

Imaginário Social, Tecnologia e Distopias no Cinema de Ficção: Uma Abordagem do Filme *Mad Max: Fury Road*¹

Nair MARTINENKO²

Rosana Vieira de SOUZA³

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

Resumo

A partir dos conceitos de imaginário social de Bronislaw Baczko e de distopia de Russel Jacoby, este trabalho analisa os elementos distópicos presentes no filme *Mad Max: Fury Road*, uma ficção com temática pós-apocalíptica lançada em 2015, e dirigida por George Miller. A proposta é identificar e compreender alguns anseios e temores da sociedade contemporânea, e sua relação com a tecnologia – tanto presente quanto ausente –, retratadas na obra cinematográfica de ficção. A projeção e o medo de uma catástrofe que desintegre a ordem social vigente, presentes na distopia, fazem parte dos imaginários sociais, que ganham forma e/ou se tornam comunicáveis através da produção de discursos, nos quais as representações coletivas são reunidas em uma linguagem, entre elas o cinema. A distopia também possui uma relação intrínseca com a utopia, ambas trocando de lugar constantemente entre causa e efeito.

Palavras-chave: Mad Max; tecnologia; imaginário social; distopia; utopia.

Introdução

O início do século XXI já pode ser caracterizado pelos extremismos ideológicos, pelas contradições e incertezas de uma sociedade tecnocientífica. De um lado, há uma revolução tecnológica que promete melhorar as condições de existência da humanidade e uma experiência acumulada sobre os conflitos econômicos, sociais e políticos – como as duas grandes Guerras Mundiais e as diversas “crises econômicas” – que acenam com o controle de suas consequências. Por outro lado, vemos hoje o acirramento e o confronto das relações humanas ao nível da barbárie e a corrida pelo domínio e uso desenfreado dos recursos naturais, assim como a falta de transparência no desenvolvimento e na aplicação das modernas descobertas e criações científicas, incluindo o seu monopólio.

O rápido avanço tecnológico e as suas implicações têm mudado radicalmente a maneira de vivermos. Em geral, isso tem sido louvado por governos, empresas, imprensa e

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

² Especialista em Cultura Digital e Redes Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e graduada pela mesma Universidade em Comunicação Social/Jornalismo, email: nair.martinenko@hotmail.com.

³ Orientadora do trabalho na Especialização Cultura Digital e Redes Sociais da Unisinos. Doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos e mestre em Administração pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora nos cursos de Comunicação Social da Unisinos e Universidade Feevale, email: rovieira.unisinos@gmail.com.

centros de pesquisa. A produção acadêmica e artística, entretanto, representa alguns dos principais espaços onde podemos encontrar uma visão menos otimista das inovações tecnológicas nas principais áreas do conhecimento e do cotidiano. A velocidade com que isso vem acontecendo trouxe um forte sentimento de instabilidade. O futuro parece cada vez mais indecifrável e um dos resultados disso é a crescente projeção distópica sobre o devir.

Uma forma de promover a reflexão sobre as possíveis consequências destas ambivalências e, assim, possibilitar a tomada de consciência do cenário e o desenvolvimento de um espírito crítico. Esse tem sido um dos relevantes papéis do cinema – em especial dos filmes de ficção –, mesmo que não ocorra de maneira consciente ou engajada.⁴ O cinema oferece, segundo Morin (2014), o reflexo não somente do homem, mas do espírito humano. “Por ser o espelho antropológico, o cinema reflete obrigatoriamente as realidades práticas e imaginárias, e também as necessidades, a comunicação e os problemas da individualidade humana de seu século” (MORIN, 2014, p. 251). E, neste contexto, a obra de ficção “é uma pilha radioativa de projeções-identificações” (2014, p. 122) sobre a sociedade do futuro.

A partir do conceito de imaginário social de Bronislaw Baczko, este trabalho analisará os elementos distópicos presentes no filme *Mad Max: Fury Road*, uma ficção com temática pós-apocalíptica, lançada nos cinemas em 2015, e dirigida por George Miller. Levando em consideração que é por meio do imaginário social que “as sociedades esboçam suas identidades e objetivos, detectam seus inimigos e, ainda, organizam seu passado, presente e futuro” (BACZKO, 1986, p.403), a proposta é identificar e analisar alguns anseios e temores da sociedade contemporânea possivelmente presentes na obra cinematográfica de ficção. Esse caminho será percorrido por uma abordagem exploratória de análise de conteúdo, baseada na concepção de Laurence Bardin.

