



GUERRA FRIA, MEDO, MASCULINIDADE E DISTOPIA NA TRILOGIA MAD MAX (1979-1985)

Cold War, fear, masculinity and dystopia in the Mad Max Trilogy (1979-1985)

Guerra Fría, miedo, masculinidad y distopía en la Trilogía De Mad Max (1979-1985)

Lilian Marta Grisolio¹

Rodrigo Aparecido de Araújo Pedroso²

Resumo: O presente artigo analisa as representações do medo nuclear e das masculinidades na trilogia Mad Max (1979-1985), ambientada em um cenário distópico de colapso social. A questão que move esta investigação é compreender como o cinema, no contexto da Guerra Fria, articula sentimentos de medo e poder masculino. O objetivo é examinar a construção simbólica de um modelo de masculinidade que indiretamente dialoga com discursos políticos e culturais do período. Metodologicamente, o estudo fundamenta-se em referenciais dos estudos de gênero e na análise histórica das representações sociais. A partir desses critérios análise da trilogia evidencia temores do período e reafirma valores conservadores ao projetar o homem branco e autossuficiente como paradigma de sobrevivência.

Palavras-chave: Guerra Fria. Mad Max. Masculinidade. Gênero. Cinema.

Abstract: This article examines the representations of nuclear fear and masculinities in the Mad Max trilogy (1979–1985), set within a dystopian context of social collapse. The central question of this investigation is how cinema, during the Cold War, articulates notions of fear and masculine power. The objective is to analyze the symbolic construction of a model of masculinity that engages directly with the political and cultural discourses of the period. Methodologically, the study draws on frameworks from gender studies and the historical analysis of social representations. The analysis of the trilogy reveals the anxieties of the era and reaffirms conservative values by portraying the white, self-sufficient man as the paradigm of survival.

Keywords: Cold War. Mad Max. Manhood. Gender. Cinema.

¹ Doutora em História Social. Universidade Federal de Catalão – PPGH/UFCAT, Goiás - Catalão, Brasil. E-mail: limarta@ufcat.edu.br; Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7974584734106832>; Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-0635-6070>.

² Doutor em História Social. Pós-Doutorando no Programa de História Social da FFLCH – USP, São Paulo – SP, Brasil. E-mail: ropedroso@alumni.usp.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8282872898942377>; Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-8381-6990>.

Resumen: Este artículo analiza las representaciones del miedo nuclear y la masculinidad en la trilogía de *Mad Max* (1979-1985), ambientada en un escenario distópico de colapso social. La pregunta central de esta investigación es cómo el cine, en el contexto de la Guerra Fría, articula los sentimientos de miedo y poder masculino. El objetivo es examinar la construcción simbólica de un modelo de masculinidad que dialoga directamente con los discursos políticos y culturales de la época. Metodológicamente, el estudio se basa en los estudios de género y el análisis histórico de las representaciones sociales. A partir de estos criterios, el análisis de la trilogía revela los miedos de la época y reafirma los valores conservadores al proyectar al hombre blanco y autosuficiente como el paradigma de la supervivencia.

Palabras clave: Guerra Fría. *Mad Max*. Masculinidad. Género. Cine.

Introdução

O presente texto pretende analisar os filmes da trilogia *Mad Max* (1979), *Mad Max 2: The Road Warrior* (1981) e *Mad Max: Beyond Thunderdome* (1985), dirigidos por George Miller e que têm no papel principal o ator Mel Gibson. Os filmes são ambientados em uma versão distópica da Austrália pós-guerra nuclear, ameaçada por constantes ataques de gangues. Narram a história de Max Rockatansky que, ao perder sua esposa e filho para uma dessas gangues, inicia um processo de vingança, tornando-se um homem de comportamento hostil, agindo muitas vezes de forma tão agressiva quanto os membros das gangues que ele combate. Ao comparar as três produções, nota-se que o filme de 1979 mantém um caráter mais independente e ambíguo em sua crítica social, enquanto o segundo e o terceiro adotam um formato mais comercial e maniqueísta. Essas diferenças estão relacionadas com o eventual sucesso do filme e com a transição de um modelo de produção mais restrito local e financeiramente, o australiano, para um com recursos maiores ao estilo hollywoodiano³.

O objetivo central é analisar como determinados medos do período da Guerra Fria foram apresentados nos filmes e a forma como o diretor projetou as consequências de um eventual desastre nuclear para a vida em sociedade. De acordo com Andrew Feenberg (1995), a Segunda Guerra e o advento da Guerra Fria colocaram em xeque toda a ideia de progresso tecnológico, até então visto como positivo e necessário para a melhoria da vida humana. A busca pela sobrevivência, a água, o petróleo, a degeneração dos valores humanos permeiam o filme, bem como o medo da destruição total do mundo e da humanidade, que se tornou uma projeção

³ Respectivamente as três produções tiveram investimentos em dólares de: 300 mil, 3 milhões e 10 milhões, com lucros de bilheteria mundial aproximados de 8 milhões, 20 milhões e 26 milhões. O primeiro filme foi um grande sucesso, já os outros tiveram um bom retorno financeiro, porém menor se comparado com o investimento na produção. Dados retirados do site IMBD: <https://www.imdb.com/news/ni64347120/>

possível de ser imaginada. No contexto dos filmes, o medo tem um importante papel educativo, pois projeta um cenário tétrico com a intenção não apenas de alertar e aterrorizar os espectadores, mas também como meio de questionar os (des)caminhos da humanidade.

Outro ponto de análise é a representação de uma masculinidade idealizada e também adaptada ao contexto ficcional distópico da obra. Ela é verificável na atuação do personagem principal e sua relação com os outros personagens. A vingança e, posteriormente, a disputa por combustível são os principais motivadores de conflitos. Max torna-se um homem disposto a fazer qualquer negócio para continuar sua jornada sem destino. Mesmo tendo um comportamento agressivo e antissocial, Max ainda preserva alguns valores; o que podemos chamar de honra, uma espécie de código de conduta muito particular, é um deles. Ele procura sempre cumprir sua palavra quando faz acordos com outros seres humanos em troca de combustível. Assim, mesmo diante da completa desumanização imposta por um mundo destruído, o personagem parece preservar sua humanidade – como, por exemplo, na relação que estabelece com as crianças. Isso faz dele um personagem especial, no mínimo contraditório para um mundo desumanizado e caótico.

