

“OLHE SÓ PARA ELAS. TÃO BRILHANTES. TÃO CROMADAS”: UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL DAS PERSONAGENS DO FILME *MAD MAX – ESTRADA DA FÚRIA*

Carla Cristina de Souza¹

RESUMO:

Este artigo traz uma análise dos diferentes corpos e representações, principalmente, das mulheres no filme *Mad Max: Estrada da Fúria*. Busco fazer algumas reflexões, partindo da perspectiva dos marcadores sociais de diferença, sobre os corpos das e dos personagens no filme, como: o corpo deficiente, o “perfeito”, o gordo, o magro e a noção de corpo na velhice. As personagens do filme permitem a realização de críticas tanto das perspectivas essencialistas, das funções biologizantes, quanto de análises sobre desconstrução das que rompem com uma conduta socialmente esperada, mostrando outras vivências de velhice e feminilidades. Como resultado final, conclui-se que o cinema é um artefato cultural e, deste modo, uma ferramenta importante para a produção e reprodução de significados da vida social, em especial, das mulheres.

Palavras chave: Feminilidades – Corpos – Representações – Cinema.

ABSTRACT:

This article brings an analysis of the different bodies and representations, mainly, of the women in the film *Mad Max: Fury Road*. I seek to make some reflections, starting from the perspective of the social markers of difference, on the bodies of and characters in the film, such as: the deficient body, the "perfect", the fat, the lean and the notion of body in old age. The characters of the film allow criticizing both the essentialist perspectives, the biologizing functions, and the analysis of the deconstruction of those that break with a socially expected behavior, showing other experiences of old age and femininity. Therefore, cinema is a cultural artifact, because of this, it is important for the production and reproduction of meanings of woman social life.

Keywords: Femininities – Bodies – Representations – Cinema.

RESUMEN:

Este artículo trae un análisis de los diferentes cuerpos y representaciones, principalmente, de las mujeres en la película *Mad Max: Estrada da Fúria*. En el caso de que se trate de una persona que no sea de su familia, no es la primera vez que se trata de una persona. Los personajes de la película permiten la realización de críticas tanto de las perspectivas esencialistas, de las funciones biologizantes, y de análisis sobre desconstrucción de las que rompen con una conducta socialmente esperada, mostrando otras vivencias de vejez y feminidades. Como resultado final, se concluye

¹ Mestrado pelo programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: carlinhacdsouza@gmail.com.

que el cine es un artefacto cultural y, de este modo, una herramienta importante para la producción y reproducción de significados de la vida social, en especial, de las mujeres.

Palabras clave: Feminidades – Cuerpos – Representaciones – Cine.

INTRODUZINDO A POTENCIALIDADE DO ARTEFATO CINEMA

Este artigo propõe uma análise fílmica a partir dos corpos e representações, principalmente, das mulheres no filme *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), isto é, ele tem como objetivo trazer uma produção cinematográfica como campo etnográfico para a área das Ciências Sociais². É uma tentativa de apontar como são atribuídas as representações do gênero feminino na cinematografia e suas possíveis rupturas com as noções socialmente construídas do que é “ser mulher”. Segundo Adriana Piscitelli,

As diversas correntes do pensamento feminista afirmam a existência da subordinação feminina, mas questionam o suposto caráter natural dessa subordinação. Elas sustentam ao contrário, que essa subordinação é decorrente das maneiras como a mulher é construída socialmente. Isso é fundamental, pois a ideia subjacente é a de que o que é construído pode ser modificado. (2002, p. 2)

Neste sentido, o cinema pode ser pensado como um mediador para a desconstrução de ideais naturalizantes, o filme em questão permite esta análise de abordagem feminista e pós-estruturalista, principalmente tratando-se do rompimento de condutas femininas hegemônicas por parte das personagens.

O método utilizado para esta pesquisa foi o da “etnografia de tela”. Segundo Carmen Rial (2004), esta é uma prática de trabalho de campo que possui o objetivo de reunir e analisar informações de forma extensa e longa (assim como a etnografia mais tradicional) permitindo atingirmos um grau de compreensão do grupo social ou texto estudado, ele possibilita nos inserirmos em “espaços sociais” como o da televisão, e, neste caso do cinema.

Nas Ciências Sociais, fazer este tipo de análise é importante para compreender como são construídos alguns discursos presentes na sociedade. Na Antropologia, especificamente, segundo Henrique Codato (2010), o cinema viria a servir de

² Sou grata as reuniões do Impróprias - Grupo de Estudos em Gênero, Sexualidade e Diferenças, grupo na qual sou membra, pelas contribuições nas discussões que envolvem o tema deste artigo. Também agradeço a orientação do Prof. Dr. Tiago Duque, da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, na execução dessa análise.

importante ferramenta, que tem como seu objetivo fazer o registro do cotidiano de diferentes sociedades a partir da imagem, transformando-a em objeto etnológico.

Sobre as representações, Codato (2010, p. 48) diz que “o termo representar permite ser traduzido como o ato de criar ou recriar um determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, um outro sentido”. Desta forma, o termo representar, no qual compartilho de seus significados no texto, está para além de basear-se em algo já pré-existente, ele possibilita apresentar novos formatos de (re)olhar os sujeitos, por isso diria que se trata mais de uma (des)representação social. O autor ainda diz que precisamos compreender as representações “não mais como ferramenta de descrição” (Idem, p. 55), tendo em vista que ela não somente é uma cópia da realidade, mas também cria algo novo a partir do “não real”. Com isso, representação não somente é representar um outro, mas criar um outro. No filme em questão, por exemplo, as personagens criam outras possíveis formas de (des)representação, apontando novas possibilidades de feminilidades.

Paula Alves e Paloma Coelho (2015), mostram que a participação de mulheres ainda é minoritária na cinematografia em comparação com a dos homens, tanto na pouca existência de mulheres protagonistas em filmes, quanto na produção por trás das cenas, logo, este filme surge como um artefato cultural importante para pensar a presença das mulheres na filmagem, já que elas são as principais personagens do filme e desenvolvem cenas, que de modo geral, pode-se dizer que critica/rompe com a feminilidade hegemônica.

As autoras acima citadas, fizeram uma análise de dados com diversas autoras e autores que traziam resultados de pesquisas com a quantidade de mulheres que participavam da produção de filmes com funções chaves, tanto na posição de diretoras, roteiristas, entre outras, como na protagonização de personagens em filmes. As pesquisas foram feitas no Brasil e Estados Unidos, desta análise elas concluíram que, no Brasil as funções de mulheres em filmes de longa-metragem aumentam a partir da década de 70,

[...] até os anos 1970 podemos dizer que o cinema era realizado praticamente por homens (mulheres na direção, roteiro e outras funções-chave eram exceções), desde uma perspectiva masculina. A partir, especialmente, dos anos 1970, e sob a influência de movimentos sociais, negros e feministas, as diretoras surgem no cenário audiovisual com filmes marcados por

personagens femininas fortes, e temas que abordavam a situação da mulher na sociedade, no trabalho e nas relações afetivas, casamento, liberdade sexual, objetificação do corpo feminino, entre outros, numa busca por uma auto representação, ou uma representação dos corpos femininos sob uma nova perspectiva. (Idem, p. 172-173)

Neste sentido, a produção fílmica, a partir dessas características históricas, me permite caracterizar o olhar para o cinema como um tipo de dispositivo, entendendo o mesmo como forma de alterar ou mesmo subverter alguns significados da vida social. Segundo André Parente (2007, p. 9-10), “há dispositivo desde que uma relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais, etc) concorram para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade ou de desvio [...]”. Assim, não se trata aqui de entender o cinema como “influenciador”, mas como um dispositivo que é capaz de alterar vivências, subverter nossos imaginários e produzir novas subjetividades.

