

DR. FANTÁSTICO,

Ironia e Guerra Fria

ARTHUR RODRIGUES CARVALHO*

RESUMO

O presente artigo analisa a representação do momento da Guerra Fria e do questionamento acerca do uso do tropo linguístico da ironia para fazê-lo, no filme *Dr. Fantástico ou Como aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba* (1964) do diretor americano Stanley Kubrick. A partir do estudo conjunto do próprio longa e de documentos da época que ele retrata e na qual foi produzido, como filmes de propaganda e relatórios oficiais do governo americano, procura-se estabelecer uma correlação entre a construção que o filme faz de sua época por meio da crítica irônica e a interpretação decorrente das fontes de tal período, para assim termos noção de como se deu a construção da narrativa histórica da ocasião.

Palavras-chave: Ironia, Kubrick, Guerra Fria

ABSTRACT

This article analyzes the representation of the Cold War era and the question about the use of the linguistic trope of irony to make it, in the movie *Dr. Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb* (1964) by the american director Stanley Kubrick. From the set study of the film itself and documentation of the period that it portrays and when it was produced, as propaganda films and official reports of the US government, seeks to establish a correlation between the construction that the film makes of its time through the ironic criticism and interpretation arising from the sources of that period, in order to have some notion of how was the construction of the historical narrative of the occasion.

Keywords: Irony, Kubrick, Cold War

* Graduando em História pela UFU, bolsista de Iniciação Científica pela CNPq.
Email: arcarvalho94@hotmail.com

Introdução

“E as ameaças de ataque nuclear
Bombas de nêutrons não foi Deus quem fez
Alguém, alguém um dia vai se vingar
Vocês são vermes, pensam que são reis”
(Renato Russo/Flávio Lemos, 1978)

O presente artigo busca analisar a ironia no filme *Dr. Fantástico (Dr. Strangelove, 1964)* de Stanley Kubrick. O tema central do filme é o início de um conflito atômico entre as duas grandes potências mundiais do ocidente e do oriente, EUA e URSS. Este momento histórico é conhecido como sendo o da Guerra Fria, pois as potências não entraram em conflito direto, entretanto, a corrida armamentista, a crise atômica e a sombra da destruição em massa pairava concretamente no ar.

Tal obra de Kubrick se passa em 1964, e tem como enredo a ação desmedida proporcionada pela paranoia anticomunista de um general americano, Jack D. Ripper (Sterling Hayden) o qual manda os bombardeiros B-52 do país atacarem a URSS, seguido do desligamento de todos os meios de comunicação com tais aeronaves e com sua própria base. A partir disso, a história se desenrola em três diferentes cenários: aquele onde Ripper se encontra, que vive um panorama de guerra na medida que forças americanas tentam entrar na base, e seus soldados os combatem pensando que os mesmos são agentes comunistas disfarçados; o cenário de um dos B-52 que segue as ordens e parte para seu alvo, e continua insistente movido basicamente pela obsessão do Major King (Kong), que comanda o bombardeiro – vivido por Slim Pickens – mesmo depois de ter sido danificado pelos soviéticos e não ter esperanças de voltar para casa; e aquele que se passa na Sala de Guerra, onde acontecem as discussões e onde são tomadas as grandes decisões, na qual o presidente Merkin Muffley (Peter Sellers) está reunido com toda sua comitiva, em especial o general Buck Turgidson (George C. Scott) e o personagem que dá nome ao filme, Dr. Strangelove (também Peter Sellers, que além desses dois papéis também atua como o comandante Lionel Mandrake junto ao general Ripper).

Ao longo do filme, o diretor intercala os três cenários e constrói aquilo que deseja transmitir ao seu público, na medida que a narrativa avança. Em meio à loucura de um general, à obsessão de um major com sua missão, as tentativas toscas de negociação entre o presidente americano e o líder soviético e a solução final de um cientista germânico adotado pelos EUA após a queda do nazismo, Kubrick constrói uma imagem satírica de todos os elementos importantes da Guerra Fria, e utiliza da ironia, podemos dizer mesmo, do sarcasmo e do humor negro para discutir a paranoia e a crescente insegurança em que a humanidade mergulhava.

Assim, tal longa será explorado a partir da análise fílmica e da discussão do recurso narrativo elegido para o longa. Além disso, e em diálogo com outras produções contemporâneas à obra, faremos a análise de peças propagandísticas, como ainda, de documentos oficiais do governo norte-americano, de forma que se possa compreender por que a ironia foi essencial para a escrita de uma história que estava sendo conduzida como política de Estado, e envolvia a educação dos sentidos de toda sociedade mundial, pois nutria a todos este pavor e desconfiança em relação ao outro.

O medo e o absurdo

Esse filme, produzido e lançado durante o período de tensão entre as duas

superpotências que se fixaram cada qual com sua forma de governo e controle do poder, tem em si uma potencial intervenção histórica, ao demonstrar o absurdo vivido nesse recorte temporal. Nele, há a presença dos fantasmas da II Guerra Mundial e o terror que se nutria durante a Guerra Fria, sendo o medo instaurado pelos próprios governos e a paranoia anticomunista alimentos oferecidos cotidianamente às sociedades.

Em *Dr. Strangelove* toda a situação absurda construída em volta do perigo concreto da guerra nuclear e da paranoia quanto à ameaça comunista é retratada com um fino humor negro, que critica esses e outros aspectos daquele momento. O subtítulo do filme, "*Como aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba*" é uma referência ao personagem que dá seu nome ao próprio título. Dr. Strangelove tinha como objetivo, o que fica claro ao final do filme, fazer retornar os ideais nazistas ao panorama central da humanidade. Dessa forma, ele se preocupava com os aspectos para fazer esse desejo se concretizar, enquanto mesmo sem se destacar muito, criava planos e estudava os comportamentos que poderiam levar à destruição mundial e o retorno à um momento no qual haveria um vácuo de poder, para que o nazismo fosse reedificado. Assim que a bomba gera a necessidade de uma solução final, essa preocupação já não é mais necessária, e só resta à Strangelove amar essa arma de destruição em massa que abre espaço para que seus planos se tornassem realidade.