A pertinência desta proposta baseia-se na constatação de que a franquia de ficção *Mad Max*, que iniciou em 1979, mostrou-se um marco não apenas para sua época, mas para todo o modo de filmes pós-apocalípticos, sempre sendo citada como referência por pesquisadores e críticos de cinema. O quarto filme da franquia, objeto de estudo desse artigo, trabalha com um universo distópico diferente de outras produções do gênero, que normalmente projetam o fim da humanidade a partir do excesso de tecnologia – a sua saturação –, levando ao questionamento do que é o humano. O domínio da máquina sobre o homem passa a

⁴ “Ou o cinema se fecha em si mesmo e torna-se uma entidade hermética ligada apenas às suas próprias leis e regras, ou o cinema é dissolvido para se tornar puro e simples reflexo ou produto da sociedade. O cinema é um fenômeno relativamente autônomo, mas, como todo fenômeno autônomo só pode se tornar autônomo graças à ecologia sociocultural que o coorganiza” (MORIN, 2014, p. 17).

considerar o propriamente humano desnecessário quando não perigoso (como podemos ver no filme *Battlestar Galactica*)⁵ e/ou inferior às possibilidades tecnológicas, levando à projeção de sua mudança (caso do filme *Os Vingadores: Era de Ultron*).⁶ Ambos os exemplos reportam-se a universos onde a tecnologia adquire autonomia e superioridade em relação ao homem e à humanidade, que deve ser eliminada ou radicalmente transformada, em prol de uma nova ordem racional e equilibrada.

O que pretendemos defender aqui é que, no caso de *Mad Max*, encontramos o oposto disso. O universo pós-apocalíptico da franquia pode até ter sido provocado por um uso indevido da tecnologia militar pelo próprio homem (guerra nuclear – como indicada no filme), mas o efeito final é um mundo onde as condições de vida são precárias, tanto pela escassez de recursos naturais (água, combustível fóssil, fertilidade do solo) quanto pela carência de máquinas/equipamentos/tecnologias. Essas não são mais produzidas e se tornaram raras, mas continuam sendo importantes e vantajosas para aqueles que as dominam e as adaptam à nova realidade. Controlar os elementos tecnológicos remanescentes (carros, máquinas, armas) é tão importante quanto dominar os recursos naturais exíguos, pois, sem as máquinas restantes de nada adiantaria obter o combustível, por exemplo.

A projeção e o medo de uma catástrofe que desintegre a ordem social vigente, presentes na distopia, fazem parte dos imaginários sociais, que tomam forma e se tornam comunicáveis através da produção de discursos, nos quais as representações coletivas são reunidas em uma linguagem, entre elas o cinema. “É através de seus imaginários sociais que uma coletividade designa sua identidade, elabora certa representação de si, estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais”. (BACZKO, 1986, p. 309).

1. Imaginários sociais e a ficção

O conceito de imaginário está longe de ser consensual na bibliografia especializada. No geral, está associado ao processo de formação de imagens, o que, contudo, não é suficiente para oferecer uma definição. Autores mais contemporâneos⁷ tendem a vinculá-lo à noção de símbolo. Embora não exista uma única definição, os estudos de semiótica inclinam-se a

⁵ Nessa franquia americana, os robôs, denominados Cylons, criados pelo homem para executar tarefas, evoluíram e começaram a agir de forma autônoma. Num ataque nuclear, os robôs destruíram milhares de vidas. Os últimos humanos fugiram em naves espaciais. https://pt.wikipedia.org/wiki/Battlestar_Galactica.

⁶ Filme americano sobre Ultron, um sistema de inteligência artificial criado para proteger o planeta. Ultron desperta e conclui que para alcançar a paz é necessário destruir a raça humana. <http://marvel.com/movies>.

⁷ Ver BACZKO, Bronislaw. Enaudi. N° 5. Antropos – Homem, 1986, e LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. O que imaginário. São Paulo: Brasiliense, 1997.

concordar na caracterização do símbolo como sendo, ao mesmo tempo, convencional e ambíguo ou polissêmico. Em outras palavras, o símbolo não tem um sentido natural e pode se referir a diferentes e contraditórios significados, dependendo muito do contexto sociocultural em que é apropriado. Mas essa ambiguidade, ao invés de empobrecer o simbólico, faz com que ele, diferentemente dos signos, seja capaz de significar para além do seu próprio referente, porque se reporta a todo um universo de sentido difuso e contraditório, disperso no corpo social. Laplantine & Trindade, em sua obra sobre o imaginário, afirmam:

O simbólico se faz presente em toda a vida social, na situação familiar, econômica, religiosa, política, etc. Embora não esgotem todas as experiências sociais, pois em muitos casos essas são regidas por signos, os símbolos mobilizam de maneira afetiva as ações humanas e legitimam essas ações. A vida social é impossível, portanto, fora de uma rede simbólica (1997, p. 21).

Da capacidade de interagir ambigualmente sobre a afetividade, as crenças, as aspirações e os medos sociais, o simbólico retira um grande poder de interpelação e construção de sentido. “A eficácia dos símbolos consiste nesse caráter mobilizador e promotor das experiências cotidianas: os símbolos permitem a cura de doenças psicossomáticas e fazem emergir emoções como raiva, violência, nostalgia e euforia” (1997, p. 22). Mas essa abordagem dos autores traz algumas impropriedades para a análise do filme *Mad Max: Fury Road*, na medida em que relegaria esse produto cultural – assim como qualquer outro – ao papel de mero revelador de uma estrutura imanente do inconsciente.