Por vezes, estes dispositivos, de maneiras até sutis, refletem sobre os nossos modos de agir em meio a sociedade. Desta forma, é potente a análise sobre os tipos de representações que são disponibilizadas no cinema, sobretudo quando diz respeito às mulheres, tendo em visto o seu contexto histórico na cinematografia. Com um olhar mais crítico e atento, a observação neste texto procura apontar através do filme para questões que envolvem, principalmente, gênero, sexualidade e deficiência.

Mad Max: Estrada da Fúria, através das cenas e falas das e dos personagens, apresenta como são constituídas as relações de gênero. Mesmo, aparentemente, com um caráter ilusório da “realidade”, como são vistos os filmes de ficção científica, não há neutralidade no cinema. Ele, como um artefato cultural, parte das pedagogias culturais, assim como outros tipos de dispositivos, segundo Constantina Xavier Filha (2010, p. 9), “[...] expressam e fazem circular discursos que produzem determinadas subjetividades”, isto é, produz muito dos discursos presentes na nossa sociedade, ou são “amostras” dela. Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2007), corroboram com essa ideia:

Argumenta-se que as retóricas representadas pela grande maioria da produção cinematográfica contemporânea podem ser lidas como resultado ideológico de uma série de ansiedades específicas sobre violência, gênero, identidade, cultura urbana, que se posicionam dentro de uma imaginação social coletiva. (2007, p. 85)

Ainda assim, independente se as representações correspondem a uma “realidade” ou não, o interessante é pensar na maneira como ela é apresentada nas filmagens, e o modo como elas alteram de muitas formas as nossas experiências através das relações sociais. A partir de como internalizamos as cenas, podemos (des)representar condutas hegemônicas. Dito de outro modo, não cabe tanto pensarmos se as representações correspondem ao “real”, mas sim como elas produzem sentidos e quais efeitos elas têm sobre os sujeitos, como ela transforma o “real”, como apontou Jane Felipe (2014), em sua análise sobre o filme *Pequena Miss Sunshine*.

No filme, o antagonista Immortan Joe³, tem sobre sua “posse” as que ele chama de Esposas. As Esposas são cinco mulheres, Toast the Knowing⁴, Capable⁵, The Splendid Angharad⁶, The Dag⁷, e Cheedo the Fragile⁸. O vilão abusa delas de diversas formas, inclusive sexualmente, buscando gerar filhos, herdeiros homens, para suceder sua tirania. Os abusos sexuais tinham a finalidade de proporcionar ao vilão “filhos saudáveis”, os que ele chama de “crianças perfeitas”, e para isso tinha as Esposas como suas “melhores parideiras”. No enredo, quando as Esposas fogem com Imperatriz Furiosa⁹ através da ajuda de Miss Giddy¹⁰, deixam um recado escrito nas paredes e chão do “cofre” onde estavam trancafiadas: “Não somos objetos”. A própria funcionalidade do cofre, cujo objetivo é o de guardar objetos de valor, traz a dimensão crítica dessas mulheres de se perceberem como “não objetos”. Apenas essa cena já seria potente para discutir a respeito da violência de gênero.

CORPOS QUE TAMBÉM IMPORTAM, O PROTAGONISMO DO “CORPO DEFICIENTE”

³ Atuação feita pelo ator Hugh Keays-Byrne.

⁴ Interpretada pela cantora e modelo americana Zoë Isabella Kravitz.

⁵ Atuação de Danielle Riley Keough atriz e modelo americana.

⁶ Atuação feita pela modelo britânica Rosie Alice Huntington Whiteley.

⁷ Interpretada pela modelo Abbey Lee Kershaw.

⁸ Atuação feita pela atriz e modelo australiana Courtney Eaton.

⁹ Interpretada pela atriz Charlize Theron.

¹⁰ Atuação feita pela atriz australiana Jennifer Hagan.

Mad Max: Estrada da Fúria é o último de uma quadrilogia. No Oscar¹¹ de 2016, ele conquistou cinco premiações. Entre os cinco prêmios, quatro foram para as mulheres que trabalharam na produção do filme: Jenny Beaven ganhou a de categoria Melhor Figurino, Lisa Thompson a de Melhor Direção de Arte e Elka Wardega e Lesley Vanderwalt de Melhor Maquiagem e Penteados¹². O filme foi lançado em 2015 e pode ser considerado um *reboot* da quadrilogia - uma outra história que se passa no mesmo cenário pós-apocalíptico dos outros filmes, tema comum em filmes de ficção científica. A humanidade em risco de extinção vivencia o mundo após um grande desastre: uma crise ecológica, esgotamento de recursos naturais, água, energia, alimentos e o grande destaque, a gasolina.

Diferente de outros filmes – os de rodagem clássica de ficção científica – *Mad Max: Estrada da Fúria* trouxe uma nova perspectiva sobre esse estilo cinematográfico, principalmente quanto à escolha da personagem que desenvolve a trama do filme. Afinal, diferentemente do cinema clássico, que segundo Alves e Coelho (2015), se dá a partir de valores masculinos, apresentam as mulheres de forma inferior e depreciativa, trazendo as representações do corpo feminino como objetos de consumo e completa de estereótipos, no qual contribui para reafirmar os “papéis de gênero”, neste filme, a protagonista não somente é uma mulher, mas é uma mulher habilidosa, forte e deficiente.¹³

Antônio Gavério (2016) faz uma discussão da leitura social dos corpos “deficientes” e “não deficientes”, a partir de sua resenha crítica do livro de Alison Kafer, *Feminist, queer, crip* (2013), onde reflete, de modo geral, sobre quais desses corpos teria a “dignidade” ou não de existir. O corpo “deficiente” ensinado a não ser desejante, se materializa diante de uma sociedade que discursa os sujeitos que são ou não desejáveis.¹⁴

¹¹Oscar é um prêmio entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, mundialmente conhecido e um dos mais importantes do cinema.

¹²Disponível em: <http://oscar.go.com/winners> Acesso em 23 de fev. 2018.

¹³É pouco conhecido ainda no Brasil as teorias feministas que trazem como intersecção a deficiência, mas já existem estudos em outros países que trabalham com essa abordagem necessária e ainda emergente, o *feminist disability studies*.