A percepção retratada pelo filme de que algo dado como erradicado do mundo se faria ressurgir em meio ao contexto de disputa nuclear tem em seu absurdo plausível a ironia que faz os espectadores rirem, mas ao mesmo tempo se questionarem. Em resposta à pergunta sobre a utilização da ironia por Kubrick feita na introdução do presente estudo, o incômodo instaurado no público é um dos vários objetivos de sua utilização nesse filme, sendo possível pensar nesse aspecto ainda nos primeiros passos da problematização do longa. Por estar inserido na crescente onda de protestos por direitos civis, direitos da mulher ou contra as guerras travadas pelos Estados Unidos, a utilização da ironia se dá aqui como um artifício de cunho político para a conscientização do espectador, por meio da demonstração em cena do absurdo no qual ele está inserido.

O caso do filme que dá base a esse estudo é notório devido à condição na qual foi produzido e aquela por ele representada, sendo ambas o contexto histórico da Guerra Fria. O passado recente de tal momento, a Segunda Guerra Mundial que se estendeu pelas décadas de 1930 e 1940, forma a conjuntura dos conflitos e rixas que levaram à situação de bipolarização ideológica do mundo com seu fim, em 1945. Para além de um simples contexto, muito pode ser considerado de tal época para a formação da mentalidade como nos aparece posteriormente, a exemplo do medo instaurado com relação ao comunismo, antes mesmo que a guerra chegasse ao seu fim.

Tal receio com relação à essa ideologia se formou na população americana devido à ação dos meios de comunicação, que constantemente bombardeavam os leitores com a ideia de comparação entre comunismo e fascismo, como a afirmativa do Wall Street Journal que marcou o período, quando escreveu em 1941: "O povo americano sabe que a principal diferença entre o Sr. Hitler e o Sr. Stalin é o tamanho de seus respectivos bigodes"¹ (tradução livre) e se concretizou pela frequência desse assunto nos meios políticos, com afirmações como as do então presidente Harry Truman em 1947, de que "Não existe nenhuma diferença entre Estados totalitários. Eu não me importo do que você chama eles, Nazistas, Comunistas ou Fascistas..."² (tradução livre)

1 "The American people know that the principal difference between Mr. Hitler and Mr. Stalin is the size of their respective mustaches" Consultado em ADLER, Lesk; PATERSON, Thomas. "Red fascism. The merger of Nazi Germany and soviet Russia in the American image of Totalitarianism, 1930's-1950's". *The American Historical Review*. Vol. 75. No. 4 (Apr., 1970) p.1051. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1852269>, acesso em 23/10/15.

2 "There isn't any difference in totalitarian states. I don't care what you call them, Nazi, Communist or Fascist..."

Ambas as citações anteriores integram o artigo para o *American Historical Review* de 1970 que disserta sobre esta temática³. Nele, Adler e Paterson abordam a questão pela utilização do termo “totalitarismo” (“*totalitarianism*” no original), usado inicialmente na propaganda antinazista durante a Segunda Guerra Mundial, tornando-se um slogan anticomunista na Guerra Fria. Para os autores, por ser tão usada como instrumento para inferir o medo da URSS, o termo perdeu sua utilidade de análise séria e se transformou em um rótulo para atacar o sistema de governo soviético, comparando o mesmo ao da Alemanha nazista, já que era mais fácil para os americanos reconhecerem as similaridades do que as diferenças entre o fascismo e o comunismo, ignorando as diversas origens, ideologias e objetivos de cada caso, e adotando a visão de características imutáveis dentre “totalitarismos” de qualquer lugar.

Os atributos do regime soviético são então enunciados: a necessidade de se manter ações políticas em segredo, a censura, a falta de preocupação com a opinião pública, a purificação ideológica e a denúncia de inimigos. É então afirmado que nos anos 1930 isso parecia ser um eco das características do regime nazista. Entretanto, tudo o que foi descrito nessa passagem remete também a um outro regime em vários aspectos, o da democracia americana. Alguns anos depois da década citada, durante a caça às bruxas de McCarthy, o governo dos EUA mantém suas ações concernentes à bomba em segredo, censura qualquer coisa que remeta ao comunismo, não se importa com a opinião pública (na medida em que a molda através do medo para que exista o apoio ao aumento de produção bélica) e purifica a ideologia instaurando a paranoia anticomunista, com as posteriores denúncias. Estaria o fantasma do nazismo voltando a assombrar a conjuntura mundial?

Ao final do artigo, os autores afirmam que:

“Havia, sem dúvida, semelhanças entre a Alemanha nazista e a Rússia comunista. Mas supor que a semelhança foi total, assim como fizeram muitos líderes norte-americanos, fez perder as diferenças específicas, o que talvez deixou uma abertura para uma coexistência pacífica inicial. O que é mais importante para esta discussão, no entanto, não é que eles eram diferentes, mas que muitos americanos consideraram a visão não-histórica e ilógica de que a Rússia na década de 1940 se comportaria como a Alemanha na década anterior.”⁴

O fato mais importante para eles era, portanto, a discussão do motivo que levaria os americanos a aceitarem com tanta facilidade uma “visão não-histórica e ilógica” de que a Rússia estaria agindo como a Alemanha nazista. Esse continua sendo o mote durante os anos da Guerra Fria: por que a população americana aceita o combate extremo ao comunismo e o fato de que ele é uma ameaça iminente à liberdade dos países capitalistas? A resposta está no medo, o qual é introjetado e fomentado pelo próprio governo, meios de comunicação ou grandes grupos empresariais, que têm seus próprios objetivos com tal ação.

Um desses objetivos era a necessidade de apoio da população à injeção de dinheiro público na indústria bélica para que o país pudesse “se defender” dos comunistas, possuindo uma produção de armas muito maior que aquela da União Soviética. Tal cenário ficou conhecido como a corrida armamentista, que fez parte da disputa pelo poder ideológico ao redor do mundo, sendo a que mais fomentou os medos dos cidadãos dos “países livres” –

¹ *Idem*, p.1046.

³ *Idem*, p.1046-1064.

⁴ There were, without question, similarities between Nazi Germany and Communist Russia. But to assume that the similarity was total, as did many leading Americans, was to miss the particular differences which perhaps left an opening for an early peaceful coexistence. What is more important for this discussion, however, is not that they were different, but that many Americans took the unhistorical and illogical view that Russia in the 1940's would behave as Germany had in the previous decade”. ADLER/ PATERSON, 1970, p.1061, tradução livre.

como os Estados Unidos denominavam todos fora do alcance comunista – pelo imediatismo de suas consequências na vida da pessoa comum. Hannah Arendt nos lembra, em seu ensaio *Sobre a Violência* que o objetivo principal de tal corrida era não a vitória de um ou outro lado já que qualquer uma levaria à destruição total, mas sim a dissuasão. Na mentalidade da época, quanto mais dissuasão houvesse, mais garantida estaria a paz. Para a autora, “Não há resposta à questão de como poderemos nos desembaraçar da óbvia insanidade dessa posição”⁵.

