sua irmã, Lila Crane. Ela até possui características da garota final, como o olhar investigativo, mas não pode ser considerada uma,

pois Lila é inserida no enredo da história somente na metade do filme. Além disso, a história de *Psicose* (1960) está em torno de Norman Bates e não da história de Lila ou Marion. Logo, mesmo que Lila seja uma investigadora e sobreviva, ela ainda não pode ser considerada uma garota final, pois nos filmes de *slasher* essa personagem é apresentada desde o começo como uma personagem principal (CLOVER, 1992). As irmãs Marion e Lila Crane são apresentadas na figura 4.

Figura 4- Marion Crane e Lila Crane.



Fonte: Cenas do filme *Psicose* (1960).

Ademais, quando há a garota final,

O ponto de vista é dela: nós estamos no armário com ela, observando com os olhos dela a lâmina da faca perfurar a porta; no quarto com ela, quando o assassino rompe a janela e agarra-a; [...] e assim por diante. E com ela, tornamo-nos os assassinos do assassino, ou então, os agentes de sua expulsão da narrativa (CLOVER, 1992, p. 45, tradução nossa).

Para Clover (1992), o movimento de emancipação feminina trouxe muitas vantagens para a representação das mulheres no cinema, inclusive dentro dessa categoria de filmes estudada – “uma das maiores aquisições para o horror foi a imagem da mulher em fúria – uma mulher tão furiosa que ela pode ser imaginada como uma agressora admirável” (CLOVER, 1992, p. 17, tradução nossa). Através dessa imagem de mulher furiosa, a garota final consegue superar seus próprios limites do medo, pois “sozinha ela encara a morte e sozinha ela encontra força para manter o assassino afastado tempo o suficiente para ser resgatada ou para matá-lo (CLOVER, 1992, p. 35, tradução nossa)”.

Sobre essa fúria feminina da garota final, Kibbey (2005), em seu livro *Theory of the Image: Capitalism, Contemporary Film, and Women*⁶, diz que “ter o controle da trama através de seu próprio ato de assassinato é o que torna uma garota final uma heroína, a personagem principal e não apenas outro objeto de violência” presente nos filmes de *slasher* (KIBBEY, 2005, p. 113, tradução nossa).

O fenômeno do público masculino se identificar com uma jovem personagem feminina capaz de atos heroicos em um gênero ostensivamente masculino, geralmente associado ao voyeurismo sádico, levanta questões interessantes sobre a natureza dos filmes *slasher* e sua relação com o feminismo. Conforme Garcia (2010), os filmes de *slasher* “permitem que elementos antifeministas, como a crueldade perpetrada às mulheres, e os elementos feministas, como a heróica sobrevivente feminina, possam coexistir” (GARCIA, 2010, p. 2). Além disso,

Este subgênero pode ser capaz de encarnar uma potência feminista, dada sua capacidade de usurpar as prerrogativas masculinas de agressão: a heroína final é a possibilidade, para a mulher, de se afastar do estado no qual fora apresentada ao longo do filme, deslocando seu lugar de objeto para agente da ação que retalia (GARCIA, 2010, p.2).

A garota final é a personagem que nós, espectadores, seguimos do começo ao fim, ela é os olhos através dos quais vemos a ação, além de ser quem derruba o assassino no final da história. Mesmo que a garota final tenha passado por situações perturbadoras onde ela foi a vítima, ainda assim ela é uma heroína, pois sozinha ela consegue buscar forças para sobreviver ao assassino que a persegue. Entretanto, a respeito dessa denominação, Clover (1992) argumenta que:

O "sobrevivente torturado" pode ser um termo melhor do que "herói". Ou, dado o elemento de sorte de última hora (como uma xícara de café quente ou algum outro item, que ela lança nos olhos do agressor), "acidental sobrevivente". Ou, como eu a chamo, "herói-vítima", com ênfase na "vítima" (CLOVER, 1992, p. 11, tradução nossa).

O *slasher* não é o primeiro gênero de filme a ter uma personagem feminina como heroína, porém, o que o distingue dos demais é a ausência de perspectivas alternativas, sendo capaz de levar seu público, majoritariamente masculino, a se identificar com uma garota, a *garota final* (CLOVER, 1992). Isso se deve ao fato de que:

⁶ Kibbey dedica dois parágrafos do seu livro para descrever como o diretor iraniano Ghasem Ebrahimian utilizou de alguns elementos dos filmes de *slasher* para criar a sua personagem Mariyan, no filme *The Suitors* (1988).

[...] No momento em que a garota final se torna sua própria salvadora, ela se torna um herói [...]. O terror abjeto ainda é algo feminino, mas a complacência de representar o herói como uma mulher parece sugerir que pelo menos uma das marcas tradicionais do heroísmo, o auto-resgate triunfante, não é mais exclusivamente algo do gênero masculino (CLOVER, 1992, p. 60, tradução nossa).

Se essa capacidade de heroísmo pode ser feminina também, e não algo exclusivo do gênero masculino, logo os homens podem aceitar e se identificar com essa personagem. Entretanto é importante ressaltar que essa identificação acontece porque a garota final apresenta atitudes de masculinas. Clover (1992, p. 40, tradução nossa) explica que “não é espantoso que a garota final seja masculinizada. Essa qualidade faz dela uma ambiguidade agradável para os meninos adolescentes”.

A garota final é simplesmente uma ficção acordada para uso do espectador masculino como veículo para suas próprias fantasias sadomasoquistas, já que um homem não pode sentir medo, um sentimento feminino, e, já que temos uma personagem feminina sobrevivente, é aceitável o sentimento de prazer ao ver as outras morrendo e sendo torturadas. Portanto, a garota final deve ser feminina o bastante para fazer o gênero masculino se identificar e gostar dela, porém não tão feminina a ponto de fazer os homens se sentirem desconfortáveis com sua capacidade de vencer no final (CLOVER, 1992).

Outro ponto levantado por Clover (1992), é que:

Se as mulheres são tão capazes quanto os homens de atos de violência contra alguém, mesmo que esse alguém seja um psicopata, os homens estão fora da culpa que o feminismo moderno os colocou por estarem assistindo mulheres sendo violentadas (CLOVER, 1992, p. 143, tradução nossa).

O prazer em assistir a tortura feminina, mesmo que justificada através de um pensamento machista que divide o feminino entre “mulheres” e “prostitutas”, nada mais é do que um reflexo da misoginia que está enraizada na sociedade desde os tempos mais remotos. Clover (1992, p. 13, tradução nossa) diz que “aplaudir a *garota final* como um desenvolvimento feminista é, à luz do seu significado figurado, uma particular expressão grotesca de pensamento ilusório” (CLOVER, 1992, p. 13, tradução nossa), já que a elaboração dessa personagem serve apenas para realizar uma identificação e aceitação com o público masculino, agradando-o através da exibição daquilo que é considerado aceitável para a construção social masculina.

Como foi possível averiguar, os filmes de *slasher* buscaram se reinventar ao longo dos anos para conseguir despertar novos espectadores. O vilão deixou de ser um desconhecido e passou a ser, inclusive, alguém conhecido que está acompanhando o grupo de amigos em

suas tentativas de se salvar, por exemplo. Entretanto, o conceito de garota final continua permanecendo imutável. Quentin Tarantino foi um dos diretores que ousou mexer nessa característica desses filmes. Apesar de não ser um diretor exclusivo de filmes de *slasher*, porém conhecido por fazer filmes violentos, quando dirigiu *À Prova de Morte* (2007), remodelou a forma como as mulheres são apresentadas no subgênero *slasher*. A partir disso, o próximo capítulo busca entender como esse diretor utilizou-se dos conceitos dessa subcategoria de filmes de horror discutidos nesse capítulo para criar seus filmes.

3 É CLARO QUE É VIOLENTO – É UM FILME DE TARANTINO!

Ao falar sobre os filmes do diretor norte-americano Quentin Tarantino, é impossível não pensar na sua principal característica: a violência gráfica. O ‘excesso’ presente nas cenas de morte, decapitação, tortura é o fator essencial para que seja possível identificar elementos dos filmes de *slasher* como fonte de influência. Outro elemento desse subgênero de horror que também pode ser encontrado na obra de Tarantino são as suas mulheres que buscam destruir algum mal que as persegue. Entretanto, diferentemente dos filmes de *slasher*, essas mulheres não são mocinhas indefesas, mas, sim, personagens que sabem manusear armas, lutar artes marciais e defender-se de maneira geral.

Este terceiro capítulo busca apresentar a obra de Quentin Tarantino, apresentando, primeiramente, como ele inspirou-se nos filmes clássicos de *slasher* para criar novos elementos para seus filmes. Na segunda parte, serão apresentadas as mulheres nos filmes desse diretor – quais são suas características e como estas se enquadram no conceito de “garota final” de Carol J. Clover (1992). Para tal, serão utilizados os livros *O Cinema de Quentin Tarantino* (2010), de Mauro Batista, e *Cinema – Um zapping de Lumière a Tarantino* (1995), de Luiz Carlos Mertel; e os artigos *Gêneros e Gênero: À Prova de Morte, Influências e a Representação da Mulher* (2014) e *O uso da Violência nos Filmes de Tarantino e Joel e Ethan Coen – Um Estudo de Caso Acerca das Diferenças e Semelhanças* (2011), ambos de Larissa Fafá Freisleben, *A Raiva e a Vingança nas Personagens Femininas de Quentin Tarantino* (2015), de Julyana Batista Messeder, *Os universos generificados de Almodóvar e Tarantino no cinema* (2010), de Suane Felipe Soares, e *Não há lugar para mulheres neste filme: um estudo sobre o significado da ausência feminina no filme Cães de Aluguel* (2015), de Carolina de Oliveira Silva e Rogério Ferraraz. Além disso, também, serão utilizados o trabalho de conclusão de curso *As minorias na Filmografia de Quentin Tarantino* (2014), de Karina Branco, para a Faculdade Intragadas Hélio Penha, e a tese de doutorado *Cópias Em Glória: O Cinema Bastardo De Quentin Tarantino*, de Adriano Anunciação Oliveira, para o Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia.

3.1 Quentin Tarantino

Quentin Tarantino, nascido em 27 de março de 1963, no estado do Tennessee, Estados Unidos, é um diretor, roteirista, ator e produtor de filmes. Muito além disso, Tarantino é um realizador. Conforme Ferraraz e Silva (2015, p. 351), “Tarantino nasce em

1963, momento em que o espírito de liberdade tomava conta do país: a contracultura surge para confrontar os valores institucionalizados, trazendo a sede por mudanças [...]”. Por estar inserido dentro desse contexto de ebulição social, ele viu uma necessidade de mudança dentro da indústria cinematográfica.

Tarantino criou um estilo próprio e peculiar ao mesclar extensamente elementos clássicos do cinema de massa e da cultura popular norte-americana em seus filmes. Isso faz com que ele seja considerado adepto da política de autores que pode ser caracterizada, conforme explicação de Batista (2010):

O repúdio da distinção entre arte e entretenimento, entre alta cultura e cultura de massas; acrítica, portanto, ao cinema “de qualidade”, que se proclama de arte pela nobreza do tema e por um estilo calculado para parecer sofisticado; a preocupação com o estilo, considerado essencial para definir um autor; e a avaliação positiva dos filmes de gênero (BAPTISTA, 2010, p. 13).

A não distinção entre arte e entretenimento, a alta cultura e a cultura de massas, faz com que Tarantino seja capaz de oscilar entre o *blockbuster*⁷ e o *cult*, agradando ambos os públicos. Ainda, se considerarmos o teor político dos seus filmes e as características da sua produção, podemos argumentar que o diretor nega a clássica oposição entre “filme político” e cinema de entretenimento, mostrando-se capaz de unificá-los, conseguindo “amplificar o alcance de questões que normalmente ficam restritas ao cinema independente ou são tratadas pelo cinema de massas por um viés melodramático e naturalista, frequentemente simplificador e maniqueísta” (BRANCO, 2014, p. 10).

Entretanto, mesmo que ele tenha essa capacidade de criar um cinema diferenciado, é importante ressaltar que Quentin Tarantino não adquiriu conhecimento cinematográfico em renomadas escolas de artes, mas através de uma videolocadora onde trabalhou nos anos 1980, conforme explica Mertel (1995):

[...] Deixa para trás os diretores que vieram das escolas de cinema, cheios de informação conceitual - e acadêmica. Tarantino representa um novo conceito. Trabalhou numa locadora. Viu mais filmes do que Steven Spielberg e George Lucas juntos. Mas não viu na TV, com os inevitáveis intervalos comerciais. Viu em vídeo, podendo parar a imagem, voltar atrás, avançar. Essa foi a sua escola, ele não cansa de dizer. O primeiro grande diretor surgido da videomania. Alguém que pensa, age e vive o cinema (MERTEL, 1995, p. 112).

⁷ *Blockbuster* é uma palavra que indica um filme (ou outra expressão cultural) produzido de forma exímia, sendo popular para muitas pessoas e que pode obter elevado sucesso financeiro. Um *blockbuster* também pode ser um romance ou outra manifestação cultural que tenha um elevado nível de popularidade. Disponível em <<http://www.significados.com.br/blockbuster>>. Acesso em 30 nov. 2017.

Quentin Tarantino lançou seu primeiro filme em 1992, *Cães de Aluguel*, no Festival de *Sundance*, e chamou a atenção da crítica pela forma detalhada como a violência era apresentada, com imagens fortes nas cenas de perseguição e tortura. O enredo de *Cães de Aluguel* (1992) inclui os elementos que atualmente são considerados as marcas registradas do diretor, como, por exemplo, narrativa que não segue uma linha cronológica, referências à cultura *pop* norte-americana, conversas banais em meio a cenas de violência com o uso constante de palavrões.

Sua próxima produção, *Pulp Fiction – Tempos de Violência* (1994), apresenta três contos diferentes sobre violência – um pistoleiro que se apaixona pela mulher de seu chefe, um boxeador que ganha uma luta na qual deveria perder e um casal que tenta executar um plano de roubo que foge do controle. Baptista (2010) explica que:

Pulp Fiction não procura resgatar valores em figuras tradicionais representativas da autoridade, como a polícia, o Estado, a família, e sim em seres marginais na contramão da lei e da ordem: assassinos, vendedores de drogas, delinquentes, chefes do crime. Personagens que vivem de atividades ilegais e condenadas pela sociedade, mas que defendem a validade do cumprimento de acordos e a amizade e que, por isso, enfrentam dilemas de consciência (BAPTISTA, 2010, p. 93).