Metodologicamente as análises referentes a representações masculinas no cinema foram realizadas a partir de referências temáticas dos chamados estudos de gênero. O artigo *A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas* de Michael Kimmel e o livro *Masculinity in fiction and film (1945-2000)* de Brian Baker constituem a base das reflexões aqui apresentadas. O primeiro texto fornece importantes informações como os modelos de masculinidade hegemônicos são construídos em detrimento de outros, já o segundo analisa comparativamente a representação masculina na literatura e no cinema. Ambos demonstram como as representações masculinas são construídas, principalmente, por oposição a figuras femininas e masculinas, e em linhas gerais, é uma construção simbólica que podemos verificar na trilogia Mad Max. Cabe destacar, que não daremos atenção a aspectos de narrativa cinematográfica, como enquadramento ou movimentos de câmeras, pois entendemos que focar nesses aspectos, por mais interessantes que sejam, deixariam o texto mais extenso

Guerra nuclear, medo e distopia em Mad Max

O historiador francês Jean Delumeau, em seu conhecido livro *História do medo no Ocidente*, faz uma interessante distinção entre o sentimento de medo e a angústia que entendemos ser útil para analisar os filmes de Mad Max e, também, todo o gênero da distopia.

Com base em estudos psicológicos, ele determina que o medo seria um sentimento ligado a algo que é conhecido, seria um temor referente a algo real que pode causar algum dano, por exemplo o medo de um animal selvagem ou de uma pessoa conhecida que age de forma violenta. Já a angústia seria o temor de algo desconhecido, algo que ainda não aconteceu, mas pode acontecer. É um temor projetado para o futuro. “O medo tem um objeto determinado ao qual pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança” (Delumeau, 2009, p. 33). O autor também deixa claro que essas definições se entrecruzam, por isso não é tão fácil distinguir uma da outra. Assim, o medo acaba sendo generalizado e usado para abarcar esses dois sentimentos que em teoria são distintos.

Expandindo essa classificação podemos pensar em obras do gênero distopia como uma construção ficcional que trabalha com esse sentimento de angústia. Dentro de suas limitações, procura materializar essa angústia em narrativas que imaginam as consequências de determinados acontecimentos considerados como catastróficos para a sociedade e possíveis formas de combatê-las. De acordo com o psicólogo social Leonir Cardoso Hilário (2013, p. 202) as distopias podem ser interpretadas de forma educativa; pois, por meio de uma projeção de um futuro considerado pior que o presente procura alertar seus contemporâneos para os perigos de se seguir um determinado caminho político, econômico ou cultural. Distopias “[...] problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc.” (p. 206). Obras mais referenciadas do gênero como *Nós* (1921) de Evgueny Zamiatin, *Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley e *1984* (1949) de George Orwell são exemplos de narrativas que projetam futuros ruins, nos quais políticos autoritários dominaram o mundo e subjugarão a humanidade privando-a de suas liberdades básicas. Para o pesquisador de utopias e distopias Darko Suvin o poder e o fascínio dessas obras estão na capacidade delas de explorar esses medos, ou angústias, das sociedades em épocas distintas.

Para os pesquisadores Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003) é possível distinguir períodos históricos no qual há o predomínio de distopias em detrimento de utopias e vice-versa – vale destacar que as utopias também são narrativas críticas ao período em que foram produzidas, mas fazem a crítica projetando um futuro melhor que o presente, na intenção de gerar esperança ou apenas criticar –, e isso pode ser relacionado com as respostas aos problemas

sociais que estavam sendo formuladas no período em que determinadas obras foram produzidas. As utopias seriam produzidas em períodos de maior otimismo, no qual as possibilidades de transformação social se apresentavam de forma mais positivas, como na Europa pós-revolução Francesa. No período que estamos estudando neste texto houve um predomínio de distopias. As razões disso podem ser traçadas desde o final da Segunda Guerra Mundial que devido a destruição provocada – holocausto e bombas atômicas – e o advento da chamada Guerra Fria teriam iniciado um período no qual a humanidade mergulhou em grande pessimismo quanto à possibilidade de um futuro melhor. De maneira geral, a segunda metade do século XX apresenta momentos mais ou menos intensos do que Delumeau denominou “sentimento global de insegurança”.

No período da Guerra Fria essa insegurança ganhou uma dimensão realmente global, principalmente a partir de 29 de agosto de 1949 quando os soviéticos realizaram o primeiro teste com o artefato nuclear no Cazaquistão. A partir disso, com a ajuda direta e indireta dos mais diversos meios de comunicação, o medo de um conflito nuclear entre as duas potências que poderia levar o mundo a uma destruição sem precedentes passou a figurar no imaginário de várias pessoas no mundo todo. Conforme a historiadora Lilian Grisolio, este é um momento de uma expressiva produção cinematográfica voltada ao medo do comunismo e da ameaça de destruição em massa.

Curioso notar que a partir de 1949 ocorre uma nítida ampliação na produção de filmes dedicados ao combate do perigo vermelho, o que nos leva à conclusão de que isso se relaciona com alguns fatos importantes deste ano, a saber, a Revolução Chinesa e a explosão da primeira bomba atômica soviética. Do mesmo modo que explica a crescente paranoia que tomou conta dos Estados Unidos na década de 1950, no então chamado período do macartismo (Grisolio, 2011, p. 54).

A chamada Crise dos Mísseis de 1962, envolvendo os governos dos Estados Unidos, Cuba e União Soviética, foi um acontecimento que deixou todo o mundo tenso, temendo que seu pesadelo de destruição mundial se tornasse real. Pensando na questão do medo, o historiador Grégori Michel Czizewski sugere que o principal aspecto que caracterizou a Guerra Fria: “foi uma corrida armamentista de cunho nuclear, que poderia ter levado o mundo à destruição total” (Czizewski, 2014, p. 2). Apesar desse medo de uma guerra nuclear que predominou no período e na mente do Ocidente, Eric Hobsbawm (1995, p. 224-225) afirma que, apesar da retórica apocalíptica, em especial do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a

distribuição global de forças do pós-Segunda Guerra Mundial. Esse cenário estabeleceu um equilíbrio de poder desigual, mas que, em sua essência, não era contestado.

A guerra mundial/nuclear poderia não ser um perigo iminente no mundo real, porém no mundo ficcional a guerra e a destruição mundial era algo plausível e até mesmo inevitável, por isso, diversas produções como histórias em quadrinhos, literatura e o cinema não só imaginavam a guerra nuclear, mas também como seria a vida dos que sobreviveram a ela. No mundo cinematográfico obras como “Na Praia” [*On the Beach*] 1952, “O dia em que a Terra pegou fogo” [*The Day the Earth Caught Fire*] 1961, “Pânico no Ano Zero” [*Panic in Year Zero*] 1962, “Planeta dos Macacos” [*Planet of the Apes*] 1968, “O menino e seu cachorro” [*The boy and his dog*] 1975, “Herança nuclear” [*Damnation Alley*] 1977, “O Dia Seguinte” [*The Day After*] 1983, entre muitos outros, se dedicaram a construir reflexões sobre como seriam as coisas na Terra depois da destruição nuclear. No geral, essas produções se focavam em mostrar um mundo destruído onde as instituições governamentais deixaram de existir, predominando novas formas de poder baseadas no uso da força ou de outras estratégias.