Como aprendi a me preocupar cada vez mais

Nesse ponto, queremos nos debruçar sobre alguns dos documentos históricos da época para verificar como relatórios oficiais e filmetes propagandísticos eram produzidos no interior desta cultura do medo. Pretendemos, a partir deles, suscitar questionamentos e possivelmente levantar hipóteses sobre o comportamento por um lado do governo e seus participantes interessados e, por outro da população soterrada nestas peças publicitárias veiculadas massivamente. Qual seria a posição de Washington sobre o panorama global da época? E as pessoas, como eram afetadas por esse clima de tensão, enquanto envoltas em medo e paranoias?

Assim que a União Soviética concluiu com sucesso seus primeiros testes com bombas atômicas, concretizando uma jogada importante no “jogo de xadrez ‘apocalíptico’ entre as superpotências”⁶, o governo americano então liderado por Truman desenvolveu diversas ações de segurança nacional, redigidas em documentos oficiais, nos quais era possível perceber o temor do próprio governo quanto à possibilidade de destruição mundial, e o discurso por ele construído quanto à ameaça comunista.

No relatório sobre segurança nacional formulado em reação aos testes nucleares soviéticos, o NSC 68⁷, observa-se a posição de autodefesa adotada pelos americanos, que pretendem defender a liberdade, como é descrito no item II, “*Fundamental Purpose of the United States*”:

“O objetivo fundamental dos Estados Unidos está previsto no Preâmbulo da Constituição: “... para formar uma União mais perfeita, estabelecer justiça, assegurar a Tranquilidade interna, prover a defesa comum, promover o Bem-estar geral, e assegurar as Bênçãos da Liberdade para nós mesmos e nossa Posteridade”. Em essência, o objetivo fundamental é garantir a integridade e vitalidade da nossa sociedade livre, que se funda na dignidade e no Valor do indivíduo.”⁸

Em seguida, no item III, “*Fundamental Design of the Kremlin*” nota-se como as atitudes da URSS são traduzidas na tentativa de dominação mundial pela opressão e tirania:

“O projeto, portanto, apela para a subversão completa ou destruição violenta da máquina do governo e da estrutura da sociedade nos países do mundo não-soviético e sua substituição por aparelhos e uma estrutura

5 ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p.4.

6 *Idem, ibidem*.

7 “A Report to the National Security Council – NSC 68”, April 12, 1950. *President’s Secretary’s File, Truman Papers*. Disponível em https://www.trumanlibrary.org/whistlestop/study_collections/coldwar/documents/pdf/10-1.pdf. Acesso em 21/10/15

8 “The fundamental purpose of the United States is laid down in the Preamble to the Constitution: ‘...to form a more perfect Union, establish Justice, insure domestic Tranquility, provide for the common defense, promote the general Welfare, and secure the Blessings of Liberty to ourselves and our Posterity’. In essence, the fundamental purpose is to assure the integrity and vitality of our free society, which is founded upon the dignity and Worth of the individual.” *Idem*, p.5

subserviente ao, e controlado pelo Kremlin. [...] Os Estados Unidos, como o principal centro de poder no mundo não-soviético e o baluarte da oposição à expansão soviética, é o principal inimigo cuja integridade e vitalidade deve ser subvertida ou destruída por um meio ou outro, se o Kremlin pretende atingir o seu projeto fundamental.⁹

Por ser um documento proveniente dos gabinetes da Casa Branca, podia esperar-se um comportamento extremo e dualista, tendo em vista as condições tensas que a época tinha a oferecer. No mesmo documento, há indícios daquilo que viria a se tornar realidade nos anos seguintes por meio de propagandas governamentais de educação com relação à comunistas e ao caso de um ataque nuclear: a propagação do medo e da paranoia que marcaram os anos da Guerra Fria.

Essa política de perseguição a qualquer cidadão americano sobre o qual se levantasse qualquer suspeita, alguma relação com o comunismo ou mesmo potencial para isso, implementada por Joseph McCarthy, elevou o medo e a paranoia com relação à “ameaça vermelha” à toda sociedade. Diversas propagandas anticomunistas circulavam nos rádios e nas televisões – a última, novidade na época –, assim como nas escolas e no trabalho. Uma delas, denominada *Reconhecendo um Comunista*¹⁰ realizada pelas Forças Armadas americanas (*Armed Forces Information Film* - A.F.I.F), ensina de forma bem didática como identificar um possível ou até provável comunista, e o que fazer nesses casos.

O paralelo sarcástico mais visível traçado por Kubrick à essa paranoia está incorporado na personagem do general Jack D. Ripper, vivido por Sterling Hayden. Essencial para a trama, esse oficial do exército americano mostra todos os indícios de uma pessoa paranoica: o fato dele acreditar piamente que os comunistas podem estar infiltrados em sua própria base, dando a ordem para que os soldados não confiem em ninguém que não conheçam pessoalmente; ou então a insensatez de só beber água da chuva ou “*green alcohol*” pela crença de que a fluoração da água é um golpe soviético para minar as forças da população dos países não-soviéticos atacando seus “fluidos corporais”, termo repetido incessantemente por Ripper.

Esse comportamento que beira a loucura (se é que não pode ser considerado loucura em si) pode ser lido como gerado pela enorme propaganda anticomunista disseminada pelo governo americano. Na instauração do medo, os instintos mais básicos de sobrevivência do homem são acionados, e por isso o general tem claro o que deve fazer para salvar sua pátria da ameaça comunista. Assim, envia uma ordem para que os bombardeiros que carregam ogivas nucleares e rondavam o território soviético ataquem, cortando todas as formas de comunicação com a base e com os aviões em seguida, para impossibilitar que tal ação seja contida.

Nas cenas em que esse enredo se desenrola, Ripper sempre está em contato com um dos personagens de Peter Sellers, o Comandante de Esquadrão Lionel Mandrake, que representa a razão em meio àquele caos gerado pela paranoia de seu superior. Quando ele percebe a absurdez da situação, depois de inicialmente ter acreditado e aceitado as ordens de Ripper, a todo momento Mandrake tenta conversar e ser sensato quanto a toda a circunstância, e por muitas vezes tenta chegar a um diálogo por meio de ações que lembram uma tentativa de conversa racional com uma criança que não percebe os erros que comete.