Seu filme seguinte, *Jackie Brown* (1998), também apresenta outro personagem que vive na ilegalidade. A comissária de bordo, Jackie, contrabandeia dinheiro do México para os Estados Unidos a mando do traficante de armas Ordell Robbie. Ao ser presa, os dois policiais responsáveis pelo caso oferecem um acordo para que ela entregue o traficante, porém Jackie arma um plano para, além de denunciar Ordell, conseguir ficar com o dinheiro dele e fugir da polícia. Baptista (2010, p. 99) explica que, em *Jackie Brown* (1997), Quentin Tarantino “deixa de lado aspectos centrais desses dois filmes anteriores, como os momentos de agressão [...] e opta por um estilo mais calmo e uniforme, que privilegia uma visão realista e desencantada da vida cotidiana”.

Kill Bill Volume I é lançado em 2003. Um ano depois conhecemos *Kill Bill Volume II*, em 2004. Originalmente, o projeto era somente um filme, mas, devido a sua longa duração, a empresa produtora da película decidiu dividi-la em duas partes. *Kill Bill* conta a história de vingança de uma noiva que sofre uma tentativa de assassinato no dia do seu casamento a mando do seu próprio noivo. Baptista (2010, p. 126) afirma que “ao assistirmos *Kill Bill I*, comprovamos que Tarantino melhorou de verdade como encenador e como diretor: as cenas de ação são muito sofisticadas e estão mais bem filmadas”.

À *Prova de Morte* (2007), o filme seguinte de Tarantino, faz parte do projeto *Grindhouse* (2007), parceria de Quentin Tarantino com o diretor Robert Rodriguez. O filme é uma homenagem aos filmes de terror exibidos em programas duplos nos Estados Unidos nos anos 1970, em sessões chamadas *grindhouse* – sessões de cinema que passavam dois filmes pelo preço de um.

Em 2009, o diretor lança *Bastardos Inglórios*, filme que Baptista (2010, p. 133) considera “uma obra-prima que coloca Tarantino junto dos grandes da história do cinema”. O filme se passa durante o período da II Guerra Mundial, contando a história de personagens que tentam derrotar a Alemanha Nazista. Ao final do filme, eles conseguem a morte não só do alto escalão do Terceiro *Reich*, mas também a de Adolf Hitler. Branco (2014) explica que:

É em “Bastardos Inglórios”, porém, que ele (Quentin Tarantino) vai além. Tarantino subverte não só o gênero de guerra, como também a própria História, fazendo com que os judeus tenham sua vingança contra os nazistas ao romper todas as barreiras em seu emblemático final, mostrando para o público uma importante mensagem: o cinema pode tudo (BRANCO, 2014, p. 16).

Quentin Tarantino consegue surpreender mais uma vez seu público ao lançar, em 2012, o filme *Django Livre*. O enredo conta a história de um escravo fugitivo que, juntamente com um caçador de recompensas, durante o período anterior à Guerra de Secessão, está numa missão para resgatar sua esposa de um fazendeiro sádico. O filme é a maior bilheteria de Tarantino nos Estados Unidos e foi indicado a cinco prêmios no Oscar, incluindo o de melhor filme.

O mais recente lançamento de Quentin Tarantino foi o filme *Os Oito Odiados*, de 2015, que conta a história de dois caçadores de recompensas, uma prisioneira e um xerife que encontram outras quatro pessoas em uma pensão, no meio de uma nevasca – o responsável pelo abrigo, um carrasco, um vaqueiro e um confederado da Guerra Civil Americana, sendo todos estes oito personagens violentos. O filme foi indicado ao Oscar de melhor fotografia e trilha sonora.

Nestes seis filmes citados, Tarantino trabalhou tanto como diretor quanto roteirista. Entretanto, a participação dele na indústria cinematográfica é mais extensa que isso: escreveu o roteiro de *Assassinos por Natureza* (1994), dirigido por Oliver Stone; participou como ator em 19 filmes, entre 1987 e 2012; e dirigiu uma cena do filme *Sin City – A Cidade do Pecado* (2005).

Baptista, principal pesquisador que estuda o cineasta no Brasil, descreve-o como “um autor eclético, enciclopédico e autoconsciente por excelência, que evoca várias formas de ver

e pensar o cinema num mesmo filme e se alimenta delas” (BAPTISTA, 2010, p. 12). O autor ainda diz que Tarantino “distancia o espectador para que este usufrua o prazer da ficção e reflita sobre o que assiste. Ao mesmo tempo, consegue não distanciá-lo totalmente e manter seu interesse na história” (BAPTISTA, 2010, p. 138). Dentro dessa lógica, Merten (1995) explica que “talvez a grande contribuição de Tarantino ao cinema do fim do milênio venha sob a forma de uma provocação, em forma de uma constatação. Não são os filmes os abomináveis da história – amorais ou imorais, como alguns gostam de dizer. É a realidade” (MERTEN, 1997, p. 114).

Como o diretor não é frequentador das grandes faculdades de cinema e obteve grande parte do seu conhecimento de forma empírica, “a competência dos filmes de Tarantino como simples histórias permite que não dependam exclusivamente de guinadas reflexivas nem dos conhecimentos cinematográficos do espectador”. (BAPTISTA, 2010, p. 27). Logo, ele é capaz de atrair para o cinema tanto o público cinéfilo quanto o público que assiste a filmes apenas por diversão e é isso que faz com que Quentin Tarantino seja considerado hoje uma referência ao se tratar de cinema contemporâneo, sendo lembrado frequentemente como um dos maiores diretores do mundo⁸.

3.2 A violência hiperbólica e o diálogo com os filmes de *slasher*

Conforme explicado no capítulo *Os filmes de Horror*, com a instauração do Código Hays a violência presente nos filmes era velada, cabendo ao espectador imaginá-la. Conforme esclarece Baptista (2010):

No cinema de crime clássico, as cenas de violência eram partes secundárias de uma trama cujo centro era, por exemplo, a ascensão de um gangster, a execução de um assalto, a luta da polícia em capturar um criminoso, a detenção de um crime. A cadeia lógica de eventos levava logicamente a inevitáveis momentos de violência, justificados pela ação dos personagens (BAPTISTA, 2010, p. 76).

Com o fim desse regime do Código Hays, alguns gêneros passaram a ter a violência explícita como um dos seus focos principais. Tarantino, por ser cinéfilo, não só foi capaz de notar essa mudança, como também compreendeu que os filmes violentos conseguem despertar mais o interesse do público, pois ele “percebeu que, a partir dos anos 1960, depois

⁸ “Richard Linklater lidera lista dos 100 melhores diretores dos últimos 25 anos” Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/richard-linklater-lidera-lista-dos-100-melhores-diretores-dos-ultimos-25-anos-20885651>> Acesso em 08 nov. 2017.

de [...] filmes como *Uma rajada de Balas* (1967), gêneros como o *western*, o filme de crime e o filme de horror evoluíram até a paródia e o pastiche, passando a dar cada vez mais importância às cenas de violência” (BAPTISTA, 2010, p. 76).

Todos os filmes de Quentin Tarantino são violentos, não há exceções. Tarantino faz da agressão física e verbal um estilo. Freisleben (2016, p.1) explica que “sua principal fonte de referência, presente em todos os filmes, apesar dos diferentes gêneros cinematográficos clássicos, é o grafismo dos atos violentos em seus longas”. O diretor, inclusive, já foi acusado de empregar a violência de modo desmedido em seus filmes, porém ele se defendeu durante um discurso em Londres, em 2012, dizendo que vê a violência como uma forma de entretenimento. Segundo o Tarantino, “se um cara leva um tiro no estômago e começa a sangrar igual a um porco – é isso o que eu quero ver. Não quero ver um homem com dor de estômago e um pontinho vermelho na barriga”⁹.

Seus filmes têm como foco as representações gráficas da violência, uma representação exagerada. O sangue interrompe as cenas da película como algo natural em meio a situações corriqueiras, aparecendo como normalidade, como um componente da realidade daquele personagem exposto. Freisleben (2016, p.1) esclarece que “o excesso gráfico das cenas de morte, decapitação, tortura e todas que envolvem violência física é o fator essencial para que seja possível identificar o chamado *exploitation film* como fonte de influência.” Baptista (2010, p. 43) complementa essa ideia ao dizer que “os excessos e o senso de humor ligados aos momentos de violência, sexo e drogas dos filmes de *exploitation* dos anos 1970 inspiraram Quentin Tarantino a fazer uma espécie de cinema violento e grotesco, capaz de desconcertar o espectador”.

Cabe aqui retomar a definição de *exploitation* – “são filmes de baixo orçamento feitos fora da indústria em que o objetivo principal é obter lucro de maneira mais rápida possível” (BAPTISTA, 2010, p. 38). Por isso, esses filmes costumam mostrar mais violência, sexo drogas e nudez que a produção majoritária, além de utilizar atores não conhecidos pelo público. Nessa categoria de filmes, a narrativa linear era interrompida mostrando cenas agressivas. O cinema de *exploitation* está vinculado ao cinema de atração que, segundo definição de Gunning (1990, apud BAPTISTA, 2010, p. 43), é “aquilo que estimula a curiosidade visual, desperta ou cria excitação, espanto ou assombro. É algo em si inusitado, fascinante ou poderoso, e que atrai a atenção da audiência”. Baptista explica que “o cinema de

⁹ “Violência, pés descalços, cenas de dança: as marcas do cinema de Tarantino” Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-19/violencia-pes-descalcos-cenas-de-danca-as-marcas-do-cinema-de-tarantino.html>> Acesso em: 08 nov. 2017.

atrações [...] não teve como prioridade contar uma história, mas, sim, mostrar imagens excêntricas que surpreendiam e chocavam o espectador”. Logo, a cena em que Tarantino usa o *exploitation* como referência “choca o espectador, sacode mente e corpo e o faz consciente de si mesmo na sala de cinema” (BAPTISTA, 2010, p. 44).

Para exemplificar esses momentos *exploitation* presentes no filme de Tarantino, Baptista (2010) cita a cena da “tortura do policial”, no filme *Cães de Aluguel* (1992). O personagem Mr. Blonde sequestra um policial, colocando-o no portas-malas do seu carro e, logo após, faz uma pausa para lancher. Ao chegar ao cativo, Mr. Blonde começa a dançar a música *Stuck In The Middle*, da banda escocesa *Stealers Wheel*, e corta a orelha do policial, enquanto este suplica para que Mr. Blonde não cometa tal ato. O fato de dançar e explicar o significado da música segundos antes de cometer um ato de tortura deixa explícito o quanto essa situação é algo natural para o personagem. A cena é apresentada no quadro 1.

Quadro 1 - Mr. Blonde tortura o policial.



Fonte: Cenas do filme *Cães de Aluguel* (1992).

Após, Mr. Blonde vai até seu carro e pega uma lata de querosene, na qual ele joga no policial e ameaça incendiá-lo. Tudo isso acontece enquanto há um corpo ensanguentado no chão ao lado dos personagens.

Uma das formulas utilizadas por Tarantino para fazer o espectador ficar desconfortável com o que está vendo é fazer longas cenas de violência. Baptista (2010) explica que:

Tarantino se compraz estendendo os tempos (da cena, dos planos) para além do convencional, prolonga o momento violento e mórbido ou a conversação vulgar com uma vontade manifesta de perturbar o público, de fazer com que tenha dificuldade para assistir o filme com conforto (BAPTISTA, 2010, p. 42).

Como se essa extensão de tempo não fosse suficiente, essas cenas incomodam ainda mais o espectador porque são exibidas acompanhadas de conversas banais e piadas sarcásticas. Como faz notar Oliveira (2014):

A obra de Tarantino não é composta por filmes sobre a violência, mas por filmes sobre personagens tipicamente violentos, em situações que têm a violência como desfecho potencial (uma estratégia próxima ao suspense hitchcockiano), mas que, na maior parte das vezes, se encontram em torno de uma mesa para conversar banalidades (OLIVEIRA, 2014, p. 128).

Essas peculiaridades das cenas são capazes de causar um sentimento ambíguo no espectador, pois geram desconforto pela violência explícita e comicidade pela banalidade na qual a situação é retratada. Baptista (2010) explica que:

O cinema de Tarantino agrega momentos de extrema violência, conversas bizarras sobre sexo e a cultura da droga, que chocam e agridem o espectador. Momentos que, graças à paródia e ao humor negro, provocam emoções contraditórias e frequentemente simultâneas, como o humor e o riso. Reações diversas, que, pela ambivalência proposital, dependem bastante do estado de espírito do espectador nesse momento particular (BAPTISTA, 2010, p. 42).

Freisleben (2016, p.10) explica que “todas as cenas e os momentos de influência do *exploitation* chocam o espectador, ao mesmo tempo em que os deixa sensorialmente superexcitados, assumindo-se como diversão absoluta”, já que o diretor “surpreende e choca o espectador com uma violência herdeira dos filmes *exploitation* americano dos anos 1970 e dos filmes de horror” (BAPTISTA, 2010, p. 38). Baptista (2010, p. 73) explica que “as cenas de violência do cinema de Tarantino privilegiam o choque, a agressão sensorial ao espectador,

não o espetáculo” onde o “crime é apresentado como uma atividade cotidiana e prosaica” (BAPTISTA, 2010, p. 83). Seus filmes tratam a respeito de ladrões, sequestradores, mafiosos e traficantes, por exemplo, todos os personagens marginalizados e possivelmente distantes da realidade do espectador. Logo, se estamos distantes desses “marginais”, podemos ser condizentes com a violência ao redor deles. A respeito disso, Oliveira (2014, p.44) expõe que “nos filmes de Tarantino, a violência existe para promover um impacto sobre a audiência, mas não para comovê-la. Como não nos identificamos com os personagens, fruímos de modo distanciado a situação violenta nas quais eles estão envolvidos”. Oliveira (2014, p.45) ainda afirma que “quase todas as passagens de violência explícita na obra de Tarantino parecem supor uma legenda implícita: ‘não leve isso a sério, não se comova, é apenas um jogo’”.