¹⁴No campo da sexualidade, a *Crip Theory* (Teoria crip), intersecciona os desejos sexuais e a deficiência, um campo que une a *disability Studies* e a Teoria Queer, potente para pensar a construção do desejo sobre o corpo.

A perspectiva que intersecciona a deficiência com gênero e sexualidade, são aparentemente emergentes dentro do campo do feminismo e das Ciências Sociais, neste sentido, Débora Diniz (2003), fala da importância dessa junção, citando sua argumentação da seguinte forma:

[...] os estudos sobre deficiência partem do mesmo pressuposto político e teórico do feminismo – o de que a desigualdade e a opressão contra grupos vulneráveis devem ser combatidos – e [...] o início da estruturação dos estudos sobre deficiência pautou-se largamente no modelo analítico dos estudos de gênero que supunham a diferenciação entre sexo (natureza) e gênero (social), o que, no campo da deficiência, passou a ser compreendido como a diferença entre lesão (natureza) e deficiência (social). (DINIZ, 2003, p.1)

A partir de Kafer (2013), a respeito do modelo analítico da deficiência, Gavério (2016) discute que,

o corpo, nesse modelo, é tido como sua falha orgânica, a lesão, o que impossibilita politizar historicamente as próprias condições que dão materialidade aos corpos como “defeituosos”. Ou seja, ao separar drasticamente o corpo (lesão) da deficiência (sociocultural), a analítica modelista social não ponderou criticamente a história natural do próprio ‘corpo com lesão (disfunções) como um fato político e não um dado orgânico-funcional que se torna uma condição de um “problema social” (2016, p. 169)

Neste sentido, lesão e deficiência não podem ser compreendidas como “condições” separáveis, mas sim relacionais, ambas são constitutivas. Além disso, entendo que a deficiência também se inclui na compreensão interseccional dos marcadores sociais de diferenças. Dito de outra forma, para entender o contexto em que ocorre as desigualdades sociais, devemos pensar de forma interseccional: gênero, sexualidade, raça/etnia, classes, gerações, e a deficiência.

O termo deficiência segundo Diniz é, “[...] toda e qualquer forma de desvantagem resultante da relação do corpo com lesões e a sociedade.” (2003, p. 1). Desta forma, a lesão não é naturalmente uma desvantagem, mas na sua relação com uma sociedade em que as estruturas são construídas para corpos sem “lesões”, os sujeitos deficientes são colocados em desvantagens sociais, principalmente quanto a sua acessibilidade a alguns lugares. De forma contrária a esse contexto, a protagonista Imperatriz Furiosa, uma “soldada” de elite que possui uma lesão no braço esquerdo, é vista com muita admiração pelo tirano, Immortan Joe e seus súditos. Ela

dirige um dos automóveis de maior prestígio no filme, a Máquina de Guerra¹⁵. A personagem com deficiência física no braço, ora compõe-se de um braço mecânico, ora não o utiliza, agregando a prótese mais como um acessório do que necessidade, mostrando-o como dispensável.

No filme, a deficiência da protagonista não lhe causa uma “desvantagem”, em cenas de ação, sua “lesão” no braço não lhe faz menos capaz de lutar. Mesmo o filme carregando o nome do protagonista Max Rockatansky¹⁶, que é a “estrela” das outras três filmagens da quadrilogia, é Imperatriz Furiosa que desenvolve a trama do filme, contando posteriormente com a “ajuda” de Max.

O protagonismo dividido entre esses dois personagens, porém não apaga as habilidades de Imperatriz Furiosa. Geralmente, filmes desse gênero, é o homem quem desenvolve o enredo, apresentando maior visibilidade nas cenas de ação. Ao contrário do que podíamos esperar, pelo histórico desse gênero cinematográfico, a personagem mostra que ser mulher não a faz menos habilidosa, criticando de maneira potente a ideia essencialista de que nascemos com dons pré-determinados de acordo com nosso “sexo biológico”.

Exemplo disso ocorre em uma das cenas noturnas do filme. A personagem demonstra ter uma ótima pontaria com armamento de longa distância. Na cena o personagem Max ajoelha na lama e aponta a arma em direção ao carro em movimento do oponente. Max faz o seu primeiro disparo, e não acerta. Toast – uma das cinco Esposas – havia feito a contagem do número de munição para cada arma, então o avisa que só restam duas balas. Max, respira e dispara novamente errando mais uma vez. Imperatriz Furiosa vai em direção a Max, sem falar nada, fica apenas em pé atrás dele, o personagem percebe que entregar a arma para ela pode ser uma alternativa para atingir o tiro no oponente. Max então entrega a arma, Imperatriz a apoia no ombro dele e diz: “não respire”. Assim a personagem dá um último disparo certo.

A cena que trouxe não é uma tentativa de mostrar uma disputa entre a e o personagem, sobre quem é melhor para “puxar o gatilho”. Tanto Imperatriz Furiosa

¹⁵ Um caminhão com a junção de um *Tatra*, feito na República Tcheca, com um *Chevrolet Fleetmaster*. O automóvel é responsável por levar água para outras vilas e trazer mantimentos como gasolina, armamentos e munições para a Cidadela, uma pequena fortaleza com montanhas, de onde é extraído água do subterrâneo através de bombas, o sistema chamado de *Aqua Cola*.

¹⁶ Interpretado pelo ator Tom Hardy.

quanto Max, se ajudam com algum propósito em comum – fugir de um comboio de homens –, e tem capacidades em manusear armamento semelhantes. O que quero ressaltar é uma nova perspectiva na qual mulheres vem sendo representadas em filmes de ação, com personagens mais ativas (que lutam, brigam, enfrentam o vilão) e que não necessariamente precisam desenvolver uma relação afetiva sexual com o seu parceiro de luta, que é um ponto muito corriqueiro na cinematografia¹⁷.

Além disso, os dois personagens principais não têm um envolvimento afetivo sexual ou amoroso, ambos criam um vínculo de cumplicidade, e isto é apresentado de forma positiva, pois rompe com certas imagens, desfechos e atitudes esperadas nas e para as personagens mulheres. Isso faz com que o filme produza outras formas de subjetividades, afinal, segundo Alves e Coelho,

[...] grande parte do público do cinema hegemônico está acostumada com os padrões de comportamento esperados para corpos masculinos e femininos, tanto quanto com a linguagem cinematográfica, esses códigos geralmente não são percebidos, e as performatividades de gênero do cinema, conseqüentemente, passam a ser reproduzidas na vida social. (2015, p.162)

Quando as autoras afirmam essa reprodução, elas criam uma justificativa para pensar em novas possibilidades de representações que ainda são emergentes no cinema. Há uma necessidade em visibilizar essas outras e muitas formas de ser/agir, a fim de desconstruir o modelo hegemônico de gênero, que contribui muitas vezes em reforçar alguns estereótipos.