A primeira cena no interior da base de Ripper mostra Mandrake com todo seu corpo tampado por um papel que presumivelmente contém informações, ordens ou comandos da

⁹“The design, therefore, calls for the complete subversion or forcible destruction of the machinery of government and structure of society in the countries of the non-Soviet world and their replacement by an apparatus and structure subservient to and controlled from the Kremlin. [...] The United States, as the principal center of power in the non-Soviet world and the bulwark of opposition to Soviet expansion, is the principal enemy whose integrity and vitality must be subverted or destroyed by one means or another if the Kremlin is to achieve its fundamental design.”
¹⁰ *Recognizing a Communist*, A.F.I.F number 5, 1950.

base em que ele está, o que constrói a sensação de que esse personagem seria preocupado com a funcionalidade da mesma. Ele então é chamado até o telefone, para falar com Ripper. Em seguida, há um corte para o outro lado da linha, na sala do general, e então nota-se o contraste entre a sala de comunicações, clara e com pessoal trabalhando, e a obscuridade da sala de Ripper. Nela, há somente um foco de luz nas trevas em que ele está mergulhado, porém este não traz a ideia de consciência, e sim demonstra sua insanidade provocada pelo medo, dando a impressão de que ele teria se isolado em sua sala, como se isso fosse protegê-lo da ameaça que imagina ser real. Assim, o ataque passa a ser seu recurso de autodefesa, no entanto isso o faz agir de forma que leva a um desastre nuclear em escala mundial.

Enquanto as informações são passadas à Mandrake, a cena é intercalada entre a sala de Ripper e a sala de comunicações. Com o seu transcorrer, nota-se que a câmera se mantém fixa nos quadros do comandante, e que o ângulo da mesma muda a cada vez que a imagem do general volta a aparecer. Tal situação só se altera quando este dá a falsa notícia do ataque da URSS, instaurando o medo da concretização da guerra em Mandrake e influenciando-o. Esse jogo com os ângulos da câmera pode ser interpretado como a sanidade de cada personagem, uma vez que o primeiro se encontra visivelmente desequilibrado desde sua primeira cena, e que o segundo tem em si a sensatez, até o momento em que é levado a acreditar que a Guerra Fria teria esquentado completamente.

Aliado às propagandas de conscientização contra comunistas, existiam aquelas que aparentemente buscavam ensinar as pessoas a se proteger caso um ataque nuclear viesse realmente a acontecer. Nas escolas, os alunos treinavam repetidas vezes a simulação de como proceder nesse caso a partir da ajuda de vídeos educativos como *Duck and Cover* (1951)¹¹, aprendendo que deveriam simplesmente abaixar-se e proteger-se. Deveriam procurar o lugar mais protegido possível, que no caso da escola seria embaixo de suas carteiras de madeira, ou então a proteção de um muro de tijolos caso estivessem andando na rua quando o alarme de ataque nuclear soasse.

O filme é constituído pela cena inicial de desenho animado, presumivelmente criada para gerar a empatia com o público, uma vez que apresenta a personagem agradável da tartaruga antropomorfizada Bert, com a qual os espectadores podem se sentir ligados. Em seguida traz dramatizações de ocasiões que poderiam vir a ser reais. A cena inicial é composta pela animação de Bert andando tranquilamente na floresta ao som de uma música que remete aos jingles de comerciais da época, contando em um ritmo alegre quem é a tartaruga que o espectador acompanha, e que ela é sempre muito alerta, e em caso de perigo já sabe o que deve fazer: abaixar-se e proteger-se (figura 1).

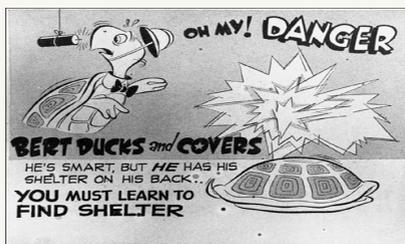


Figura 1 – Bert, a tartaruga. “Oh my! Danger. Bert ducks and covers, He’s smart, but he has his shelter on his back... You must learn to find shelter”¹². (Duck and Cover, Archer Productions, Inc. 1951. Public Domain)

¹¹ *Duck and Cover*, Archer Productions, Inc. 1951. Public Domain.

¹² “Nossa! Perigo! Bert se abaixa e se protege. Ele é esperto, mas ele tem um abrigo em suas costas... Você

Sem aviso prévio, por trás dela, surge um macaco com um explosivo. Quando Bert avista o perigo, logo se joga no chão e se esconde em seu casco. A imagem se aproxima da tartaruga escondida e o narrador diz, reafirmando a música, “Lembre-se o que Bert a tartaruga acabou de fazer, pois todos nós devemos lembrar de fazer a mesma coisa: esse filme é sobre isso – ‘duck and cover’”. Uma das características dessa prática de educação é o fato de a situação construída pelo filme se repetir várias vezes em sua extensão, além do mesmo ser continuamente projetado, principalmente em escolas.

Logo após essa introdução, uma mensagem escrita surge sobre a imagem e o narrador a lê, em tom sério: “Esse é um filme de defesa civil oficial produzido em cooperação com a administração federal de defesa civil e em consulta com a comissão de segurança da associação nacional de educação”. A partir daí o que parecia ser uma animação inocente sobre segurança se torna algo muito mais complexo. Quando há a transição do desenho animado para a dramatização de possíveis eventos, mesmo com a tentativa de se aproximar do público com o carisma de Bert, um observador mais crítico conseguiria notar a real intenção do filme quando o narrador começa a explicar a importância de aprender a se proteger em caso de ataque nuclear, dizendo “Todos sabemos que a bomba atômica é muito perigosa. Já que ela pode ser usada contra nós, devemos estar constantemente preparados”. Nesse momento é concretizado o maior medo da época, afirmando o que todos já sabem, mesmo que inconscientemente.

O filme então mostra como existem perigos no cotidiano de qualquer um, como incêndios ou acidentes de trânsito, e afirma que a sociedade está protegida pois as leis e a ordem evitam ao máximo que tais coisas aconteçam, mas que caso alguma delas ocorra, homens treinados, como bombeiros, estão a postos para socorrer. É então que se instaura o medo. Fica claro que a sociedade não está preparada para – o que seria o maior perigo de todos – um ataque nuclear. O vídeo educacional do governo acaba por afirmar, portanto, a incapacidade dele próprio fazer algo além de construir abrigos que de nada serviriam em caso de um ataque real com bombas atômicas, e que não existe ninguém como um bombeiro ou um policial para socorrer a população nesse contexto.