Se, durante os anos 1960 até meados dos anos 1990, o cinema de violência era moralista e buscava punir personagens transviados, Tarantino, a partir do lançamento de *Cães de Aluguel* (1992), irá subverter essa lógica, pois não irá criar seus heróis através de uma lógica cristã. Segundo Baptista (2010):

Esse é o tipo de personagem que Tom Hanks, Kevin Costner, Tom Cruise e Mel Gibson costumam interpretar: o homem heterossexual, de profissão respeitável e legal, casado ou em busca de uma companheira, que não se droga (nem mesmo fuma) nem bebe, e que vela pelos valores coletivos da sociedade (BAPTISTA, 2010, p. 78).

Tarantino “apresenta personagens marginais, individualistas e que desempenham atividades ilegais, contrárias a moral coletiva, para, depois, tentar recuperar algum sentido de moral nesse panorama.” (BAPTISTA, 2010, p. 78). O diretor “busca de uma ética num mundo individualista e cético, onde as antigas noções de moral fundamentadas no dever cívico ou na religião estão em decadência. Trata-se de respeitar pequenos códigos que valorizem a lealdade e [...] a honestidade.” (BAPTISTA, 2010, p. 124). Por exemplo, “o filme *Cães de Aluguel* coloca a amizade, a solidariedade e a lealdade como valores importantes” (BAPTISTA, 2010, p. 50); em *Pulp Fiction – Tempos de Violência* (1994), é-se leal e bom amigo de alguém, independentemente de a pessoa ter uma ocupação legal ou não (BAPTISTA, 2010); *Jackie Brown* (1997) vai postular “a necessidade de combinar esses valores (lealdade e amizade) à maturidade e à reflexão” (BAPTISTA, 2010, p. 23).

Diferentemente do *slasher*, por exemplo, que reprovava majoritariamente transgressões sexuais, Tarantino defende assiduamente esses conceitos de lealdade e amizade. Quem não respeita esses códigos, deverá ser punido. Conforme Merten (1995), “a alegoria da

violência tem uma moral contra a violência. Tarantino, no fundo, é um moralista. Nos seus filmes só morrem os violentos” ou os traidores que não respeitam esses conceitos.

A partir de *Kill Bill* (2003 e 2004), outro pilar entra em jogo para justificar a violência: a questão da vingança. Os personagens desses próximos filmes buscam se vingar de alguma situação infame que aconteceu no passado – *Kill Bill* conta a história da noiva buscando revanche, *À Prova de Morte* (2007) vinga a misoginia de um assassino, *Bastardos Inglórios* (2009) apresenta a vingança de uma judia contra o Nazismo, e *Django Livre* (2012) acompanha toda a busca por revanche de um homem escravizado contra um senhor de escravos. Mesmo que as temáticas sejam diferenciadas, ainda assim a violência tem uma moral: somente vão sofrer aqueles que fizeram algum ato violento no passado. Logo, as cenas de violência em seus filmes sempre serão justificadas e jamais gratuitas.

3.3 Há espaço para mulheres nesses filmes?

Os filmes de Tarantino tratam de uma temática culturalmente considerada masculina – são filmes violentos, conforme exposto no tópico anterior, envolvendo tráfico, máfia, perseguições e lutas, como tantos outros filmes de ação.

Conforme explica Soares (2010),

A presença massiva desse tipo de filme no cenário hollywoodiano não é casual, ela representa toda uma produção cultural inserida na ideologia do consumo e alienação produzida pelo cinema estadunidense em busca de lucros estrondosos e de pouco conteúdo crítico, abusando de efeitos especiais, atrizes *sexys* e roteiros envolvendo dinheiro, carros caros e drogas. Ou seja, são filmes determinados pela virilidade (SOARES, 2010, p. 3-4).

Em *Cães de Aluguel* (1992), o primeiro filme da carreira de Quentin Tarantino como diretor e roteirista, “as mulheres não possuem um lugar articulado na história, contam com pouquíssimas aparições físicas, duas no total, reservando espaço apenas para comentários em meio a espertas discussões [...]” (FERRARAZ e SILVA, 2015, p. 4). No seu filme seguinte, *Pulp Fiction – Tempos de Violência* (1994), temos a personagem Mia Wallace que desempenha um papel de destaque dentro do enredo. Desde então, Tarantino vem criando personagens femininas que dividem o protagonismo da história com um personagem masculino. Entretanto, é importante destacar que há filmes em que somente mulheres são as protagonistas das histórias. É o caso de *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill Volume I e II* (2003 e 2004) e *À Prova de Morte* (2007). Essas personagens “marcaram pelo estilo e particularmente pela audácia e ousadia com a qual foram desenvolvidas”. (MESSEDER, 2015, p. 8).

A respeito das mulheres na filmografia do diretor, Messenger (2015) explica que:

Quentin Tarantino deu vida a alguns de seus personagens femininos, incorporando no papel características como veracidade, artimanha e sagacidade. Entretanto, elas trazem consigo peculiaridades que até então eram desempenhadas somente por homens, mas que na concepção do diretor, mulheres também seriam capazes de elucidar e transparecer (MESSENDER, 2015, p. 8).

Jackie Brown (1997) é o primeiro filme do diretor a ter uma personagem feminina mulher desempenhando o papel principal – Pam Grier¹⁰ interpreta Jackie Brown, uma mulher negra e de 44 anos, subvertendo o padrão dominante em Hollywood de personagens masculinos como principais em filmes de ação e, quando há personagens femininas, essas são brancas, joviais e com apelo sexual. *Kill Bill* (2003 e 2004) conta a história de Beatrix Kiddo, uma noiva grávida que sofre uma tentativa de feminicídio a mando do seu próprio noivo. Ela sobrevive e vinga-se de todos que ajudaram a tentar matá-la. Já o filme *À Prova de Morte* (2007) tem como protagonista dois grupos diferentes de mulheres, sendo o segundo grupo composto por meninas que trabalham como dublês e estão preparadas para qualquer adversidade.

Segundo Messenger (2015, p. 13), o fato dos filmes trazerem uma mulher como protagonista “aumenta a curiosidade e prende ainda mais a atenção dos espectadores. Isso ocorre devido ao rompimento dos padrões propostos pela sociedade que privilegia o gênero masculino”. Outro aspecto levantado pela autora é que:

Essas mulheres foram capazes de tomar o controle das situações e darem a volta por cima, mostrando que a mulher não é o “sexo frágil”, sendo elas capazes de demonstrarem delicadeza e fragilidade e, ao mesmo tempo, ela podem ser fortes, violentas e possuírem esse desejo por vingança (MESSENDER, 2015, p. 15).

Soares (2010) por seu lado, afirma que:

Tarantino faz uma sátira dos comportamentos masculinos através das condutas exarcebadas, mas não nega a forma misógina de pensar relações pessoais. Seus filmes centram os argumentos em cotidianos de homens heterossexuais e mostram mulheres objetificadas (SOARES, 2010, p. 4).

A autora ainda complementa que nos filmes do diretor Quentin Tarantino:

A sexualidade funciona, majoritariamente, como elemento da humilhação, da conquista e de outros fatores que não envolvem em geral dramas amorosos. [...]

¹⁰Pam Grier é uma atriz estadunidense que ficou conhecida nos anos 1970 por estrear filmes de *Blaxploitation* – filmes protagonizados e realizados por atores e diretores negros e tinham como público alvo, principalmente, os negros. Disponível em: < <https://filmow.com/pam-grier-a2661/> > Acesso em 06 nov. 2017.

Não é uma questão de entender e explorar sentimentos, sejam eles quais forem. É como se as personagens tomassem decisões a partir de determinações objetivas. A subjetividade própria do universo feminino é deixada de lado quase por completo (SOARES, 2010, p. 4).

Baptista (2010, p. 47) complementa essa ideia ao dizer que, “quando a personagem principal é uma mulher, [...] ela não assume uma vida tradicionalmente feminina; ao contrário, se apropria dos espaços e da cultura masculinos”.

Como forma de elucidar essa ideia, Soares (2010, p. 4) afirma que o diretor trabalha em sua filmografia com dois tipos de mulheres – as “inteligentes” e as “objetos”. O primeiro arquétipo que Tarantino trabalha é o de mulher objeto, que “em geral é burra, interesseira, libidínica, drogada, vive subordinada a um homem, sempre destacada por sua beleza física.” (SOARES, 2010, p. 4). A autora complementa a ideia ao citar que “essas mulheres são sempre a personificação do desejo sexual. Aquilo que lhes é próprio. Uma prostituta bem paga com grandes quantidades de drogas que integra o séquito de escravos/empregados do o homem detentor das armas, do dinheiro e do poder” (SOARES, 2010, p. 4). É o caso da personagem Mia Wallace, do filme *Pulp Fiction – Tempos de Violência* (1994), pois ela “é apenas esposa, submissa ao marido e ao mesmo tempo sedenta por sexo” (SOARES, 2010, p. 4). Outra personagem “objeto” é a Melanie do filme *Jackie Brown* (1997), descrita por Baptista (2010, p. 102) como “uma garota de praia que vive dos homens”.

Essas mulheres objetos vão ao encontro da lógica feminina presente nos filmes de *slasher*: as mulheres transgressoras sofrem consequências por seus atos. Melanie não é fiel ao seu marido, o traficante Ordell – ela o trai com um dos seus comparsas, Louis, sendo que “o ato sexual entre Louis e Melanie é mostrado como uma descarga física, algo físico e impessoal” (BAPTISTA, 2010, p. 102). Mesmo sendo o ato sexual algo indiferente para ambos, a garota era casada e, portanto, agiu de forma contrária ao esperado pela lógica conservadora dominante. Louis não admite essa vontade que Melanie tem de trair Ordell e “num castigo talvez inconsciente ao ato sexual passado, Louis mata Melanie no estacionamento do shopping de forma inesperada.” (BAPTISTA, 2010, p. 102). Mia Wallace, outra transgressora, é usuária de cocaína. Ao cheirar heroína encontrada na jaqueta de Vincent, o personagem responsável por cuidá-la, ela tem uma overdose. Vincent, ao ver a cena, fica desesperado e leva-a imediatamente para o seu traficante, onde ela recebe uma injeção de adrenalina e sobrevive.

A personagem Melanie está inserida dentro do universo de *Jackie Brown* (1997), onde os valores morais são benquistos, portanto ela é punida com a morte pela sua traição.

Mia foi castigada por seu ato de usar drogas, porém ganha o direito a redenção, diferentemente de Melanie, porque o filme *Pulp Fiction – Tempos de Violência* (1994) conta a história de anti-heróis. Sobre isso, Baptista (2010) esclarece que:

A estratégia central de Tarantino em *Pulp Fiction* consiste em escolher aspectos característicos dos gêneros e inverter sua importância. [...]. A inversão desses elementos vai contra as expectativas do público, acostumados a um desenrolar da história que siga as convenções de gênero (BAPTISTA, 2010, p. 73).

Portanto, se a convenção diz que uma personagem deve ser punida por ser usuária de drogas, Tarantino faz ao contrário da lógica padrão ao dar a essa mulher uma chance de redenção – mesmo que seja através de uma dolorosa injeção de adrenalina, conforme apresentado no quadro 2. Se essa mesma convenção diz que uma mulher deve ser punida logo após o ato sexual, Tarantino reserva essa cena para ser mostrada quando o espectador menos espera vê-la, com o objetivo de chocá-lo ainda mais.

Quadro 2 - Injeção de adrenalina na personagem Mía Wallace.



Fonte: Cenas do filme *Pulp Fiction – Tempos de Violência* (1992).

O segundo arquétipo citado são as mulheres “mais inteligentes do que os homens, dotadas de uma excentricidade de natural [...] e frieza no trato com o universo masculino, dentro do qual se sente confortável e lida de igual pra igual com os homens.” (SOARES, 2010, p. 4). A autora ainda esclarece que:

Essas personagens se enquadram na clássica imagem pejorativa das mulheres que viveram o momento da fuga do silêncio, da inexistência e a sua chegada triunfal à cidadania, através da capacidade de ser um homem. Essas mulheres serão combatidas por uma segunda parcela da segunda onda do movimento feminista que busca a aceitação das diferenças próprias das mulheres e o enaltecimento delas. As mulheres não mais seriam homens com saias, mas agora teriam sua própria identidade digna e vencedora, não competindo mais pelo lugar dos homens, criando os seus próprios (SOARES, 2010, p. 4).

Shoshanna Dreyfus, que junto com seu parceiro cria um plano para matar Hitler (*Bastardos Inglórios*, 2009), e Beatrix Kiddo e sua capacidade infalível de artes marciais (*Kill Bill*, 2003 e 2004) são exemplos de personagens que se enquadram dentro dessa lógica de mulher inteligente, pois, friamente e calculadamente, conseguem realizar seus planos de vingança. O segundo grupo do filme *À Prova de Morte* (2007) também se enquadra dentro dessa lógica de mulheres inteligentes, porque conseguem destruir do vilão da história. Entretanto, acredito que a melhor exemplificação seria a da personagem Jackie Brown, do filme *Jackie Brown* (1997), uma mulher negra de 44 anos, inteligente e estrategista, que foi acusada de contrabandear dinheiro do México para os Estados Unidos. Conforme Baptista (2010, p. 113) explica: “a pressão da polícia e a ameaça de uma condenação levam-na a perceber que está atravessando uma fase decisiva de sua vida”. Portanto, Jackie arma um plano para conseguir escapar não só da polícia, mas também de Ordell Robbie, um importante traficante de armas. Em outras palavras, Jackie Brown arma um plano e consegue enganar os homens da história. A cena final do filme é apresentada na figura 5.

Figura 5 - Jackie após enganar os policiais e o traficante Ordell.



Fonte: Cenas do filme *Jackie Brown* (1997).

Sobre isso, a autora Soares (2010, p. 5) nota que o diretor Quentin Tarantino “segue uma forma de fazer cinema mais centrado na reprodução dos tradicionais papéis normativos da dinâmica sexual/social”, já que o diretor ainda segue a lógica de dividir mulheres entre

dois estereótipos, assim como nos filmes de *slasher* que o inspiraram: “mulher objeto” para aquelas que possuem interesses sexuais explícitos e estão em uma situação de dominação masculina, e “inteligente” para aquelas com habilidades de luta e protagonista de suas próprias histórias. Ainda, segundo a autora, o diretor “enaltece a norma e poderia ser associado à misoginia.” (SOARES, 2010, p. 8).

