

ARTHUR RODRIGUES CARVALHO

*DR. STRANGELOVE* (1964) E A COMPOSIÇÃO DO IMAGINÁRIO DA  
GUERRA FRIA: MENTALIDADES, PARANOIAS E RISADAS  
NERVOSAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
UBERLÂNDIA, MG

2018

ARTHUR RODRIGUES CARVALHO

*DR. STRANGELOVE (1964) E A COMPOSIÇÃO DO IMAGINÁRIO DA  
GUERRA FRIA: MENTALIDADES, PARANOIAS E RISADAS  
NERVOSAS*

Monografia apresentada ao Instituto de  
História da Universidade Federal de  
Uberlândia, como exigência obrigatória para  
a obtenção dos títulos de bacharelado e  
licenciatura em História

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Brincalepe  
Campo

UBERLÂNDIA, MG

2018

ARTHUR RODRIGUES CARVALHO

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo  
Orientadora

---

Profa. Dra. Ana Paula Spini  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos  
Universidade Federal de Uberlândia

Uberlândia – 2018

## Agradecimentos

Talvez seja mais difícil escrever esses agradecimentos do que a monografia em si. A escrita engessada, por vezes truncada, cheia de notas e referências que, por melhor que seja e por mais importante que têm sido na minha vida nos últimos anos, é completamente diferente de algo pessoal, sentimental e cheio de lembranças carinhosas como esses poucos parágrafos que aqui se desenrolam.

Primeiramente, claro, agradeço aos meus pais, Cristiane Rodrigues de Souza e João Luiz de Carvalho que sempre apoiaram meus projetos malucos – desde escrever um livro na quarta série até tocar guitarra e fazer uma banda depois disso – e incentivaram essa ideia de cursar História, que acabou se tornando muito mais que isso. Apoio emocional e também financeiro, pois seria impossível morar em outra cidade e me dedicar tanto aos estudos sem essa ajuda... Meu irmão Matheus Rodrigues Carvalho, por sempre instigar a minha curiosidade seja emprestando alguns de seus milhares de livros ou por debater qualquer assunto com intensidade também tem que ser lembrado, assim como meus avós e tios ao lado dos quais pude deixar a “vida adulta” e acadêmica um pouco de lado para curtir algumas férias, além de certos priminhos por, aí sim, me fazer voltar à infância.

Um agradecimento muito importante vai para a minha namorada, Sthefanny Alves Teixeira, que no último ano foi meu porto seguro. Nos nossos momentos juntos consegui respirar em meio ao caos diário e ser eu mesmo, e isso foi parte essencial não só da escrita desse trabalho de conclusão de curso, mas também da minha vida como um todo. Obrigado por me dar todo o apoio do mundo quando precisei do meu espaço para pesquisar e escrever, ou quando tudo o que eu precisava era um abraço, mesmo que em silêncio, em tempos turbulentos. Te amo, pequena gafanhota!

Agradeço aos componentes da banca pelo tempo desprendido e pela disposição da leitura dessa monografia, assim como de antemão pelos comentários que serão tecidos durante a defesa da mesma. Ana Paula Spini, uma das professoras com mais garra no que tange a graduação, que se dispõe a ler quantidades enormes de textos produzidos em sala naquela que eu julgo ser a melhor forma de avaliação, e sempre está a disposição para ajudar os alunos de suas salas sempre cheias, sempre carregada de emoções; e Kátia Paranhos, com quem aprendi a ter maturidade e experiência ao ser confrontado com situações difíceis e com resultados inesperados. Agradeço pela seriedade da professora

que me ensinou que, sem desistir, com paciência e persistência, o desfecho tende a ser melhor do que o esperado. Às duas, obrigado pela experiência!

Deixo também o meu muito obrigado a todos os amigos que fiz na UFU. Na tentativa de escrever agradecimentos pessoais, percebi que cada um merecia algo tão extenso e intenso que não tive coragem de colocar aqui. Por isso agradeço a todos eles, extremamente importantes na minha jornada dentro e fora dos muros universitários. Minha vida teve um novo sentido por quarto anos e meio, tempo tão curto e ao mesmo tempo tão extenso no qual vivemos grandes histórias que com certeza daqui a vários anos vão nos fazer rir em alguma mesa de bar, em algum lugar e situação quando nos encontrarmos por aí. Vocês sabem exatamente quem são, e devem se sentir extremamente agradecidos. Amo todos vocês!

Por falar em amigos, é impossível esquecer todos os rolês que demos juntos nos mais diversos lugares que essa cidade maravilhosa e acolhedora ofereceu. Em especial, deixo a lembrança do Bar da Dona Antônia, onde demos muitas risadas, compartilhamos frustrações, fizemos amizades, vivemos histórias inacreditáveis e que vamos levar para sempre em nossas memórias. Afinal, já diria Chico, “E a gente vai tomando que também sem a cachaça / Ninguém segura esse rojão” (que às vezes parecia ser a graduação!)

Para finalizar, deixo o imenso agradecimento para a minha orientadora, professora e amiga Mônica Brincalepe Campo, que conheci logo no início do curso e que fomentou o meu amor por cinema como nunca, ao passo que logo me envolvi com seu projeto quando fiz minhas duas iniciações científicas baseadas no estudo histórico em conjunto com a sétima arte. Ela me instigou a ir pela primeira vez em uma grande mostra de cinema, em São Paulo, e foi por dois anos a “coordenadora mor” do Cineclube, projeto de extensão que foi minha pequena marca na UFU, durando dois anos e o qual sempre vou me lembrar com grande nostalgia. Por ser uma pessoa maravilhosa, por embarcar nas ideias mais improváveis, pelas conversas sobre tudo e sobre nada, pela cinefilia compartilhada (mesmo que de formas diferentes), os vários livros emprestados e textos indicados e pelas risadas que demos juntos, seja para não ficarmos malucos em reuniões ou mesmo em almoços de final de semana, muito obrigado!

*“It's not mad! Mutual Assured Destruction is the foundation of deterrence.”*  
Robert McNamara. *Cold War (CNN)*, 1998

*“First we got the bomb, and that was good,  
'Cause we love peace and motherhood.  
Then Russia got the bomb, but that's okay,  
'Cause the balance of power's maintained that way”*  
Tom Lehrer. *Who's Next?* 1965

## **Resumo**

A partir de uma análise fílmica e histórica do longa *Dr. Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick, em meio ao estudo de outras fontes além do filme em si, a presente monografia busca explorar conceitos caros à história que se faziam presentes no momento da Guerra Fria, no qual temos a produção e estreia de nossa principal fonte nos Estados Unidos. Inicialmente temos a atmosfera de medo e a paranoia constantes na qual vivam os contemporâneos ao recorte do presente estudo, emaranhada no imaginário e na mentalidade dos espectadores, que viviam a tensão difundida diariamente pelos meios de comunicação como os noticiários ou a publicidade governamental com caráter informacional, mas que intensificava o sentimento de mal-estar generalizado. O oposto complementar a essa característica que também será explorado é o humor, devido a sua intensa presença no filme de Kubrick. Ao extrapolar o conceito presente na obra, será possível entender a existência de uma ótica cômica para outros aspectos daquele momento histórico que tende a ser lido como obscuro devido a sombra do cogumelo atômico, mas que, exatamente por beirar o absurdo, talvez carregue em si elementos de ironia e humor negro, interessantes ao estudo a ser desenvolvido.

**Palavras-Chave:** História e cinema; Stanley Kubrick; Guerra Fria; Imaginário; Medo; Humor

## Sumário

|                                                                                         |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Introdução.....</b>                                                                  | <b>10</b> |
| <b>Capítulo 1: Construção de um Imaginário – Medo e Paranoia na década de 1960...14</b> |           |
| 1.1. Introdução .....                                                                   | 14        |
| 1.2. A dissuasão M.A.D e a Crise dos Mísseis de Cuba.....                               | 15        |
| 1.3. Nacionalismo e representação.....                                                  | 17        |
| 1.4. Imaginários e Mitologias políticas.....                                            | 20        |
| 1.5. O Papel do Medo.....                                                               | 22        |
| 1.6. “Dear Mr. Chairman”.....                                                           | 25        |
| 1.7. “we do not live in the cave-man age”.....                                          | 28        |
| 1.8. As cartas, os filmes.....                                                          | 31        |
| <b>Capítulo 2: Entre o céu e a terra – representações e realidades.....34</b>           |           |
| 2.1. Introdução .....                                                                   | 34        |
| 2.2. Cinema em meio a teorias.....                                                      | 35        |
| 2.3. Da paranoia personificada à racionalização do absurdo.....                         | 38        |
| 2.3.1. Kubrick.....                                                                     | 38        |
| 2.3.2. Burpelson Air Force Base, Propagandas e A Song for World War III...39            |           |
| 2.3.3. A bordo do B-52.....                                                             | 51        |
| 2.4. Lumet.....                                                                         | 57        |
| 2.5. Construções.....                                                                   | 59        |
| <b>Capítulo 3: Comicidade do Absurdo – O riso nervoso frente ao abismo.....61</b>       |           |
| 3.1. Introdução.....                                                                    | 61        |
| 3.2. Humor e Humor Negro.....                                                           | 62        |
| 3.3. <i>Communication Breakdown</i> .....                                               | 64        |
| 3.4. A Sala de Guerra.....                                                              | 66        |
| 3.4.1. <i>Hotline</i> .....                                                             | 68        |
| 3.4.2. <i>Dr. Merkwürdigliebe</i> .....                                                 | 72        |
| 3.5. O Desespero Cômico.....                                                            | 80        |
| <b>4. Considerações Finais.....84</b>                                                   |           |
| <b>5. Fichas Técnicas.....86</b>                                                        |           |
| <b>6. Fontes.....87</b>                                                                 |           |
| <b>7. Referências Bibliográficas.....88</b>                                             |           |

## Lista de Figuras

Figura 1, p. 27. Recorte da primeira carta de JFK (novembro de 1962)

Figura 2, p. 31. Recorte da réplica de Khrushchev (novembro de 1962)

Figura 3, p. 40. *Shot* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 00:54:00

Figuras 4-5, p. 42. *Shots* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 00:23:07; 00:22:15

Figura 6, p. 46. *Shot* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 00:47:43

Figura 7, p. 48. *Shot* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 00:58:35

Figuras 8-10, p. 50. *Stills* de *Peace Little Girl* (DDB advertising agency. 1964)

Figuras 11-14, p. 55. *Shots* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 01:24:33; 01:26:17; 01:27:13; 01:27:21

Figuras 15-18, p. 58. *Shots* de *Fail-Safe* (Sidney Lumet, 1964), 00:27:10; 00:27:26; 00:28:40; 00:29:37

Figura 19, p. 70. *Shot* de *Fail-Safe* (Sidney Lumet, 1964), 00:59:28

Figuras 20-23, p. 71. *Shots* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 00:41:05; 00:41:50; 00:42:45; 00:42:22

Figuras 24-26, p. 76. *Shots* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 00:51:14; 00:51:29; 00:52:23

Figuras 27-28, p. 78. *Shots* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 01:27:51; 01:27:56

Figuras 29-30, p. 80. *Shots* de *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), 01:29:51; 01:32:53

## Introdução

O cinema, como possivelmente tudo na vida, vêm sendo estudado desde que nasceu. Vários diretores se envolviam diretamente com a teoria cinematográfica como os russos em tempos de cinema mudo e incolor, vide Eissenstein, Pudovkin ou Vertov, até os intelectuais franceses que revolucionavam não só o modo de se fazer filmes, mas a forma como os mesmos eram lidos – principalmente através dos escritos nas famosas *Cahiers du Cinema* por Godard, Truffaut ou o próprio Eric Rohmer, cineasta e editor-chefe da revista por muitos anos.