Desta maneira, interessa-nos mais o aporte do historiador polonês Bronislaw Baczko, autor do verbete sobre *Imaginação Social* da Enciclopédia Einaudi, ainda na década de 1980⁸. Do ponto de vista teórico, o texto de Baczko não apresenta um grande grau de formalização do conceito de imaginário.⁹ Assim como Laplantine & Trindade (1997), Baczko (1986) vincula seu conceito de imaginário ao símbolo, indicando como ele está relacionado à questão da ordem e poder social. Mas uma diferença que marca o trabalho do historiador polonês é o fato de não se referir ao imaginário de forma genérica. Ao contrário, seu conceito de imaginário vem sempre acompanhado de um adjetivo: social. Além disso, Baczko não se

⁸ BACZKO também é autor do livro *Os Imaginários Sociais*, o qual, do ponto de vista teórico, não apresenta grandes novidades em relação ao verbete e, por isso, não será considerado no trabalho.

⁹ O autor, aliás, queixa-se exatamente da ausência de uma teoria respectiva, a qual, contudo, ele não parece suprir, na medida em que se limita a apresentar o conceito de forma mais descritiva.

refere ao imaginário no singular, e sim no plural. Disso decorre que, afora estar vinculado ao social, em Baczko não temos “o” imaginário, mas “os” imaginários sociais.

Em relação ao uso do plural, interessa salientar que tal escolha já indica a tentativa do autor de se desvincular da tradição estruturalista, que associa o imaginário a uma ação imanente ao espírito humano. Embora Baczko não abra mão de vincular os imaginários sociais a sistemas simbólicos e, logo, a alguma forma de estrutura, ele procura ancorar estes sistemas não em uma estrutura permanente, como o inconsciente coletivo, mas ao próprio processo social, mais particularmente, ao que chama de “campos das experiências sociais”, os quais estariam rodeados por expectativas e recusas ¹⁰.

Para entendermos melhor esta questão, é necessário também avaliar o uso que o autor faz do adjetivo “social” junto ao conceito de “imaginário”. Para isso, vamos acompanhar a seguinte passagem:

Os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer coletividade produz e através da qual, como disse Mauss, ela se percebe, divide e elabora seus próprios objetivos. É assim que, através de seus imaginários sociais, uma coletividade (...) exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de ‘bom comportamento’, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do ‘chefe’, o ‘bom súdito’, o ‘guerreiro corajoso’, etc (BACZKO, 1986, p. 309).

Por este trecho, percebemos que, como sociais, os imaginários são uma das forças reguladoras da vida coletiva e, por esta razão, em seu centro se encontra “o problema do poder legítimo, ou melhor, para ser mais exato, o problema da legitimação do poder. Qualquer sociedade precisa imaginar e inventar a legitimidade que atribui ao poder” (BACZKO, 1986, p. 310). O autor, contudo, não compreende a relação entre os imaginários sociais e o poder de forma mecânica, como uma simples imposição de cima para baixo. Segundo ele, “os bens simbólicos” que uma sociedade produz, por serem limitados e raros, “constituem o objeto de lutas e conflitos encarniçados”. Embora o poder tente impor “uma hierarquia entre eles, procurando monopolizar certas categoriais de símbolos e controlar as outras” (BACZKO, 1986, p. 299), isso não está determinado *a priori* e pode ser revertido.

Vimos que o emprego do conceito de imaginário ou mesmo de imaginários sociais oferece novas e interessantes possibilidades analíticas ao filme de ficção, em especial no que

¹⁰ “Os mais estáveis dos símbolos estão ancorados em necessidades profundas e acabam por se tornar uma razão de existir e agir para os indivíduos e para os grupos sociais. Os sistemas simbólicos em que assenta e através do qual opera o imaginário social são construídos a partir dos seus desejos, aspirações e motivações” (BACZKO, 1986, p. 311).

se refere à questão da manutenção/transformação de uma determinada ordem social. A vinculação ao universo do simbólico e a seus recursos de mobilização de pessoas e de grupos fazem do imaginário uma noção fundamental para quem deseja analisar a questão da legitimidade dos sistemas de poder e dos conflitos sociais, envolvendo o controle sobre a cultura em uma sociedade. Dentro dessa abordagem, *Mad Max: Fury Road* se mostra como um aglutinador dos temores mais profundos da sociedade contemporânea. Seu enredo é o resultado da destruição da civilização pela civilização, onde ficaram apenas alguns resquícios de uma sociedade evoluída no passado. Isto posto, a história do filme encaixa-se na análise desenvolvida por Baczko acerca da crítica a qualquer Estado totalitário e suas estratégias de reconstrução da memória coletiva.

2. Distopia e utopia: uma dialética na ficção

A projeção e o medo de uma catástrofe que desintegre a ordem social vigente, presentes na distopia, fazem parte dos imaginários sociais e sua possível projeção em uma linguagem artística, entre elas o cinema. “A narrativa distópica faz soar o alarme que avisa se as forças opressoras do presente continuarem vencendo, o futuro se direcionará para a barbárie ou a sua extinção” (HILÁRIO, 2013, p. 206).