Em contrapartida, Messeder (2015) acredita que o diretor Quentin Tarantino tenta subverter essa lógica de representação feminina ao apresentar mulheres com habilidades de luta, defesa que não seguem os estereótipos de “sexo frágil”. Por exemplo, essas personagens da categoria de “mulheres inteligentes” – Jackie Brown, Beatrix Kiddo e as garotas do *À Prova de Morte* (2007). Mesmo que haja personagens masculinos relevantes no enredo desses filmes, elas são as protagonistas. A respeito disso, Messeder (2015, p. 14) sustenta que ao utilizar “uma mulher como protagonista, o diretor Quentin Tarantino encontra uma forma de combater e romper com padrões culturais que foram estabelecidos há séculos na sociedade”. Por exemplo, Shoshanna Dreyfus, mesmo que divida o enredo da história com outros personagens masculinos, através de sua vingança “toma conta de toda a situação e mostra que, apesar de tanto sofrimento, conseguiu virar o jogo e se vingar daqueles que a fizeram sofrer.” (MESSEDER, 2015, p. 12).

Baptista (2010, p. 104) relata que “a teoria feminista tem marcado a incapacidade da indústria de Hollywood para apresentar mulheres ativas, sexuais e seguras de si”. Quentin Tarantino foge dessa regra ao apresentar os mais variados tipos de mulheres – negras, brancas, jovens ou maduras – que, além de saberem lutar, são exímias estrategistas, não trabalhando com a ideia de “sexo frágil”. Mesmo que ele tenha feito personagens femininos “objetos”, cabe ressaltar que ambos os filmes usados como exemplo pela autora Soares (2010), *Jackie Brown* (1997) e *Pulp Fiction* (1994), são dos anos 1990, quando o discurso sobre empoderamento de gênero ainda não era tão amplificado como atualmente e, no filme *Jackie Brown* (1997), para contrastar com a mulher “objeto” Melanie, há a própria Jackie, um exemplo de mulher inteligente.

Em *À Prova de Morte* (2007), apesar de Messeder (2015) tê-lo citado como um filme onde as mulheres são inteligentes e não objetos, Quentin Tarantino irá apresentar essas duas categorias femininas no enredo a fim de recriar o ambiente dos filmes de *slasher*. Logo, ele se apropria da visão que esses filmes têm das suas personagens femininas. No próximo capítulo, será feita a análise de a respeito desses dois grupos de mulheres do filme para entender se o diretor se apropria do conceito de garota final.

4. AS MULHERES EM *À PROVA DE MORTE* (2007)

Este capítulo visa responder a pergunta norteadora desta monografia: de que maneira o conceito de garota final se apresenta no filme *À Prova de Morte* (2007)? Para responder tal questionamento, serão feitas análises de ambos os grupos de mulheres que aparecem nas duas partes do filme, sendo que para cada um dos grupos foram escolhidas 15 sequências que buscam representar os conceitos principais que formam a garota final: a paranóia, a sexualidade e a fúria. As análises de cada sequência serão precedidas de fotogramas da cena em ordem cronológica e diálogos realizados entre elas. Os apontamentos, contudo, não serão delimitados unicamente aos trechos destacados – a discussão será ampliada para outras situações mostradas nos filmes. Ao final, será feita uma análise comparativa entre ambos os grupos para verificar as possíveis diferenças que as fizeram ter o destino que tiveram – o primeiro grupo morreu em um trágico acidente, causado propositalmente pelo Dublê Mike, enquanto o outro grupo conseguiu alcançá-lo e espancá-lo.

Para fomentar as análises, foram utilizados os livros *Lendo as Imagens do Cinema* (2009), de Laurent Jullier e Michel Marie, e *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994), Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété.

4.1 O filme *À Prova de Morte*

À Prova de Morte (2007), objeto de estudo dessa monografia, foi o quinto filme da carreira do diretor Quentin Tarantino. Essa película faz parte do projeto *Grindhouse* (2007), onde o espectador assiste a dois filmes diferentes em uma única sessão – *Planeta Terror* (2007), dirigido por Robert Rodriguez e *À Prova de Morte* (2007), de Quentin Tarantino.

No entanto, no Brasil, o projeto *Grindhouse* (2007) nunca chegou. A empresa responsável pela distribuição do filme no país decidiu trazer *À Prova de Morte* (2007) e *Planeta Terror* (2007) separadamente, pois o projeto tinha três horas de duração. Além disso, *À Prova de Morte* (2007) foi completamente ignorado pelo circuito brasileiro cinematográfico, chegando às salas de cinema do país somente três anos depois do seu lançamento, apesar de já estar disponível para *download* na internet.

Essa baixa recepção tanto do projeto *Grindhouse* (2007) quanto dos filmes *À Prova de Morte* (2007) e *Planeta Terror* (2007) se deve ao fato das películas serem entrecortadas com trailers de outros filmes do gênero *exploitation*, ter pequenas pausas para breves intervalos e possuir chuviscos nas imagens, dando a impressão de que estamos assistindo algo

antigo e desgastado, assim como eram os filmes exibidos nas sessões de *grindhouse*. Essa estética é apresentada na figura 6.

Figura 6 – A estética do filme *À Prova de Morte* (2007).



Fonte: Cenas do filme *À Prova de Morte* (2007).

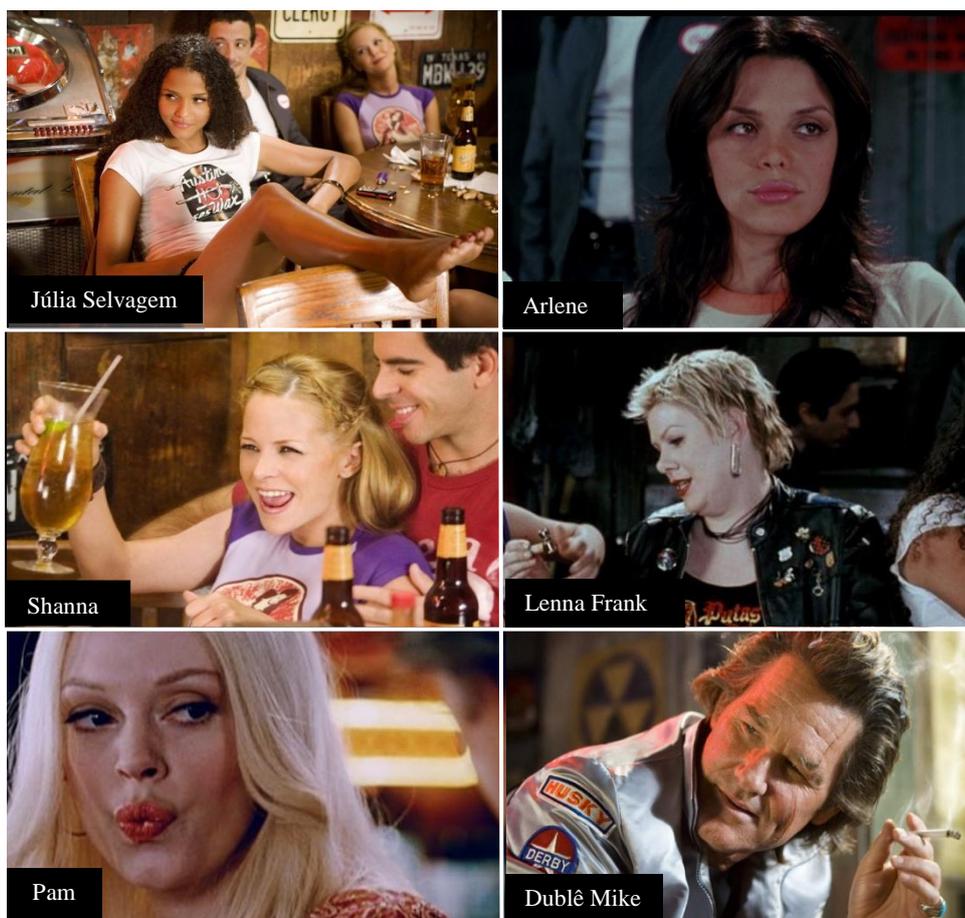
Mesmo que o filme não tenha o glamour dos outros filmes dirigidos por Quentin Tarantino, como os excessos gráficos, por exemplo, Baptista (2010) ressalta que:

O mais interessante do filme são a fotografia e o design de produção. A ideia do diretor é reproduzir as cores desgastadas e os saltos na película que esses filmes costumavam ter quando exibidos em cópias já muito rodadas (BAPTISTA, 2010, p. 132).

O enredo de *À Prova de Morte* (2007), na sua primeira parte, conta a história de um grupo de mulheres que andam em um carro pela cidade conversando sobre diversos assuntos – sexo, homens e drogas, por exemplo. Uma dessas mulheres é conhecida como Júlia Selvagem (Sydney Tamiia Poitier), uma garota negra que trabalha como *DJ* local em um conhecido programa de rádio. Júlia prometeu em seu programa que quem as encontrasse se divertindo pela cidade poderia, ao recitar um poema para Arlene (Vanessa Ferlito), que Júlia não revelou seu nome e a chamou de “Butterfly” na rádio, receber uma *lapdance*¹¹ dela. O grupo entra em um bar e começam a beber, enquanto conversam sobre homens e sexo. Neste bar, as meninas conhecem o Dublê Mike (Kurt Russell), um homem de, aproximadamente, 50 anos com uma cicatriz no rosto. Os demais homens que participam dessas cenas estão apenas querendo embebedá-las para tirar proveito da situação. Estas personagens da primeira parte do filme são apresentadas na figura 7.

¹¹ *Lapdance*, também chamado de dança no colo, é uma dança erótica, comum em clubes de *strip-tease*, onde o dançarino move-se sensualmente com ou sem roupa chegando a sentar no colo do cliente. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lap_dance> Acesso em 15out. 2017.

Figura 7 – Personagens da primeira parte do filme.



Fonte: Cenas do filme *À Prova de Morte* (2007).

O Dublê Mike tenta se aproximar das garotas, porém elas o afastam. Entretanto, ele não desiste e recita o poema para Arlene/ Butterfly, fazendo com que ela faça uma *lapdance* para ele. Na metade da dança, o filme corta a cena e passa para a seguinte – as meninas embarcando no carro para passar o final de semana juntas na casa de lago de Shanna (Jordan Ladd).

Ao ir embora do bar, o personagem Dublê Mike oferece uma carona para outra mulher presente no bar, Pam (Rose McGowan), matando-a logo em seguida através de bruscas freadas que a fazem bater com a cabeça diversas vezes no painel do carro. A partir daí, o assassino sai em busca de Arlene, Júlia Selvagem, Lanna Frank (Monica Staggs) e Shanna. Ao encontrá-las na estrada, Mike apaga os faróis de seu carro e acelera, gerando um acidente através dessa colisão frontal.

O Dublê Mike sobrevive, afinal de contas ele estava em seu carro à prova de morte, porém todas as garotas morrem. No hospital, o policial Earl McGraw (Michael Parks), xerife da cidade, interpreta o caso como um homicídio de caráter sexual, mas não decide levar a

investigação adiante já que as garotas seriam culpadas pelo acidente – Pam por ter aceitado a carona de um estranho e Arlene, Júlia Selvagem, Lanna Frank e Shanna por terem consumido álcool, fazendo com que Mike seja inocentado:

Cena 14 – A conversa do Xerife com seu filho no hospital

Duração: 1'1" (0'53"07 – 0'54"08)

Xerife Earl McGraw: Isso aí é o *veio* caso de acidente homicida. Aquele *cabra* assassinou aquelas garota. Usou um carro ao invés de um machado, mas elas tão *morta* do mesmo jeito.

Filho: O que o senhor vai fazer?

Xerife Earl McGraw: *Nadica* de nada. O procurador vai dizer que não foi crime. As *mulher tava* entupida de álcool, maconha e o garanhão chegou aqui limpo.

Filho: O senhor acha mesmo que ele premeditou o assassinato *das garota*?

Xerife Earl McGraw: Eu não posso provar, mas já que pensar é de graça... Eu penso que é isso.

Filho: Mas *pra* quê?

Xerife Earl McGraw: Eu tenho pra mim que tem sexo no meio. É a única coisa que vejo. Impacto em alta velocidade, metal torcido, vidro quebrado, todas as quatro almas levadas exatamente ao mesmo tempo. Provavelmente, o único jeito que aquele degenerado consegue o dele. Acho que só vão pegar aquele maldito com um homicídio culposo veicular pela carona na caixa de morte. Mas só pela tal da negligência. O tal do *barmen* que vai testemunhar que o dublê Mike não bebeu nada a noite inteira e que a passageira foi deixada lá pelo namorado, na maldita chuva e ainda foi ela quem pediu a carona para ele. Agora, no papel, vai parecer que ele só tentava ajudá-la. Quero dizer, é assim que o júri vai ver isso.