Enquanto faziam parte de dois mundos, uns teóricos, outros mais críticos, nenhum deles possuía o distanciamento e o olhar do amplo quadro que se formava não somente pelo cinema em si, mas aquilo que ele construía em conjunto com os elementos histórico-político-sociais ao seu entorno. A figura do historiador assume grande importância nesse momento. Entretanto, a tradição escrita – que sempre relegou a história oral ou mesmo a imagética a um papel periférico – que se constituiu durante séculos, até milênios, não absorveu o jovem cinema, recém centenário, assim tão fácil.

O audiovisual já foi taxado de ilustrativo, um mero reflexo da sociedade, puro entretenimento, ou mesmo um instrumento de manipulação como queria Adorno e parte da Escola de Frankfurt. Só recentemente – quando digo recente, me refiro aqui em termos temporais históricos – foi dada a essa mídia a importância que ela claramente possui na sociedade. Para além de um reflexo, é agente. Não apenas ilustra como dita modas, atitudes, imaginários, mentalidades.

A partir da importância que percebemos nesse meio, seria para mim impossível redigir um estudo tão extenso – e ao mesmo tempo tão diminuto – quanto uma monografia sem ao menos resvalar no assunto. Dessa forma, o documento histórico “filme” foi eleito como o objeto de estudo principal da futura análise, em conjunto com outros aspectos do audiovisual presentes não só na cultura como também na política no nosso recorte histórico, a saber o início da década de 1960. Buscando estabelecer a relação premeditada entre o cinema e a história, nos debruçamos sobre uma vasta bibliografia acerca do momento que procuramos tratar.

Ao pensar o século XX temos diversos pontos cruciais que se tornam, para os atuais historiadores, potenciais fontes de uma análise crítica do passado. Não tão distantes temporalmente, porém com diferenças visíveis quanto aos costumes e mentalidades atuais, eventos como as duas Guerras Mundiais ou estabelecimentos como a Guerra Fria

moldaram gerações enquanto tiveram em si especificidades e novidades que viriam a abalar as estruturas do *status quo* vigente. Tivemos então as experiências totalitárias soviética e nazista, temática bem explorada por Hannah Arendt<sup>1</sup>, que se choca com o inimaginável e inconcebível terror dessas práticas; ou a criação da bomba atômica e suas variantes, definitivas, que possuíam em si o poder de aniquilação de toda a forma de vida como era conhecida no planeta.

No presente estudo, o foco será exatamente essa segunda metade do século supracitado, enquanto pensaremos a Guerra Fria como palco de nossas análises e, mais especificamente, o episódio da Crise dos Mísseis de Cuba – tido por muitos como o momento em que o ser humano mais se aproximou da destruição total. Como fonte de análise de um período tão sutil e sensível, elegemos o objeto que parece nos dizer muito sobre a mentalidade da época, assim como os comportamentos subsequentes. A partir de dois filmes de 1964, principalmente *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick) e em segundo plano *Fail-Safe* (Sidney Lumet), intencionaremos analisar as muitas peculiaridades do período.<sup>2</sup>

Os longas não foram elegidos inconsequentemente. Temos neles características interessantes que nos levam a pensar aquele momento, como o fato da produção das duas obras se dar em meio aos acontecimentos e por isso serem não só interpretações dos fatos por seus respectivos realizadores, mas também agentes formuladores de mentalidades e imaginário. O fato dos dois filmes serem americanos também não deve ser ignorado, uma vez que por isso estão inseridos em um dos blocos que disputava o poder da hegemonia ideológica mundial. Esse conjunto será aprofundado enquanto avançarmos nossas análises.

Como, porém, estudar essa fonte que se consolida recentemente no fazer historiográfico brasileiro? A partir, por exemplo, de autores como Ismail Xavier (2003) ou Robert Rosenstone (2010), promover-se-á a análise fílmica não só dos objetos principais, como também de propagandas políticas, como veremos mais adiante. Por utilizarmos tais autores, por ora, de forma um tanto quanto ferramental, seus estudos específicos e suas teorias permanecerão em segundo plano enquanto apenas trazemos seus nomes à luz nesse momento para identificarmos alguns dos diversos autores que estudam o cinema em meio à história. Isso se faz necessário uma vez que iremos seguir

---

<sup>1</sup> Ver ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. SP. Cia das Letras, 1989

<sup>2</sup> As fichas técnicas de ambos os filmes se encontram disponíveis ao final da presente monografia.

alguns de seus passos na nossa prática de análise, ao interpretar e estudar a linguagem formulada pelos elementos cinematográficos das nossas fontes, sempre as inserindo no pensamento histórico. Assim, consolidaremos formalmente aquilo que se torna essencial para o desenvolvimento das nossas questões, ao utilizar o filme como fonte histórica.

Para além do cinema, o trabalho do historiador consiste em um certo amálgama de diferentes naturezas documentais. Pensando nisso e procurando estruturar a vigente pesquisa, a comunicação epistolar entre os líderes dos dois blocos em disputa surgiu como um aspecto interessante a partir da análise de uma cena que os filmes compartilham, na qual esses dois personagens históricos são representados dialogando ao telefone – em cada obra a sua maneira. A partir disso, e da disponibilidade do material digitalizado pelo site oficial do governo americano “JFK Library”<sup>3</sup>, conseguimos analisar algumas cartas trocadas entre o líder americano Kennedy e o soviético Khrushchev em 1962.

Com a observação da maneira a qual um se dirigia ao outro, a análise das expressões usadas ou mesmo do tamanho de cada carta, poderemos chegar a algumas suposições sobre esse contato de duas figuras tão importantes em um período tão tenso quanto aquele onde se encontra a Crise dos Mísseis. Dessa forma, ao atribuímos a ambos suas respectivas historicidades e considerarmos o imaginário pelo qual estavam envolvidos, é possível traçar uma identidade entre os dois e posteriormente suas respectivas representações nos filmes.

Como aporte teórico para o estudo das mentalidades e imaginários, teremos o historiador polonês Bronislaw Baszko, em diálogo com o francês Raoul Girardet, o qual trabalha com a concepção de mitos e mitologias políticas. Essa soma deverá trazer frutos ao trabalharmos as questões políticas e culturais como base para a análise fílmica e das cartas. Uma perspectiva importante nessas duas frentes é a interpretação baseada no caráter histórico do presente estudo.

Em outra frente, optamos trabalhar também a questão do medo vivido intensamente nesse período e na sua evidente institucionalização, principalmente por parte dos governos. O autor Jean Delumeau trata do assunto no seu estudo sobre a temática dentre os séculos XIV e XIX na história do ocidente, desenvolvido no mesmo período que tratamos aqui. Apoiados nele, tentaremos trazer a discussão para o âmbito mais restrito da Guerra Fria. Em diálogo com os outros dois autores citados anteriormente, buscaremos observar como esse elemento tem certa importância na formação de

---

<sup>3</sup> [www.jfklibrary.org](http://www.jfklibrary.org)

mentalidades e costumes – ainda mais com a palpável sensação de que o mundo poderia ser destruído em questão de segundos, o que não deixava de ser possível, mas era intensificado pelas propagandas e paranoias difundidas na e pela população.

Em contrapartida, reservaremos o terceiro capítulo para a exploração do caráter cômico que se faz presente na obra de Kubrick. A partir dos estudos de Georges Minois acerca dessa temática, visamos extrapolar os conceitos humorísticos no filme e interpretá-los à luz da perspectiva histórica. A dinâmica entre o medo daquele momento, principalmente através da visão de Delumeau, e o cômico (que também estava presente, como veremos nos estudos de Minois) tende a ser interessante, uma vez que são conceitos inicialmente opostos, mas que possuem muito em comum.

Não só devemos analisar o conteúdo das correspondências e dos filmes, como também suas formas, que são em grande parte a chave para um estudo consistente nesse âmbito. Tratando-se do cinema e sua linguagem própria, por exemplo, buscaremos entender como o estético e o técnico – cenários, iluminação, figurinos, movimentos de câmera, músicas – influenciam no resultado dentro dos longas (enquanto fazem parte da estrutura narrativa dos mesmos) assim como fora, na interpretação que nós realizaremos a partir desses elementos.

Enquanto os filmes possuem diversas qualidades no estudo do imaginário daquele período principalmente por serem, *per se*, a interpretação artística de um momento histórico – assim como agentes, no caso, como dito anteriormente –, as cartas têm também grande importância enquanto objeto já que fazem parte dos documentos oficiais do governo norte americano, portanto se constituindo como parte da “história oficial” do país. À época da produção dos longas, elas estavam classificadas como secretas aos olhos da população, mas o simples fato da existência das mesmas, em paralelo tão evidente com a citada cena do telefone (a ser explorada posteriormente) torna essa análise interessante.

Dessa forma, o estudo a seguir será estruturado na presente introdução; três capítulos onde analisarei o longa *Dr. Strangelove* e os outros diversos materiais audiovisuais daquele momento histórico e uma seção das correspondências trocadas entre os líderes dos blocos em disputa à luz dos conceitos e autores supracitados; e as considerações finais. Uma discussão bibliográfica que levará em conta partes do que já foi produzido sobre o período no âmbito histórico, assim como diferentes abordagens de terceiros sobre os objetos que aqui estudamos será desenvolvida em meio ao trabalho com os documentos, buscando dimensionar as problematizações assim como compor uma maior dinâmica discursiva.