A trilogia de Mad Max se enquadra nessa classificação, porém só a partir do segundo filme, pois o primeiro, apesar de ser ambientado em um futuro próximo, não faz menção alguma a guerra nuclear ou ao fim total do que é considerado como “civilização”. É mais um filme que discute questões de lei e ordem. A trama envolve o confronto entre “policiais” de uma pequena e pacata cidade da Austrália que se vê atacada por uma gangue de motociclistas que têm como único objetivo trazer o caos e a destruição para aquela comunidade. O primeiro filme indica uma preocupação com a manutenção das instituições tradicionais e da família. Estas são apresentadas como elementos importantes para a manutenção da ordem e do controle das ações violentas masculinas. No caso específico do primeiro filme o personagem principal enquanto tem família, amigos e vínculo com a instituição policial ele age de forma menos violenta, depois que ele perde tudo, suas ações violentas não possuem limites. Essa questão da violência masculina será discutida em maiores detalhes nos próximos tópicos deste artigo.

A temática de mundo pós-guerra nuclear só entra na pauta da trilogia a partir do segundo filme, que contém até uma narração introdutória que contextualiza o mundo de Mad Max. Nela enquanto o narrador fala são mostradas imagens do primeiro filme, eventos do século XX e maquinários de extração e produção de combustíveis fósseis. Posteriormente descobrimos que o narrador é o personagem conhecido como Criança Selvagem [Feral Kid] (Emil Minty) que ao

longo do filme estabelece um forte laço fraternal com Max. No discurso inicial do narrador, destaca-se o seguinte trecho:

Para entender ele [Max] era necessário voltar para outro tempo. Quando o mundo era girado por combustível negro e no deserto brotavam grandes cidades de cano e aço. Desaparecidas, aniquiladas. Por razões há muito esquecidas duas grandes tribos guerrearam e dispararam bombas que aniquilaram tudo. Sem combustível, não eram nada. Eles não conseguiram sobreviver. As enormes máquinas crepitaram e pararam. Seus líderes falaram, e falaram e falaram, mas nada deteria a avalanche. Seu mundo desmoronou, as cidades explodiram. Um turbilhão de saques, uma tempestade de medo. Os homens começaram a se alimentar de homens. Nas estradas, era um pesadelo terrível. Só os que tinham mobilidade para fugir e brutalidade para pilhar sobreviveram. As gangues tomaram as rodovias, prontas para guerrear por um tanque de gasolina (Mad Max, 1981)⁴.

O excerto citado indica que a guerra entre as duas “tribos” não foi a única responsável pela criação do mundo violento e devastado de Mad Max, houve também uma crise política, seguida de protestos, saques e destruição, que eventualmente colocaram um fim na vida urbana como conhecíamos. Levando os sobreviventes para as estradas numa luta brutal por sobrevivência e combustível. Max é um desses poucos com as habilidades para sobreviver nesse mundo, e ter vantagem na guerra por combustível. Um ponto interessante é que enquanto os demais sobreviventes procuram se reunir em grupos para ter mais chances de sobreviver, Max opta por agir sempre sozinho, seu único companheiro no segundo filme é um cachorro. Mad Max 2 e sua sequência são essencialmente filmes que valorizam a ação individual. Valorizam a atuação de indivíduos com habilidades especiais e um senso de justiça próprios. Um modelo heroico que vai de encontro as crenças individualistas liberais. Que nos anos 1980 ganham um novo fôlego nos discursos e políticas de Margareth Thatcher e Ronald Reagan. Thatcher chegou a dizer em uma entrevista de 1987 na qual respondia uma questão sobre a existência de uma deterioração social no Reino Unido, a Primeira-Ministra respondeu com essa frase:

“Tenho um problema, é responsabilidade do governo lidar com isso!” ou “Tenho um problema, vou buscar uma bolsa para lidar com isso!” “Estou sem teto, o governo precisa me dar um abrigo!” e, assim, estão lançando seus problemas sobre a sociedade, e quem é a sociedade? Não existe tal coisa! Existem homens e mulheres individualmente e existem famílias, e nenhum governo pode fazer nada a não ser por meio das pessoas, e as pessoas olham para si mesmas primeiro (Thatcher, 1987, p. 29-30)⁵.

⁴ Todas as traduções de obras e das falas dos filmes em língua estrangeira foram feitas pelos autores do presente texto. O trecho citado pode ser conferido no idioma original aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=X6ecXy3S9Dw>

⁵ Entrevista disponível na íntegra em: <https://www.margaretthatcher.org/document%2F106689>

Apesar de ser uma fala que ocorreu alguns anos após o lançamento do segundo filme de Mad Max as políticas liberais, ou neoliberais, de austeridade e diminuição do estado de bem-estar britânico já vinham sendo implementadas desde 1979, quando ela assumiu o cargo. Um dos pontos fundamentais da ideologia neoliberal é tirar do Estado responsabilidades referentes as melhorias nas condições de vida de seus cidadãos. Para tanto procuram destacar a responsabilidade de cada indivíduo na obtenção de melhores condições de vida, nessa visão se algumas pessoas não têm acesso a recursos básicos – alimentação, emprego e moradia – isso não é culpa do governo ou da sociedade, mas apenas do indivíduo que não se esforçou o suficiente para conseguir essas coisas.

Ao assumir a presidência em 1981, Ronald Reagan fez uso de discursos similares ao de Thatcher, mas destacando uma suposta tradição individualista de seu país. No ano de sua posse Reagan proferiu um discurso no qual chamava os cidadãos estadunidenses a assumir o lugar do governo nas ações de ajuda aos mais necessitados. Nas palavras dele:

eu peço a todos vocês, como cidadãos particulares, que se juntem a esse esforço também. [...] A verdade é que permitimos que o governo tire muitas coisas que uma vez consideramos serem realmente nossas para fazer voluntariamente, pela bondade de nossos corações e um senso de orgulho e vizinhança da comunidade. Eu acredito que muitos de vocês querem fazer essas coisas novamente, querem estar envolvidos se alguém perguntar a você ou oferecer a oportunidade. Bem, pretendemos fazer essa oferta (Reagan, 1981, on-line)⁶.

Reagan recorre a uma retórica que glorifica a organização popular e idealiza a sociedade estadunidense. Em sua concepção, os cidadãos sempre foram comunitariamente ativos e independentes do Estado, mas posteriormente abriram mão desse papel, delegando funções ao governo. A mensagem central é um apelo à retomada da autonomia civil, justificada pela própria retração estatal na oferta de serviços públicos.