Situada nessa proposição, *Mad Max: Fury Road* trata de questões que estão entre as fortes preocupações e conflitos atuais: colapso das tecnologias inseridas na vida moderna, deterioração dos recursos naturais, fracionamento da humanidade em tribos hostis e irreconciliáveis, controle de combustíveis, conflitos territoriais, objetificação da mulher e extremismo religioso.

O objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente, na mesma medida em que ofuscam o futuro. Elas não possuem um fundamento normativo, mas detêm um horizonte ético-político que lhes permite produzir efeitos de análise sobre a sociedade (HILÁRIO, 2013, p. 205).

Citando o entendimento de Jacoby (2007), Hilário relata ainda que

os autores distópicos são utopistas negativos, os quais ao contrário dos utopistas projetistas, como Morus ou Skinner, não buscam descrever detalhadamente os aspectos da sociedade futura emancipada, mas sim apontam no futuro as evoluções opressivas das tendências do presente. Descrevem assim, através de traços caricaturais, sublinhando exageradamente seus contornos específicos, tais quais os mecanismos, dinâmicas e situações, a efetivação distópica do futuro, na qual as criações

supostamente emancipatórias paradoxalmente convertem-se em instrumentos de dominação (2013, p.207).

Como já foi abordada por vários autores, a distopia nasceu da utopia e ambas possuem uma relação intrínseca. Segundo Hilário, as distopias continuam sendo utopias na concepção de Jacoby: “Isto é não apenas como a visão de uma sociedade futura, mas como uma capacidade analítica ou mesmo uma disposição reflexiva para usar conceitos com a finalidade de visualizar criticamente a realidade e suas possibilidades” (HILÁRIO, 2013, p. 215).

Diante dos muitos argumentos de que a utopia leva à distopia, Jacoby usa a compreensão de Berdyaev¹¹ para responder a esta questão: “São as próprias utopias que constituem a ameaça (...). A distopia é considerada menos como uma utopia deteriorada, do que como uma utopia desenvolvida. As distopias são habitualmente vistas não como o oposto das utopias, mas como o seu complemento lógico” (JACOBY, 2007, p. 33). Dessa forma, ao analisarmos o objeto de estudo desse artigo, é imprescindível identificar e compreender como está sendo representada a sociedade a partir de elementos utópicos e distópicos. No livro *Imagem Imperfeita – Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica*, Russel Jacoby (2007) se propôs à árdua tarefa de reexaminar esses conceitos a partir de fatos históricos.

Em relação à utopia, ao longo da história, ela foi usada como um discurso conveniente para aqueles que pregavam a ideia de nação, religião e raça. Entre os exemplos históricos estão o nazismo. Mas também foi o sonho utópico que levou o homem à lua. Por isso, de acordo com Jacoby, é importante separar as duas linhas do utopismo – projetista e iconoclasta. A primeira, explica ele, se preocupa em detalhar como deve ser o futuro ideal e nada pode fugir desse desenho “perfeito”, mesmo que para isso seja necessário usar qualquer tipo de ação para mover as barreiras.

(...) os mais importantes livros distópicos do século XX não foram antiutópicos; eles não desprezaram as especulações utópicas mais do que ironizaram o comunismo autoritário ou o futuro tecnológico. Eles não unem utopia e distopia, eles condenam a sociedade contemporânea ao projetarem no futuro os seus piores aspectos. Aqui reside a diferença entre utopia e distopia: as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade (JACOBY, 2007, p. 38).

¹¹ Epígrafe de Nicolas Berdyaev, que Aldous Huxley usa em *Admirável Mundo Novo*, NY, 1965, p.2.

Já no caso dos iconoclastas, o autor salienta que eles resistem em representar o futuro e oferecem pouco de concreto em que se prender. Conforme Jacoby, para Gustav Landauer “nenhuma proclamação estridente, nenhum projeto de edifício, mas o amor e a solidariedade determinam o futuro”¹². Nisso reside um elemento essencial do utopismo iconoclasta: “a sua consideração pelo aqui e agora. Ele anseia pelo futuro e valoriza o presente” (JACOBY, 2007, p. 208).

Com base no acima exposto, consideramos que *Mad Max: Fury Road*, uma obra cinematográfica da cultura pop, apresenta importantes elementos do que poderíamos chamar de um imaginário social relativo a uma suposta crise generalizada que acometeria a contemporaneidade, a qual o avanço tecnológico não só seria incapaz de solucionar, como estaria no cerne do seu agravamento. A distopia presente na franquia alerta para as consequências dos temores atuais com a impossibilidade da sociedade de lidar com os desequilíbrios sociais, ambientais e materiais na mesma proporção em que consegue desenvolver as mais modernas tecnologias em todas as áreas do conhecimento.