## **Capítulo 1**

### **Construção de um Imaginário: Medo e Paranoia na década de 1960**

#### **1.1 Introdução**

No presente capítulo, pretendemos explorar a historicidade da década na qual se encontram as fontes e as figuras que as produziram, assim como abordar de forma crítica alguns conceitos que entendemos ser parte importante do estudo que se fará vigente. Dessa forma, alguns importantes autores serão trazidos à tona, assim como as suas devidas pesquisas que têm o potencial de fornecer um caminho para alcançarmos algumas respostas – ou ainda mais indagações – sobre as problemáticas e questionamentos que iremos propor.

A partir da leitura sobre o nacionalismo feita por Benedict Anderson com relação à ideia de representação explorada por Roger Chartier até a interpretação de Bronislaw Bazcko acerca do imaginário e das mentalidades em conjunto com os estudos de Jean Delumeau sobre o medo e aqueles de Raoul Girardet ao pensar na formação e papel dos mitos políticos, formaremos uma base teórica para podermos enfim analisar nossas fontes.

Teremos então duas formas distintas de fontes: aquela provinda dos gabinetes do governo americano, guardadas por serem documentos oficiais e digitalizadas para a consulta de todos em plataforma online, a saber as cartas trocadas entre o trigésimo quinto presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy e o líder da União Soviética Nikita Khrushchev semanas depois do auge da Crise dos Mísseis de Cuba; e as produções fílmicas *Dr. Strangelove* e *Fail-Safe*, dos diretores americanos Stanley Kubrick e Sidney Lumet, respectivamente – ambos lançados em 1964.

Dessa forma, levando em conta as ações anticomunistas americanas que aconteciam sumariamente naquele período, as relações entre os dois blocos que disputavam a hegemonia ideológica sobre o mundo, o imaginário utilizado de modo ferramental pelos governos e o medo como instrumento político, vamos procurar traçar um estudo coerente e que indique os caminhos da análise fílmica histórica que virá nos capítulos seguintes. A mesma deverá ser minuciosa e levar em conta tudo o que foi tratado aqui, enquanto irá procurar, a partir dos elementos audiovisuais nos filmes, chaves para o entendimento do período e a construção das verdades históricas a partir dos mesmos.

## 1.2. A dissuasão M.A.D e a Crise dos Mísseis de Cuba

A perspectiva a partir da historicidade dos documentos a serem explorados é de suma importância para a coesão do que será analisado mais adiante. Trataremos inicialmente alguns conceitos como a mentalidade e o imaginário que eram então construídos por intensa divulgação de símbolos que atestavam a ameaça de aniquilação das duas superpotências, formando assim o *status quo*. A certeza da destruição era introjetada na população através do medo, veiculado principalmente por meio de filmes e propagandas governamentais, que geravam boatos e falsas informações que circulavam travestidas de verdades.

O jogo de poder concretamente estabelecido – o pano de fundo real da histeria que viria a se estabelecer – entre o comunismo e o capitalismo e seus respectivos blocos, a URSS e os EUA, gerava a tensão de que ao primeiro sinal de ataque ocorreria uma retaliação, o que poderia levar a uma catástrofe de proporções talvez tão grandes quanto a imaginação que ambos os lados paranoicos conseguiam conceber. Foi nesse ambiente que ocorreu o episódio da Crise dos Mísseis de Cuba, situação que deu origem à narrativa que compõe os dois longas que serão explorados com maior profundidade nos próximos capítulos e na qual estavam inseridos os dois líderes quando se comunicaram.

Antes disso, é importante salientar que durante os anos que sucederam a segunda Guerra Mundial, o cenário político internacional era o da bipolarização, principalmente devido às duas superpotências rivais, mas também por causa das duas ideologias opostas que circulavam o mundo. Filmes de caráter propagandísticos eram então utilizados de ambos os lados, enquanto o medo e a paranoia se intensificavam. O cinema, que foi por muito tempo o maior veículo de propagação dessas ideologias ao construir “verdades” através de símbolos, foi um dos maiores responsáveis pela profusão por exemplo do anticomunismo nos Estados Unidos intensamente na década de 1950 assim como na de 1960.

É nesse ambiente que falsos axiomas e ideias radicais tem espaço para se formar e crescer. Com a procura de ambos os lados pela dominação ideológica (mesmo que territorialmente a URSS não tivesse caráter expansionista devido a sua destruição durante a Segunda Guerra), a utilização de símbolos era intensa, como mostra Orivaldo Biagi em artigo provindo de sua tese de doutorado:

“Uma típica construção da Guerra Fria do lado ocidental mostrava que os comunistas sempre eram traiçoeiros e ardilosos para impor a sua vontade, podendo estar disfarçados nas mais variadas formas políticas, principalmente naquelas que fossem contra os interesses dos Estados Unidos. Para lutar contra isso, as forças dos Estados Unidos e seus aliados locais deveriam também ser igualmente traiçoeiros e ardilosos. Dentro dessa lógica, surgiu uma grande simplificação simbólica: *tudo o que fosse contra os interesses dos Estados Unidos era chamado, imediatamente, de comunismo*. Os soviéticos começaram a pensar na mesma lógica, apenas invertendo os papéis: *tudo o que fosse contra os interesses da União Soviética era chamado, imediatamente, de capitalismo*. O maniqueísmo das opções políticas atingia os dois lados.” (BIAGI, 2001, p. 81. Grifos do autor.)

Em âmbito político, com o desenvolvimento da Doutrina Truman, do Macartismo ou de ações como as promovidas pela HUAC (sigla em inglês para Comitê de Atividades Antiamericanas) inclusive no mundo cinematográfico, o imaginário foi sendo moldado até que se pudesse apontar um inimigo distinto dos EUA: o comunista soviético e seus dissidentes em território americano, que, aliás, poderiam estar em qualquer lugar.<sup>4</sup> Uma vez compreendido o germe da formação desse imaginário – a ser aprofundado nos próximos itens deste capítulo – somado às análises fílmicas, podemos continuar.

A tensão provinda da certeza apocalíptica instaurada segurava firmemente as mãos que pairavam sobre o botão de lançamento nuclear de ambos os lados. Isso, no entanto, levou a uma tática de negociação um tanto perigosa, a chamada dissuasão, o que promoveu um grande avanço nas corridas armamentista e espacial. Como Eric Hobsbawm deixa claro,

“Infelizmente, a própria certeza de que nenhuma das superpotências iria de fato querer apertar o botão nuclear tentava os dois lados a usar gestos nucleares para fins de negociação, ou (nos EUA) para fins de política interna, confiantes em que o outro tampouco queria a guerra. Essa confiança revelou-se justificada, mas ao custo de abalar os nervos de várias gerações. A crise dos mísseis cubanos de 1962, um exercício de força desse tipo inteiramente supérfluo, por alguns dias deixou o mundo à beira de uma guerra desnecessária, e na verdade o susto trouxe à razão por algum tempo até mesmo os mais altos formuladores de decisões.” (HOBSBAWM, 1995, p. 225)

---

<sup>4</sup> Para maior aprofundamento quanto ao estabelecimento das políticas citadas e a ação da HUAC até o final da década de 1950, ver VALIN, Alexandre Busko. *Imagens Vigias: Uma história social do cinema no alvorecer da guerra fria, 1945-1954* e SILVA, Michelly Cristina da. *Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu fui um comunista para o FBI (1951)*.

A citada Crise dos Mísseis foi um momento no qual, a partir da instalação de ogivas em território cubano pela URSS – país extremamente próximo dos Estados Unidos e que seguia a ideologia soviética – a dissuasão utilizada como arma retórica por ambos os países quase deixou de existir para dar lugar à guerra nuclear franca. Tal situação é o extremo daquilo expresso em inglês pela sigla MAD (louco/insano) para *Mutual Assured Destruction*, que era o panorama da corrida armamentista. Foi um momento no qual era possível que se atingisse a destruição de ambos os blocos – e talvez de boa parte do planeta.

Esse é basicamente o ambiente no qual as cartas a serem analisadas foram escritas, assim como aquele dos filmes a serem estudados. Nesses últimos, a diferença entre a realidade e seus enredos é que o estopim foi um erro americano que levou os soviéticos a crer que estavam sofrendo um ataque. O final de ambos também cria algo novo em suas metáforas, com bombas sendo detonadas e a destruição se consolidando, mundialmente em *Dr. Strangelove* e apenas em Moscou e Nova York no caso de *Fail-Safe*. O que isso significa e os motivos dessas diferenças, assim como as construções simbólicas dentro de cada um deles, veremos mais adiante.

As cartas nos servirão de aporte para buscarmos observar como cada líder se dirige ao outro – de forma hostil ou diplomática?; como suas imagens são pintadas, tanto por si próprios quanto por seus interlocutores?; existe uma reafirmação da superioridade e certa culpabilização do outro nas entrelinhas do que ambos escrevem? Será por meio desses e outros questionamentos que faremos a trajetória analítica daquilo que foi escrito durante um período tão denso da história da humanidade pelos personagens históricos que estavam diretamente envolvidos.

### **1.3. Nacionalismo e representação**

Antes de nos lançarmos na exploração premeditada das fontes epistolares elegidas para este capítulo, se fazem necessárias algumas considerações acerca daquilo que julgamos ser alguns dos grandes motivos historicamente observados da facilidade de manipulação das massas a partir da criação ou molde de mentalidades. Através do conceito de representação e a questão do nacionalismo estadunidense e a forma como o mesmo se consolida através da história, com algumas características que o intensificam como certa ideia de soberania e aquela veiculada ao jargão do *self-made man*,

observaremos o surgimento, a disseminação e o fortalecimento de ideias formadoras do imaginário.

A obra “Comunidades Imaginadas” de Benedict Anderson e as questões abordadas por Roger Chartier em seu artigo publicado originalmente na Revista dos Annales “O Mundo Como Representação”, no qual podemos observar a explanação de diversas problemáticas que permeiam os estudos do autor, serão os aportes teóricos por ora utilizados. A partir deles busca-se entender os motivos que levaram por exemplo as propagandas e os filmes anticomunistas americanos a surtirem tão grandioso efeito na população, transformando o comunista em um inimigo óbvio – assim como vimos acontecer com os judeus durante a Segunda Guerra Mundial.<sup>5</sup>

Inicialmente, temos a ideia de nação permeada pelo sentimento de pertencimento: a um território, a uma língua ou aos costumes de um povo. Anderson julga o conceito como sendo algo imaginado porque “Os membros da mais minúscula das nações jamais [...] ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32) Imaginado ou não, o sentimento segue real. Quando ele é somado à necessidade de união para combater um agente externo que tem o potencial de perturbar tal ordem estabelecida, esse sentimento se faz ainda mais evidente.