Podese inferir que o medo¹³ é utilizado então como um recurso para justificar a corrida armamentista, uma vez que seria o único meio de proteção possível frente à ameaça comunista que crescia a cada dia, segundo o discurso americano. Com essa instrumentalização do medo, foi possível angariar a opinião pública para os objetivos das pesquisas nucleares que eram cada vez mais aceleradas para fazer com que os EUA se sobressaíssem à URSS. A partir dessa estratégia que não era diretamente sensível ao cidadão americano, foi possível produzir algo semelhante à um esforço de guerra inconsciente e passivo, ou seja, apoiar as decisões do Estado quanto a ações pertinentes à bomba atômica sem que um questionamento surgisse sobre as mesmas.

A partir disso, não é difícil entender o medo quanto a possibilidade da queda de bombas atômicas e aos comunistas, tidos como o inimigo principal dos Estados Unidos naquele momento, que seriam os responsáveis por tal ação. O sentimento de incapacidade e desproteção, aliado ao de solidão quando se repara a inexistência de salvasvidas enquanto se afoga em um mar de medo e paranoia era o que crescia cada vez mais na mentalidade do povo americano. Outro fator que fazia esse temor se expandir era o alto nível patriótico dos cidadãos americanos, que inadvertidamente se viram sozinhos

deve aprender a achar abrigo”. (Tradução livre)

13 Fomentar o medo da população não é nenhuma inovação de período de guerra pelo poder. Algo parecido foi feito em outros momentos históricos, como nesse, como uma estratégia de mobilização das sociedades. Na Idade Moderna tal comportamento foi estimulado em meio à Revolução Puritana e à Gloriosa, no momento do início da imprensa livre, assim como na França Moderna, estudos principalmente de Jean Delumeau (especificamente em DELUMEAU, J. História do Medo no Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2009)

enquanto seu governo tomava decisões que poderiam significar o “fim do mundo”.

O filme educativo se mostrava simpático aos seus espectadores, com uma personagem principal carismática e a mensagem de que, se aquelas instruções fossem seguidas, seria possível sobreviver àquele tipo de ameaça. Em um primeiro momento, isso pode soar como certa anestesia quanto a todo o contexto caótico e temeroso que se vivia até então. No entanto, o que ocorre é a concretização do objetivo inicial a ser obtido nestes filmetes, ou seja, a propagação do medo sobre algo que já era considerado definitivo.

“Mein Fuhrer, I can Walk!”

As pessoas não tinham possibilidades de esperanças caso um ataque se concretizasse, e a melhor alternativa parecia ser mesmo se esconder e se proteger, esperando que o seu país produzisse o máximo possível de bombas para se resguardar dessa ameaça. Kubrick quebrou esse paradigma ao produzir um filme que ri, de forma nervosa, do ridículo que havia se tornado o medo da bomba, da paranoia anticomunista e da absurdez da decisão final ser tomada por algumas poucas pessoas. Em *Dr. Strangelove*, o próprio título original já remete a um sentimento estranho de amor, no caso pela bomba – aquela que foi até então a maior vilã de todos os tempos tanto na realidade quanto nos filmes dramáticos desde que a temática da Guerra Fria tomou as telas do cinema.

O fato absurdo da concentração de poder sobre o futuro da humanidade em alguns políticos e militares tem na sátira das cenas finais o ápice da relação irônica do diretor com o que ele representa em tela. Após o momento que seria o final de um longa anterior ou mesmo contemporâneo àquele aqui analisado, no qual a bomba finalmente explode e o que até então era uma ameaça se concretiza no fim do mundo como se conhecia, Kubrick aborda aquilo que ninguém nos filmes dramáticos e “sérios” da Guerra Fria costumava questionar.

Depois da cena que entraria para a história do cinema na qual Major King “Kong” (Slim Pickens) cavalga a bomba atômica como um *cowboy*, com o chapéu em uma mão enquanto se segura à ogiva com outra rumo a destruição final com gritos de uma alegria desesperada, seguida da imagem impactante da devastadora explosão nuclear, o diretor corta para a sala de guerra. Até então, durante todo o filme, planos, atitudes e decisões haviam sido discutidas nessa sala entre diversos políticos e militares dos Estados Unidos, porém nesse corte, a imagem salta diretamente da enorme explosão para um *take* em um *contra-plongée* (com a câmera filmando de baixo para cima) suave das costas do personagem de Dr. Strangelove, que olhava para a porção soviética do grande mapa da sala que monitorava os movimentos das aeronaves e seus pontos de ataque. Ele então subitamente se vira com sua cadeira de rodas, iniciando seu discurso de ação para, segundo ele, “preservar a espécie”.

Nessa sequência, é possível notar que, assim que o personagem de Sellers vira para onde a câmera está, a iluminação da cena unida ao recurso do preto e branco – uma escolha feita pelo diretor que remete à estética expressionista (gótica) do cinema alemão do pré-nazismo – faz com que ele fique sombrio e até perverso, já que essa imagem é construída de forma conjunta com seu sotaque alemão e sua caracterização desconfortável e agonizante de alguém com ideias grandes e aterradoras, preso a um corpo debilitado, o qual além de não conseguir controlar as pernas, não consegue conter a mão direita, enluvada, que representa o lado nazista que nunca abandona o personagem, além da visível dificuldade de articular as palavras, fazendo muito esforço para trazer à tona o que deseja expor.

Na medida em que continua seu discurso, Dr. Strangelove se aproxima da câmera e de

seus interlocutores – o presidente Muffley e o General Turdigson –, tendo seu corpo iluminado na cena enquanto o faz, enquanto o resto do pessoal da sala de guerra se reúne ao seu redor para ouvir o que ele tem a dizer. Em frente a um desastre nuclear que vai destruir o mundo inteiro em poucos instantes, com a impotência de qualquer outra pessoa e o passo à frente tomado por Strangelove, ele se faz o único fio de esperança que resta, e assim suas ideias serão aceitas com muito mais facilidade. Pode-se fazer aqui um paralelo com os regimes totalitaristas, que muitas vezes se aproveitam do vácuo de poder para se revelarem e se estabelecerem como o único ideal capaz de reverter a situação. Além disso, a atuação calorosa de Sellers em sua fala final, mesmo com a rigidez do corpo de seu personagem, remete aos famosos discursos de Hitler, que conquistavam a nação, em grande parte, através de seu carisma construído em imagens cinematográficas, como também, propagado nas ondas dos rádios.