Mas também encontramos uma tendência utópica iconoclasta, que aponta as dificuldades de sobrevivência em um mundo onde a raridade da tecnologia passada se torna um elemento central da narrativa. Nesse caso, a tecnologia assume no filme um papel dúbio ou paradoxal: ao mesmo tempo em que sua abundância e seu uso indevido estiveram na base do “apocalipse”, a sua raridade e a sua adaptação apropriada são a chave da redenção ainda possível do humano ou da humanidade.

3. *Mad Max: Fury Road* – O medo do futuro como um não lugar

Identificamos em *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: Estrada da Fúria*, no Brasil) um embate entre dois tipos de utopia: a projetista e a iconoclasta. Percebê-las e diferenciá-las são fundamentais para a análise dos elementos distópicos presentes na película e que dialogam, no nosso entender, com elementos do imaginário social da sociedade contemporânea, especialmente com seus medos e angústias. Como lembra Morin, entre todas as estéticas e visões de mundos possíveis, “os filmes escolhem e determinam aquelas que lhes são determinadas pelas necessidades humanas em seu tempo. Uma visão dominante, um complexo preponderante de irreal e de real se destaca” (2014, p. 204).

¹² “An den Forte-Kreis Ende November 1914”, em Gustav Landauer, *Sein Lebensgang in briefen*, edição de M. Buber e I. Britschgi-Schimmer, Frankfurt, Rütten und Loening, v. 2, p.423, 1929. Sobre o trabalho de Landauer em português ver “*As utopias de Michael Löwy*”, organizadores Ivana Jinkings e João Alexandre Peschanski, Boitempo Editorial, SP, 2007.

Efetivamente, no cerne da narrativa de *Mad Max: Fury Road*, percebemos a busca pela “redenção” da culpa de um mundo que desmoronou por força do uso inadequado da tecnologia no passado, resultando, no presente, na escassez de alimentos e de água e no excesso de brutalidade para garantir a sobrevivência com o que restou. Todavia, na mesma proporção, aparece a “esperança” de um futuro sem privações e de liberdade, elementos básicos para a vida.

Em *Mad Max*, verificamos um processo contínuo entre utopia e distopia. Este filme retrata o mundo depois de uma explosão nuclear tê-lo devastado. Com o colapso do planeta, tudo virou deserto. Dominado por gangues sanguinárias, lideradas por tiranos saqueadores, não há espaço para compaixão e misericórdia. Apenas os embrutecidos e os animais parecem sobreviver através da crueldade e da exploração com a tecnologia remanescente. Ao contrário, porém, de outras franquias de ficção que abordam um mundo distópico devido ao excesso de tecnologia,¹³ *Mad Max* apresenta os problemas da perda conjunta dos recursos tecnológicos e naturais. Os temores representados no filme com a escassez desses recursos são o retorno ao primitivismo e à barbárie. Em consequência, defendemos que a ideia transmitida pela película não é a simples condenação da tecnologia em si mesma, mas da intervenção humana inadequada por meio dela e dos resultados negativos advindos dessa ação, tanto para o homem quanto para o meio natural.

3.1 Tecnologia: para além do bem e do mal

A presença do elemento tecnológico e seu variado uso são constantes no mundo pós-apocalíptico de *Mad Max: Fury Road*. Todavia, não é possível encontrar uma simples condenação da saturação tecnológica identificável em outros filmes com temas pós-catástrofe da humanidade. Com efeito, na narrativa, se, por um lado, o mundo distópico foi causado pela guerra termonuclear – e, assim, o universo pós-apocalíptico da franquia é efeito de um uso indiscriminado da tecnologia militar –, por outro lado, o produto final é um planeta onde as condições de vida são precárias pela raridade de recursos naturais (água, combustível fóssil) e dos recursos tecnológicos (máquinas/equipamentos). De maneira um tanto paradoxal e irônica, são esses aparatos tecnológicos remanescentes que podem ainda garantir a sobrevivência, mesmo que precária, nesse mundo inóspito, permitindo retirar água do solo, plantar, extrair petróleo e, principalmente, deslocar-se no deserto para obter insumos em

¹³ – O que já foi foco de muitos estudos (Metropolis, 1984, Matrix, Blade Runner, Inteligência Artificial, Quinto Elemento, Gattaca, entre outros).

outras aldeias, manter a segurança dos locais, etc. Sem essa “sobra tecnológica”, nada disso seria possível. Estando na base da catástrofe apocalíptica no passado, é um dos fatores que viabiliza uma vida ainda possível no presente.

Podemos perceber isso em vários diálogos do filme. Entre os anseios utópicos atribuídos à população restante estão o retorno de uma sociedade com acesso aos requisitos básicos de sobrevivência e com abundância tecnológica. Este ponto fica claro nas reminiscências dos mais velhos. “Costumávamos mandar mensagens para toda a Terra. E programas. Todos no mundo antigo assistiam programas”, relata com nostalgia a anciã. “Acha que ainda há alguém lá fora? Enviando programas?”, pergunta a jovem, uma das esposas de Immortan Joe, o principal vilão. “Quem sabe?”, responde a senhora, que guarda uma caixa com sementes de diversas espécies de árvores, flores e frutas para plantá-las em algum lugar fértil no futuro. “Até agora nada germinou, a terra está muito estéril. Antigamente todos tinham sua parte. Antigamente não havia necessidade de matar ninguém”, argumenta, referindo-se à disponibilidade de alimentos.