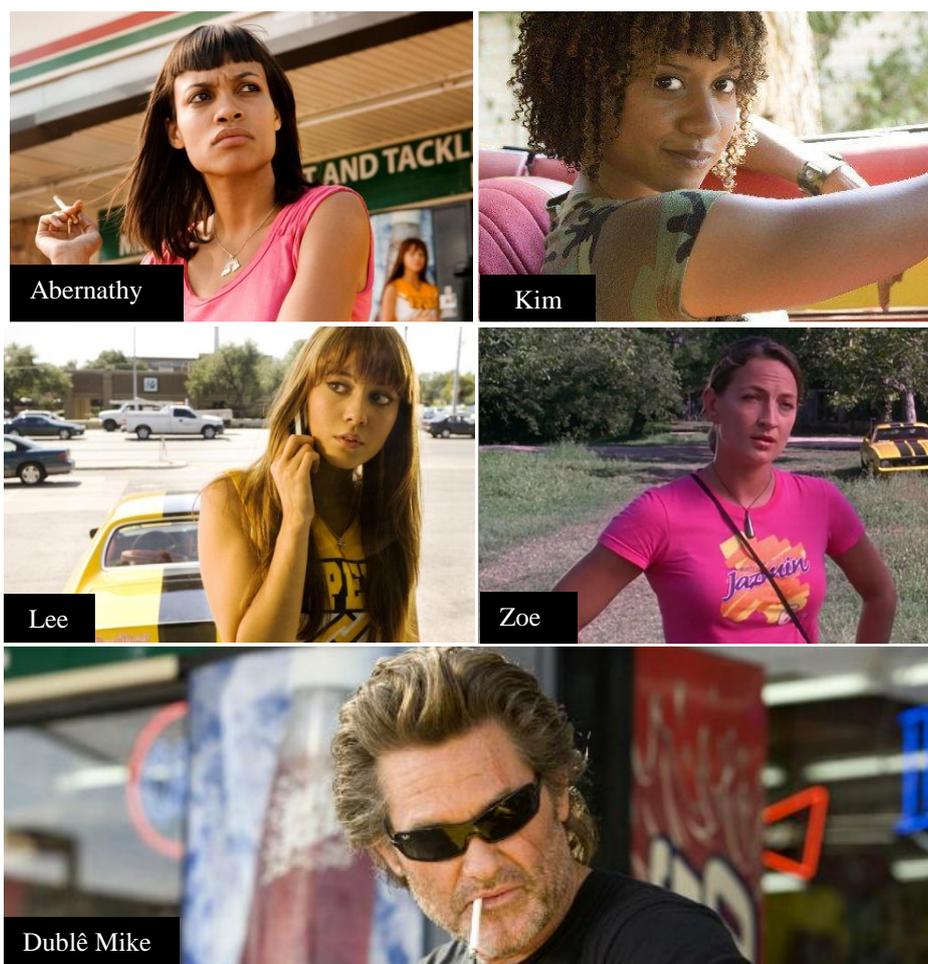
Mesmo tendo noção de que foi um homicídio, o Xerife Earl McGraw não resolve levar o caso adiante, pois já está muito cansado e sabe que um caso como esse não será levado adiante, afinal de contas, as meninas estavam bebendo, fumando e, inclusive, socializaram com aquele homicida. Ou seja, ninguém acreditaria que o acidente foi causado propositalmente.

Passado 14 meses, Abernathy (Rosario Dawson), Kim (Tracie Thoms), Lee (Mary Elizabeth Winstead) e Zoe (Zoë Bell), apresentadas na figura 8, estão aproveitando seus dias de folga das filmagens do filme na qual trabalham. O Dublê Mike, ao encontrar essas garotas em um estacionamento, volta a atacar e persegui-las. Quando Abernathy e Lee percebem a presença do homem, ele vai embora fazendo uma manobra exibicionista para impressioná-las. As mulheres acham esse ato ridículo e interpretam o gesto como fruto de uma insegurança masculina causada pelo tamanho do pênis.

Em um bar, as garotas não conversam unicamente sobre homens, sexo e relacionamentos. Kim e Zoe compartilham com as amigas suas paixões por carros e filmes de corrida. Entusiastas de um filme de carros chamado *Corrida Contra o Destino* (1971), as duas

querem alugar o mesmo modelo de carro utilizado na película – um *Dodge Challenger* branco – e, como ambas trabalham como dublês profissionais, protagonizar uma de suas cenas mais perigosas. Nas cenas que prosseguem, as personagens conseguem obter o carro e Zoe faz uma brincadeira perigosa denominada “mastro do navio”, que é basicamente tentar permanecer em cima da parte frontal do carro em movimento, segurando-se apenas em dois cintos cruzados nas laterais do veículo.

Figura 8 – Personagens da segunda parte do filme.



Fonte: Cenas do filme *À Prova de Morte* (2007).

O Dublê Mike cruza com as garotas novamente e então inicia sua perseguição homicida ao grupo. Segue-se uma longa cena de carros em velocidade, que quase causa a morte de Zoe, que todo o tempo permanecera se equilibrando em cima do *Dodge Challenger*. Projetada do carro na última colisão, Zoe não sofre nenhum ferimento devido ao seu talento como dublê. O Dublê Mike encontrou rivais à sua altura que passam a persegui-lo desesperadamente por uma estrada. Ao encontrá-lo, as meninas o espancam até ele cair no chão. Com essa cena, apresentada na figura 9, o filme se encerra.

Figura 9 - Kim, Zoe e Abernathy derrotam o Dublê Mike.



Fonte: Cenas do filme *À Prova de Morte* (2007).

4.2 Quem é a garota final?

Conforme apresentado no segundo capítulo, a garota final não é igual as outras personagens. Diferentemente dos seus amigos, essa personagem não consome drogas e não tem relações sexuais ou qualquer tipo de envolvimento afetivo e sexual com o gênero oposto (e muito menos com o mesmo gênero). Sendo assim, ela consegue manter-se atenta a tudo que está acontecendo e é a primeira a perceber o perigo por perto, fazendo com que seja vista quase como paranoica pelos outros ao seu redor e, muitas vezes, pelo próprio espectador. Nos minutos finais do filme, ela está furiosa com a morte de todos os seus amigos e é assim que ela consegue forças para acabar com o assassino.

Diante disso, elenquei três pontos para analisar a construção das personagens femininas em *À Prova de Morte* (2007), relacionando-as com o conceito da garota final: a paranóia, isto é, se alguma delas está atenta e é capaz de perceber a presença do assassino anteriormente, assim como a garota final faz; a sexualidade, ou seja, a forma como as personagens explanam suas percepções a respeito de relações sexuais e a forma como elas se referem sobre relacionamentos afetivos; e o terceiro tópico é a fúria que essa mulher tem ou encontra durante o seu percurso para acabar com o maníaco do Dublê Mike.

4.2.1 Paranoia

Na primeira parte do filme, Arlene é a única personagem a perceber a presença do Dublê Mike, antes de ele se apresentar formalmente ao grupo. O primeiro contato que Arlene tem com o personagem é quando suas amigas param em um bar à beira da estrada e ela fica na rua, fumando um cigarro. Ao olhar para trás, percebe o homem a vigiando dentro de um carro preto com uma caveira branca desenhada no capô. Segundos depois, o carro acelera e sai em alta velocidade. Arlene parece estar desconfortável com o desconhecido a observando, porém elas não aparenta ficar assustada – apenas estranha tal situação, conforme apresentado no quadro 3.

Quadro 3 - Arlene percebe a presença do Dublê Mike.



Fonte: Cenas do filme *À Prova de Morte* (2007).

A segunda vez que Arlene percebe a presença do Dublê Mike é no bar, onde ela está bebendo com suas amigas. Ela sai do bar e senta na varanda para fumar um cigarro e observar a chuva. Uma das luzes do estacionamento, que até então estava apagada, acende, fazendo com que ela perceba a presença daquele mesmo carro preto com a caveira branca que a vigiou anteriormente. Agora, diferentemente de antes, Arlene parece estar preocupada. Ela fita o carro por um tempo, enquanto uma música de mistério toca ao fundo da cena. Uma mão encosta em seu ombro – é um de seus amigos. Ela leva um susto, o que revela que ela está assustada e pressentindo que há algo errado envolvendo aquele carro, conforme apresentado no quadro 4. Entretanto, ela volta para o bar para continuar se divertindo com suas amigas, sem falar sobre assunto que a está incomodando.

Quadro 4 - Arlene percebe a presença do Dublê Mike pela segunda vez.

Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Ela está atenta aos detalhes que a cercam, porém não chega a investigar o porquê ou de quem é o carro que parece estar perseguindo as garotas.

Nas cenas seguintes, quando o Dublê Mike se apresenta formalmente ao grupo de mulheres, Arlene revela que havia percebido que ele estava as seguindo. Júlia Selvagem espanta-se que Arlene já tenha visto ele anteriormente. O diálogo está retratado abaixo e é apresentado no quadro 5.

Quadro 5 - Conversa entre Arlene/ Butterfly e Dublê Mike



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Cena 10 – A conversa entre Arlene e Dublê Mike

Duração: 43 segundos (0'35"49 – 0'36"32)

Dublê Mike: Está com medo de mim? É a minha cicatriz?

Arlene: É o seu carro.

Dublê Mike: Desculpe. Esse é o carro da minha mãe.

Arlene: Você estava seguindo a gente?

Dublê Mike: É isso que eu gosto em Austin. Isso aqui é apenas um ovo.

Júlia Selvagem: Você já viu esse cara antes?

Arlene: Eu vi na frente do *Gueros*.

Dublê Mike: Eu também te vi na frente do *Gueros*. Você viu meu carro e eu vi suas pernas. Não disse que não estava seguindo vocês, mas não disse que não sou um louco.

Arlene: Então não está seguindo a gente mesmo?

Dublê Mike: Não estou te seguindo, Butterfly. Eu apenas dei sorte.

Com isso, fica claro que Arlene não só percebeu a presença do Dublê Mike, como também sentiu medo. Entretanto, esse medo não foi o suficiente para ela alertar as suas amigas que algo não estava certo e, quem sabe, evitar o terrível acidente que as matou. Inclusive, após a conversa com o vilão, a expressão facial de Arlene, que até então era de medo em relação a esse desconhecido, passa para um sorriso, mostrando que agora ela está mais confortável e menos assustada.

Na segunda parte da película, 14 meses após esse primeiro grupo morrer, quem percebe a presença do Dublê Mike anteriormente é Abernathy. A personagem está dormindo deitada nos bancos traseiros de um carro com os pés para fora, enquanto Lee está no banco da frente ouvindo música. O assassino observa as mulheres e elas não percebem nada. Ele encosta nos pés de Abernathy que sente cócegas e passa um pé no outro. Ele mexe novamente no pé dela – dessa vez, ele lambe, acordando a garota. Logo em seguida, o Dublê Mike finge procurar por suas chaves do chão. Lee, por estar usando fones de ouvido, não percebe nada e pede desculpas por ter acordado Abernathy. Dublê Mike entra em seu carro, encara as garotas, acelera e sai do local em alta velocidade. Abernathy e Lee riem e atribuem essa necessidade de se expor em alta velocidade ao fato de o assassino ter órgãos genitais pequenos, portanto precisa encontrar conforto nessas demonstrações de masculinidade. A cena pode ser vista no quadro 6 e descrita no diálogo a seguir.

Quadro 6 - Dublê Mike encontra Abernathy e Lee.



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Cena 1: Primeiro encontro com o Dublê Mike

Duração: '0"15 (1'00"30 – 1'00"45)

Lee: Desculpa. Eu não queria te acordar.

Abernathy: Não. Não foi você. Aquele cara encostou no meu pé quando passou.

Abernathy: Não sei. Me deu uma agonia.

O fato de Abernathy sentir “uma agonia” ao encontrar com Dublê Mike já prediz que algo está errado e ela consegue perceber isso, diferentemente da sua amiga que, mesmo acordada, permanece alheia à situação. Entretanto, o contato principal que a faz perceber o perigo é na cena seguinte, quando, ao parar na frente do carro para colocar suas botas, ela nota que o Dublê Mike está do outro lado da rua, observando-a. Ele olha para ela, acelera e sai correndo novamente. Lee está próximo, comprando bebidas e Abernathy pergunta se ela viu alguma coisa – ela não percebeu nada. Assim como Arlene, Abernathy é a única do seu grupo de amigas a perceber que elas estavam sendo perseguidas, mas esse impacto não foi suficiente para ela comentar o ocorrido com suas amigas. A cena pode ser vista no quadro 7.

Quadro 7 - Abernathy percebe a presença do Dublê Mike.



Fonte: Cena do filme *A Prova de Morte* (2007).

Em ambas as partes do filme há personagens que percebem a presença do *Dublê Mike* anteriormente ao grande grupo, mas elas não fazem nada em relação a isso. Não ficam paranoicas com o que está acontecendo, mesmo que ambas tenham a noção de que há algo errado com aquele personagem. A garota final dos filmes de *slasher* também não conta de imediato para o seu grupo que percebeu estar sendo perseguida. Ela guarda tal informação para si. Entretanto, a garota final busca investigar para saber quem é essa pessoa que a persegue, e é assim que ela consegue subsídios para descobrir como matar o vilão ao final da história. Tanto Arlene quando Abernathy não fazem nada a respeito da sensação de perseguição. Inclusive, Arlene está no mesmo bar que *Dublê Mike*, mas em momento nenhum toma uma atitude de ir falar com ele ou alguém que está perto dele para descobrir algo.

4.2.1 Transgressão

Mesmo que Arlene e Abernathy tenham tido essa capacidade de perceber a presença do perigo antes das suas amigas, elas ainda não são as garotas finais porque existe outro ponto tão relevante para caracterizar essa personagem: a ausência de atitudes transgressoras. Nos filmes de *slasher*, a garota final deve ser inocente e se manter afastada de qualquer subversão – não deve ter feito sexo, nem consumir álcool, drogas ou qualquer outro ato que seja culturalmente considerado errado para uma mulher.

Diferentemente dessa lógica, Arlene revela que esteve com um homem em sua casa na noite anterior ao encontro com suas amigas. Contudo, ela deixa claro que eles não chegaram a ter relações sexuais. Eles não fizeram *aquilo* – para ela, a ideia de falar a palavra “sexo” e seus derivados é uma vergonha. Além disso, o diálogo expõe que ela ainda acredita que precisa se “fazer de difícil” para ser respeitada – aquela obsoleta construção social de que mulheres que escolhem seguir o seu libido no primeiro encontro são “vadias”. A cena está transcrita a seguir, e na figura 10 estão as imagens de Arlene, Júlia Selvagem e Shanna.

Figura 10 - Arlene conta sobre a noite anterior para suas amigas.



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Cena 2: Conversa sobre a vida sexual de Arlene

Duração: '1"36 (0'5"35– 0'6"11)

Júlia Selvagem: Falando nisso... O que rolou entre você e o Nate ontem?

Arlene: Você sabe. Quase nada. A gente acabou de se conhecer. Se a gente não põem esses caras na linha, eles não te respeitam.

Júlia Selvagem: Beleza! Já deu para entender direitinho o que você não fez. Agora esclarece o que você fez.

Arlene: Não foi nada de espetacular. Foram só uns 20 minutos de amassos no sofá.

Shanna: Vestidos, meio vestidos ou pelados?

Arlene: Vestidos. Eu disse que a gente deu uns amassos. A gente não fez *aquilo*.