O lado nazista de Strangelove se faz notável nesse debate final na medida em que, por diversas vezes, ele responde a perguntas de Muffley chamando-o de *"Mein Fuhrer"*, uma alusão clara à forma como Hitler era tratado pelos seus subordinados, além de seu braço direito, o qual não consegue controlar e que, quando se excita muito, se ergue no cumprimento nazista do *sieg heil*. Sua enorme racionalidade e falta de compaixão pode ser percebida por uma fala, adicionada a atuação de Sellers e a composição do segmento por meio da edição do filme, quando Strangelove discorre sobre os meios de sobrevivência nas minas subterrâneas que seriam o abrigo para o inverno nuclear que tomaria conta do planeta pelos próximos 100 anos. Nesse momento, ele explica como animais poderiam ser criados e abatidos (*"slaughtered"*, expressão em inglês que remete a *"slaughter"*, também interpretada como "chacina"), em um corte de um plano médio dele e daqueles que o escutam para um close em seu busto, permitindo o espectador ver sua expressão de excitação e obsessão quanto ao futuro reservado à humanidade, o qual ele almejava.



Figura 2 – "... e abatidos". (KUBRICK, Stanley. Dr. Strangelove or How I learned to stop worrying and love the bomb, Columbia Pictures Corporation, 1964)

A solução final que apresentou, de proteger os grandes líderes mundiais junto com quem seria necessário à manutenção de uma nova sociedade, o presidente demonstra insegurança quando percebe que deveria escolher quem seria salvo e quem morreria. Frente a tal insegurança, é sugerido que essa escolha fosse feita por meio de computadores, – o que era uma questão problemática na época da produção do filme visto que já se iniciava a substituição de trabalhadores pela força computacional em alguns ramos, além do fato de que o Secretário de Defesa do presidente Kennedy, Robert McNamara, antes havia sido um dos principais executivos da IBM – os quais deveriam ser programados para selecionar aqueles com os melhores atributos, em uma seleção não-natural que remete à limpeza racial adotada pelo nazismo. Aliado a essa atitude, seriam também escolhidas as "melhores" mulheres, que

deveriam servir para repovoar o planeta, e que, portanto, estariam em uma proporção de 10 mulheres para cada homem, selecionadas pelas suas características sexuais, que deveriam ser muito excitantes, mostrando mais uma das facetas do machismo presente em tal solução.

Até então, toda essa fala é apresentada de modo sério, como se fosse realmente a melhor solução e o melhor meio de se seguir na tentativa de se preservar a espécie. Ao final dela, a câmera corta para o embaixador soviético Alexei de Sadesky (Peter Bull), ali presente para mediar o contato entre os dois líderes, que diz achar tudo isso uma ideia excelente, o que leva o espectador – principalmente na época do lançamento do filme – a se questionar o motivo pelo qual aquele que até então era considerado o inimigo e o perigo frente à liberdade capitalista gosta da ideia fornecida por Strangelove, o qual agradece o apoio do comunista. A partir daí se inicia uma sequência tão absurda que faz com que o espectador se dê conta de que tudo aquilo que ouviu era algo extremo e ridículo, já que a paranoia de Turgidson é liberada mais uma vez, e ele começa a querer militarizar as ideias de Strangelove, sussurrando ao lado do presidente, supondo que em meio aos “esforços para preservar a espécie” os soviéticos poderiam estocar bombas para dominar o mundo quando todos pudessem retornar à superfície dali 100 anos.

Tal loucura obsessiva é apoiada pelos outros homens da sala de guerra, e enquanto eles afirmam que um ataque surpresa naquele momento seria o melhor modo de agir (mesmo levando em conta que a máquina de destruição mundial soviética já havia entrado em funcionamento) de Sadesky sai sorrateiramente da discussão, se distancia, se ajoelha como se fosse amarrar os sapatos e tira fotos dos grandes quadros estratégicos americanos. Toda essa situação é a grande sátira sobre as paranoias e obsessões de ambos os lados, que mesmo em frente a total destruição do mundo continuam mantendo as mesmas posições e ideais que passam a não mais fazer sentido. Em meio à caricatura do espião soviético que não desiste nunca da sua missão e dos delírios de poder militar americanos, Dr. Strangelove se sobressai no final das imposições de Turgidson dizendo ter um plano, e assim se ergue da sua cadeira de rodas, ficando de pé mesmo que com dificuldade, e grita “*Mein Fuhrer*, eu posso andar!” O que representa a elevação dos planos nazistas frente a toda aquela confusão e desestabilidade entre as duas grandes potências, durante o fim do mundo como se conhecia. Lembremos que os nazistas lutaram em duas frentes, contrários ao capitalismo ocidental e ao socialismo real soviético, e, portanto, ambos os lados são seu inimigo. Assim, nada melhor do que dividir opiniões e estimular o conflito para dessa forma ganhar o poder (seja este qual for após um século de enclausuramento devido ao inverno nuclear).

“Eu não posso fazer isso, as pessoas vão rir”

Filmes como *Duck and Cover*, citado anteriormente no estudo, alimentavam o pavor nas pessoas, fazendo com que o aumento da produção de bombas se justificasse, assim como maiores orçamentos públicos destinados à indústria bélica. Também estimulavam a paranoia para que houvesse a aceitação da concentração de poder e de tomada de decisões aos intelectuais, militares ou políticos qualificados. Kubrick mostra esse lado obscuro da justificativa para a crescente centralização das decisões políticas nas mãos de poucos escolhidos ao satirizar a imagem dos presidentes das duas superpotências, tornando-as imaturas e manipuláveis por outros interessados frente a um assunto tão importante.

Tal sátira pode ser observada na icônica cena do diálogo entre eles pela “Hotline” – o telefone vermelho – a linha direta que ligava um líder a outro caso fosse necessária

uma conversa sobre assuntos extremamente urgentes. Nela, a construção dos dois personagens leva o espectador a perceber a grande carga de imaturidade, pintando-se uma imagem que se assemelha a de um casal imaturo com demonstrações hipócritas de afeto e preocupação, no desejo de se consertar um grande erro, com a tentativa de justificar o injustificável, ao ponto que a conversa travada parece não progredir pois ambos (sendo a do líder soviético Dimitri Kissov de forma ainda mais exacerbada, mesmo que nem ele nem sua voz apareçam em cena, sendo sua presença passada através da atuação de Sellers ao telefone vermelho) envolvem constantemente assuntos, desavenças e elogios pessoais, parecendo esquecer do iminente perigo do fim do mundo que foi o motivo inicial da ligação.