Outro aspecto fundamental da importância do elemento tecnológico remanescente está no próprio tema do filme: *Road* (a estrada) e, por consequência, os veículos motorizados. A ação de *Mad Max* se dá na maior parte do tempo em cima de rodas. Carros, motos e caminhões são fundamentais em um lugar marcado por longas e inóspitas distâncias. Essas “máquinas” sobreviveram ao apocalipse e foram consertadas e adaptadas com diversos materiais para diferentes finalidades. Sejam como armas de combate ou de abastecimento de produtos de outras aldeias, elas garantem o poder dos tiranos e são fundamentais para quem deseja se rebelar contra esta ordem, principalmente do maior deles: Immortan Joe.

Devemos recordar que o próprio personagem principal Max Rockatansky é praticamente inseparável de seu potente carro "V8 Interceptor" Ford Falcon XB GT, uma peça tecnológica da década de 70 e que se torna um importante diferencial no mundo das precariedades materiais e naturais da franquia. “O que mais podem tirar de mim. Primeiro meu sangue, agora meu carro”, grita Max, que foi preso e levado para o personagem vilão. Immortan Joe o transforma em um doador de sangue aos guerreiros feridos e é mantido vivo por ter um tipo sanguíneo universal. Entretanto, em *Mad Max: Fury Road*, o protagonismo vai para outra máquina: a “War Rig”, um caminhão Trata adaptado, com o qual a heroína Furiosa deveria ir buscar combustível, mas que, ao sequestrá-lo, converte-se no componente material para o seu plano de fuga no deserto. Raptada por Joe quando era criança, ela decide

se rebelar e libertar as cinco jovens esposas dele, usadas como reprodutoras de novos guerreiros e escravas sexuais.

O controle desta “máquina de guerra” dirigida por Furiosa se torna fundamental na aventura e é ao redor dela – e da necessidade de pará-la ou destruí-la – que o foco da narrativa gira. Os veículos, aliás, são elementos essenciais e alegóricos do filme: compostos, no geral, por uma miscelânea de peças antigas e adaptados para funções específicas, “rodam” como se fossem uma extensão do homem em meio ao deserto, numa combinação inesperada e impressionante do que sobrou de orgânico e de mecânico no mundo pós-apocalíptico de *Mad Max*. Aqui, o raro e o precário são reinventados e reordenados, passando uma visão de necessidade, mas também de readaptação e sobrevivência possível e, assim, esperança. Ideia que é sinteticamente muito bem expressada pela própria personagem Furiosa e seu braço artificial (prótese mecânica).

3.2 Distopia: O mecânico em simbiose com o orgânico e a objetificação do humano

Em se tratando de precariedade e readaptação, o universo do personagem vilão Immortan Joe também é significativo. Este controla um dos poucos lugares habitáveis no mundo pós-apocalíptico, denominado Cidadela. Localizada no topo de uma montanha rochosa com água subterrânea, extraída com engenhosos mecanismos, representa mais um exemplo de emprego da tecnologia remanescente para garantir a existência humana, tornando possível, por exemplo, uma plantação em um solo estéril.

A Cidadela torna-se, assim, um oásis no meio do deserto e conta com a proteção de um exército formado por jovens. Mas nisso também encontramos um elemento essencial da “tirania” de Joe e, especialmente, da imbricação gutural entre mecânico e orgânico apresentada na película: nesse mundo estéril, para a manutenção do poder, Immortan alia ao domínio dos recursos naturais e tecnológicos remanescentes o controle sobre o humano. Diante da natureza infértil, os corpos passam a ser fontes de insumos e força de trabalho, numa representação extrema da objetificação do masculino e, especialmente, do feminino. Aspecto que fica evidente no tratamento dado às mulheres na película: as mais saudáveis ficam aprisionadas como reprodutoras de novos guerreiros, escravas sexuais e fornecedoras de leite materno para o líder e seus discípulos preferidos. Os meninos (*War Boys*) são criados e convencidos de que, se morrerem pela glória de Immortan Joe, irão para um paraíso

chamado Valhalla. Os inimigos ou andarilhos capturados viram doadores de sangue para os guerreiros feridos.