Júlia Selvagem: Desculpa a ignorância... Mas o que é *aquilo*?

Arlene: Você sabe muito bem o que não rolou.

Shanna: Chamam isso de *aquilo*?

Arlene: Eu chamo de *aquilo*.

Shanna: Os caras gostam *daquilo*?

Arlene: Os caras gostam *daquilo* mais que tudo.

Conforme exposto ao longo do filme, em seus diálogos, elas acreditam na relação sexual como uma entrega, que deve ser feita com cuidado e economia, de modo a conquistar o respeito dos homens. O universo dessas meninas gravita excessivamente em torno da necessidade de obter a atenção masculina, o que fica evidenciado pela permanente troca de mensagens entre Júlia e um caso de amor não resolvido, conforme exposto na figura 11; a expectativa de Arlene de conhecer algum homem interessante até o fim da noite e o fato de seus diálogos se travarem quase invariavelmente em torno de homens e expectativas de romance – o que elas podem ou não fazer para conquistá-los.

Figura 11 - Júlia Selvagem troca mensagens com um amor não resolvido.



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

A única que claramente já teve relações sexuais é a Júlia Selvagem, quando Pam conta para o Dublê Mike que ela transou com um famoso para conseguir o seu programa de rádio. As demais, não há como saber se são virgens ou não através das passagens do filme, pois em momento algum é deixado explícito. Entretanto, apesar disso, cabe ressaltar que os pensamentos de Arlene são muito semelhantes às construções sociais de nossa sociedade que diz que uma mulher deve se preservar para ter seu valor reconhecido pelos homens. Aquela que não faz isso perde o respeito perante o outro gênero. Logo, Arlene tem tudo para ser a

típica garota final: foi a primeira a visualizar o Dublê Mike e tem um pensamento conservador a respeito de relacionamentos sexuais.

Entretanto, mais além no filme, na décima primeira cena, Arlene faz uma *lapdance* para o Dublê Mike, como forma de pagamento a uma aposta feita por Júlia Selvagem. Em seu programa de rádio, Júlia disse que quem encontrasse as garotas na noite, recitasse um poema para Arlene (apresentada como Butterfly) e pagasse uma bebida para ela, ganharia uma dança sensual. A expectativa do grupo era que muitos homens iriam procurar a Butterfly a ponto de ela poder escolher para quem iria dançar ou não. Contudo, Dublê Mike foi o único a realizar tal ato. Primeiramente, Arlene não se sente a vontade para dançar para ele, mas ele insiste, chegando, inclusive a chamá-la de “covarde”. A cena da dança é exposta no quadro 8.

Quadro 8 - Arlene dança para o Dublê Mike.



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Isso a torna uma transgressora, pois uma mulher recatada como a garota final jamais faria algo semelhante a isso. Suas amigas também são transgressoras. Shanna, Júlia Selvagem e Lena Frank estão bebendo bebidas alcoólicas, flertando com garotos e fumando – inclusive, chegam a conversar sobre onde conseguir maconha para levarem a viagem ao lago. Pam estava bebendo também e aceita carona de um estranho – o Dublê Mike, que até aquele momento era um desconhecido para ela.

Todas elas morrem em um acidente de carro. Pam bate com a cabeça no porta-luvas do carro do Dublê Mike devido ao impacto de freiadas bruscas. Júlia Selvagem, Lena Frank, Shanna e Arlene morrem numa colisão frontal. A lógica tradicional dos filmes de *slasher* se mostra presente: todas essas personagens eram transgressoras e por isso foram punidas. Além disso, o acidente que causou as suas mortes não é investigado pelo Xerife da cidade porque ninguém acreditaria que foi propositalmente causado por um homem que não foi visto consumindo álcool ou outras drogas durante a noite. As meninas estavam bebendo, fumando e dançando, e quem estava no bar juntamente com elas pode comprovar isso. Arlene, Júlia Selvagem, Lenna Frank e Shanna são o que Sam Peckinpah chamou de prostitutas, ou as mulheres objetos, conforme explicação de Soares (2015). Portanto, foram castigadas com uma morte violenta e indiferença das autoridades.

Na segunda metade do filme, a personagem Zoe, recém chegada da Nova Zelândia, pergunta para suas amigas a respeito dos casos amorosos que ocorrem no *set* de filmagens onde elas trabalham e todas tem um caso para contar – Lee tem um caso com o homem responsável pela manutenção do *set* que tem fetiche por vê-la urinar; Kim relacionou-se com um homem comprometido, fazendo com que ele largasse a namorada; e Abernathy tem um caso com o diretor do filme em que elas estão trabalhando, porém eles ainda não tiveram relações sexuais. Segundo Abernathy, ela quer ser diferente de todas as namoradas anteriores dele, por isso somente o deixou pegar na sua mão e fazer massagem nos seus pés. Kim, Lee e Zoe riem disso e comparam-na a uma garota de 12 anos, dizendo que ela tem que deixar as coisas fluírem. As mulheres são apresentadas na figura 12.

Figura 12 - Abernathy, Kim, Lee e Zoe.



Fonte: Cena do filme À Prova de Morte (2007).

Cena 5: Conversa sobre a vida sexual da Abernathy

Duração: '0"50 (1'10"04 – 1'10"54)

Zoe: Vocês estavam transando?

Kim: Não mesmo!

Abernathy: Oi? Seu nome é Abernathy?

Kim: Foi mal.

Abernathy: A resposta para sua pergunta é não. Claro que não.

Zoe: Como assim "não, claro que não"?

Abernathy: O Cessio ficou sem namorar por 6 anos porque todas as meninas dão para ele. E se você dá para o Cessio você não vira namorada dele. Não que eu queira namorar com ele, mas se eu quisesse ser a namorada dele e transasse com ele, não seria sua namorada. Eu seria só uma ficante e eu já estou ficando meio velha para isso.

Zoe: Deixou ele fazer alguma coisa?

Abernathy: Claro! Deixei ele fazer massagem no meu pé e, quando a gente foi no cinema, deixei ele segurar a minha mão.

Kim: Gata, você age como uma menina de 12 anos! E ele age feito um homem! Você tem que deixar as coisas rolaem.

Na primeira parte do filme, quando a personagem Arlene falou sobre esperar para ter relações sexuais, suas amigas respeitam esse discurso e apenas a censuram por não falar a palavra "sexo", mas em momento algum a julgaram por essa escolha. Entretanto, nessa segunda parte, Abernathy é criticada pela sua postura de negação perante o seu namorado, mostrando que essas mulheres já não concordam com aquela visão da primeira parte do filme que acreditava que as mulheres, para serem respeitadas pelos homens, devem abster-se de sexo.

Além das questões sexuais, Abernathy, Kim e Zoe utilizam drogas, conforme exposto na passagem abaixo do filme. A figura 13 refere-se ao brinde realizado na cena.

Figura 13 - Um brinde as chapadas!



Fonte: Cenas do filme *À Prova de Morte* (2007).

Cena 6: Um brinde as chapadas!

Duração: '0"8 (1'11"52 – 1'12"00)

Abernathy: Ai, a Kim, Zoe e eu aqui, estávamos em uma *rave* nas Filipinas...

Lee: Estavam trabalhando em quê?

Kim: Três Chutes na Cabeça, parte 3.

Abernathy: Ai, a gente estava meio chapadas...

Todas: Um brinde as chapadas!

Esse segundo grupo, Abernathy, Kim, Zoe e Lee, primeiramente, passa a impressão de ser menos rebelde que o primeiro – agora não vemos mais flerte com homens, consumo de bebidas alcoólicas ou *lapdances*. Elas estão mais focadas em passar um tempo entre amigas, rindo de suas histórias juntas.

Além disso, há outro elemento implícito que mostra o amadurecimento desse grupo em relação ao outro. Enquanto na primeira parte do filme há chuviscos e cortes bruscos nas cenas que dão a impressão de ser um filme antigo, aqui, nessa segunda parte, não vemos mais isso, mas, sim, uma imagem mais “limpa”, sem ruídos. Isso deixa a entender que saímos de um filme feito no passado e que reproduz construções sociais obsoletas, e estamos agora em um filme atual, que reflete um pensamento mais progressista.

A transgressão maior desse grupo acontece no momento em que Zoe consegue o carro *Dodge Challenger* branco emprestado para realizar a perigosa manobra denominada “mastro do navio”, conforme apresentado no quadro 9. Kim e Abernathy, mesmo relutando e achando arriscado tal atitude, acabam concordando e ajudando-a com isso.

Quadro 9 - O mastro do navio.



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Logo após Zoe começar a fazer a manobra, Dublê Mike vê as meninas e começa a persegui-lás na tentativa de matá-las, afinal, ele é o psicopata desse filme de *slasher* que deve perseguir e violentar todas as personagens que tem atitudes rebeldes e que são contrárias ao que a sociedade moralista prega.

No segundo capítulo, descrevemos que a garota final pode possuir características consideradas “masculinas” porque essa é uma forma de os homens que assistem aos filmes de *slasher* aceitarem o fato de uma mulher ter a capacidade de destruir o vilão da história. Kim e Zoe são apaixonadas por carros e, socialmente, o gosto por automóveis é tido como uma postura masculina. Ou seja, essa masculinidade necessária para a garota final é encontrada em ambas as personagens. Elas sabem que “gostar de carros” não é algo comum para garotas, conforme referido na passagem abaixo.

Cena 6: Meninas também gostam de carros

Duração: '8"16 (1'11"50 – 1'19"06)

Zoe: Um Dodge Challenger com pintura branca?

Kim: Uau! Kowalski

Zoe: Ahan. Kowalski de “Corrida Contra o Destino”. Cara, é um carro clássico. Se esse cara de me deixar dirigir sozinha, eu vou explodir a porta desse carro.

Abernathy: O que é Corrida Contra o Destino?

Kim: Ai meu deus...

Zoe: O QUE É CORRIDA CONTRA O DESTINO? Ah, achava que eu era a sem noção aqui. É um dos melhores filmes americanos da história.

Kim: Olha só, Zoe, a maioria das meninas não conhece corrida contra o destino.

Abernathy: A maioria das meninas? E vocês? O que são?

Kim: A gente é fanática por carro. Vocês cresceram vendo ursinhos carinhosos

Lee: Eu adorava ursinhos carinhosos!

Abernathy: O que? Mas vocês não assistiam desenhos?

Kim: É claro que eu via. Eu sou uma menina. Mas eu também via filmes de carros.

Contudo, elas não são apenas apaixonadas por carros, como também gostam de realizar manobras radicais. Afinal, elas são dublês e possuem as qualidades e os ensinamentos para realizar tais atos perigosos com segurança. Esse último fato torna essas mulheres transgressoras, porque elas estão no mesmo nível que o Dublê Mike – elas são tão espertas e capazes quanto ele. Dentro do universo dos filmes de *slasher*, que são conservadores e sexistas, o fato de uma mulher possuir as mesmas capacidades que um homem é considerado um ato de rebeldia, mesmo que esse homem seja o vilão. Ela deverá vencê-lo pela sorte ou pelo seu trabalho investigativo, por exemplo, mas nunca porque é tão hábil quanto ele.

4.2.3 Fúria

Carol Clover (1992) diz que o feminismo trouxe uma série de vantagens para a imagem representada da mulher no cinema. Nos filmes de horror, “uma das maiores aquisições [...] foi a imagem da mulher em fúria – uma mulher tão furiosa que ela pode ser imaginada como uma agressora admirável” (CLOVER, 1992, p. 17, tradução nossa). É essa fúria que torna a garota final capaz de derrotar o vilão do filme de *slasher* e triunfar no final.

Arlene, Júlia Selvagem, Shanna e Lena Frank não expressam sinais de fúria durante o desenvolvimento do filme. As atitudes desse grupo são hedonistas – elas querem sentir prazer, seja essa através de relacionamentos afetivos e sexuais, bebidas alcoólicas e drogas. Logo, ao se focarem nesse prazer, elas ficam alienadas em relação aos perigos que as cercam – tanto Dublê Mike, quanto os homens que as estão acompanhando na cena e tentando, claramente, embebedá-las, ou qualquer outro perigo presente em uma sociedade machista. Portanto, não há nada no enredo que desperte a fúria dessas mulheres. Arlene, mesmo tendo pressentido que havia algo errado através na presença do Dublê Mike, deixa estar esse sentimento de alerta e volta a se divertir com seus amigos. Ela, inclusive, é convencida pelo Dublê Mike a fazer uma dança erótica para ele.

Abernathy, Kim, Lee e Zoe também buscam o prazer, fumando, bebendo e relacionando-se com homens. Entretanto, elas mostram-se mais atentas aos perigos que possam vir a enfrentar. Kim carrega uma pistola em seu tornozelo devido ao medo de sofrer uma tentativa de abuso sexual, conforme apresentado no dialogo a baixo e na figura 14 abaixo:

Figura 14 - Kim lava a roupa na hora que quiser!



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Cena 6: Kim tem uma arma.

Duração: '0''22 (1'11''50 – 1'19''06)

Kim: Olha, eu não sei em que utopia futurística vocês vivem, mas no mundo em que eu vivo, mulheres precisam de arma.

Abernathy: Não dá para ignorar o fato de que pessoas armadas têm mais chances de serem baleadas do que as outras

E você não pode ignorar fato de que se eu descer à lavanderia do prédio à meia-noite, alguém pode tentar me estuprar.

Lee: Então não lave a sua roupa à meia-noite!

Kim: Tá bom! Eu lavo minha roupa a hora que eu quiser!

Essa arma que Kim carrega vai ser essencial para derrotar o Dublê Mike. Quando ele finalmente consegue projetar Zoe para fora do carro na última colisão, enquanto ela realizava a manobra mastro do navio, Kim é levada por um momento de fúria: ela atira no Dublê Mike, acertando-o no braço e fazendo-o fugir. Zoe não se machuca devido aos seus talentos como dublê. A partir de então, o Dublê Mike e o espectador notam que não estão lidando mais com um grupo de garotas frágeis, mas sim com mulheres bem preparadas, atentas e que agora estão furiosas, assim como pode ser visto no quadro 10.

Quadro 10 - Elas querem vingança.