No artigo "*Dr. Strangelove (1964): Nightmare comedy and the ideology of liberal consensus*"¹⁴, Charles Maland, da University of Tennessee, faz uma análise sobre o impacto do filme na ideologia liberal predominante, e como rompe com seus paradigmas, a partir de suas sátiras e ideias bem arquitetadas e promovidas. Em certa altura do texto, ele se refere à cena citada acima, escrevendo:

"Quando Muffley negocia com Premier Kissov na hotline para Moscou, ele parece ridículo. Depois Kissov diz que Muffley deve ligar para a Sede Central de Defesa Aérea do Povo em Omsk, Muffley pergunta: "Escuta, você por acaso não teria o número de telefone com você, Dimitri? ... O quê? Entendo, é só pedir para obter informações sobre Omsk." Muffley discute com Kissov sobre quem sente mais sobre o erro, insistindo que ele pode ser tão pesaroso como Dimitri. Essa conversa fiada em meio a enormidade da crise é ridícula. Aparecendo tanto ridículo e ineficaz, Muffley promove a comédia de pesadelo de Kubrick. Porque, se a pessoa que tem a estratégia mais racional (e que também acontece de ser o comandante-chefe) é incapaz de controlar as armas nucleares e seus assessores militares, os cidadãos realmente tem algo para se preocupar."¹⁵

A imagem construída por Kubrick sobre os líderes das potências mundiais durante o momento tenso em que viviam é um dos maiores exemplos no filme de como o diretor precisava aplicar todo seu humor negro no longa, após ter iniciado o roteiro com uma abordagem dramática como os demais thrillers da época. Enquanto lia diversos livros sobre a bomba atômica e estratégias militares, além da obra que o inspirou, *Red Alert*¹⁶, acabou por perceber que não conseguia escapar da ridicularização da situação absurda em que o mundo se encontra com a corrida armamentista desencadeada desde a modernidade.

O diretor ficou muito conhecido por ser recluso e de difícil acesso para entrevistas, o que pode ser atribuído à sua personalidade forte, além dele acreditar que deve haver a opção de deixar que seus filmes falem por si próprios, como ele mesmo afirma. Muitas vezes isso fazia com que ele fosse julgado como sendo pretencioso, como se sua obra fosse completa e não necessitasse de nenhum apoio posterior de entrevistas para o entendimento do público. Apesar disso, em 1969 Kubrick concedeu uma entrevista à Joseph Gelmis¹⁷ na qual, em certo momento, é feita uma pergunta sobre o motivo de se fazer *Dr. Strangelove* uma comédia, sendo que o mesmo era baseado em um livro sério, a qual responde:

14 MALAND, Charles. "Dr. Strangelove (1964): Nightmare comedy and the ideology of liberal consensus". *American Quarterly*, Vol. 31, No. 5, pp.679-717. The Johns Hopkins University Press, 1979.

15 *Idem*. "When Muffley negotiates with Premier Kissov over hot line to Moscow, he appears ridiculous. After Kissov says Muffley should call the People's Central Air Defense Headquarters at Omsk, Muffley asks, 'Listen, do you happen to have the phone number on you, Dimitri? ... What? ... I see, just ask for Omsk information.'" Muffley argues with Kissov about who is sorer about the mistake, insisting that he can be just as sorry as Dimitri. Such small talk amidst the enormity of the crisis is ludicrous. By appearing both ridiculous and ineffectual, Muffley furthers Kubrick's nightmare comedy. For if the person who has the most rational strategy (and who also happens to be the commander in chief) is unable to control nuclear weapons and his military advisors, citizens really have something to worry about".

16 GEORGE, Peter. "*Red Alert*". Black mask: United Kingdom, 1958.

17 GELMIS, Joseph. "An Interview with Stanley Kubrick". In: *The Film Director as Superstar*. Doubleday and Company: Garden City, New York, 1969.

"Comecei a trabalhar no roteiro com toda a intenção de fazer o filme com um tratamento sério do problema de uma guerra nuclear acidental. Enquanto eu ficava tentando imaginar como as coisas realmente aconteceriam, ideias ficavam surgindo, e eu iria descartá-las por elas serem tão ridículas. Eu ficava dizendo a mim mesmo: "Eu não posso fazer isso, as pessoas vão rir." Mas depois de mais ou menos um mês eu comecei a perceber que todas as coisas que eu estava jogando fora eram as coisas mais verdadeiras. Afinal de contas, o que poderia ser mais absurdo do que a própria ideia de duas megapotências dispostas a acabar com toda a vida humana por causa de um acidente, apimentada por diferenças políticas que parecem tão sem sentido para as pessoas daqui cem anos como os conflitos teológicos da Idade Média aparecem para nós hoje?"

Então, ocorreu-me que eu estava me aproximando do projeto de forma errada. A única maneira de contar a história era como uma comédia de humor negro, ou melhor, uma "comédia pesadelo", onde as coisas das quais você ri mais são na verdade o coração das posturas paradoxais que tornam possível uma guerra nuclear. A maior parte do humor em *Strangelove* surge a partir da descrição do comportamento humano cotidiano em uma situação de pesadelo [...]"¹⁸

Os diretores do documentário *Atomic Cafe* (1982)¹⁹ seguem o mesmo caminho quando se trata da escolha do estilo narrativo que dão à sua obra. Utilizando apenas imagens reais de arquivos, tanto de propagandas quanto de entrevistas e registros militares de testes, além de músicas da época que embalam o contexto vivido por seus compositores (todas com a temática da bomba atômica), o documentário mostra o ponto de vista dos diretores a partir da edição de todo esse material de forma irônica e se utilizando do humor negro.

A certa altura, o filme traz um cidadão americano lendo um jornal com a manchete "Áreas problemáticas ameaçam a paz", e diz para seu amigo "Bom, suponho que não há nenhuma razão para inquietação. Somos nós que temos a bomba", seguido de um grande estrondo e a imagem de uma explosão nuclear na tela, com a data em que a URSS detonou sua primeira bomba nuclear, seguida da manchete pelo jornal trazido à tela "Os russos têm o segredo da bomba", e outra que atesta "Explosão atômica na Rússia, diz Truman".