Além desse apelo ao individualismo a eleição de Ronald Reagan é considerada como um marco no reaquecimento da Guerra Fria. Eckart Conze, Martin Klimke e Jeremy Varon (2017, p. 2) afirmam que a eleição de Reagan em 1980 reforçou a ideia de que os EUA deixavam a política tradicional de equilíbrio de poder para adotar uma postura mais ofensiva na disputa com a URSS. Sua Iniciativa de Defesa Estratégica foi apresentada como um sistema defensivo antinuclear. Entretanto, críticos alegaram que ela tornava possível imaginar uma guerra nuclear “vencível”, ao permitir derrubar mísseis inimigos.

⁶ O texto original está disponível em: <https://reaganlibrary.archives.gov/archives/speeches/1981/92481d.htm>

Devido à ascensão de Reagan ao poder a guerra nuclear – que durante os anos 1970 havia saído do radar imediato de preocupação – voltou a figurar na imaginação e nas mídias de forma global. *Mad Max 2* é um dos exemplos de sucesso dessa temática. E a palavra *Mad* no título, que em inglês tem o duplo significado de “louco” ou “furioso”, pode ser associado ao acrônimo *MAD* – *Mutually Assured Destruction* [Destrução Mútua Assegurada], princípio que deixava claro que no eventual caso de uma guerra nuclear entre as duas superpotências ambas seriam destruídas. Evidentemente, o título se refere aos primeiros significados, mas dado o contexto ficcional do filme essa associação com a Guerra Fria também faz sentido. Nesse contexto, vale lembrar a reflexão de Octavio Ianni, que argumenta que,

a violência parece algo intrínseco ao modo pelo qual se organiza e desenvolve a sociedade moderna, seja ela nacional ou mundial. Os mesmos processos, estruturas, hierarquias e instituições com as quais ela se forma e transforma, constituindo o “progresso” e a “decadência”, a “riqueza” e a “pobreza”, a “alienação” e a “alucinação”, fermentam a violência (Ianni, 2004, p. 172-173).

Assim, a preocupação com a destruição nuclear, presente em *Mad Max*, pode ser compreendida não apenas como temor específico da Guerra Fria, mas como manifestação de uma violência estrutural e sistêmica que atravessa diferentes escalas do capitalismo moderno. *Mad Max* é uma série de filmes que trabalham com a angústia de uma possível guerra nuclear e o que ocorreria depois, mas também são obras que discutem modelos de masculinidade. Esta aparentemente é a principal discussão dos filmes, pois estão focados na desconstrução e reconstrução de um personagem masculino, que sozinho consegue sobreviver em um mundo hostil e devastado, e ainda tem tempo de ajudar pessoas mais necessitadas. Partiremos agora para a análise dos estereótipos masculinos e também dos femininos presentes nas três produções.

O homem do fim do mundo

O modelo de masculinidade construído em *Mad Max* dialoga com dois contextos geopolíticos e culturais. O primeiro é de seu país de origem, a Austrália, o segundo é o dos Estados Unidos, devido a uma cultura cinematográfica compartilhada mundialmente – criada por eles mesmos –, que recebeu muito bem o filme, principalmente *Mad Max 2*, e posteriormente adotando Mel Gibson como um símbolo do heroísmo estadunidense em diversas produções hollywoodianas de ação nos anos 1980.

No contexto australiano Mad Max costuma ser enquadrado por críticos cinematográficos com uma das mais bem-sucedidas produções da chamada “*Australian New Wave*” [Nova Onda Australiana], essa classificação abarca filmes produzidos nas décadas de 1970 e 1980 e que tiveram alguma repercussão na indústria cinematográfica estadunidense. Filmes como *Gallipoli* (1981) e *Crocodilo Dundee* (1986-88) são dois exemplos de filmes australianos que conseguiram relativos sucessos entre o público estadunidense e mundial. De acordo com cineasta Robert C. Morton:

A era da Nova Onda Australiana, abrangendo quase duas décadas, viu a produção de cerca de 400 filmes – número que superou o total de filmes feitos em toda a história do cinema australiano até então. O movimento englobou uma ampla variedade de gêneros, desde dramas rústicos do interior até comédias urbanas, obras de época e filmes de ação futuristas. Caracterizou-se pela exploração da identidade australiana, técnicas narrativas inovadoras e uma estética visual marcante que capturou a paisagem única da Austrália (Morton, 2024, on-line)⁷.

Um dos pontos fundamentais dessas produções cinematográficas que nos interessa é como a identidade australiana é apresentada e discutida nelas, no nosso caso, em específico, na trilogia Mad Max. De acordo com a historiadora e criminologista australiana Katherine Biber (2001) os filmes da trilogia, principalmente os dois primeiros, abordam a relação da identidade masculina australiana com as estradas do país e seu grande deserto, o Outback. As estradas, o deserto, as paisagens inóspitas e o calor são elementos que ganham um sentido simbólico, representam ao mesmo tempo uma certa liberdade e também trazem um elemento de perigo, pois é um local onde poucos podem sobreviver. Por isso, a liberdade no Outback se torna algo para poucos, só os mais fortes sobrevivem nele. É um espaço de provação. Uma provação relacionada com o gênero masculino, só os homens mais fortes conseguem sobreviver naquela região. A identidade masculina australiana estereotipada em suas produções midiáticas, e as estradas que cortam o deserto seriam provas dessa masculinidade vencedora. Afinal, se tem estradas é porque homens fortes e destemidos as construíram. São marcas da dominação masculina sob o deserto. E por elas os homens passam com seus automóveis, em busca da liberdade, longe da opressão do mundo “civilizado”, das regras e da burocracia que a vida nas grandes cidades impõe a esses expoentes da masculinidade. As estradas australianas seriam como caminhos que permitem aos homens, mesmo que por um breve momento, restabelecer contato com sua suposta natureza selvagem e primitiva.

⁷ Texto disponível em: <https://www.robertcmorton.com/the-australian-new-wave/>

Na visão de Biber os carros são máquinas que aumentam o poder masculino. O ato de dirigir, principalmente em alta velocidade, é inerentemente perigoso, em um veículo é possível matar alguém e também morrer. É essa ideia de matar e morrer que contribui segundo a autora para construção de uma masculinidade australiana mítica, que vê as estradas do país como espaços de caça. Um local para a masculinidade ser colocada à prova. Evidentemente, isso é algo do mundo ficcional, no entanto, essa ficcionalização nos fornece indícios para pensar modelos de masculinidade, idealizados ou almejados. Na visão da autora:

Nossos heróis cinematográficos representam a impossibilidade fundamental do modelo masculino que personificam. A impossibilidade é encenada repetidamente e, ocasionalmente, abordada com franqueza. Mas eles – e nós – não nos libertamos do modelo. Sua coragem e arrogância escondem um núcleo frágil; pegar a estrada em um comboio de veículos híbridos é uma diversão irresistível e esperada. Mas não é solução (Biber, 2001, p. 28).