Como, no entanto, surge e se espalha entre esse povo – esse numeroso povo dos Estados Unidos – tal necessidade? Cabe lembrar que estamos explorando uma das épocas de maior avanço nas tecnologias da informação possivelmente desde que a prensa de Gutenberg veio ao mundo, uma vez que no período tivemos a expansão e popularização dos aparelhos televisivos e com eles a capacidade inédita de uma porcentagem muito grande da população acompanhar os mais diversos acontecimentos muitas vezes de forma simultânea com as transmissões ao vivo, sentados nas salas de suas casas.

A transmissão de ideias e ideologias através do audiovisual (ou desses elementos de forma separada), no entanto, não é algo tão inovador como a tecnologia que avançava a passos largos nos permite supor. Desde a Idade Média a Igreja já procurava transmitir seus dogmas para as massas analfabetas através das imagens e dos sons, no exemplo de

---

<sup>5</sup> G. Orwell explora muito bem essa vicissitude da memória frente à realidade coercitiva em sua obra 1984 ao observar as configurações políticas de guerra e aliança entre os três territórios descritos no livro. Quando a configuração mudava, a antiga deixava de existir na mente da população e o novo inimigo seria o mesmo que sempre havia sido “o” inimigo.

Anderson das mudanças de linguagens sagradas que possibilitavam pensar o conceito de nação:

“O que hoje parece incongruente certamente parecia muito natural aos olhos dos devotos medievais. Estamos diante de um mundo onde a representação da realidade imaginada era maciçamente visual e auditiva. [...] Se o clero transeuropeu letrado em latim era um elemento essencial na estruturação do imaginário cristão, igualmente vital era a transmissão dessas concepções para as massas iletradas, por meio de criações visuais e auditivas, sempre pessoais e particulares.” (Ibid, p. 52)

Buscando uma analogia entre o exemplo medieval do autor e a realidade da Guerra Fria que estudamos – em suas devidas proporções – podemos dizer que, na citação acima, teríamos os governos e líderes no papel do clero e as massas iletradas, o povo americano. As criações visuais e auditivas seriam, portanto, a televisão, o cinema e os demais meios de comunicação que se alastravam naquele momento. Através desses meios era transmitida “a representação da realidade imaginada”, e seu “elemento essencial na estruturação do imaginário”, o qual seria dessa forma não o cristão, mas o anticomunista.

A representação, portanto, é parte essencial do processo de criação e consolidação do imaginário. Em especial ao se tratar do audiovisual, temos a força da empatia que pode ser gerada no público a partir de diversos elementos do meio, assim como a noção de realidade que se obtém ao representar – e dessa forma criar – verdades caras aos espectadores. Citamos o elemento da criação justamente para deixar clara a função de agente dos cinemas ou da televisão, uma vez que não só se replica o real, mas constitui em si as verdades que, observa-se, são muitas vezes absorvidas por quem as encara da mesma maneira que a realidade, como o próprio sentimento anticomunista.

Para Chartier, existe então a

“[...] perversão da relação de representação. Todas visam, de fato, a fazer com que a coisa não tenha existência a não ser na imagem que exhibe, que a representação mascare ao invés de pintar adequadamente o que é seu referente. [...] A relação de representação é, desse modo, perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada, necessária exatamente onde faltar o possível recurso à força bruta”. (CHARTIER, 1991, pp. 185-6)

É impossível deixar de pensar, no contexto do atual estudo, no sentimento de medo e até raiva ou ódio dos americanos quanto à imagem do comunista obscuro e mal-intencionado com a qual eles eram bombardeados incessantemente. A partir da noção de

que tal representação é um instrumento, seguindo o raciocínio do autor<sup>6</sup> e o princípio da imaginação nacionalista que se intensifica nesse momento, é possível observar como se deu a aceitação e até o apoio da população dos Estados Unidos às políticas armamentistas, por exemplo. O medo da destruição total, outro assunto usual em filmes, noticiários e até propagandas de campanha também coagiu o povo americano a participar da brincadeira insana que acontecia nos gabinetes governamentais e será explorado mais adiante.

#### 1.4. Imaginários e Mitologias Políticas

A Guerra Fria foi um período no qual a construção de diferentes imaginários se intensificou de forma notável. Tanto na procura por enaltecimento próprio como na criação da imagem do outro no papel de inimigo comum, artifícios tais quais a propaganda ou os boatos (por vezes gerados por essa última) eram utilizados pelas duas superpotências conflituosas enquanto pintavam, para aqueles que estavam sob suas influências, o cenário simbólico que iria se manter e expandir por mais de quarenta anos, desde o final da Segunda Guerra até a queda do Muro de Berlin e o desmantelamento da URSS em 1989 – sendo, dessa forma, parte da vida de pelo menos duas gerações.

O conceito de imaginário supracitado possui algumas diferentes definições. A que será abordada é aquela apresentada por Bronislaw Bazcko em suas discussões acerca da imaginação social, seus símbolos e mitos. Para o autor, o controle da simbologia que gera o mito – este sendo parte constituinte e integrante do imaginário – é imprescindível para aqueles que desejam manter-se no poder. Aqui, importa mais o retrato criado na mentalidade do povo do que os acontecimentos *per se* pois, segundo ele, “Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência 'real', mas sim em reforçar a dominação efetiva pela apropriação de símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio” (BACZKO, 1985, pp. 298-9)

A partir disso podemos pensar em como o imaginário da Guerra Fria era cunhado nos Estados Unidos. O poder lá estabelecido, engajado em tentar conter o dito avanço comunista no mundo, começa uma campanha de culpabilização soviética pela situação bipolar na política internacional. Da mesma forma, cunha a imagem do comunista sendo

---

<sup>6</sup> Aqui, é oportuno lembrar a capacidade coercitiva dos discursos feita explícita por M. Foucault em seus estudos sobre o assunto, por exemplo em “A Ordem do Discurso”: L'Ordre du discours, Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Éditions Gallimard, Paris, 1971

o inimigo comum do chamado (por eles próprios) *free world*, atestando que tal ideologia levaria inevitavelmente a um regime ditatorial onde as liberdades seriam cerceadas.

Isso é feito de modo sutil, principalmente através de propagandas como foi dito, e os dos símbolos nelas apresentados que se embrenham no imaginário social junto a uma noção nacionalista bastante forte. É possível, mantidas as proporções, construir uma analogia às críticas que Hannah Arendt faz aos Estados totalitários no que tange à fabricação de imaginário e como eles manipulam a população que vive sob sua conduta a partir de campanhas publicitárias agressivas, que distorcem a realidade e criam uma nova, que só é verdadeira na mentalidade dessas populações.<sup>7</sup>

É claro que haviam diversos outros fatores a serem levados em consideração. A prática do terror, por exemplo, mantinha o povo em constante pânico e isolado em si mesmo, temendo a todo instante pisar fora da linha pré-estabelecida pelo Partido. Entretanto, algo parecido acontecia nos Estados Unidos no período da Guerra Fria. A partir do medo velado, apresentado à população como uma proteção necessária para suas próprias vidas – tanto desmascarar ditos comunistas infiltrados na sociedade americana quanto aprender a se proteger em caso de ataque nuclear – o governo daquela superpotência ganhava o apoio necessário para legitimar suas ações de supremacia frente à potência inimiga. Nesse aspecto, o autor francês Raoul Girardet diz que

“Todo mundo sabe: do terror jacobino ao terror stalinista, a acusação de complô não cessou de ser utilizada pelo poder estabelecido para livrar-se de seus suspeitos ou de seus opositores, para legitimar os expurgos e as exclusões, bem como para camuflar suas próprias falhas e seus próprios fracassos.” (GIRARDET, 1987, pp. 49-50)

Um aspecto importante não citado pelo autor é a contraparte americana de tal acusação de complô, dito anteriormente, mesmo que não sendo vista no mesmo patamar que o terror devido ao ambiente político no qual está inserido e suas práticas que não são abertamente estatais.

Seria demasiada ingenuidade não perceber a similaridade desse movimento de coerção que o governo americano utilizou para atingir seus fins internos na Guerra Fria com as atitudes totalitárias soviéticas e alemãs tomadas anteriormente, da mesma forma que a campanha contra o terrorismo pós 11 de setembro realizada por Bush, a qual gerou imensa xenofobia e preconceito no país, mentalidade que parece ainda perdurar. Os mitos,

---

<sup>7</sup> Ver ARENDT, Hannah. “Origens do Totalitarismo”. São Paulo: Cia das Letras, 1989. (Parte III: Totalitarismo)

mesmo que nos limites entre a história factual e a mentalidade de um povo, acabam por ser agentes históricos, uma vez que incitam o imaginário e constroem verdades. Para Girardet, os exemplos que citamos surgem como as atribuições político-sociais dos mesmos, imensamente adaptáveis:

“Em sua estrutura, em sua forma como em seu conteúdo, a mensagem transmitida deve, para ter alguma possibilidade de eficácia, corresponder a um certo código já inscrito nas normas do imaginário. Aqueles mesmos que quisessem jogar com o imaginário se veriam obrigados, assim, a submeter-se às suas exigências. O mito existe independentemente de seus usuários eventuais; impõe-se a eles bem mais do que eles contribuem para sua elaboração” (Ibid. p. 51)

### 1.5 O papel do medo

Uma das características mais marcantes do período aqui estudado é o intenso medo instigado nas mentes de muitas pessoas. Principalmente devido à questão nuclear e a incerteza quanto ao futuro, a sensação de impotência tomava fortemente a população americana, que vivia sob um dos governos que ameaçava e era ameaçado constantemente durante a Guerra Fria. Além daquilo que acontecia entre os líderes das potências rivais – a serem explorados por nós por meio de suas correspondências – o imaginário era formulado pelo intenso papel da mídia que se instaurava definitivamente na vida do americano médio, com a evolução dos aparelhos televisivos, como foi dito, mais impactantes com as suas imagens com pretensão realista do que os antigos rádios.

Temos então o crescimento de um medo coletivo, incitado pelo pânico gerado pelos diferentes veículos de comunicação que se alastrava rapidamente a partir também dos boatos que circulavam entre a população. O autor Jean Delumeau estudou a ocorrência deste mesmo fenômeno na história do ocidente, sem encarar, devido ao seu recorte temporal, o papel do audiovisual nesses acontecimentos.