Então, o Senador Brian McMahon, presidente do Comitê do Congresso para a Energia Atômica, é filmado explicando sua reação sobre os russos terem a bomba: "Este não é o momento para cair na histeria, não é o momento de entrar em pânico. É o momento de refletir calmamente acerca das implicações políticas e militares deste acontecimento transcendental."

Logo em seguida a esse discurso, que não faz sentido visto o contexto de que a União Soviética poderia atacar com força nuclear a qualquer momento, passa-se à cena de uma professora com um apito, soprando-o para iniciar um dos exercícios em caso de bomba atômica, que é executado em seguida pelos alunos. São apresentados também outros artifícios inúteis e que hoje parecem ridículos, junto à música que diz: "Todo mundo está preocupado com a bomba atômica, mas ninguém se preocupa com a chegada do Senhor, quando golpeará - Todo poderoso - como uma bomba atômica, quando vier."

18 "I started work on the screenplay with every intention of making the film a serious treatment of the problem of accidental nuclear war. As I kept trying to imagine the way in which things would really happen, ideas kept coming to me which I would discard because they were so ludicrous. I kept saying to myself: "I can't do this. People will laugh." But after a month or so I began to realize that all the things I was throwing out were the things which were most truthful. After all, what could be more absurd than the very idea of two mega-powers willing to wipe out all human life because of an accident, spiced up by political differences that will seem as meaningless to people a hundred years from now as the theological conflicts of the Middle Ages appear to us today? So it occurred to me that I was approaching the project in the wrong way. The only way to tell the story was as a black comedy or, better, a nightmare comedy, where the things you laugh at most are really the heart of the paradoxical postures that make a nuclear war possible. Most of the humor in *Strangelove* arises from the depiction of everyday human behavior in a nightmarish situation [...]"¹⁹ *Atomic Cafe*, The. Jayne Loader, Kevin e Pierce Rafferty. 17 March 1982, New York City, New York.

Mais adiante no filme, um político começa um discurso sobre o perigo nuclear e daquilo que pode acontecer em caso de ataque, reforçando que faz isso para conscientizar o público, e não o assustar. Ele diz que se deve admitir a existência da bomba atômica e que se deve saber o que fazer em uma emergência, o que leva ao questionamento de que o ato de negar de forma incessante de que se faz isso não para assustar é exatamente o motivo pelo qual se atesta que o que é feito é realmente para isso. A negação é a primeira atitude de alguém que faz algo e não quer admitir.

Posteriormente, faz-se um compilado com todas as versões do filme “*Duck and Cover*”, explorado anteriormente no artigo, mostrando o quanto a informação que se deseja passar é repetida, reiterada frequentemente nas mentes de todas as pessoas, o que gera medo. Depois disso, uma palestra sobre a bomba atômica com um político é apresentada, e quando alguém da plateia pergunta a distância que uma pessoa deve estar da bomba para sobreviver, ele responde que no caso de uma bomba de 20 megatons, essa distância deve ser de 18km.

A próxima cena mostra a visão do Prof. Seymour Melman, da Columbia University, dizendo que

“Uma bomba equivalente a 20 milhões de toneladas de TNT provoca um fogo intenso chamado ‘tempestade de fogo’, em uma área de cerca de 3000 km quadrados em torno do centro da explosão. E nessa área seria inútil, desesperadamente inútil, construir o que se denomina abrigos nucleares. [...] Sobre isso devemos aprender algo da Segunda Guerra Mundial. Os bombardeios de então, inclusive com as bombas dessa guerra, em Hamburgo, Tóquio, e em outras cidades, demonstraram que os abrigos se transformavam em salas de incineração ou de asfixia para as pessoas que estavam neles.” (*The Atomic Cafe*, 1982)

Com uma visão 20 anos mais distante da era nuclear do que aquela que Kubrick tinha ao produzir *Dr. Strangelove*, os diretores desse documentário se utilizam de uma ironia sensível mesmo ao espectador mais desatento, pela ligação direta entre os cortes de cenas e as músicas escolhidas. Aqui, o absurdo da situação é demonstrado de maneira clara, já que não era necessário tomar certos cuidados que Kubrick precisou ter para não ser interpretado como um comunista em meio a suas críticas, uma vez que o filme foi produzido pouco tempo depois do auge da tensão da Guerra Fria e suas paranoias, o episódio da Crise dos Mísseis de 1962.

Conclusão

Explorar a insensatez das ações humanas frente a uma catástrofe iminente utilizando a ironia foi uma atitude que pode ser tida como genial, ainda mais quando se estava envolto por uma era de seriedade e compromisso com a integridade da imagem americana, liderança da sociedade capitalista ocidental. Como exposto na análise do documentário *The Atomic Cafe*, posteriormente o tropo linguístico foi utilizado para representar o mesmo período, em crítica mais incisiva e intensa.

Dr. Strangelove tem em si a caricatura da obsessão, da paranoia, do absurdo, da loucura, da falta de razão e da imaturidade que existiam claramente à época de sua produção, mas que eram sobrepujadas pelos políticos e militares, instituições respeitadas e temidas, que faziam parecer que estavam tentando amenizar os ânimos quanto a bomba; os comerciais do governo, que instauravam o medo através de personagens empáticos; e os filmes “sérios” da

época, que pintavam todo esse cenário como um drama típico do cinema clássico do Hollywood, que alimentavam os fantasmas do conflito e a necessidade do crescente armamento.

O presente artigo buscou compreender a opção narrativa da ironia, do humor negro, no filme de Stanley Kubrick, questionando-o como um produto de seu tempo, o qual, portanto, nele está envolto e a interagir. A inquietação frente a situações tão absurdas apresentadas no filme foi bem caracterizada pelo próprio diretor, e em acordo com ele destacamos que "... o propósito básico de um filme, o qual eu acredito que seja o de iluminação, de mostrar ao espectador algo que ele não consegue ver de nenhuma outra forma."²⁰ No caso, apresentamos os absurdos a que chegamos em meio à cultura do medo e da intolerância generalizada, produzindo no espectador/leitor a autocrítica provocada pelo riso incômodo, e quem sabe, nos fazer questionar as próprias limitações de atitudes e visões.

20 "...the basic purpose of a film, which I believe is one of illumination, of showing the viewer something he can't see any other way." GELMIS, Joseph. "An Interview with Stanley Kubrick". In *The Film Director as Superstar*. Doubleday and Company: Garden City, New York, 1969.