Nessa perspectiva, Mad Max funciona mais como uma obra escapista que permite ao espectador masculino realizar fantasias de poder que ele não tem como fazer no mundo real. Biber também ressalta uma característica marcante do modelo heroico australiano, eles nunca são vencedores, são no máximo sobreviventes. Situam-se em não lugar entre a liberdade e a derrota. Seu heroísmo não se manifesta em uma grande vitória, mas no fato de terem sobrevivido. No caso dos filmes de Mad Max isso fica bem evidente, o protagonista nunca é realmente um vitorioso, sua luta é para se manter vivo em um ambiente hostil e até certo ponto inabitável. A luta de Max Rockatansky não é apenas contra as gangues que atuam na terra devastada, o deserto também é um inimigo; ainda mais perigoso que os outros humanos que cruzam seu caminho, pois ele não consegue vencer a natureza com um tiro ou usando sua força física. Ao longo dos três filmes a única coisa que Max faz é sobreviver.

Mad Max é também, na análise de Biber, uma produção sobre a relação entre homens e carros que dialoga diretamente com a tradição de enredos cinematográficos norte-americanos sobre vingança e vigilantismo. Essa tradição é perceptível em filmes policiais, que apresentam oficiais da lei que por motivos de vingança decidem fazer justiça com as próprias mãos – um exemplo de sucesso dessa temática na época é a franquia Dirty Harry (com cinco filmes estrelados por Clint Stewood entre 1971 e 1988) – e os *Westerns*, um gênero muito prolífico nos Estados Unidos e em outras partes do mundo, que no geral trazem tramas nas quais homens solitários levam justiça, com uma arma de fogo, a pequenas localidades no Oeste estadunidense. “A relação de Max com seus rivais replica exatamente a relação entre o herói e o vilão nesses

clássicos de Hollywood. Mas os comentários de direita fornecidos – e geralmente endossados – pelos filmes americanos são obscurecidos em suas encarnações australianas” (Biber, 2001, p. 30-31). A autora endossa a ideia do ator John Stratton, que define *Mad Max* como uma espécie de fantasia conservadora que se localiza no inconsciente burguês como contos que endossam a ideia hobbesiana sobre a necessidade de um Estado forte. *Mad Max* através de sua distopia demonstra o que pode acontecer se o Estado deixar de existir. Nos filmes fica implícito que *Max*, apesar de não possuir mais uma estrutura estatal, administrativa, legislativa e judiciária, guarda dentro de si os valores desse Estado – idealizado evidentemente – e age de acordo com eles ao ajudar os mais necessitados que encontra em sua caminhada em meio ao Outback.

Max é um homem que está do lado da lei. Isso é mais claro no primeiro filme, já que até perder sua família para a gangue de motociclistas ele é um policial, que mesmo não apoiando todas as decisões de seus superiores, as acata. Ele segue ordens. Depois da tragédia e mesmo vivendo em um contexto de violência *Max* age com justiça. Diferente dos outros homens, aqueles que são apresentados como seus inimigos, ele não sucumbiu a “selvageria”, seus atos violentos são em autodefesa; só ataca quando é atacado. O fato de ele não ter se unido a nenhum grupo, algo que lhe daria vantagem e mais proteção naquele mundo, indica a escolha dele por se manter distante dos outros. Seu individualismo tem como objetivo demonstrar sua superioridade perante os outros homens, ele não é mais um daqueles homens “selvagens”. Ele se considera o último bastião da civilização. Seus atos de bondade, principalmente com crianças, apresentados como sendo algo que ele não deseja fazer, são uma demonstração de um falso altruísmo, no fundo o protagonista quer se provar como alguém superior, um “nobre” entre os “selvagens”.

Quanto à relação entre o herói e seus vilões, Biber aponta o uso do recurso narrativo dos “duplos” que sugere que uma diferença, mas também uma similaridade, já que:

Focando na ansiedade dentro da “masculinidade”, o uso de “duplos” externaliza conflitos que normalmente ficam ocultos em uma única psique.

Em exemplos clássicos, o efeito se relaciona à sexualidade, com o vilão assumindo qualidades que são femininas, homossexuais e masoquistas, enquanto o herói incorpora o masculino, o heterossexual e o sádico. Em sua análise de estilo no gênero faroeste, Martin Pumphrey ofereceu uma interpretação semelhante. As qualidades do herói, “frieza, engenhosidade, estoicismo, habilidades de combate e de sobrevivência”, foram invertidas em seu rival, “transformadas em agressão violenta, egoísmo, astúcia e obsessão irracional” (Biber, 2001, p. 31).

Todas essas características “heroicas” masculinas são perceptíveis na construção do personagem principal. Já as características opostas de seus vilões não ficam muito evidentes, mas é possível perceber leves indícios de que os vilões das tramas não seriam homens heterossexuais. Há indícios disso no primeiro filme que mostra uma relação muito próxima entre o líder da gangue Toecutter (Hugh Keays-Byrne) e um dos membros, seu preferido e segundo em comando, Bubba Zanneti (Geoff Parry). Os vilões também são apresentados como pessoas extremamente cruéis sem uma justificativa. São apenas agentes do caos, roubam, matam, destroem e violentam sexualmente mulheres e homens. Esse último ato não é explícito no filme, mas fica subentendido na cena que um jovem casal tem seu carro destruído pela gangue, e ambos sofrem violência sexual. A sugestão do estupro masculino aparece quando o rapaz é mostrado completamente nu após o ataque. Nessa situação, os personagens passam por um processo de desumanização e desmasculinização, sendo representados de forma que nega tanto sua condição humana quanto os padrões tradicionais de masculinidade, ao serem mostrados em relações sexuais forçadas com outros homens sem nenhuma problematização.”

Já no segundo filme os vilões são a gangue do Humungus, um grupo violento que ostenta vestimentas que fazem referência ao universo fetichista gay e do sadomasoquismo. Que, evidentemente, não são práticas que estão associadas, mas na obra a união das duas tem a função de carregar com uma maior negatividade o homossexualidade sugerido para os personagens. E assim, ressaltar as características altruístas e masculinas, heterossexuais de Max. O protagonista não precisa dizer em nenhum momento que é mais “homem” que seus adversários, isso fica implícito em suas ações e no fato de ele sozinho, e com poucos recursos bélicos, conseguir derrotar grupos de homens. Max é o que poderíamos denominar como o “macho alfa” da fauna do Outback pós-apocalipse nuclear.