Assim, a personagem protagonista rompe com a noção naturalizada de “sexo frágil”, e com o modelo hegemônico de feminino. Ela assume uma função no desenrolar da história na qual muitas pessoas enxergariam como masculina, como, por exemplo, usar arma de fogo e dirigir um caminhão de guerra, mas ao contrário, pode ser considerada uma diferente forma de representar feminilidade.

A personagem Imperatriz Furiosa, também força um rompimento com a norma estética. Embora magra de olhos azuis e alta – características de uma regra hegemônica de beleza –, a personagem é deficiente, além disso, tem seus cabelos

¹⁷ Outro exemplo é o filme de fantasia/ficção científica, Star Wars: episódio VII - O Despertar da Força (2015), que tem como protagonista a jovem Rey (Daisy Ridley), a personagem é uma humana catadora de sucata nativa de Jakku (um planeta desértico). Ela também é uma personagem ativa e luta ao lado de outros personagens em busca de um objetivo em comum, encontrar o mestre Jedi Luke Skywalker, a fim de trazer esperança à galáxia que está em guerra.

raspados, atributo de uma não feminilidade, naturalizada pelo padrão estético ideal do que é ser feminina. Ter cabelos compridos¹⁸, como atributo de beleza e feminilidade é mais uma característica advinda de uma construção social do que “essência de mulher”.

A deficiência poderia atribuir a Imperatriz Furiosa uma posição de abjeção. Segundo Judith Butler (2000), o corpo abjeto é aquele que não se enquadra na concepção de normalidade regida por uma matriz de inteligibilidade, está matriz na qual a autora trabalha concebe a heteronormatividade como regra, isto é, ao mesmo tempo que está matriz gera o corpo aceitável, “normal”, através do “sexo”, gênero e desejo, também entende como o não aceito aquelas e aqueles que não seguem a matriz, o “resto”. Logo, a Deficiência nessa perspectiva de não aceitação também pode ser considerada uma abjeção a partir do que se entende como corpo “normal”.

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "inóspitas" e "inabitáveis" da vida social, [regulada por uma matriz excludente] que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito [...] o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, "dentro" do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio. (Idem, p. 112)

Assim, a abjeção é vista como o não humano, não legítimo de existir, mas algo que também constitui o sujeito. No contexto pós-apocalíptico do filme, porém, o corpo deficiente da personagem não é visto como um desprestígio/não digno/abjeto, pois a deficiência é comum ao cenário em que o oxigênio causou “lesões” nos corpos dos sujeitos. São outras características que atribuem esse caráter de abjeto no filme, subvertendo as próprias concepções de abjeção que temos em relação ao contexto social. Neste sentido, no cenário do filme, quais seriam os elementos que fazem gerar o corpo aceitável e os não aceitáveis (abjetos)?

A fim de pensar em respostas para esses corpos, antes precisamos entender o cenário. Na cena em que Max vê as esposas pela primeira vez, a música é pausada e sobressai um silêncio, por alguns segundos elas são mostradas em *slow motion*, um

¹⁸ A atriz Millie Bobby Brown, que protagonizou a personagem Eleven na série original da Netflix, *Stranger Things* (2016), estava um tanto receosa, pois teria que raspar seus cabelos para interpretar sua personagem. A Imperatriz Furiosa foi fonte de motivação e também inspiração para Millie, os diretores da série tiveram a ideia de lhe mostrar a personagem de *Mad Max* com os cabelos raspado. O filme parece ter surgido como inspiração, inclusive, no *teaser* da segunda temporada da série, onde aparece o nome do primeiro capítulo, *Madmax*.

efeito cinematográfico que tem o propósito de enfatizar a cena com movimentos mais lentos, mostrando o primeiro impacto que Max tem quando as vê bebendo água, e se limpando da tempestade de areia. Adiante na cena, as falas do personagem Nux¹⁹sobre as cinco esposas descrevem sua beleza: “Olhe só para elas. Tão brilhantes. Tão cromadas”.

Buscando refletir sobre a questão apresentada, o que constrói o corpo aceitável, neste caso do filme, são elementos estéticos valorizados socialmente, além de ações ativas no filme. As Esposas têm um padrão de beleza semelhante, que remete ao “tipo ideal” de corpo, como abordado antes, inclusive as atrizes que fazem as atuações dessas personagens são todas modelos. A não composição dessas características também constitui os corpos não aceitos, isto é, constrói o sujeito oposto, o outro que é alteridade desses elementos que institui o belo, os corpos “brilhantes” e ativos. Um elemento reforça o outro. Me refiro ao que Butler (2000) chama de exterior constitutivo, isto é, o corpo não aceito está em relação/dependência no mesmo processo produtivo com os que são aceitos e vice-versa.

Penso, então, que os corpos não aceitáveis, abjetos, no filme são o exterior constitutivo das “melhores parideiras” (as cinco Esposas), podendo ser abjetos os corpos das piores parideiras, que não é mencionado no filme, mas que na minha hipótese poderiam ser de mulheres que não “atendam” a semelhança dos padrões estéticos das Esposas. Neste sentido, os corpos não aceitáveis são os das mulheres gordas no filme, que aparecem apenas como as Mãe de Leite, “leiteiras” e inativas. A função ativa no filme é associada a um padrão de corpo, comum ao nosso contexto social, em que se espera da estética corporal certas condutas de estilo de vida, algo que pretendo discutir no próximo tópico. Neste sentido, Imperatriz Furiosa não se aproxima da abjeção, pois sua atuação ativa lhe garante posição de “soldada” de prestígio, ela tem os padrões estéticos semelhante ao das Esposas, e além disso a deficiência aparece como um algo comum no filme com significados diferentes do nosso contexto social.

Desnaturalizando funções e “papéis” biologizantes dos corpos

¹⁹ Interpretado por Nicholas Hoult.

No filme, algumas formas de representatividade das mulheres, de maneira crítica, aparecem essencializadas, isto é, algumas das mulheres são apresentadas com apenas propósitos biológicos, como a “produção” do leite materno, das chamadas Mães de Leite e a procriação, no caso das Esposas. Em uma das cenas, as mulheres Mães de Leite estão sentadas com tubos presos a suas mamas para ser realizado a extração do leite materno. Em outra cena, aparecem as escritas das chamadas cinco Esposas nas paredes do cofre onde eram trancafiadas, “Nossos bebês não serão senhores da guerra”, “Quem matou o mundo?” e como já dito, “Nós não somos objetos”, frases que auxiliam a sustentar o imaginário das desigualdades de gênero que o filme busca criticar.

Além disso, a prática sexual para reprodução se dava de modo não consensual, isto é, as mulheres foram abusadas sexualmente, seus corpos, e desejos sexuais foram violados. Em uma cena, Miss Giddy, a cuidadora das Esposas, enfrenta Immortan Joe apontando uma arma em sua direção, dizendo-lhe: “Elas não são sua propriedade”; “Não pode ser dono de um ser humano. Cedo ou tarde alguém desafia você”. Isso mostra uma dimensão sobre as experiências das mulheres no filme, algo que pretendo explorar melhor adiante.