Lendo os estudos de Delumeau do período entre os séculos XIV e XIX, tendo em mente que os mesmos foram escritos no final da década de 1970, é possível formular diversas analogias com o momento que tratamos aqui, no qual o autor francês viveu e provavelmente pesquisou ativamente, como na seguinte passagem de sua obra *A História do Medo no Ocidente*:

“Daí um sentimento profundo de insegurança em um país que se acreditou aberto aos saqueadores, aos complôs, aos exércitos estrangeiros. Era preciso urgentemente inventar os meios de uma

autodefesa e eliminar os múltiplos inimigos cuja ação se temia” (DELUMEAU, 1978, p. 164)

Um leitor desavisado poderia interpretar a citação acima como sendo parte de uma análise do período da Guerra Fria, no qual a insegurança dos americanos era evidente, e a imagem que se tinha dos soviéticos era a do inimigo que tentaria se infiltrar em seu território e deturpar seus meios de vida, em um enorme complô contra o *american way of life*. A autodefesa citada seria obviamente uma alusão à corrida armamentista e a eliminação dos inimigos, a função das bombas atômicas caso viessem a ser utilizadas. No entanto, o final da passagem unido ao contexto do livro no qual se encontra nos permite observar que o autor tratava de outro período na história da humanidade e outro local geográfico: “Tal foi o clima que permitiu a multiplicação e a difusão dos pavores locais conhecidos sobre o nome de Grande Medo [durante a Revolução Francesa]” (p. 164)

Dessa forma, a análise dos comportamentos humanos frente a ameaças externas nos diferentes períodos nos quais Delumeau se debruça aliados aquele no qual o próprio autor vive são uma importante base referencial ao pensar na criação das mentalidades na segunda metade do século XX. Tal escopo, unido aos conceitos explorados por Bazcko quanto ao imaginário e por Girardet quanto às mitologias políticas que se criam a partir deste último, nos dá o panorama que precisamos para entender um dos aspectos que fundamentam o modo como os filmes que iremos explorar nos próximos capítulos constroem a sua visão da realidade enquanto inseridos na mesma.

Ao tratar dos mitos a partir do imaginário coletivo, Girardet deve perpassar vários sentimentos da sociedade que estuda. Um dos mais impactantes para tal – e que também nos interessa aqui – é o medo e as suas implicações, e o impacto de sua existência em nível social. Tomando por base alguns dos princípios cunhados por Delumeau, podemos enxergar o diálogo entre os autores, uma vez que

“[...] é possível observar, mais ou menos ostensivos ou mais ou menos discretos, os sinais clínicos, agora bem conhecidos, que são os dos grandes medos coletivos. [...] quanto às grandes construções da mitologia do Complô elaboradas ao longo dos dois últimos séculos, [...] não há nenhuma dessas construções que não possa ser interpretada como uma resposta a uma ameaça, ou pelo menos como uma reação quase instintiva ao sentimento de uma ameaça” (GIRARDET, 1987, p. 54)

Assim, se faz possível o entendimento das ações e reações da sociedade americana do auge da tensão nuclear, sendo ela palpável ou não, da mesma forma que podemos perceber a construção de uma paranoia generalizada que se mostra não como uma novidade nos campos da análise histórica, mas sim uma constante intrínseca ao ser humano há séculos, e que já havia sido utilizada de maneira institucionalizada algumas décadas antes durante os regimes totalitários. Os mitos, muitos dos quais fundados a partir do temor coletivo e da desinformação, são parte estruturante da sociedade ao mesmo tempo que podem servir como elementos de dominação por aqueles que detém o poder.

A instauração de um medo passivo e subconsciente, por exemplo por meio de instrumentos de propaganda<sup>8</sup>, alguns ditos educacionais, já foi brevemente explorada por mim em outro artigo, a saber, “Dr. Fantástico, Ironia e Guerra Fria”, publicado na Revista Cantareira da UFF em 2015. No caso, explorei o curta “educacional” do governo americano *Duck and Cover* (1951), partindo da análise dessa forma de educação (ou alienação?) no ensino básico e a expandindo para uma interpretação do medo que crescia em toda a sociedade americana daquele período, assim como a sua instrumentalização:

“Nas escolas, os alunos treinavam repetidas vezes a simulação de como proceder nesse caso [ataque nuclear] a partir da ajuda de vídeos educativos como *Duck and Cover* (1951), aprendendo que deveriam simplesmente abaixar-se e proteger-se. [...]”

A partir disso, não é difícil entender o medo quanto a possibilidade da queda de bombas atômicas e aos comunistas, [...] que seriam os responsáveis por tal ação. O sentimento de incapacidade e desproteção, aliado ao de solidão quando se repara a inexistência de salva-vidas enquanto se afoga em um mar de medo e paranoia era o que crescia cada vez mais na mentalidade do povo americano.” (CARVALHO, 2015, pp. 77-78)

Essa é a historicidade pungente ao personagem histórico de JFK, uma vez que é possível considerar que o mesmo, apesar de envolvido com as políticas americanas, não se fazia imune ao medo discutido anteriormente. Na verdade, talvez pela posição que ocupava, o presidente dos Estados Unidos tivesse uma paranoia ainda maior do que o resto da população. Talvez pela pressão nele exercida e pelo contato mais próximo, porém

---

<sup>8</sup> Ver a breve introdução sobre o assunto no item dois de MANSAN, Jaime Valim. “Propaganda, violência simbólica e controle social durante a Guerra Fria: a Ditadura Civil-Militar e a educação superior no Brasil (1964-1988)”

ainda distante com os soviéticos, o medo do comunismo poderia vir a ser ainda mais forte no líder do bloco ocidental.<sup>9</sup>

É também nesse momento que foram produzidos os dois filmes elencados para serem as fontes do presente estudo, e no qual viviam seus diretores Stanley Kubrick e Sidney Lumet. Essa é uma das características que os faz serem destaques na produção cinematográfica da época, uma vez que o enredo de cada um abrange não só aspectos da história recente daquele momento – a Crise dos Mísseis de Cuba – como também explora os conceitos aqui trabalhados, desde a paranoia anticomunista até a mentalidade construída através dos temores atômicos.

Com tais questionamentos, podemos analisar as cartas trocadas entre JFK e o líder soviético Nikita Khrushchev, e assim procurar perceber se os pressupostos aqui colocados se fazem verdadeiros por meio das palavras de ambos. A forma da escrita de tais documentos pode revelar, ou não, as condições de seus interlocutores, assim como tentaremos analisar as posturas tomadas por eles, sempre lembrando da historicidade de ambos. A análise fílmica mútua de ambos os filmes citados deverá seguir caminhos parecidos.

### 1.6. “Dear Mr. Chairman”

Classificados como *Top Secret*, *Secret*, *Confidential* ou *Eyes Only* durante o período em que foram escritos, enviados e lidos – Semanas após um dos momentos mais tensos da Guerra Fria, a Crise dos Mísseis de Cuba, recorte temporal escolhido devido a concretização dos fatos após o ápice da tensão – anos depois os documentos que serão explorados aqui foram desclassificados (*declassified*) e tornados públicos para acesso principalmente aos pesquisadores nas décadas de 1980 e 1990. Posteriormente, com o avanço da tecnologia, um volume muito grande não só de cartas, as quais analisaremos aqui, mas também de memorandos internos, diários oficiais, telegramas e outras documentações do governo americano foram digitalizados e estão disponíveis para acesso mundial através do site da JFK Library<sup>10</sup>, ao qual o presente estudo deve muito.

Elegemos então uma carta do presidente americano, a réplica à mesma, partindo do líder soviético e a resposta final de JFK, em um total de três documentos. O primeiro

---

<sup>9</sup> Não nos prendemos na tentativa de concretizar tal afirmação no momento, deixando apenas a inquietação a ser desenvolvida em discussões posteriores.

<sup>10</sup> [www.jfklibrary.org](http://www.jfklibrary.org)

contato americano é composto por cinco páginas, a resposta soviética treze e a tréplica ocidental apenas três. Nessa última, diferente das duas primeiras, encontramos carimbada em sua secção superior direita a data de 20 de novembro de 1962, indicando assim que tal contato se deu algumas semanas após o ápice da Crise.<sup>11</sup>

Dessa forma, deve-se levar em consideração que os resquícios da mesma ainda pairavam no ar entre as duas superpotências. O presidente americano começa então seu contato com o lado soviético de forma muito cuidadosa, deixando clara a importância de tal comunicação privada para o mútuo entendimento, frente ao que ele chama de “honest misunderstanding” que diz achar ter acontecido previamente.

O termo se repete e nota-se como as palavras por ele usadas parecem ter sido calculadas – devemos lembrar que existia toda uma equipe por trás dessa escrita, desde discussões acerca do seu conteúdo até a revisão final das cartas. O reforço de suas palavras condescendentes e a garantia de que os acordos feitos são de interesse dos dois países pode levar a interpretação de um posicionamento americano como superior, mesmo entre suas palavras sutis. Se falasse pessoalmente, manteria a mesma entonação enquanto repreende as conclusões tiradas pelo líder soviético quanto ao seu último contato, na segunda página, se posicionando de maneira forte logo em seguida (“let me say clearly”) quando fala sobre a atitude que os Estados Unidos teoricamente buscam tomar frente ao alastramento de armas nucleares pelo mundo.

O presidente procura deixar claro que o acordo seria o de diminuir, de forma multinacional e multilateral, o perigo das bombas. Em seguida, no entanto, demonstra certa unilateralidade de sua parte quando coloca seu país acima dos outros em tais pactos, quando diz que “[...] it is a fundamental principle in our support for a new multilateral force that no such force could ever be used without the consent of the United States”<sup>12</sup> (KENNEDY, 1962, p. 2). Ora, tal cobrança de subordinação aos Estados Unidos soa contraditório ao discurso de multilateralidade ao qual se referia apenas algumas linhas antes.<sup>13</sup>

Tal posicionamento se concretiza ao final da terceira página, quando Kennedy diz que

---

<sup>11</sup> Tal documentação está disponível em anexos ao final da presente monografia.