Essa tensão entre heterossexualidade e homossexualidade também é perceptível no terceiro filme, porém agora o vilão é uma mulher, Aunty Entity (Tina Turner), que apresenta características atribuídas ao gênero masculino. Ela é uma mulher negra com características egoístas, violentas e sádicas que almeja tomar de Master (Angelo Rositto) Blaster (Paul Larsson/Stephen Hayes) a liderança de Bartertown, o único povoado que tem sua produção própria de energia derivado do gás metano – técnica desenvolvida por Master, o anão inteligente, que controla o gigante Blaster. Para ter sucesso em seu plano Entity usa Max, manipula-o para descobrir os segredos de Master, mas ao final seus planos não dão certo. Max destrói Bartertown e salva Master e as crianças que pediram ajuda para ele. Na trama devido a

forma negativa que Entity é apresentada fica sugerido que mulheres não podem ocupar uma posição de liderança, pois tendem a se tornarem pessoas cruéis, mais do que muitos homens. Max é apresentado como um líder mais justo, porém ele não almeja ocupar tal posição. Prefere seguir sua jornada solitária pelo Outback.

A forma como as mulheres presentes na trilogia são representadas, o que é outro indicativo da tendência conservadora e machista da obra. Excetuando Entity todas as outras mulheres que aparecem nos filmes com algum papel de destaque são apresentadas como seres indefesos, que precisam da proteção de um homem, não tem capacidade alguma de se defender, são apenas vítimas. E fica sugerido que o papel ideal de uma mulher é o de esposa e mãe, fora disso não há outra função para elas. E em consequência dessa construção estereotipada o papel do homem é ser o protetor e o provedor dessa mulher e da prole que ela gerou. Um papel tradicionalmente atribuído aos homens e que nos três filmes é performado por Max de forma falha. A grande culpa que o personagem carrega ao longo dos filmes, e que tenta redimir, é de ter falhado em seu papel de homem protetor e provedor, afinal não conseguiu salvar sua esposa e filho da gangue de motociclistas.

Todas essas questões presentes no filme dialogam com um cenário cultural australiano, mas também podem ser identificadas em outras partes do mundo. Esses padrões do masculino de acordo com Antoine de Baecque se tornaram mundiais devido aos desenvolvimentos dos meios de comunicação e principalmente do cinema, que tornou mundialmente reconhecível, e até almejado, determinados padrões corporais e comportamentais do que seriam homens de “verdade”.

Quando um corpo se transforma em fato social graças aos poderes do cinema, ele se torna a experiência de todos e de cada um, intensificando sua percepção, e adquire a potência de cristalizar e de dizer as expectativas, os medos ou os valores de uma sociedade. Um corpo se faz *punctum* de um tempo histórico e de um espaço social, trazendo em sua força (viril) ou em sua fraqueza (a “desvirilização”) o poder de engendrar uma representação coletiva (Baecque, 2013, p. 520).

Assim, os filmes de Mad Max ao construírem um modelo ideal de masculinidade que, de certa forma, é mundialmente reconhecível conseguem ultrapassar as fronteiras territoriais australianas e chegam aos Estados Unidos⁸. Onde o modelo masculino e heroico de Max foi

⁸ Assim como *Mad Max* projetou internacionalmente um modelo de masculinidade idealizado, atualmente grupos como os “Legendários”, atuam no Brasil como reforço contemporâneo de uma masculinidade hegemônica. No caso do grupo, essa masculinidade é construída em torno de princípios cristãos, honra, liderança familiar e

rapidamente compreendido e assimilado, pois faz referência ao modelo masculino do caubói dos filmes de *Western*. De acordo com John Emmett Winn todos os filmes da trilogia seguem uma linha narrativa de um *Western*, com o diferencial que se passam em um futuro distópico e que no lugar de cavalos há carros. Para Winn *Mad Max* é essencialmente um *Western*, suas tramas trazem à tona os elementos básicos do gênero principalmente na forma como o herói masculino é construído. Max é um típico caubói, um “cavaleiro” solitário em busca de vingança, que segue um código moral próprio usado para levar seu senso de justiça para locais onde ela não existe ou é precária. Nos *Westerns* o poder estatal é nulo ou muito fraco, por isso pistoleiros solitários costumam usar de armas para fazer justiça com as próprias mãos.

Outro tema recorrente em *Westerns* é o da chamada “civilização” contra a “barbárie”. Nos filmes tradicionais do gênero a civilização é representada pelos colonos, vaqueiros e outros que combatem os nativos “bárbaros” pelo controle e acesso aos recursos da terra. Em *Mad Max* as gangues ocupam o lugar dos nativos e o protagonista e aqueles que ele protege são os agentes da civilização, ou do pouco que restou dela. Nesse ponto, civilização é entendida como um grupo de pessoas que fazem um uso mais racional da violência e dos recursos disponíveis. Já os bárbaros usam a violência de forma irracional assim como os recursos disponíveis, no caso da trilogia o pouco combustível disponível.

Outro ponto característico dos *Westerns* presente em *Mad Max* é o herói extremamente individualista. Para Winn essa característica é importada dos Estados Unidos, não seria algo da cultura australiana, pois

“a pequena população da Austrália, o isolamento geográfico e a escassez de solo cultivável produziram uma ênfase na camaradagem... em vez do individualismo robusto”. O individualismo robusto não é um pré-requisito para ter um herói solitário, mas o personagem de Max vagando sozinho pelo campo árido com apenas a companhia de seu cachorro é típico do mito americano. Max aparece como uma lenda americana completa com uma espingarda serrada no quadril – sua semelhança com o protagonista fantasmagórico de Eastwood em “*High Plains Drifter*” (1973) é notável. Ambos se apresentam como atiradores solitários altamente habilidosos em sua arte, a ponto de fazerem pastiche (Winn, 1997, p. 2-3).

Essas características típicas do mito do caubói estadunidense, na perspectiva de Winn, é que fizeram de *Mad Max 2* um grande sucesso nos EUA. Ao ser lançado nos Estados Unidos *Mad Max* acabou por se enquadrar na tendência difundida por Ronald Reagan de culto aos

superação de desafios físicos e espirituais, reproduzindo padrões de poder e dominação social que ecoam, de forma adaptada, os valores de virilidade e heroísmo presentes nos filmes.

heróis míticos dos *Westerns*. Os filmes da trilogia dialogam com a tentativa do governo Reagan de valorizar e instituir um heroísmo nacional pautado nessa figura mítica dos homens brancos que conquistaram o Oeste do território usando apenas sua força individual e uma arma de fogo. Enfim, seria uma valorização da ação individualista e da superioridade dos homens brancos em detrimento dos nativos e dos não brancos que fazem parte da sociedade estadunidense. O mito heroico proposto por Reagan estava voltado para a defesa de uma identidade nacional racista e masculina.