Já na base da montanha da Cidadela vive a população pobre, doente e desnutrida, que depende de Joe para eventualmente ganhar um pouco de água e comida. “Não se viciem em água, meus amigos. Ela terá controle sobre vocês e sofrerão com sua ausência”, discursa o ditador, que se autodenomina imortal. Ele consegue manter o monopólio desses recursos naturais, aliando controle sobre a tecnologia restante com o controle sobre o “humano”. Como recorda Baczkó:

Conjugando o monopólio do poderio e do sentido, isto é, da violência física e da violência simbólica, o Estado totalitário procura suprimir a própria lembrança de qualquer imaginário social, de qualquer representação do passado, presente e futuro coletivo, diferente daqueles que confirmam a sua legitimidade e poderio, ocasionando o seu controle sobre o conjunto da vida social e glorificando tanto os seus fins como os seus meios (BACZKO, 1986, p. 314).

3.3 Utopia: em busca de esperança e redenção

Mas nem só de dominação e controle trata a película. Há também um elemento de esperança. Em busca de redenção vivem Max e Furiosa. Ele é um homem perseguido pelo sentimento de culpa de seu passado. Na condição de policial, antes do apocalipse, não conseguiu proteger a sua família e nem a comunidade da desintegração social que estava ocorrendo, com gangues e saqueadores agindo livremente. Furiosa, por sua vez, quer se redimir por ter trabalhado para Immortan Joe, mesmo que não tivesse alternativa. “Elas procuram esperança”, diz Furiosa em relação às jovens que fogem do vilão com a sua ajuda. “E você?”, pergunta Max. “Redenção”, responde ela. “A esperança é um erro. Se não pode consertar o que está quebrado, você enlouquece”, defende ele. No entanto, ambos acabam se unindo. Assim começa uma alucinante corrida no deserto, onde são perseguidos por centenas de caminhões, motos, carros de guerra, lança-chamas e potentes armas. Quando eles chegam ao que deveria ser o destino (Vale Verde), descobrem que o local também sucumbiu ao ar envenenado e à água contaminada. Nada mais floresce nele, avisam as Vuvalinis, guardiãs do lugar e que se tornaram anciãs guerreiras para sobreviver.

Mas, conforme tratamos anteriormente, concebemos que a distopia também faz emergir a utopia. Max convence Furiosa que a melhor alternativa é retornar para a Cidadela e tomá-la, derrubando o império de Immortan Joe. “Naquela direção sabemos que talvez

juntos podemos achar algum tipo de redenção”, argumenta Max, que já não nega mais a “esperança”. Entre seus objetivos estão a distribuição dos recursos naturais e alimentos para a população faminta, libertar as demais mulheres escravizadas e livrar os homens jovens da lavagem cerebral de matar para alcançar a imortalidade.

A utopia pretendida por Max e Furiosa é iconoclasta, ou seja, não possui um desenho exato de como deve ser o futuro, apenas o que precisam dele. “Ao agradecer o hoje, os utopistas iconoclastas abrigam esperanças ardentes do amanhã, esperanças de um mundo de vidas e paixões mais livres. Pistas, fragmentos e suspiros – não projetos – sustentam essa esperança” (JACOBY, 2007, p. 210). “Eles evitam o programa positivo e se especializam nos negativos” (2007, p.215). Portanto, esse tipo de utopia usa como alavanca a distopia.

Ao matarem Immortan Joe, Max e Furiosa provam que ele é apenas um mortal, revelando a aparência de um corpo frágil e doente que emerge por baixo de sua armadura especial, que passava a imagem de uma espécie de deus imponente, forte e onipresente. Com isso, eles ganham a apoio dos guerreiros e da população.

Jacoby (2007) destaca que o problema hoje é como ligar o pensamento utópico com a política cotidiana. Como os sonhos sobre “o que deveria ser” se relacionam com “o que é?”. Segundo ele, “o fim da Guerra Fria não trouxe a paz e a prosperidade prometidas. O mundo, agora chamado de ‘pós-11 de setembro’, parece sombrio, sangrento e instável” (2007, p. 214). No entanto, o autor dá outros exemplos que nos fazem avançar nessa reflexão:

Aquilo que segue após o fim da guerra e do fim do racismo não é claro. Mas é menos importante do que a eliminação do mal. A ‘negação’ do falso – aqui a guerra e o racismo – permite que o verdadeiro se desenvolva. Sem uma condição concreta para negar, os impulsos utópicos parecem vagos. Sem um contexto político específico, eles parecem sem substância. (...). Os desejos utópicos precisam ser situados em contraposição a algo. (JACOBY, 2007, p. 215-216).

Considerações Finais

A análise em *Mad Max: Fury Road* sobre a forma como representa o mundo pós-apocalíptico mostra como a película dialoga com alguns dos maiores temores da sociedade contemporânea: a volta do primitivismo social, no qual é permitido fazer qualquer coisa em nome da sobrevivência; a falta de recursos naturais, que desencadeia doenças e morte; a objetificação do corpo humano e, especialmente, das mulheres na potência máxima; a lavagem cerebral de jovens pela crença religiosa e/ou sistema de poder; e o monopólio da tecnologia e o seu uso como instrumento de dominação. Essa abordagem é ampliada pela

estética do filme (gravado no deserto da Namíbia, na África), com imagens alaranjadas e avermelhadas de um planeta arenoso e sem nenhuma vegetação, onde o ar está contaminado e a água envenenada.