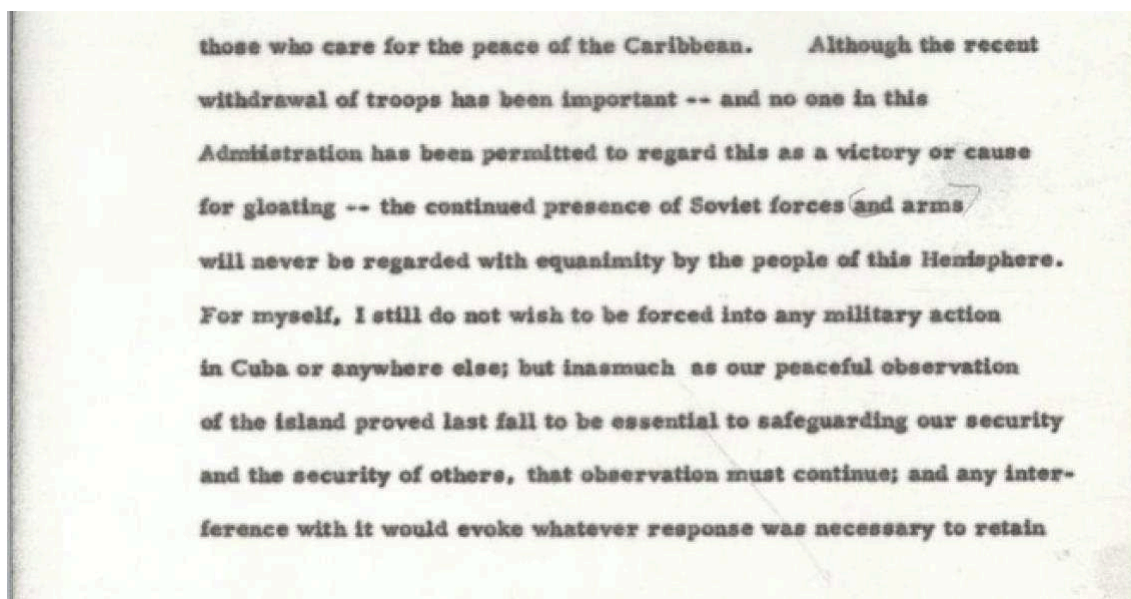
<sup>12</sup> Tradução livre: “[...] É um princípio fundamental em nosso apoio para uma nova força multilateral que tal força nunca possa ser usada sem o consentimento dos Estados Unidos.”

<sup>13</sup> A aparente prepotência é algo notável na história do país, uma vez que em seu curso temos a formação da mentalidade pelo menos desde o século XIX a partir de ações como a Doutrina Monroe em 1823 e o ideário de que o povo americano teria sido o povo escolhido por Deus para espalhar a civilização com a crença no chamado Destino Manifesto.

“-- the continued presence of Soviet forces and arms will never be regarded with equanimity by the people of the Hemisphere. For myself, I still wish not to be forced into any military action in Cuba or anywhere else; but inasmuch as our peaceful observation of the island proved last fall to be essential to safeguarding our security and the security of others, that observation must continue; and any interference with it would evoke whatever response was necessary to retain it.”<sup>14</sup> (Ibid. p. 3)

No documento original, temos uma marcação feita à mão evidenciando as palavras “and arms”, nos levando a crer que apesar do momento mais complicado ter passado, o medo continua, assim como a presença das armas que naquele momento ainda não haviam sido inteiramente removidas do território cubano. Nesse segmento podemos observar também o modo como a responsabilidade de potencial investida militar americana é depositada sobre os soviéticos (“do not wish to be *forced* into any military action”), do mesmo modo que o tom de ameaça quando é dito que “the observation *must* continue”, o que leva à tona o pensamento da destruição nuclear caso a observação americana seja interrompida.

**Figura 1: Recorte da primeira carta de JFK**



Fonte: [www.jfklibrary.com](http://www.jfklibrary.com)

<sup>14</sup>Tradução livre: “A presença contínua de forças e armamentos soviéticos nunca vai ser considerado com equanimidade pelos outros povos do hemisfério [ocidental]. Quando a mim, eu ainda desejo não ser forçado a nenhuma ação militar em Cuba ou em qualquer outro lugar; mas como a nossa observação pacífica da ilha se provou, no outono passado, essencial para salvaguardar a nossa segurança e a segurança de outros, tal observação deve continuar; e qualquer interferência evocaria qualquer resposta necessária para retê-la.”

Para concluir, Kennedy diz que “I want again to send my warm personal wishes to you and all your family”<sup>15</sup> (Ibid. p. 5.), pintando dessa forma, em adição ao que foi dito no restante da carta, a própria imagem de um homem de família e de valores que vão além dos gabinetes presidenciais e das situações tensas com as quais ele e Khrushchev lidam. Tal fato aliado à retórica do presidente americano faz com que qualquer resposta negativa dos soviéticos possa ser interpretada como vilanesca e insensata. As cartas teoricamente são conversas diplomáticas, portanto a procura da paz. No entanto, nas entrelinhas os EUA reafirmam constantemente sua superioridade e a potencial culpabilização dos comunistas caso alguma bomba chegasse a ser detonada de fato.

Tal posicionamento parece ser, então, quase uma política americana. Não é coincidência que o imaginário moldado na população se encaixe nas atitudes do presidente quando se dá o contato com aquele que seria “o inimigo”. Foi dito anteriormente que o próprio JFK estaria inserido na sociedade americana, logo não sendo uma exceção quanto a mentalidade construída. No entanto ele também faz parte do lado que forma tais opiniões – o governo – logo, em suas palavras, escritas ou discursadas, ele reafirma conceitos que vão desde os vídeos de segurança cívica até os memorandos de circulação interna da casa branca, permeados pelo nacionalismo pungente.

### **1.7. “we do not live in the cave-man age”**

Khrushchev inicia sua réplica ao discurso americano sendo agradecido, demonstrando empatia, chegando a utilizar uma analogia e fazendo questão de realizar uma dupla confirmação daquilo que já havia sido estabelecido nos dias mais tensos da Crise. Tudo isso, sendo ou não uma estratégia, faz sua escrita parecer muito mais personalista e intimista do que aquela do presidente americano, o que poderá ser notado também no restante da carta. No entanto, isso leva à característica de que ele se torna prolixo enquanto trata de um assunto que permanece com caráter urgente e deveria possuir mais objetividade.

Ele deixa clara a importância do diálogo mesmo já tendo passado o ápice da crise por existirem questões a resolver. Inicia assim uma exposição das obrigações de ambos os lados que será seu argumento central durante todo o texto. No primeiro momento, o faz com ares de quem deseja repreender o outro por não cumprir a sua parte do

---

<sup>15</sup> Tradução livre: “Desejo novamente mandar meus votos pessoais e calorosos a você e toda a sua família”

combinado, ao mesmo tempo em que os americanos pedem a retirada de aviões do território cubano que, na visão dos soviéticos, não poderiam ser classificados como armas, sentindo-se ofendidos com isso.

Acusa então os americanos de implicarem sua superioridade ao estabelecer apenas sua visão sobre a definição de armas ofensivas ao invés de observarem as obrigações mútuas: “you yourself refer not to direct obligations of the sides but to the understanding implied by the American side in the expression ‘offensive weapons’”<sup>16</sup> para em seguida deixar claro que “In spite of all this, we regarded your request with understanding”<sup>17</sup> (KHRUSCHEV, 1962, p. 3). Dessa forma, Khrushchev constrói a imagem da URSS como aquela pessoa que, apesar de sofrer injustiças, ergue a cabeça e não pensa em vingança.

O líder do bloco oriental cita então exemplos do que ele fez a partir dos acordos definidos durante e logo após a Crise dos Mísseis – suas obrigações – e que está indo até além ao acatar o pedido americano e promover a retirada dos aviões. Logo em seguida, elenca exemplos demonstrativos de que a mesma atitude não foi tomada pelos Estados Unidos, deixando claro que vê os americanos como não cumpridores de obrigações, e ataca, com suas palavras, diretamente seus ideais e sua moral. Mais adiante, ele complementa dizendo:

“I heard that Americans have a rule: in any business each side should approach with the same standard the fulfilment of both its own obligations and the obligation of its counterpart and not use ‘double standard’ – one for itself and another for the others. This is a good rule and if it is observed this promises a prompt settlement of the Cuban conflict. Let us follow this good American rule.”<sup>18</sup> (Ibid. p. 6)

Usa dessa forma um costume, uma “regra não escrita” dos americanos contra eles próprios, anunciando a hipocrisia que acontece no bloco ocidental na forma de um elogio, fazendo assim com que o impacto de tal crítica possivelmente fosse tão grande quanto sua sutileza ao aplicá-la. O uso do termo “I heard that” (eu ouvi que), cria novamente uma

---

<sup>16</sup> Tradução livre: “Você mesmo se referiu não às obrigações diretas dos dois lados, mas ao entendimento deixado implícito pelo lado americano na expressão ‘armas de ataque’”

<sup>17</sup> Tradução livre: “Mesmo com tudo isso, nós consideramos o seu pedido com compreensão”

<sup>18</sup> Tradução livre: “Eu ouvi que os americanos têm uma regra: em quaisquer negócios ambos os lados devem aproximar-se com o mesmo padrão para o cumprimento tanto de suas próprias obrigações como as obrigações de sua contrapartida e não usar um ‘padrão duplo’ – um para si próprio e outro para os outros. Essa é uma boa regra se suas promessas puderem ser observadas como um acordo imediato no conflito cubano. Vamos seguir essa boa regra americana.”

empatia por meio do personalismo da carta, como se a mesma tivesse sido escrita de modo informal, a próprio punho.

Na oitava página da carta aqui explorada, vemos algumas repetições e a insistência em atribuir aos soviéticos a posição de justos e bons, por exemplo ao deixar atitudes passadas dos Estados Unidos que os desagradavam serem esquecidas. No terceiro parágrafo, são citados os rumores de armas escondidas em cavernas, descartados com o argumento de que “we do not live in the cave-man age”. Creio que tal ponto foi posto somente para deixar claro que as armas realmente não existiam, mas é possível lê-lo na forma de mais um entrave para uma leitura objetiva, uma vez que esse fato é constantemente comentado.

Finalmente respondendo de forma direta a algumas questões levantadas por JFK em seu contato, no caso sobre o que fazer em seguida (com os resquícios da crise), Khrushchev critica o desejo americano de querer supervisão permanente a ser estabelecida em (ou sobre) Cuba.<sup>19</sup>

Temos então um ataque direto ao posicionamento americano, com o *chairman* dizendo “But where was it taken from that we gave our consent to permanent supervision?”<sup>20</sup> (Ibid. p. 9), criticando depois o comportamento imperialista dos Estados Unidos e reconhecendo a importância e o poder das Nações Unidas ao dizer que seriam eles quem deveriam decidir sobre assuntos envolvendo territórios de outros países:

“[...] The question has never been put that way in the exchange of messages. And generally, how one can take as a normal thing an establishment, and without any reciprocity at that, of some permanent supervision over a sovereign state?

If we are to show serious concern that no unexpected steps are taken on either side to the detriment of each other, then as I already said, the proposal of the U.N. Acting Secretary General U Thant on the so-called ‘presence of the U.N.’, i.e. on establishing U.N. posts in the countries of the Caribbean area would meet this task.”<sup>21</sup> (Ibid. loc. cit)

<sup>19</sup> Nesse momento da carta, temos um erro que é coberto pela impressão de vários “x” sobre certa palavra. Por quê, porém, não descartar a página e redigir outra inteira? Seria um sintoma de pressa, ou uma tentativa de deixar a carta ainda mais pessoal? Contudo, pode ter sido também apenas um erro no momento da tradução, e a desatenção de um terceiro. De qualquer forma, tendo em vista a importância do documento e o fato de não termos nada parecido em nenhum outro lugar dessa carta ou daquela escrita por JFK, fica o questionamento.