Por fazer esse diálogo com essa cultura dos *Westerns*, *Mad Max* é visto por Winn como um filme conservador. Pois tanto o protagonista quanto os outros personagens brancos da trilogia seriam representações do medo que os conservadores estadunidenses teriam de perderem o controle do país frente ao crescimento de uma comunidade multicultural. Segundo Winn, “O aumento de desafios de mulheres, grupos étnicos e religiosos fora da elite dominante tradicional em questões domésticas e o confronto com o poder e a autoridade dos EUA por parte de vários países em questões de relações exteriores alimentaram a tendência nacionalista” (Winn, 1997, p.3). A vitória de Max sobre Entity no terceiro filme seria uma clara representação desse temor: seria necessário um homem branco e forte para evitar que as “minorias” tomassem o poder nos Estados Unidos.

Havia durante o governo Reagan a tentativa de construção de uma “utopia de direita radical”. Citando o pesquisador Andrew Britto, Winn sustenta a ideia de que:

O utopismo da nova direita radical tem duas dimensões. Por um lado, olha para trás, de uma posição de decrepitude pós-imperial geriátrica (Grã-Bretanha) ou de uma hegemonia recentemente humilhada e cada vez mais combatida (Estados Unidos), para uma era de ouro desaparecida, na qual a nação era grande e a família patriarcal florescia na feliz ignorância dos flagelos do aborto, da crescente taxa de divórcios, dos direitos dos homossexuais e do movimento feminista. Por outro, antecipa um magnífico reflorescimento do capitalismo, no qual as coisas boas renascerão... (Britton *apud*. Winn, 2001, p. 6).

Portanto, em *Mad Max* é possível identificar uma construção de um modelo masculino que pode ser considerado conservador tanto em seu país de origem quanto nos EUA, local onde teve uma grande recepção. De fato, George Miller em entrevistas costuma dizer que sua intenção era criar um herói masculino que fosse reconhecível em diversas partes do mundo. Nas palavras de Miller:

Ele é todos nós, amplificados. Cada um de nós, à sua maneira, busca significado em um mundo caótico. Ele tem aquele instinto único: sobreviver. Depois do primeiro *Mad Max*, fomos ao Japão e disseram: “Conhecemos esse personagem, ele é um ronin, como um samurai”. Na Escandinávia, o chamavam de viking solitário e errante. Para outros, ele é uma figura clássica do faroeste americano (Miller, on-line)⁹.

Assim, na concepção do diretor, ao criar o filme, ele buscava construir um modelo heroico capaz de ser identificado em diversas partes do mundo. Para isso, recorreu a uma série de estereótipos e modelos masculinos que reforçam uma visão de mundo essencialmente machista e, em certos aspectos, racista, ainda que este último não tenha sido a intenção primária do diretor. Podemos inferir que *Mad Max* é uma produção cinematográfica que promove um modelo de masculinidade que se coloca como hegemônico dentro das definições de Kimmel (1998) e Baker (2006), já que o protagonista em seu espaço ficcional apresenta valores e ações que o colocam como a melhor opção de poder existente, ou menos ruim, se comparados com os líderes de gangues do primeiro e segundo filmes e a Aunty Entity. Esse conjunto de características contribui para a permanência e difusão do modelo heroico masculino, marcado pelo individualismo, pelo uso da força física para resolver conflitos e pela submissão feminina. Os filmes, de um outro ponto de vista, também podem ser interpretados como uma crítica a esse modelo masculino descrito, porém a forma como as narrativas são construídas e a intenção do diretor sugerem que não há uma crítica, mas sim uma perpetuação de estereótipos. Fica evidente que Max é um homem, um herói (mesmo que a contragosto), superior tanto aos modelos masculinos quanto aos femininos. Ele é o exemplo de masculinidade hegemônica que os filmes idealizam, infelizmente, ainda hoje.

Conclusões

A análise da trilogia *Mad Max* (1979-1985) à luz do contexto histórico da Guerra Fria e das representações de gênero permite compreender como o cinema pode funcionar simultaneamente como espaço de crítica e de reforço de valores hegemônicos. Ao projetar um futuro distópico, devastado por uma guerra nuclear e pela escassez de recursos, os filmes mobilizam medos reais do período. Entre eles destacam-se a ameaça de destruição mútua assegurada (*MAD – Mutually Assured Destruction*) e o “sentimento global de insegurança” característico da segunda metade do século XX. A ficção, nesse sentido, opera como um

⁹ Disponível em: <https://cinephiliabeyond.org/the-road-warrior/>

espelho deformado do presente histórico: amplifica temores, dramatiza tensões políticas e legitima determinadas visões de mundo.

Nesse cenário, a figura de Max Rockatansky emerge como um modelo de masculinidade idealizado, construído sobre pilares como o individualismo, a violência funcional e um código moral seletivo. A trajetória do personagem, de policial a andarilho solitário, espelha um arquétipo de heroísmo que remete tanto ao mito australiano do sobrevivente do Outback quanto ao caubói dos westerns norte-americanos. Em ambos os casos, configura-se como um herói legitimado pela capacidade de agir sozinho, sobreviver em ambientes hostis e impor sua vontade sobre um espaço percebido como bárbaro ou descontrolado. No contexto dos anos 1980, marcado pelo avanço das políticas neoliberais de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, esse modelo dialoga diretamente com a exaltação da autossuficiência e com a retórica de que o Estado não deve intervir para garantir o bem-estar coletivo.

A trilogia também revela, de forma explícita ou implícita, um conjunto de valores conservadores no tocante às relações de gênero e sexualidade. As personagens femininas, com raras exceções, são retratadas como frágeis, passivas e dependentes da proteção masculina, reforçando a ideia de que o papel social “natural” da mulher seria o de esposa e mãe. Quando mulheres assumem posições de liderança, como no caso de Aunty Entity, a narrativa tende a associá-las à tirania, ao egoísmo e ao uso ilegítimo da violência, sugerindo que a autoridade é incompatível com o feminino. Da mesma forma, a caracterização de vilões masculinos recorre a insinuações de homossexualidade e a códigos visuais ligados ao universo fetichista, como forma de marcar sua alteridade e inferioridade moral em relação ao protagonista heterossexual.