Diante desta ampla diversidade de temas potencialmente interessantes ao entendimento do filme, utilizamos a metodologia de Análise de Conteúdo para operacionalizar uma segmentação e reordenação do material, com vista a responder ao nosso questionamento inicial: qual a representação da tecnologia no imaginário utópico e distópico de *Mad Max: Fury Road*? Isso nos permitiu fragmentar a narrativa em diversas categorias, entre elas: presença da tecnologia; usos e adaptações do tecnológico; objetificação do humano; medos e receios contemporâneos; e pensamento utópico e distópico. Depois de analisadas isoladamente, essas categorias foram reagrupadas em três grandes temas, que deram base ao meta-texto final: a) a tecnologia na distopia pós-apocalíptica: usos e adaptações, b) mecânico mais orgânico e a objetificação do corpo humano e c) utopia, esperança e redenção.

Como resultado, entendemos que o enredo é um alerta em relação ao que pode vir a ser o futuro do planeta e da humanidade, a partir de pistas existentes no presente, cujas consequências negativas foram ampliadas e potencializadas na escala necessária para se tornar uma obra cinematográfica de ação e ficção. Em outras palavras, percebemos como o filme aqui analisado apresenta-se como uma narrativa que dá forma, sustenta e difunde elementos do imaginário social próprios a sociedades que ainda têm na memória a experiência de duas guerras mundiais, a eminência de um conflito nuclear, a ameaça de embates encarniçados pelo controle de recursos materiais e de uma tragédia ambiental. Também mobiliza uma série de receios – quer reais, quer apenas projetivos –, como o medo da tribalização da humanidade, do retorno à barbárie e a um “estado de natureza hobbesiano”, onde o “homem é o lobo do homem”.

Mad Max trata da busca da “redenção” devido às consequências de uma utopia projetista, cujo resultado do desenvolvimento tecnológico foi uma catástrofe (distopia), e instiga a “esperança” por meio de uma utopia iconoclasta. Isso demonstra que as distopias são o complemento lógico das utopias, e vice-versa. A narrativa distópica “é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica”, afirma Hilário (2013, p. 206). Uma ideia também defendida por autores como Russel Jacoby (2007). Encontramos esses elementos em *Mad Max* e procuramos destacá-los ao longo do trabalho.

Identificamos no filme que a utopia projetista de um mundo contemporâneo baseado na tecnologia para gerir a vida da sociedade e garantir o poder diante de seus potenciais inimigos pode resultar numa distopia, no caso do objeto em análise, um apocalipse. No entanto, a história deixa claro que o problema não está no desenvolvimento tecnológico em si, mas no seu monopólio e na sua aplicação pelo homem. Tanto que os protagonistas “heróis” procuram dominá-la para acabar com as tiranias do vilão e melhorar as condições de vida dos sobreviventes. Ao vencerem a disputa, Max e Furiosa não apresentam um plano de como deve ser a nova ordem. A proposta deles de futuro é iconoclasta, ou seja, não tem um desenho concreto e detalhado da sociedade, apenas defendem a liberdade, o direito de acesso aos bens naturais e tecnológicos. Nesse sentido, Jacoby valida o pensamento de Adorno: “Uma vez que nós não podemos projetar a imagem da utopia e uma vez que não sabemos qual seria a coisa certa a se fazer, sabemos exatamente (...) o que é a coisa errada. E isso significa que a coisa certa se determina através da coisa falsa” (2007, p. 215).

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Rogério Bianchi. **A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental**. Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade, São Paulo, v.2, n.1, p. 2-11, jan/jun, 2011.
- BACZKO, Bronislaw. Enaudi. N° 5. **Antropos – Homem**, 1986.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal. Edições 70, LDA, 2009.
- BARROS, José D’Assunção. **A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX**. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v.6, n.1, p. 303-332, jan/jun, 2011.
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. **Teoria crítica e literatura: A distopia como ferramenta de análise radical da modernidade**. Anuário de Literatura, Florianópolis, v.18, n.2, p. 201-215, 2013. ISSN e 2175-7917, 2013.
- JACOBY, Russel. **Imagem Imperfeita – Pensamento utópico para uma época antiutópica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. **O que imaginário**. SP: Brasiliense, 1997.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

Filmografia

Mad Max: Fury Road, Direção: George Miller. Roteiro: Brendan McCarthy, George Miller, Nick Lathouris. Elenco principal: Charlize Theron, Tom Hardy, Hugh Keays-Byrne, Nicholas Hoult, Rosie Huntington-Whiteley, Riley Keough, Zoë Kravitz, Abbey Lee e Courtney Eaton. Produção: Doug Mitchell, George Miller, P. J. Voeten. Fotografia: John Seale. Produtoras: Kennedy Miller Mitchell e Village Roadshow Pictures. Distribuição: Warner Bros. Color, 120 minutos (Austrália e Estados Unidos), 2015.