Ana Paula Antunes Martins (2015), quando busca entender os percursos do sujeito nas ondas do movimento feminista, diz que já na segunda onda do movimento, no século XX, as questões dos “papéis” começaram a ser problematizadas. O movimento passa a incorporar pautas culturais, relacionadas a questionamentos de padrões sociais no qual atribuíam a homens e mulheres papéis específicos tanto nas relações afetivas, quanto na vida política e no trabalho.

A naturalização da prática sexual para fins de reprodução é algo comum no nosso contexto social hegemônico, e na concepção de “papéis” de gênero, assim como foi para o filme. Gayle Rubin faz uma crítica a esse modo de significar o sexo: “[...] não podemos limitar o sistema sexual à ‘reprodução’ nem no sentido social do termo, nem no seu sentido biológico. [...] um sistema de sexo/gênero envolve muito mais que ‘relações de procriação’, reprodução no sentido biológico.” (1993, p. 6).²⁰ O

²⁰Gayle Rubin criou o “sistema sexo/gênero” para compreender como são organizadas as relações de opressão das mulheres, isto é, como uma mulher é transformada em oprimida. Ela explica este sistema, sendo um conjunto de arranjos sociais que transformam uma característica biológica, o “sexo”, em um produto da atividade

vilão as prendiam com cintos de castidade,²¹ acessório utilizado a fim de evitar relação sexual com penetração, para que somente ele tivesse acesso ao “sexo” dessas mulheres. Podemos interpretar a existência desse cenário de violência através das falas das e dos personagens²², já que uma das críticas positivas do filme foi a inexistência do apelo anti-ético de apresentar a exposição explícita das cenas de violência.

A fuga delas, neste sentido, pode ser entendida como uma agência, uma forma de resistência, e percepção quanto às violências sexuais praticadas pelo vilão. Segundo Neiva Furlin (2013), essa ação de resistir se manifesta através do desejo que nos possibilita uma consciência reflexiva, neste caso o desejo de não estar sobre o domínio do vilão. A agência/resistência é considerada uma não aceitação das normas, segundo a lógica de Butler. As normas, no contexto das Esposas, era a obrigatoriedade do “papel” de procriadora/reprodutora.

A ideia dessas mulheres serem as “melhores parideiras” vem do imaginário de uma predisposição do corpo padrão ser o corpo saudável, logo de gerar filhas ou filhos “perfeitos”. Esse discurso vem de uma referência fora da cinematografia, onde em contraponto a esse padrão, as mulheres gordas, em nossa sociedade, são vistas preconceituosamente como aquelas que possuem algum distúrbio alimentar, obesas e propensas a problemas de saúde, por isso de forma crítica são colocadas no filme como inativas, apenas “produtoras de leite”. Carla Rosane Mattos Gautério e Méri Rosane Santos Silva (2014), com intuito de entender a concepção do corpo gordo dizem que,

As mulheres foram e são muito interpeladas a seguir modelos idealizados de corporeidade; o culto a magreza e a rejeição aos gordos, considerados fora dos padrões de beleza e saúde da atualidade, mostram uma forma de controle e poder sobre os corpos femininos. (2014, p. 2)

humana. “Os sistemas sexo/gênero não são emanações a-históricas da mente humana; eles são produtos da atividade humana histórica.” (RUBIN, 1993, p. 23). Seus estudos foram importantes, pois contribuíram para se iniciar as discussões sobre a desnaturalização dos corpos.

²¹ Entre outras funções, hoje o acessório existe com diversos propósitos, como em práticas sadomasoquistas.

²² Immortan Joe, referindo-se a uma Esposa, diz: “Splendid! Splendid! Essa criança é minha! Minha propriedade!”. Em outro momento, Cheedo faz referência ao vilão: “Éramos o tesouro dele! Tínhamos proteção! Ele nos dava uma vida boa! Qual é o problema?”, sendo respondida por Capable: “Cheedo! Não somos objetos!”. Toast, referindo-se a si mesma diz a Max, quando o mesmo puxa seu cachecol e lhe aponta uma arma: “Não danifique a mercadoria”.

Essas relações de poder com o corpo se deram em diferentes lugares e/ou momentos, isto é, a noção de corpo ideal muda conforme o momento histórico e o contexto social. “As pessoas gordas eram consideradas formosas e possuíam prestígio social, pois a adiposidade ainda não havia se tornado sinônimo de doença e feiúra” (GAUTÉRIO; SILVA, 2014, p. 2). Desta forma, as funções das mulheres no filme vão sendo direcionadas de acordo com a estética do seu corpo, como se mulheres gordas não fossem capazes de gerar os “filhos perfeitos”, o “macho alfa”, devido à ideia errônea de seu estado de saúde “precária”.

De diferentes formas o vilão atribui uma valorização nas personagens, desde o de aparentemente menor prestígio, as Mães de leite, para o de maior prestígio, as Esposas. Em uma das cenas, as Mãe de leite estão sentadas em cadeiras e suas mamas são presas a um sistema de extração e armazenamento de leite, algumas delas, podemos perceber que seguram bonecas em seus braços. Na cena elas balançam as bonecas, as ninando como se fossem filhas ou filhos. Elas são ordenhadas e estimuladas de uma maneira semelhante a um animal, a vaca, para a lactação. Immortan Joe, em uma cena, oferece o leite das Mães a seu filho Rictus Erectus²³, ele o toma e balança positivamente a cabeça dizendo “Mu”, o som característico do animal.

No filme, a polarização de funções mostra um padrão de quais “servem” para reprodução, e quais para a produção do leite materno – isso corresponde ao que falei anteriormente, em que mulheres gordas são vistas como não saudáveis, não sendo capazes de gerar as crianças “perfeitas”. Segundo Gautério e Silva, “o lugar de cada corpo no mundo ainda depende muito de seus aspectos visuais. O padrão instituído como melhor e ‘normal’ para a sociedade ocidental, hoje, seria de um indivíduo magro e esguio” (2014, p. 10). Isto é, as Esposas mulheres teriam maior valor por terem os corpos magros, o que lhe garante uma posição no filme de parideira, com maior “prestígio”. Tudo isso com muitas aspas, tendo em vista que no filme aparentemente não foi uma escolha tanto das mulheres magras quanto das mulheres gordas estar

²³ Interpretado pelo ator e lutador de wrestling (um estilo de luta livre americana, no qual inclui vários tipos de artes marciais sem o uso de armas) profissional Nathan Jone.

em qualquer posição, mas sim um processo de subordinação de seus corpos por parte do vilão.

Ainda sobre as personagens do filme, há um clã composto apenas por mulheres, as Vuvalini, cuja a maioria delas são velhas, conhecidas também como *Many Mothers* – Muitas Mães. Imperatriz Furiosa é membra do clã, foi retirada ainda jovem do Vale Verde – o lar das Vuvalini. Das mulheres que compõem esse clã, apenas Valkyrie²⁴, e Maddie²⁵ são jovens.