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Após isso, as mulheres se unem e iniciam sua vingança. Zoe recupera-se do susto e convida as amigas a procurarem o Dublê Mike pela estrada para vingar-se. Antes de sair, ela encontra uma barra de metal no chão e senta na janela do carro – ela está pronta para pegá-lo. A motorista Kim, enfurecida, acelera o carro e encontra o maníaco. Ela profere insultos contra Mike enquanto dirige em alta velocidade, dando batidas na traseira do carro de Mike, fazendo-o bater a cabeça e sangrar, assim como ele fez com a personagem Pam na primeira parte do filme. A cena é apresentada no quadro 11.

Quadro 11 - Batendo no carro do Dublê Mike.



Fonte: Cenas do filme *À Prova de Morte* (2007).

Após o seu carro à prova de morte capotar, Dublê Mike, acovardado, tenta fugir, mas as mulheres conseguem pará-lo e, tomadas pela fúria, espancam até ele cair no chão. É assim que o filme acaba, conforme apresenta o quadro 11.

Quadro 12 - A derrota do vilão.



Fonte: Cena do filme *À Prova de Morte* (2007).

Um conjunto de fatores as influenciou a serem bem sucedidas em tal ação: Zoe e Kim trabalham como dublês e tem uma maior capacidade física, além estarem preparadas para situações adversas (elas sabem dirigir carros em alta velocidade e sabem os melhores jeitos de cair evitando traumas, por exemplo), além de estarem precavidas contra possíveis situações de violência (Kim possui uma arma). Entretanto, um fator maior foi decisivo para o sucesso dessa vingança: a junção das fúrias de Zoe, Kim e Abernathy. Sozinhas elas seriam fracas contra ele, porém juntas elas são mais fortes.

4.3 Análise comparativa entre ambos os grupos

Em *À Prova de Morte* (2007), Tarantino insere uma lição de moral de forma sutil: quando as mulheres se unem, conseguem enfrentar todos os obstáculos que podem lhes atingir. O Dublê Mike, assim como os vilões dos filmes de *slasher*, mostrava-se ser mais atento e forte que suas vítimas, sendo quase invencível quando estava a bordo do seu carro à prova de morte. Entretanto, encontrou rivais à altura – Abernathy, Kim e Zoe eram inteligentes, fortes, ágeis e dublês, assim como ele. Isso não só é capaz de chocar o vilão, que espera que todas as mulheres que cruzem seu caminho sejam fracas, como também o público, pois esse não é o padrão dos filmes de *slasher*.

Outro padrão é ter apenas uma garota final, sendo que essa personagem, durante o filme, deixa clara a sua pureza em relação aos outros e é por isso que ela sobrevive, pois essa é a sua recompensa. *À Prova de Morte* (2007) não traz apenas uma garota sobrevivente – temos três mulheres fortes que trabalham unidas, mas que não são garotas finais, pois isso seria dizer que elas estão incluídas dentro de todos os outros conceitos que envolvem essa personagem, o que na verdade são os padrões de uma sociedade conservadora. O diretor Quentin Tarantino cria as personagens Abernathy, Kim e Zoe como mulheres que tomam suas decisões pautadas nas suas próprias vontades, sem se importar se isso é ou não uma atitude de mulher decente – elas são livres de qualquer amarra social que dita como elas devem ser. Tanto que, quando Abernathy fala sobre não ter tido relações sexuais com seu namorado ainda, suas amigas riem e mostram que ela não precisa se prender a esse tabu.

Arlene, Julia Selvagem, Lena Frank, Shanna e Pam também eram mulheres livres que não se importavam em beber, fumar, fazer *lapdances* e estar com garotos. Inclusive, elas pareciam extremamente focadas em se divertir, conhecer homens legais e aproveitarem a noite bebendo e fumando. Arlene em momento algum do filme pensar em alertar suas amigas sobre o carro preto que as perseguia ou, quando descobriu que o veículo era de Dublê Mike,

indagou-o sobre os encontros anteriores. Essas mulheres da primeira parte do filme também não se apropriaram da ideia de que as mulheres devem ser unidas. Pam estava sozinha no bar e quando indagada porque não estava com o grupo, ela realiza um discurso chamado de *slut-shaming*¹² contra Julia Selvagem, afirmando que ela transou com alguém importante para conseguir ser a famosa DJ que é. Como uma forma de punição a isso, Pam morre sozinha no banco do carona no carro à prova de morte do Dublê Mike. Arlene e Julia Selvagem também discursam contra Pam, chamando-a de “hippie fedida” e “loira oxigenada”. O final reservado a elas é o normal dos filmes de *slasher* – por beberem, fumarem, estarem com homens e não se unirem, elas têm uma morte mostrada explicitamente, com direito a quatro *flashbacks* para mostrar exatamente como cada uma das mulheres morreu.

Esse primeiro grupo mostrado na película é sexualizado durante o filme, seja pelas outras personagens que querem embebedá-las para transar, ou através do olhar do espectador, que pode ver os quadris das personagens em *close* nas cenas. Elas parecem não se importar com isso. Pelo contrário, parecem necessitar dessa sexualização para conseguirem se afirmar como mulheres bonitas e *sexies*. Júlia, por exemplo, em um momento no bar, diz que muitos homens gostam de olhar para a sua “bunda”, inclusive ela relata que tem até um marca de mordida nessa parte do corpo feita por um fã. Esse detalhe não é encontrado no segundo grupo. Abernathy, Kim e Zoe não estão preocupadas com a visão de outros sobre seus corpos. Elas sabem de seus atributos e não precisam que alguém confirme isso através dessa sexualização. Já a personagem Lee, mesmo pertencendo a esse segundo grupo, é sexualizada através de suas roupas curtas de líder de torcida, mas ainda sim concorda com o discurso de suas amigas. Ela não participa da cena final, pois fica, obrigada por Abernathy, na casa do dono do *Dodge Challenger*.

Outro ponto relevante de *À Prova de Morte* (2007) é que o ator responsável por interpretar o Dublê Mike é Kurt Russell. Ele é conhecido por atuar em filmes de ação, entre eles *Velozes e Furiosos 8* (2017), *Velozes e Furiosos 7* (2015), *300 Milhas para o Inferno* (2001), *Breakdown – Implacável Perseguição* (1997), *Cortina de Fogo* (1991) e *Tango & Cash* (1989), sendo que nesse último, ele atuou juntamente com Sylvester Stallone. Logo, devido ao histórico do ator, é praticamente impossível pensar que a personagem que ele está interpretando irá sofrer alguma punição por toda a violência que causou. Entretanto, ao final

¹² *Slut-shaming* é uma forma de estigma social aplicada a pessoas, especialmente mulheres e meninas, que são percebidas por violar as expectativas tradicionais de comportamentos sexuais. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Slut-shaming>> Acesso em 20 nov. 2017.

do filme, Tarantino surpreende o espectador ao fazer Dublê Mike apanhar de um grupo de mulheres, sem a utilização de armas, apenas com suas habilidades de luta.

O espectador assiste ao filme e, ao chegar ao final da primeira parte, acredita estar vendo um tradicional filme de *slasher* que pune as mulheres transgressoras. Entretanto, na segunda parte, a partir do triunfo de Abernathy, Kim e Zoe, percebemos que Tarantino utiliza esse filme para ensinar uma lição: sejamos todas unidas. A união se torna essencial para determinar o destino de cada grupo. Em *À Prova de Morte* (2007), Tarantino tenta subverter a moral ensinada nos filmes de *slasher* que diz que mulheres conservadoras sobrevivem – ele ensina-nos que quando nós mulheres permanecemos unidas, sobrevivemos a qualquer infortúnio, independentemente das nossas escolhas morais.

O Xerife da cidade foi o único que percebeu que Dublê Mike fez propositalmente o acidente, mas preferiu não fazer nada a respeito disso, porque seria difícil levantar provas contra ele, já que o Dublê não bebeu nada alcoólico durante a noite e as mulheres foram vistas pelos demais frequentadores do bar consumindo álcool e drogas. O único homem que aparece na história, sem ser o Dublê Mike, e com poder para punir o assassino prefere não fazer porque acredita que as mulheres serão culpadas e uma investigação para provar o contrário demandaria muito trabalho. Mais uma vez, outra lição de moral: somos nós por nós mesmas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta monografia, estipulei como objetivo geral analisar como as personagens femininas do filme *À Prova de Morte* (2007) se relacionam com o conceito de garota final presente nos filmes de *slasher*. A partir das análises realizadas, conclui-se que as tanto Arlene, Julia Selvagem, Lanna Frank, Pam e Shanna quanto Abernathy, Kim, Zoe e Lee não se encaixam no conceito geral de garota final. Entretanto, as mulheres possuem algumas características isoladas dessa personagem, mas não abraçam o conceito geral.

Na primeira parte do filme, somos levados a acreditar que Arlene será a garota final porque ela é a primeira (e única) das suas amigas a perceber que o Dublê Mike as está perseguindo. Mesmo que ela tenha explanado em umas das cenas que esteve com um garoto na noite anterior, ela conta sobre o ocorrido para suas amigas com um cuidado moralista: ela utiliza a palavra “aquilo” para falar do ato sexual e diz que não deixaria o homem passar a noite com ela porque, se fizesse isso, ele não a respeitaria no futuro. Apesar disso, ela faz uma dança sensual para o Dublê Mike, fuma e bebe. Logo, não há como ela ser uma garota final, pois a garota final não iria permitir que um homem visitasse sua casa durante a noite para “dar uns amassos” e muito menos faria uma dança sensual para um senhor desconhecido, pois isso vai totalmente contra a lógica conservadora em que ela foi criada. As outras personagens – Lanna Frank, Pam e Shanna – não podem ocupar esse papel de garota final porque, além de beberem, fumarem e estarem acompanhadas de homens no bar, não são personagens que tomam a atenção suficiente durante o enredo. A garota final é a personagem principal e nós sabemos isso desde o começo do filme porque o foco está nela. Entretanto, acima de tudo, não há garotas finais nessa primeira parte da história porque nenhuma sobrevive aos acidentes causados pelo Dublê Mike. Esse primeiro grupo é o que Sam Peckinpah chamou de “prostitutas” – ou seja, são as transgressoras.

Abernathy, Kim, Lee e Zoe são as sobreviventes. Abernathy foi a única dessa segunda parte do filme a perceber que o Dublê Mike estava observando-as e, além disso, ela também pensa o ato sexual com moralismo, mas suas amigas a repreendem duramente, dizendo que ela assim ela age como uma criança. Entretanto, Abernathy não pode ser considerada a garota final porque sozinha ela jamais venceria o agressor – ela teve a ajuda de suas amigas. Elas encontram o Dublê Mike e, juntas, conseguem derrotá-lo. Unidas, elas conseguem sobreviver devido à outra característica da garota final: a fúria. Elas estão furiosas porque o Dublê Mike tentou matar Zoe. Elas unem as suas fúrias e saem atrás dele para buscar vingança. Contudo, caracterizar esse grupo como garotas finais incluiria dizer que elas

são inibidas, puras e carregam todo aquele conservadorismo que envolve essa personagem, mas elas não são assim. Elas são fortes – sabem lutar, brigar, dirigir e, principalmente, são unidas.

A ideia de uma mulher vencer sozinha um perigoso vilão soa como algo progressista se levarmos em consideração que os papéis reservados a mulheres no cinema são majoritariamente o de “sexo frágil”. Entretanto, não há como pensar em filmes de *slasher* como algo bom para a representação das mulheres no cinema. Primeiramente, há uma diferença discrepante entre as mortes femininas e masculinas, já que as mortes dos homens são muito mais rápidas e mostradas distantemente, enquanto a das mulheres são mais longas e explícitas, sendo que a personagem estará seminua ou alguma parte íntima será mostrada na hora de sua morte. Como se isso não bastasse, o *slasher* ainda divide as suas personagens femininas entre “mulheres” e “prostitutas”, (como diz Sam Peckinpah), sendo que as “prostitutas” são aquelas que seguem seus próprios desejos sem se importar com os conservadorismos da época.

O diretor estadunidense Quentin Tarantino subverte essa lógica presente nos filmes de *slasher* que separa as mulheres entre as boas e as más. Em sua filmografia, as punições acontecem para quem não é confiável ou ético, independentemente de serem homens ou mulheres. Apesar de não ser um diretor exclusivo de filmes de *slasher*, facilmente podemos notar o quanto essa categoria influenciou na sua forma de fazer cinema: a violência, principal característica dos seus filmes, é mostrada explicitamente.

Tarantino, que tanto se inspira nos filmes de *slasher*, utilizou-se da fúria da garota final para criar suas personagens femininas. As mulheres nos filmes de Tarantino sabem lutar, manusear espadas ou armas de fogo, são inteligentes e, principalmente, estão prontas para vingar aqueles que as fizeram sofrer de forma violenta. Seus filmes são conhecidos mundialmente já que o diretor é um dos mais cultuados atualmente. Portanto, a atitude de colocar personagens femininas empoderadas em seus filmes consegue reverberar a ideia de que a mulher pode ser o que ela quiser, não ficando limitada a ideia de “sexo frágil”. Dar a opção de a mulher ser violenta, e justificar isso através de uma vingança contra um ato acontecido anteriormente, é uma forma de regurgitar todos os anos de submissão que a mulheres sofreram (e ainda sofrem) através da opressão masculina.

Quando iniciei esta monografia acreditava que *À Prova de Morte* (2007) era um filme que retratava o empoderamento feminino. O enredo final traz mulheres fortes que conseguem derrotar um vilão, vingando mesmo sem conhecer o primeiro grupo que morreu de forma trágica e elas não seguem estereótipos relacionados ao gênero feminino – elas

gostam de carros e não são delicadas. Além disso, o filme passa no teste de Bechdel, que analisa as desigualdades de gênero dentro do cinema – segundo o teste, um filme deve ter pelo menos duas mulheres que conversam uma com a outra sobre alguma coisa que não seja um homem. *À Prova de Morte* (2007) tem nove mulheres que conversam entre si, porém as conversas das pertencentes à primeira parte do filme são focadas em homens, enquanto as do segundo são mais abrangentes. Além disso, todas as personagens têm nomes e três delas são negras. Entretanto, ao longo da produção desta monografia, noticiou-se na mídia que Harvey Weinstein abusou de 40 atrizes e ele é um dos produtores de *À Prova de Morte* (2007). Após surgirem as acusações, Quentin Tarantino revelou que sabia dos ocorridos e estava envergonhado de não ter feito nada¹³. Logo, surge o questionamento: qual a vantagem de criar personagens de ficção fortes se no mundo ‘real’, quando há a oportunidade de dar vozes às mulheres, ele prefere defender os amigos e fechar os olhos para o que está acontecendo? Apesar da disposição do diretor em criar personagens femininas empoderadas, fugindo dos estereótipos de “sexo frágil”, ele ainda é um homem e, portanto, está sujeito a cometer atos machistas, inclusive acobertar seu amigo abusador durante anos. Tarantino agiu igual ao Xerife da primeira parte do filme *À Prova de Morte* (2007) – ele sabia o que estava acontecendo, mas preferiu ficar inerte diante disso.