Essa construção simbólica não é apenas uma representação do imaginário australiano, mas também um produto de circulação global, alimentado pela indústria cultural e pelo cinema hollywoodiano. Ao adotar estruturas narrativas típicas do *Western* – como o duelo entre civilização e barbárie, o herói errante e a justiça aplicada de forma privada – *Mad Max* se insere em uma tradição cinematográfica profundamente associada à identidade nacional estadunidense. Nos Estados Unidos da era Reagan, essa apropriação encontrou terreno fértil, pois se articulava ao esforço político de reavivar mitos fundadores e reafirmar hierarquias raciais e de gênero frente ao avanço de movimentos feministas, antirracistas e de direitos LGBTQIA+.

Vale ressaltar, que na atualidade e de modo muito semelhante, o governo Trump¹⁰ mobilizou uma retórica de restauração de uma ordem “perdida”, condensada no lema *Make America Great Again* (MAGA). Assim como no período Reagan, tratava-se de recuperar um passado idealizado, no qual a masculinidade hegemônica, a supremacia branca e valores tradicionais apareciam como fundamentos da nação. Nesse sentido, o discurso trumpista, amplificado pela mídia e pelas redes sociais (incluindo o uso de *Fake News* como ferramenta política), operou de forma análoga às narrativas cinematográficas do passado: como reação conservadora a mudanças sociais e como tentativa de reavivar símbolos culturais capazes de legitimar desigualdades. Destaca-se esse movimento global de fortalecimento da extrema-direita contemporânea, do qual a eleição do Trump tornou-se um símbolo da ascensão de direitas nacionalistas, populistas, racistas e xenófobas. Diante desse paralelo entre os contextos políticos de Reagan e Trump, é possível compreender como a trilogia *Mad Max* se insere em uma lógica cultural mais ampla, na qual narrativas de entretenimento operam também como mecanismos de naturalização e reforço de valores conservadores.

Dessa forma, a trilogia *Mad Max* cumpre um duplo papel. Por um lado, oferece ao público uma narrativa de entretenimento, marcada pela ação, pelo espetáculo visual e pela tensão constante entre sobrevivência e extinção, explorando de forma eficaz as ansiedades da Guerra Fria. Por outro, naturaliza e reforça estruturas sociais conservadoras, legitimando a centralidade do homem branco, heterossexual e autossuficiente como agente civilizador e guardião da ordem, mesmo em um mundo sem Estado. Essa ambivalência – crítica e conservadora – é parte do que garante a permanência da obra no imaginário coletivo: ela dialoga com medos universais, mas também com fantasias de poder profundamente enraizadas na cultura ocidental.

Compreender *Mad Max* nesse cruzamento entre história, política e gênero implica reconhecer que a ficção distópica não apenas imagina futuros alternativos, mas projeta no amanhã as contradições, disputas e expectativas de seu próprio tempo. Assim, constitui-se como um documento cultural que registra, simultaneamente, os temores de destruição quanto os esforços de preservação de um *status quo*, cujos efeitos persistem até os dias atuais.

¹⁰ Donald Trump foi eleito presidente dos Estados Unidos para um segundo mandato em novembro de 2024 e assumiu em 20 de janeiro de 2025.

Referências

- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. (org.) **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003.
- BAECQUE, Antoine. Projeções: a virilidade na tela. In: COURTINE, Jean-Jacques. (org.) **História da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.
- BAKER, Brian. **Masculinity in fiction and film: representing men in popular culture genres 1945-2000**. London/New York: Continuum, 2006.
- BIBER, Katherine. The threshold moment: masculinity at home and on road in Australian cinema. **Lumina: A Journal of Historical and Cultural Studies**, v. 7, p. 26-46, 2001. Disponível em: <https://search.informit.org/doi/epdf/10.3316/informit.305314199473183> Acesso em: 10 jul. 2025.
- CONZE, Eckart; KLIMKE, Martin; VARON, Jeremy. **Nuclear threats, nuclear fear and Cold War of the 1980s**. New York, Cambridge University Press, 2017.
- CZIZEWESKI, Grégori Michel. V de Vingança e o thatcherism. In: **XV Encontro Estadual de História da ANPUH-SC**, (15, 2014: Florianópolis), Anais do XV Encontro Estadual de História, 2014. Disponível em: <https://encurtador.com.br/XvGZ> Acesso em: 19 nov. 2025.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FEENBERG, Andrew. **Alternative modernity: the technical turn in philosophy and social theory**. California: University of California Press, 1995.
- GRISOLIO, Lilian Marta. **American Dream e o pesadelo vermelho: americanização e anticomunismo nas páginas de O Cruzeiro, 1947-1950**, Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12663> Acesso em: 19 nov. 2025.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX – 1914-1991**, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- IANNI, Otávio. **Capitalismo, violência e terrorismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831998000200007> Acesso em: 31 out. 2025.
- MILLER, George. “**Mad Max II**”: How George Miller’s “**Road Warrior**” Became One of the Greatest Action Movies of All Time. Disponível em: <https://cinephiliabeyond.org/the-road-warrior/> Acesso em: 01 ago. 2025.
- REAGAN, Ronald. **Inaugural address. January, 20, 1981**. Disponível em: <https://reaganlibrary.archives.gov/archives/speeches/1981/12081a.htm> Acesso em: 21 jul. 2025.

SUVIN, Darko. Theses on Dystopia 2001. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. (org.) **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003.

THATCHER, Margareth. **Interview for Woman's Own** ("no such thing [as society]"). Disponível em: <https://www.margareththatcher.org/document%2F106689> Acesso em: 22 jul. 2025.

WINN, John Emmett. Mad Max, Reaganism and The Road Warrior. In: **Kinema: a journal for film and audiovisual media**. 2014. Disponível em: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=253> Acesso em: 17 jul.2025.

Fontes

MAD MAX. Direção: George Miller. Produção: Byron Kennedy. Roteiro: George Miller e James McCausland. Austrália: Kennedy Miller Productions, 1979. 1 filme (93 min), son. , color.

MAD MAX 2: A CAÇADA CONTINUA. Título original: **Mad Max 2: The Road Warrior**. Direção: George Miller. Produção: Byron Kennedy. Roteiro: Terry Hayes, George Miller e Brian Hannant. Austrália: Kennedy Miller Productions, 1981. 1 filme (96 min), son., color.

MAD MAX: ALÉM DA CÚPULA DO TROVÃO. Título original: **Mad Max: Beyond Thunderdome**. Direção: George Miller e George Ogilvie. Produção: George Miller e Doug Mitchell. Roteiro: Terry Hayes e George Miller. Austrália: Kennedy Miller Productions, 1985. 1 filme (107 min), son., color.

Recebido em: 26 de agosto de 2025

Aceito em: 4 de novembro de 2025