Em uma das cenas Valkyrie, ainda mais nova que Maddie, usa seu corpo como isca para atrair um alvo. Nua e em cima de uma torre alta e velha, ela grita: “Socorro! Ajudem-me, por favor. Depressa! Por favor, depressa! Eles vão voltar!”. Percebe que seu corpo é semelhante aos das melhores parideiras, isto é, o corpo feminino socialmente aceito, visto como o ideal e atraente. É conveniente, tendo em vista a concepção socialmente construída de corpo atraente, a mesma ter sido escolhida para atrair um alvo ao invés das outras Vuvalini. Embora todas sejam magras e ativas, ainda há uma questão geracional sobre o que é concebido como beleza.

Além disso, Valkyrie não é uma mulher indefesa, ainda que essa seja a performance que ela desenvolveu no alto da torre, ela tem habilidades de luta e manuseio de armas. Pode-se interpretar, logo, que essa performance de fragilidade também compõe uma estratégia de atratividade, tendo em vista que uma feminilidade hegemônica também está associada a um sujeito frágil.

As Vuvalini mais velhas rompem com algumas noções construídas socialmente de velhice. Elas são mulheres ágeis, possuem aptidão com armas e são as que ficam à pronta para enfrentar o comboio que as persegue. As habilidades podem ter surgido com a necessidade de sobrevivência nesse cenário apocalíptico, mas em quais filmes do gênero de ficção científica vemos mulheres “idosas” tão habilidosas? Quando vemos cenas como essas, vemos as possibilidades geracionais. Ser “idosa” não necessariamente significa estar no último estágio da vida e isolada, e o filme, mesmo com esse caráter fictício, pode gerar uma desconstrução dessa ideia. Ana Maria Marques (2004) diz que,

²⁴Interpretada por Megan Gale.

²⁵Atuação feita por Joy Smithers.

O termo velho é ainda carregado de um sentido pejorativo historicamente ligado a idéias negativas como feio e mau que aparecem nas histórias infantis (bruxas e madrastas), ou como ser improdutivo, inativo, criado pela sociedade moderna, que colocou no trabalho o sentido da dignidade humana. (Idem, p. 66)

Essa é uma reflexão do que as pessoas foram concebendo como idosa. Diferente dessa concepção, as mulheres mais velhas não carregam essa imagem generalizadora. Os cabelos brancos, ou grisalhos, e a pele enrugada, marcas da passagem do tempo, evidenciam a idade das cinco Vuvalini mais velhas, apresentam a velhice, mas em uma perspectiva diferente da que imaginamos quando pensamos em “idosas” no senso comum, mulheres debilitadas, fisicamente frágeis e inativas. Entendo que esse imaginário foi materializado através de discursos, pois são eles que

[...] constroem identidades e os sujeitos. Entendendo que discursos, não são só aqueles que são lidos ou que estão nos livros ou documentos mas são também as imagens veiculadas, sejam elas impressas, televisivas, cinematográficas, ou outras, como o próprio corpo. (MARQUES, 2004, p. 67)

Logo a cinematografia pode ser pensada como um dispositivo de luta, a fim de desnaturalizar, desconstruir, diversas pré concepções, como as de gerações. Segundo Fernando Pocahy (2011),

[...] a idade pode ser pensada como uma categoria política, histórica e contingente como são gênero, classe social, sexualidade ou raça e etnia e de que estes se constituem enquanto sistemas discursivos complexos e, na maioria das vezes, interdependentes em suas ramificações, senão que consubstanciais. (p. 197)

Neste sentido, a velhice precisa ser pensada como uma geracionalidade performativa, parte de uma interseccionalidade que contribui para o processo contínuo de constituição de um sujeito, assim como fazemos com: gênero, classe, sexualidade, raça/cor, e outros. O que concebemos como velhice, dado no discurso é reforçado e repetido, pelo senso comum, porém, não necessariamente corresponde ao que é ser velho, pois entende-se que vivenciar a velhice não é uma essência, e nem um gesto universalizante, já que há diversas maneiras, possibilidades de experienciar as gerações.

Se analisarmos quais são as mulheres mais ativas no filme, vemos um padrão ligado mais a questão estética da magreza do que a velhice, isto é, as magras são as que mais desenvolvem atividades, tendo em vista que as Vuvalini estão neste padrão de corpo e são as únicas, além de Imperatriz Furiosa que aparecem conduzindo

motos. Em contraponto, percebemos que o corpo gordo é apresentado como o mais inativo, as Mães de Leite aparecem durante o filme apenas sentadas sendo ordenhadas, e, mais adiante no filme, abrindo os registros do sistema *Aqua Cola*. Isto é, as mulheres gordas são as leiteiras passivas enquanto as mulheres magras são as guerreiras ativas.

Butler (2000), quando fala sobre a materialização dos corpos dentro de um contexto de gênero/“sexo”, diz que existem normas regulatórias que materializam os corpos dentro de uma dinâmica de poder, criando os corpos que importam, e os corpos que não importam, os não humanos (abjetos). A autora questiona: “Como essa materialização da norma na formação corporal produz um domínio de corpos abjetos, um campo de deformação, o qual, ao deixar de ser considerado como plenamente humano, reforça aquelas normas regulatórias?” (Idem, p.124). No filme, essa materialidade é contestada quando as Esposas decidem não ocupar mais suas funções de parideiras, no momento em que a protagonista com a “lesão” no braço se mostra ativa, e na cena onde as Mães de Leite, as mulheres gordas, se levantam das cadeiras onde eram presas e começam a caminhar para abrir os registros do sistema *Aqua Cola*, desconstruindo a estrutura que reprimia suas ações junto com a lógica da normativa que regulava seus corpos.

A desconstrução, segundo Guacira Lopes Louro (1997), vem romper com uma ideia fixa e inerente de oposições, buscando entender os processos e condições que estabeleceram uma polaridade que não cabe as experiências dos sujeitos. A mesma ainda diz que os grupos dominados são muitas vezes capazes de fazer do espaço de opressão um lugar de resistências e exercício de poder. Piscitelli (2008), contribui para essa reflexão pensando através das interseccionalidades, dizendo que não tem como pensar num processo de opressão universal, como, por exemplo, o de dominação entre homem sobre mulher. O sujeito dentro dessa perspectiva possui uma agência que o possibilita a agir, mediada cultural e socialmente.

“MACHO ALFA”: A “CRIANÇA PERFEITA”

Como bem puseram as mulheres no filme: “Não somos objetos”. Mas tanto o feto que estão gerando, quanto elas mesmas são tidas como propriedades do vilão.

Seus corpos são tidos como “fábricas” de reprodução, queiram elas ou não a gestação, suas funções giram em torno de procriar “crianças perfeitas”. Mas afinal quem seriam essas “crianças perfeitas”?