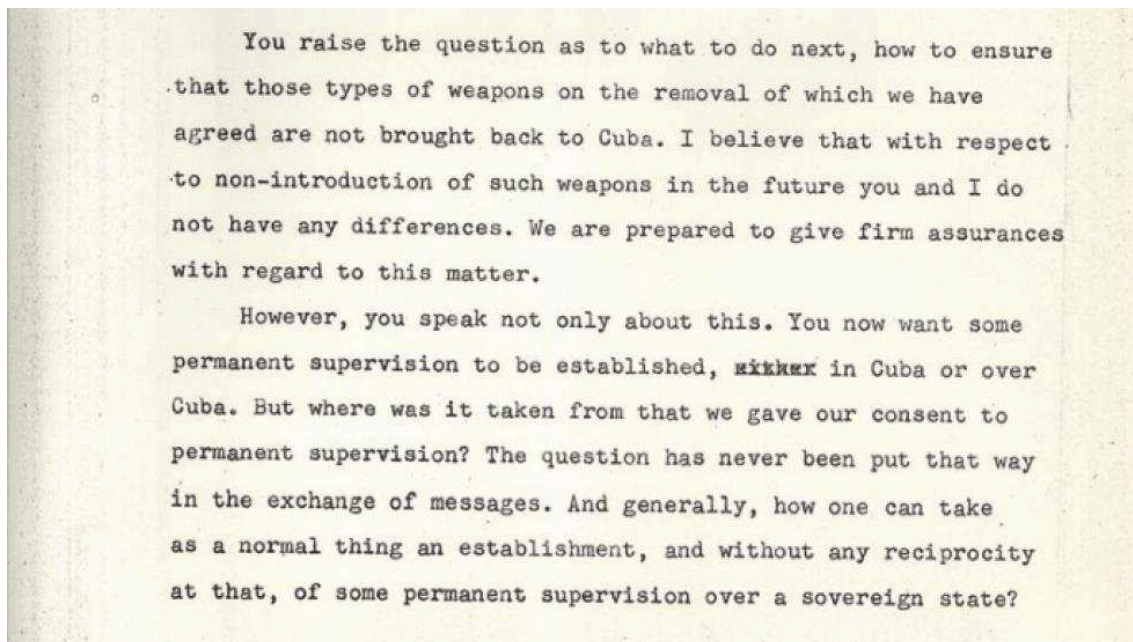
<sup>20</sup> Tradução livre: “Mas de onde foi tirado que nós demos o nosso consentimento para uma supervisão permanente?”

<sup>21</sup> Tradução livre: “[...] A questão nunca foi posta dessa forma na troca de mensagens. E geralmente, como alguém pode tomar como uma coisa normal um estabelecimento, e sem nenhuma reciprocidade quanto a isso, de alguma supervisão permanente sobre um Estado soberano?

Se nós devemos mostrar uma preocupação séria de que nenhum passo inesperado será dado por nenhum dos lados em detrimento do outro, então como eu já disse, a proposta do Secretário Geral da ONU, U Thant,

Nesse ponto, a argumentação do primeiro ministro soviético ganha uma base factual, uma vez que realmente, se a ONU tivesse o poder que em teoria deveria ser da organização, a “jurisdição” – em uma analogia um pouco policialesca – dos territórios de diferentes países deveria ser dela. Os Estados Unidos, como é possível perceber, por vezes relegam esses poderes para si próprios, dando razão às críticas feitas anteriormente.

**Figura 2: Recorte da réplica de Khrushchev**



Fonte: [www.jfklibrary.com](http://www.jfklibrary.com)

A carta é finalizada com desejos de paz e um tom diplomático que por vezes desaparecera em seu decorrer, quando é dito que “Let us hope that as a result of the negotiations we will manage to formalize the achieved agreement so that it satisfy all the sides”<sup>22</sup> (Ibid. p. 12). De forma simultânea, temos a recapitulação e cobrança das obrigações a serem cumpridas pelo lado americano. Ao final de sua resposta de treze páginas para um apontamento de cinco, Khrushchev só cita família quando fala de Robert Kennedy por seu cargo, não sua relação com John Kennedy, porém com a mesma convicção de que os resquícios da crise conseguiriam ser eliminados e que os dois lados ficariam satisfeitos.

---

na chamada ‘presença da ONU’, por exemplo ao estabelecer postos da ONU em países da área do Caribe deveria realizar tal tarefa.”

<sup>22</sup>Tradução livre: “Vamos ter esperança de que como resultado das negociações nós consigamos formalizar o acordo alcançado para que ele satisfaça todos os lados.”

## 1.8. As cartas, os filmes

O imaginário que é moldado na mentalidade de suas populações perpassa também pelas atitudes de seus dirigentes. As cartas, que deveriam ter um caráter diplomático e um cuidado imenso devido à delicadeza da situação acabam sendo palco, muitas vezes, de diversas e intensas críticas, veladas em um palavreado rebuscado ou simplesmente ditas de forma direta.

Assuntos pessoais devem ser levados em conta, como a pressão sofrida por Khrushchev – a qual ele demonstra na carta – ou a importância dada por Kennedy ao se voltar para o assunto da família do seu remetente. Além disso, a forma na qual os documentos foram escritos diz muito acerca de cada um, mais objetivo ou mais explicativo; indo direto ao ponto ou demorando-se mais em detalhes; usando metáforas e sendo muitas vezes um tanto prolixo ou preferindo termos técnicos.

Na época, dissemos, todos esses documentos eram secretos, porém em uma análise histórica feita décadas depois, considerando-os em conjunto com o imaginário das pessoas que viviam sob tais governos foi possível pensar em qual momento o mesmo passa a ser parte formadora das ideias e atitudes tanto de Kennedy quanto de Khrushchev.

O conflito ideológico fica explícito nas cartas, e questões de cunho teórico comportamental são levantadas, como a crítica à visão americana de certas coisas, ou o posicionamento dos mesmos perante outras. Partindo de princípios e axiomas opostos, as únicas decisões tomadas em conjunto foram aquelas necessárias para evitar a destruição mundial por meio das toneladas de armas nucleares que ambos haviam angariado com os anos de corrida armamentista. Em níveis mais profundos, no entanto, as rixas continuaram e nenhum realmente abriu mão daquilo que acreditava para tentar entender a posição do outro.

Com a prática da dissuasão, os dois lados devem permanecer firmes nas suas escolhas e tentar o seu máximo para convencer o oposto a cooptar com os seus princípios. Mesmo, como Hobsbawn deixou claro, que ambos os lados tivessem uma certeza quase absoluta de que suas contrapartes não fariam nenhum ataque, o perigo era muito iminente e imensamente destrutivo para ser desconsiderado. Da mesma forma, como foi dito, os líderes e todos os seus assessores estão imersos na realidade que ajudam a criar. O pânico e o medo também eram presentes em cada um deles e em suas atitudes. Qual teria sido a

reação de JFK ao assistir *Dr. Strangelove* ou *Fail-Safe*, caso não tivesse morrido antes de seus lançamentos?

Nos capítulos seguintes, buscaremos analisar essas analogias cinematográficas contemporâneas aos fatos que narram sob a luz do que foi dito até aqui. Com a observação minuciosa de parte da correspondência que fizemos, quem sabe seja possível uma nova interpretação de uma das cenas mais emblemáticas, recorrente em ambos os filmes e que talvez tenha gerado um mito no inconsciente coletivo, tendo assim o papel de agentes na história, como foi citado, para além de meras representações da realidade.

## Capítulo 2

### Entre o céu e a terra: representações e realidades

#### 2.1. Introdução

Nesse capítulo, serão explorados os diferentes modos passíveis de utilização no processo de construção de sentido por meio do cinema. Apoiado em teóricos que discutem o imaginário, simbologias e mitologias como Bronislaw Bazcko e a questão da representação e constituição de significados como Roger Chartier ou Michel De Certeau, a proposta é fazer uma análise fílmica imbricada em seus pensamentos. Os estudos de tais autores podem não abranger necessariamente o aspecto audiovisual que será tratado aqui, mas a produção dos mesmos engloba o papel da imagem na sociedade, o que já os aproxima o suficiente do que será desenvolvido.

Dessa forma, nos propusemos a analisar dois longas americanos, *Dr. Strangelove* e *Fail-Safe*. Ambos foram produzidos e lançados em paralelo aos acontecimentos da Crise dos Mísseis de Cuba. O primeiro, de Stanley Kubrick, tem uma abordagem irônica e crítica do paradigma vigente, enquanto o último, de Sidney Lumet, é condescendente à situação e tem representações um tanto quanto otimistas com relação às pessoas que estão no poder – mesmo o filme tendo um final trágico, mas que é amortecido, como veremos mais adiante.

Como se sabe, um dos instrumentos discursivos mais importantes da produção cinematográfica é a metáfora, aspecto transportado da literatura que permite aos realizadores certa liberdade poética ao afrouxar as fronteiras interpretativas daquilo que é mostrado em cena, mas que – justamente por isso – deve ser utilizada com cuidado, de modo a deixar claro ao espectador qual o sentido da metáfora utilizada. Muitas interpretações podem ser feitas, inclusive que destoam daquilo que o diretor insinuava, mas isso não quer dizer que são infinitas.

O historiador Robert Rosenstone, conhecido por seus trabalhos que envolvem o cinema, deixa claro que na produção de um discurso (no caso, histórico) por um filme, o elemento da metáfora é um dos essenciais para a apresentação dos argumentos pelo diretor. Para o autor,

“O filme histórico fala uma linguagem que é metafórica e simbólica, uma linguagem que cria uma série de realidades aproximadas ou possíveis, mais do que uma realidade literalmente verdadeira – embora

ela também apresente pontos de interseção com o literal. Trata-se de uma linguagem por meio da qual o filme levanta os mesmos tipos de questões acerca do passado que os historiadores, mas que precisamos aprender a “ler”, assim como aprendemos a ler um livro – buscando não apenas o que está na superfície, mas o que essa superfície traz à tona e sugere, e também o modo como aquela obra interage com o que conhecemos (ou desejamos conhecer).” (ROSENSTONE, 2010, pp. 77-78)

Dessa forma, ao analisarmos ambos os filmes propostos, iremos procurar entender como cada um utiliza de um tipo de discurso para estabelecer seu argumento. Partiremos de questionamentos como: qual o motivo da utilização de ironia por Kubrick? Por que existe a necessidade da criação de empatia em *Fail-Safe*? Os discursos produzidos nesses filmes fazem parte do imaginário da época? Por que se distanciam tanto se foram produzidos no mesmo período e no mesmo país? Essas e outras problematizações guiarão, dessa forma, o presente estudo.