Produzir esta monografia teve grande impacto para mim, pois tive o prazer de pesquisar a respeito de um filme que despertou muito minha atenção na primeira vez que vi, e mesmo tendo assistido incontáveis vezes para realizar este trabalho, continua despertando. Filmes de terror e horror sempre estiveram na minha lista de preferidos e foi extremamente prazeroso conhecer com mais afinco esse universo, principalmente as relações de gênero que se estabelecem dentro deles. Atualmente, como mulher e feminista, não penso em filmes de *slasher* como algo positivo para o feminismo, independentemente de haver uma mulher heroína sobrevivente no final que sozinha enfrenta um vilão perigoso. Essa mulher, a garota final, é a representação daquilo que o movimento luta para desconstruir diariamente – a imagem da mulher submissa que realiza suas escolhas levando em consideração o que a sociedade diz ser correto e não sua vontade própria. As mulheres que se sentem livres para realizar suas escolhas, sem pensar nas normas sociais que as regem, não morrem somente porque tiveram atitudes desviantes. Elas morrem porque são perigosas para o patriarcado.

¹³ Matéria “Quentin Tarantino admite que sabia dos abusos de Harvey Weinstein” Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/quentin-tarantino-admite-que-sabia-de-abusos-sexuais-de-harvey-weinstein.ghtml>> Acesso em 26 nov. 2017

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Mauro. **O Cinema de Quentin Tarantino**. São Paulo: Papirus, 2010. 144 p. (Campo Imagético).

BRANCO, Karina. **As minorias na filmografia de Quentin Tarantino**. 2014. 42 f. TCC (Graduação) – Curso de Comunicação Social – Radialismo, Faculdades Integradas Hélio Afonso, Rio de Janeiro, 2014.

CLOVER, Carol J. **Men, Women and Chain Saws – Gender in the Modern Horror Film**. Princeton: Princeton University Press, 1992. 280 p.

FREISLEBEN, Larissa Fafá; **Gêneros e gênero: Um olhar feminista em À Prova de Morte**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, São Paulo, set. 2016. Disponível em: < <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1146-1.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

GARCIA, Gabriel Cid de; **Corpo, violência e transgressão: Os afetos degenerados no cinema de terror contemporâneo**. Seminário Internacional Fazendo Gênero, Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, Santa Catarina, ago. 2010. Disponível em: < <https://goo.gl/f6xvdD>> Acesso em: 15 set. 2017.

KIBBEY, Ann. **Theory of the Image: Capitalism, Contemporary Film, and Women**. Indianapolis: Indiana University Press, 2005. 245 p.

MEDEIROS, Daniel Lucas; LIRA, Ramayana; **A violência no cinema de terror americano na década de 1980**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Curitiba, mai. 2016. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-1371-1.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2017.

MELO, Marcelo B. Marques de. **Autópsias do Horror: A Personagem de Terror no Brasil**. São Paulo: Lcte Editora, 2011. 220 p.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema**. Um zapping de Lumière a Tarantino. Porto Alegre, BR. Artes e Ofícios, 1995.

MESSEDER, Julyana Batista; XAVIER, Sônia Maia Teles. A Raiva e a Vingança nas Personagens Femininas de Quentin Tarantino. **Concisa: Revista Multidisciplinar da Área de Ciências Sociais e Aplicadas**, Minas Gerais, p.419–438, 2015. Anual. Disponível em: <<https://virtual.unilestemg.br/ojs/index.php/CONCISA/article/view/100>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

NOGUEIRA, Luís. **Cinema Múltiplo: Figuras, temas, estilos, dispositivos**. Covilhã: Labcom, 2015. 185 p. (Cinema e Multimédia). Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20150710-2015_13_cinema_multiplo.pdf>. Acesso em: 20 set. 2017.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: Labcom, 2010. 163 p. (Estudos em Comunicação). Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso em: 20 set. 2017.

OLIVEIRA, Adriano Anunciação. **Cópias em Glória: O cinema bastardo de Quentin Tarantino**. 2014. 139 f. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <<http://www.ppglitcult.letras.ufba.br/sites/ppglitcult.letras.ufba.br/files/AdrianoAnunciacaoOliveira.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

SILVA, André Campos. **O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror slasher**. 2014. 131 f. Tese (Doutorado) – Curso de Ciências da Comunicação, Escola da Indústria Criativa, Unisinos, São Leopoldo, 2014. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/4291>>. Acesso em: 20 set. 2017.

SILVA, Carolina de Oliveira; FERRARAZ, Rogério. Não há lugar para mulheres neste filme: **Revista de Estudos Universitários – REU**, [S.l.], v. 42, n. 2, p. 347-364, fev. 2017. ISSN 2177-5788. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/reu/article/view/2612>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

SOARES, Suane Felipe. **Os universos generificados de Almodóvar e Tarantino no cinema**. Rio de Janeiro, XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO, jul. 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276694299_ARQUIVO_OsuniversosgenerificadosdeAlmodovareTarantinonocinema-SuaneFelippeSoares.pdf>. Acesso em: 08 out. 2017.

BIOGRAFIA CONSULTADA

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Introdução à Análise Fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.

FILMOGRAFIA

À PROVA DE MORTE. (Original: *Deathproof*) Direção de Quentin Tarantino. EUA: Europa Filmes, 2007. 127min. son. color. Legendado.

BASTARDOS INGLORIOS. (Original: *Inglourious Basterds*) Direção de Quentin Tarantino. Eua, Ale, Fra: A Band Apart, 2009. (153 min.), son., color. Legendado.

BONNIE E CLYDE - Uma Rajada de Balas. (Original: *Bonnie and Clyde*). Direção de Arthur Penn. Eua, 1967. (111 min.), son., color. Legendado

CÃES DE ALUGUEL. (Original: *Reservoir Dogs*). Direção de Quentin Tarantino. Eua: Artisan Entertainment, 1992. (99 min.), son., color. Legendado

DJANGO LIVRE. (Original: *Django Unchained*). Direção de Quentin Tarantino. Eua: A Band Apart, 2012. (165 min.), son., color. Legendado.

EU SEI O QUE VOCÊS FIZERAM NO VERÃO PASSADO. (Original: *I Know What You Did Last Summer*) Direção de Jim Gillespie. Eua: Mandalay Pictures, 1997. (100 min.), son., color. Legendado.

GABINETE DO DR. CALIGARI, O. (Original: *Das Cabinet des Dr. Caligari*). Direção de Robert Wiene. Ale, 1920. (71 min.), son., P&B.

HALLOWEEN - A noite do terror. (Original: *Halloween*). Direção de John Carpenter. Eua: Compass International Pictures, 1978. (91 min.), son., color. Legendado.

HORA DO PESADELO, A. (Original: *A nightmare on Elm Street*). Direção de Wes Craven. Eua: New Line Cinema, 1984. (91 min.), son., color. Legendado.

JACKIE BROWN. (Original: *Jackie Brown*). Direção de Quentin Tarantino. Eua: A Band Apart, 1997. (159 min.), son., color. Legendado.

JOGOS MORTAIS. (Original: *Saw*). Direção de James Wan. Eua: Evolution Entertainment, 2004. (103 min.), son., color. Legendado.

KILL BILL – VOLUME 1. (Original: *Kill Bill – Volume 1*). Direção de Quentin Tarantino. Eua, Jap, 2003. (111 min.), son., color. Legendado.

KILL BILL – VOLUME 2. (Original: *Kill Bill – Volume 2*). Direção de Quentin Tarantino. Eua, 2004. (136 min.), son., color. Legendado.

LENDA URBANA. (Original: *Urban Legend*). Direção de Jamie Blanks. Eua: Original Film, 1998. (100 min.), son., color. Legendado.

MASSACRE, O. (Original: *The Slumber Party Massacre*). Direção de Amy Holden Jones. Eua: New World Pictures, 1982. (77 min.), son., color. Legendado.

MASSACRE DA SERRA ELETRICA, O. (Original: *The Chainsaw Massacre*). Direção de Tobe Hooper. Eua: Bryanston Pictures, 1974. (84 min.), son., color. Legendado.

MEU ÓDIO SERÁ SUA HERANÇA. (Original: *The Wild Bunch*) Direção de Sam Peckinpah. Eua, 1969. (143 min.), son., color. Legendado

OS OITO ODIADOS. (Original: *The Eight Hated*) Direção de Quentin Tarantino. Eua: The Weinstein Company, 2015. (167 min.), son., color. Legendado.

PÂNICO. (Original: *Scream*). Direção de Wes Craven. Eua: Woods Entertainment, 1996. (111 min.), son., color. Legendado.

PLANETA TERROR. (Original: *Planet Terror*). Direção de Robert Rodriguez. 2007. (80 min.), son., color. Legendado.

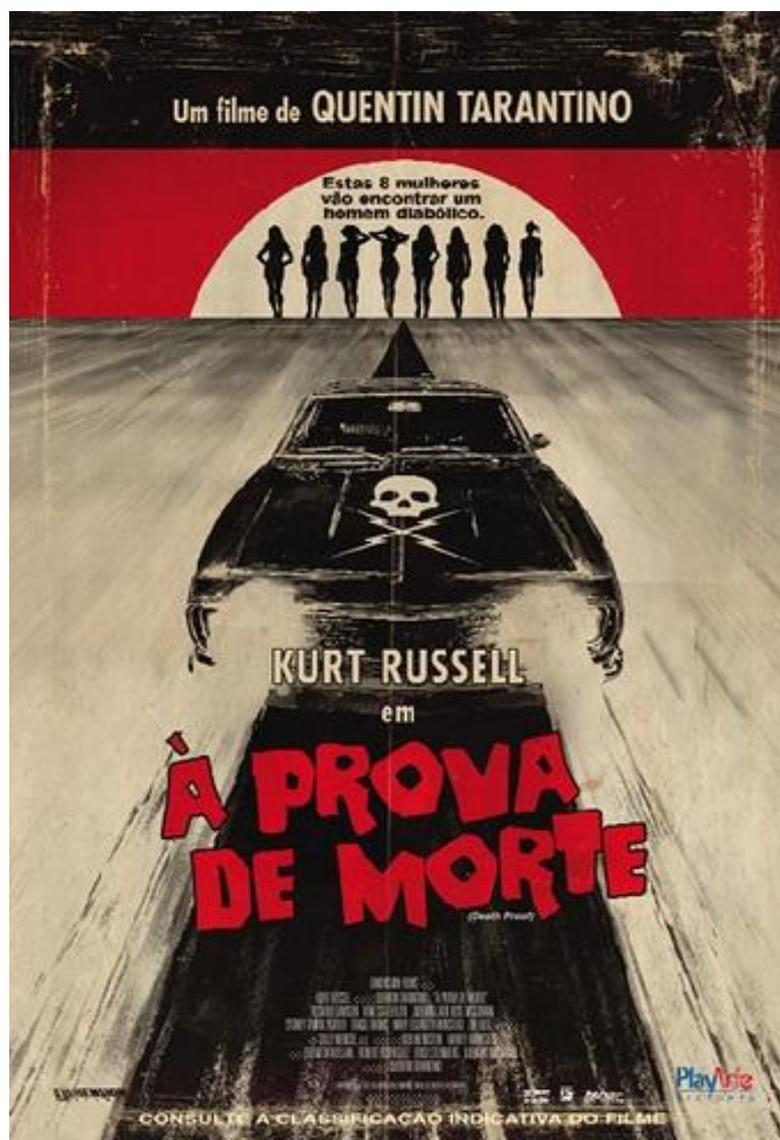
PSICOSE. (Original: *Psycho*) Direção de Alfred Hitchcock. Eua: Universal Pictures, 1960. (109 min.), son., P&B. Legendado.

PULP FICTION - Tempos de Violência.(Original: *Pulp Fiction*). Direção de Quentin Tarantino. Eua: A Band Apart, 1994. (104 min.), son., color. Legendado.

O SEGREDO DA CABANA. (Original: *The Cabin in the Woods*). Direção de Drew Goddard. Eua: Mutant Enemy Productions, 2012. (95 min.), son., color. Legendado.

SEXTA-FEIRA 13. (Original: *Friday, the 13th*) Direção de Sean S. Cunningham. Eua: Paramount Pictures, 1980. (95 min.), son., color. Legendado.

ANEXO A – CARTAZ DO FILME “À PROVA DE MORTE”



Fonte: Disponível em < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-108247/fotos/>>. Acesso em 18 dez. 2017.

ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE À PROVA DE MORTE

Original: Death Proof

Gênero: Terror/ Slasher

Diretor: Quentin Tarantino

Roteiro: Quentin Tarantino

Elenco: Kurt Russell, Rosario Dawson, Zoë Bell, Sydney Tamiia Poitier, Vanessa Ferlito, Rose McGowan, Jordan Ladd, Michael Bacall, Eli Roth, Mary Elizabeth Winstead, Tracie Thoms, Quentin Tarantino, Marley Shelton, Michael Parks, Monica Staggs, Timothy V. Murphy, Nicky Katt

Produção: Quentin Tarantino, Elizabeth Avellán, Robert Rodriguez, Harvey Weinstein, Bob Weinstein

Fotografia: Quentin Tarantino

Trilha Sonora: Robert Rodriguez

Duração: 2h07min

Ano: 2007

País: EUA

Língua: Inglês

Cor: Colorido

Estreia: 22 de maio de 2007 (Mundial) e 16 de julho de 2010 (Brasil)

Distribuidora: The Weinstein Company

Estúdio: Troublemaker Studios

Classificação: 16 anos