O vilão tem dois filhos, mas ainda busca pela tal criança para suceder sua liderança. Um de seus filhos, Corpus Colossus²⁶, é um personagem inativo que se movimenta através de uma cadeira suspensa, ele vive uma condição genética que não desenvolve a altura “esperada” para um sujeito da sua idade, além disso tem uma cicatriz no peito, como se tivesse passado por uma cirurgia. Ele é inteligente, o primeiro a perceber a fuga de Imperatriz Furiosa com as Esposas. Embora ele seja perspicaz, o personagem ainda não seria um “humano viável” – como colocam no filme –, com capacidade para suceder seu pai no comando de Cidadela, pois não atende os requisitos de legitimidade que Immortan Joe apresenta quando busca pelo “filho perfeito”. Logo, mesmo que o personagem tenha uma posição privilegiada nas montanhas, sua abjeção se dá quando ele não é aceito como um “filho viável”.

Outro filho é Rictus Erectus, branco e musculoso, possui um corpo aceitável dentro dos padrões estéticos hegemônico. Diferente de seu irmão, Rictus tem o comportamento social de uma criança. Essa associação se deu por três motivos: primeiro porque o personagem é o único no filme que se alimenta do leite materno, chamado de Leite de Mãe; segundo, porque ele aparece infantilizado, em volta de seu pescoço há um colar com pequenas cabeças de bonecas; e terceiro porque ele mostra teimosia com o irmão aparentemente mais velho. Sendo assim, a questão tida como “imperfeita” de um é o corpo em si, e do outro a personalidade. Logo, o filho “perfeito” não pode ter essas mesmas características dos dois irmãos.

Quando é feito o parto da criança gerada por Angharad, o personagem The Organic Mechanic²⁷ diz que a criança “seria um humano viável”. O vilão pergunta se era macho, sendo respondido com a frase: “Um alfa classe A, nota 10”. Nesta cena, pode ser percebido que a criança – que está morta – é branca e possui as duas

²⁶ Interpretado pelo cineasta australiano Quentin Kenihan, que possui um distúrbio ósseo raro, osteogênese imperfeita, que faz com que os ossos fiquem extremamente frágeis, apelidada de Doença dos Ossos de Vidro. Informações retirada do site. Disponível em: <http://www.hcrp.fmrp.usp.br/sitehc/informacao.aspx?id=549&ref=1&refv=12>. Acesso em: 23 de fev. 2018.

²⁷O Mecânico Orgânico, que aparenta ser o médico de Cidadela interpretado pelo australiano Angus Sampson.

pernas, mostrando algumas das características da “criança perfeita” que o vilão espera para sua sucessão. O termo “macho alfa” refere-se a uma liderança, uma posição dominante de um homem sobre um determinado grupo, e também reflete a uma esperada masculinidade. Ser macho ou ser homem são coisas distintas, o macho faz maior referência a um tipo de masculinidade, e homem não necessariamente precisa ser masculino, logo macho e homem não são sinônimos.

Quando busco por sinônimos da palavra macho, porém, aparecem os termos: masculino, másculo e viril²⁸. Butler (2000), contribui para pensar nessa relação quando fala da matriz de inteligibilidade de gênero – já mencionada neste trabalho. Na matriz, o macho que é aquele que possui o “sexo” dito masculino, terá que desenvolver “essencialmente” um desejo por alguém do “sexo” oposto, isto é, desejo pela “fêmea”. Além disso, ele deve se dispor de uma identidade de gênero masculina, isto é, pela matriz ser macho logo pressupõe além de uma masculinidade, também uma sexualidade esperada com desejos pré-concebidos. Quando não cumprida as diretrizes dessa matriz, essa pessoa se torna o “humano não viável”, os não humanos, os corpos abjetos, a não “criança perfeita”.

Embora Rictus tenha o corpo másculo, que fora colocado referindo-se a uma das características de um macho, ele aparenta ter uma falta de percepção sendo incapaz de assumir a liderança de seu pai. Esta percepção fica mais evidente quando em uma cena, em que o comboio de homens de Immortan Joe está perseguindo as mulheres, o personagem em cima do carro de seu pai começa a atear fogo na Máquina de Guerra, sem preocupar-se com as cinco Esposas que estão no veículo, que são o principal objetivo da perseguição, tendo que ser alertado por um *War Boy*²⁹ (Garoto de Guerra) que diz: “Rictus! As Esposas. Chega de Chamas”.

Percebe-se que a constituição de uma abjeção, ou de um corpo dito “imperfeito” é fluído. No filme, ela está presente, principalmente, em corpos vistos como inativos, mas quando se trata do filho do vilão que é ativo por ter o “corpo ideal”, a “infantilidade”

²⁸Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/macho/> Acesso em 23 de fev. 2018.

²⁹ Os War Boys, os garotos *Kamicrazy*, podem ser uma referência aos *Kamikazes*, uma expressão usada para se referir aos pilotos japoneses que fizeram um ataque suicida via aérea na Segunda Guerra mundial. Eles desejam ir para Valhala quando morrer, um salão onde vão todos guerreiros mortos, localizado em Asgard, lar dos deuses nórdicos. Disponível em: <http://www.2guerramundial.com.br/kamikazes/> Acesso em 28 de fev. 2017.

pareceu ser um fator mais importante, pois se fosse apenas a legitimidade do corpo musculoso e ativo, o pai lhe concederia a sucessão da tirania. Neste sentido a abjeção não é um dado natural, mas uma atribuição discursiva que (des)legitima corpos, e hierarquiza as diferenças

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, apontei algumas interpretações sobre cenas e personagens, principalmente, mulheres, do filme *Mad Max*, que pudessem contribuir para refletirmos sobre as estruturas sociais normativas de gênero, perceptíveis através de uma análise teórica pós-estruturalista.

O enredo do filme mostra como os corpos se apresentam com diferentes formas de (des)representações. Há os corpos que nos permitem fazer críticas essencialistas, como os das cinco Esposas, que são visualizadas apenas para a procriação. Os das Mães de Leite, que possuíam a função de “leiteiras”. Até os que rompiam com condutas socialmente esperadas sobre geração e deficiência, respectivamente os corpos das Vuvalini mais velhas e da protagonista Imperatriz Furiosa.

Os corpos das mulheres mais velhas, trouxeram um rompimento das concepções socialmente construídas de como deveriam agir as mulheres nessa idade. As Vuvalini não consideram a velhice como um estágio final da vida, em que deveriam cessar atividades ditas como mais “perigosas”. Elas são mulheres ativas, que lutam, utilizam armas e dirigem motos.

A questão do confinamento das cinco Esposas surge como uma crítica dentro do filme. A problemática é perceptível quando escrevem no chão e paredes do cofre que não são objetos, e decidem com o apoio de Miss Giddy e Imperatriz Furiosa fugir do tirano Immortan Joe.

A protagonista nos aponta outras possibilidades de feminilidades, que se distancia do hegemônico. Essa nova representação de feminilidade permite criticarmos perspectivas essencialistas. A personagem também mostra outra representatividade para a deficiência, quando demonstra suas habilidades como motorista, lutadora, e sua posição de prestígio na Cidadela. Além disso, sua relação

com Max aponta que na cinematografia não precisa haver uma relação afetiva sexual entre protagonistas, para que o filme seja aclamado pelas críticas.

Percebe-se que a constituição de uma abjeção, de corpos ilegítimos (que não importam), não é um dado natural, mas discursivo, no sentido que hierarquizamos as diferenças. No filme, os corpos que são inativos não têm prestígio no enredo, como o das Mães de Leite. A deficiência não foi um fator que deslegitimou a personagem Imperatriz Furiosa. Neste sentido percebe-se, assim como ocorre no nosso contexto social, que a não aceitação do sujeito é fluída, de acordo com os lugares que estão e as relações de poder que estabelecem. Ainda que exista uma norma hegemônica de quem é mais aceito, essa aceitação depende das intersecções dos marcadores sociais de diferença.

Por fim, o cinema pode tanto representar alguns anseios sociais, reflexos de uma sociedade, como também apresentar alguns assuntos emergentes, como a relações de gênero e poder. O filme quanto artefato cultural, pode alterar o meio social na forma como as imagens são recebidas e internalizadas pelos sujeitos. Tendo em vista que, a cinematografia é um meio de comunicação inserida no nosso contexto social, e não algo a parte dele, fica claro como alguns aspectos do enredo faz menção a uma desconstrução da ordem social. Os filmes são campos etnográficos potentes que merecem ser mais explorados pelas Ciências Sociais, pois são espaços constituintes de uma sociedade, e auxiliam para compreendermos muitos processos sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 2, p. 142-158, 2015. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/2529> Acesso em 06 de dez. 2018.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, L. Guacira. (Org.). **O Corpo Educado: pedagogias da Sexualidade**. Ed. 2, Autêntica, Belo Horizonte, p. 151-176, 2000. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/12/12/corpos-que-pesam-sobre-os-limites-discursivos-do-sexo-judith-butler/> Acesso em 06 de dez. 2018.

BRAGA, Maria Helena; DA COSTA, Vaz. A tensão pós-moderna no cinema. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 43, n. 1, p. 79-85, 2007. Disponível em: revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/5650/2855 Acesso em 06 de dez. 2018.

CODATO, Henrique. Cinema e Representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, v. 24, n. 78, p. 47-56, 2010. Disponível em: www.revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/viewFile/44/8 Acesso em 06 de dez. 2018.

DINIZ, Debora. Modelo social da deficiência: a crítica feminista. **Série Anis**, Brasília, v. 28, p. 1-10, 2003. Disponível em: repositorio.unb.br/handle/10482/15250 Acesso em 06 de dez. 2018.

FELIPE, Jane. Pequena Miss Sunshine e as Pedagogias Culturais. In: XAVIER, Constantina. (Org.). **Sexualidades, gênero e infâncias no cinema**. Editora UFMS, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, p. 29-42, 2014.

GAUTÉRIO, Carla Rosane Mattos; SILVA, Méri Rosane Santos. O Corpo Gordo Feminino: concepções de si. In: VII CONGRESSO SULBRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 2014, Matinhos - PR. Anais no VII Congresso Sulbrasileiro de Ciências do Esporte, 2014. Disponível em: congressos.cbce.org.br/index.php/7csbce/2014/paper/download/6017/3109 Acesso em 06 de dez. 2018.

GAVÉRIO, Marco Antonio. Feminist, queer, crip. **Florestan**, n. 5, p. 165-173, 2016. Disponível em: www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/170 Acesso em 06 de dez. 2018.

GAVÉRIO, Marco Antonio; OLIVEIRA, Everton Luiz de. A Crítica deficiente: alguns posicionamentos Crip-Feministas. In: IV ENLAÇANDO SEXUALIDADES – MORALIDADES, FAMÍLIA E FECUNDIDADE, 2015, Salvador. Anais do Seminário Enlaçando Sexualidades. Salvador: EDUNEB, 2015. Disponível em: www.uneb.br/.../files/.../comunicacaooralmarcoantonioeverttonluisoliveira.pdf Acesso em 06 de dez. 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Editora Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1997.

MAD MAX: ESTRADA DA FÚRIA. Direção: George Miller. Produção: Doug Mitchell; George Miller e Pj Voeten. Roteiro: George Miller; Brendan McCarthy e Nico Lathouris. Música: Junkie XL. Austrália: A Kennedy Miller Mitchell Production, 2015. 1 DVD (120 min.).

MARQUES, Ana Maria. Velho/Idoso: construindo o sujeito da terceira idade. **Esboços-Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC**, v. 11, n.

11, p. 83-92, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/336> Acesso em 06 de dez. 2018.

MARTINS, Ana Paula Antunes. O Sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. **Revista Café com Sociologia**, v. 4, p. 231-245, 2015. Disponível em: <https://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/443> Acesso em 06 de dez. 2018.

MELLO, Anahi Guedes; NUERNBERG, Adriano Henrique. Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. **Revista Estudos Feministas**, v. 20, n. 3, p. 635-655, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000300003> Acesso em 06 de dez. 2018.

FURLIN, Neiva. Sujeito e agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social. **Sociedade e Cultura**, v. 16, n. 2, p. 395-403, 2013. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/703/70332866015/> Acesso em: 06 de dez. 2018.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, M. India. (Orgs.). **Estéticas do digital. Cinema e tecnologia**. Ed. 1. Beira do Interior - Portugal: Livros Labcom, p. 3-31, 2007.

PISCITELLI, Adriana Garcia. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 8, p. 13, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/5247/0> Acesso em 06 de dez. 2018.

PISCITELLI, Adriana Garcia. Recriando a (categoria) mulher? In: Leila Mezan Algranti (Org.). A prática feminista e o conceito de gênero. Campinas: IFCH/Unicamp, v. 48, p. 7-42, 2002.

POCAHY, Fernando Altair. A idade um dispositivo. A geração como performativo. Provocações discursivo-desconstucionistas sobre corpo-gênero-sexualidade. **Revista Polis e Psique**, v. 1, n. 3, p. 254-275, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/31539> Acesso em 06 de dez. 2018.

RIAL, Carmen. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. **Antropologia em Primeira Mão**, v. 9, n. 74, p. 4-74, 2004. Disponível em: <apm.ufsc.br/files/2015/05/74.-carmen-midia.doc> Acesso em 06 de dez. 2018.

RUBIN, Gayle. O Tráfico De Mulheres: Notas Sobre A Economia Política Do Sexo. **Edição SOS Corpo**, Recife, 1993.

XAVIER FILHA, Constantina. Livros como instrumentos de dispositivos pedagógicos para a educação da infância. In: ANPED - SUL, 2010, Londrina/PR. ANPED-SUL 2010: Formação, ética e políticas: Qual pesquisa? Qual educação?. Londrina, Paraná, Universidade Estadual de Londrina, p. 01-15, 2010.