## 2.2 Cinema em meio a teorias

O cinema é um dos aparatos simbólicos mais poderosos já veiculado. Existe a pouco mais de um século e se mantém no pódio como um dos expoentes da criação e manutenção de “verdades”. Não somente na seara dos filmes históricos ou dos famosos filmes de propaganda de Goebbels durante a Segunda Guerra, mas, indo além dessa posição claramente manipuladora, seu potencial de constituição simbólica de todo o imaginário de uma sociedade é exorbitante.

Não se pode apontar, é claro, exatamente quais filmes tiveram como ideal primário o molde da consciência do povo e aqueles que acabaram fazendo algo parecido enquanto tinham intuito basicamente comercial, por exemplo. Entretanto, é possível analisar alguns deles enquanto historiador, estudando o impacto de tais filmes no passado, já tendo consciência de quais transformações histórico-sociais ocorreram em qual período. Nosso papel será, assim, o de questionar a ligação entre os filmes que serão aqui apresentados e o imaginário formado no período. Deve-se lembrar, no entanto, que a bagagem cultural da população de uma sociedade não é formada apenas pelos filmes como os que por ora estudamos, mas é imbuída também de muitos outros fatores como propagandas, literatura, música, jogos, notícias e outros aparatos sociais.

Dessa forma, temos alguns conceitos importantes a serem levados em conta quando formos fazer a análise fílmica do material eleito para o presente estudo, mais

adiante. Alguns deles foram estudados por Bazcko, que afirma que “nas mentalidades, a mitologia que nasce a partir de determinado acontecimento sobreleva em importância o próprio acontecimento” (BACZKO, 1985, p. 296). Aqui, ele trata a leitura de registros dos acontecimentos passados como “mitologia”, ponto ao qual algumas delas realmente chegam, no entanto creio ser algo menos complexo na prática. A própria interpretação do registro histórico e sua disseminação já poderia ser considerada como superior em níveis de importância do que aquilo que realmente aconteceu – inacessível e enterrado no passado. Multiplique essa disseminação várias vezes e teremos o fenômeno que chamamos de cinema.

Os filmes, históricos ou não, são uma importante janela interpretativa para a história. Tanto aquela do momento em que o filme é produzido, quanto aquela que pode vir a ser reinterpretada por meio dele. Pode-se dizer que até mesmo uma outra, de seus espectadores – no momento em que é lançado ou posteriormente. Como nossos objetos de análise são dois filmes históricos iremos focar, daqui em diante, nesse segmento.

Ao possuir certa pretensão histórica, um filme pode enveredar por algumas opções narrativas, entre as quais elencamos as duas principais, presentes nos filmes que analisaremos. Temos assim um longa que tenta aproximar seu público por meio da empatia com o roteiro e com os atores, pretende se aproximar ao máximo daquilo que seria a realidade e que tem uma mensagem clara ao seu final com *Fail-Safe*. Em *Dr. Strangelove*, ao contrário, nos deparamos com um filme que utiliza ironia e humor negro para reafirmar suas metáforas. Ele se desprende assim de uma leitura clássica e aborda os fatos por meio de personagens e situações caricaturescas e cômicas, distanciando seu público ao passo em que questiona aquilo que tinham como certo ou sobre o que nem haviam se indagado, retirando-os assim das suas respectivas zonas de conforto.

Mas afinal, de maneira romantizada ou irônica, o que é criado de fato por essas narrativas? Fatos inegáveis é que ambas existem, atingiram seus espectadores e constituíram variadas interpretações. De alguma forma, tais leituras somadas ao resto da bagagem cultural daquelas pessoas e da mentalidade conjunta enquanto elas formam uma sociedade produziu um impacto – seja ele qual for – no imaginário, pois

“Nenhuma relação social e, por maioria de razão, nenhuma instituição política são possíveis sem que o homem prolongue a sua existência através das imagens que tem de si próprio e de outrem. [...] A imaginação é a faculdade específica em cujo lume as paixões se acendem, sendo a ela, precisamente, que se dirige a linguagem ‘enérgica’ dos símbolos e dos emblemas” (Ibid. p. 301)

Os símbolos postos pelos filmes aqui abordados, então, têm papel primário na identificação pessoal e enquanto grupo daqueles que os viram, podendo ser objeto transformador e criador de consciência, mesmo que em pequena escala.

Não por acaso, o mito da existência de uma sala de guerra subterrânea no território do pentágono nos Estados Unidos foi tão propagado e teve tão grandiosa repercussão. Tanto em *Dr. Strangelove* quanto em *Fail-Safe*, o local tem grande importância. Além deles, outros filmes do período da Guerra Fria, assim como aqueles temporalmente posteriores, mas que abordam o tema, trazem também a presença de tal sala. Essas e outras “verdades” podem não existir no plano da realidade, porém a metáfora deixa no espectador uma sensação tão real quanto quaisquer outros fatos.

Um outro aspecto que pode ser observado a partir das indagações feitas anteriormente é o papel da historiografia e do “fazer histórico”, como elucida Michel de Certeau,

“Há quatro séculos, no Ocidente, me parece que ‘fazer a história’ remete à escrita. Pouco a pouco ela substitui todos os mitos da antiguidade por uma prática significativa. Como prática (e não como os discursos que são o seu resultado), ela simboliza uma sociedade capaz de gerir o espaço que ela se dá [...] Não se interessa por uma ‘verdade’ escondida que seria necessário encontrar; ela constituiu símbolo pela própria relação entre um espaço novo, recortado no tempo e um *modus operandi* que fabrica ‘cenários’ susceptíveis de organizar práticas num discurso hoje inteligível. [...] a historiografia tem, entretanto, esta particularidade de apreender a invenção escriturária na sua relação com os elementos que ela recebe, de operar onde o dado deve ser transformado em construído, de construir as representações com os materiais passados, de se situar, enfim, nesta fronteira do presente onde simultaneamente é preciso fazer da tradição um passado (excluí-la) sem perder nada dela (explorá-la por intermédio de métodos novos).” (CERTEAU, 1982, p. 12-13)

Dessa forma, é possível reconhecer o cinema como um dos “métodos novos” no fazer historiográfico, seja intencionalmente – como o quer Robert Rosenstone com a sua leitura dos diretores-historiadores – ou como objeto simbólico que reescreve os fatos e incita o imaginário.

Tendo em mente o cinema como agente historiográfico e seu papel de reinterpretar o passado o qual, ainda nas palavras de Certeau, “é, também, ficção do presente”, e levando em consideração que “O mesmo ocorre em todo verdadeiro trabalho

historiográfico” (Ibid. p. 16), podemos atribuir tal posição aos filmes e caminhar com a nossa análise de dois dos seus expoentes.

### **2.3 Da paranoia personificada à racionalização do absurdo**

O que torna os dois filmes que elegemos para esse estudo tão especiais? Para além das semelhanças já elencadas, temos os diversos contrastes entre as duas produções, sendo os mais notáveis as diferenças narrativa e estilística de suas propostas. Nas primeiras sequências, já é possível notar a ironia que percorre *Dr. Strangelove* enquanto *Fail-Safe* coloca seu pretencioso clima pesado e sério desde os minutos iniciais.

Os dois, no entanto, partilham da mesma premissa. Enquanto no primeiro um general fica louco em função da sua paranoia anticomunista e arma um ataque americano à União Soviética, deixando os aviões e sua base sem contato com os homens no poder, no segundo temos uma teórica falha mecânica que dá a ordem de ataque aos aviões, que cortam as comunicações com o resto dos comandantes.

Os desfechos são completamente diferentes, sendo que no longa de Kubrick, temos a destruição mundial causada pelo *Doomsday Device*, a qual estava programada para retaliar qualquer ataque à URSS sem precisar de um comando humano, enquanto no filme de Lumet o presidente americano consegue reverter a situação criada pela destruição de Moscou ao destruir Nova York com armamento nuclear para igualar as perdas e evitar uma retaliação soviética, transformando assim os EUA no mártir que salvou o planeta.

#### **2.3.1. Kubrick**

*Dr. Strangelove* é dividido em três frentes de ação que movem a história do filme adiante, a saber: Burpelson Air Force Base, de onde vem a ordem de ataque incauta aos soviéticos; O bombardeiro B-52 e a sua tripulação, que responde ao pedido e inicia seus movimentos de ataque; e a Sala de Guerra com o presidente dos Estados Unidos e seus assessores, os quais discutem o que fazer frente a essa situação. Em cada uma dessas localizações, temos alguns personagens específicos que são a caricatura de parte dos conceitos que trataremos ao explorar cada condição.

No decorrer do longa, temos os três enredos acontecendo simultaneamente, ao que o diretor nos mostra fragmentos de cada uma entrelaçando-se entre si. Na primeira

sequência temos a ordem sendo dada, um corte para a aeronave que a recebe e depois outro para o chamado à Sala de Guerra, seguindo posteriormente esse padrão em toda a estrutura narrativa do filme.

Para fins de análise, iremos dismantelar essa estrutura e a remontar para que os acontecimentos de cada sequência sejam imediatos. Para isso, será necessário ter em mente que todos são simultâneos, ou seja, quando terminarmos de analisar os acontecimentos do bombardeiro, por exemplo, iremos voltar temporalmente para o início dos debates na Sala de Guerra. As sequências dos créditos iniciais e aquela que antecede os finais irão permanecer inalterados em suas cronologias.

Inicialmente, depois de uma breve explicação em Voice-Over contextualizando o espectador no universo do filme – o que seria, na época de sua estreia, aquele no qual todos estavam inseridos na realidade – temos os créditos iniciais, sobrepostos a dois aviões, um tanque e um B-52, enquanto esse último é abastecido em pleno voo. Tocando ao fundo, pode-se ouvir a canção romântica “Try a little tenderness”<sup>23</sup>. Já na abertura de seu filme, Kubrick demonstra, de forma sutil através dessa metáfora sexual envolvendo máquinas de destruição qual o tom a ser seguido ao longo da obra. A posição que o diretor espera de seu público ao encarar a forma humorística com a qual ele virá a tratar dos assuntos que eram tabus à época do seu lançamento também já está dessa forma demonstrada.<sup>24</sup>

### 2.3.2 Burpelson Air Force Base, Propagandas e A Song For World War III

Já na Base da Força Aérea temos dois personagens centrais em torno dos quais o enredo desse segmento irá se desenvolver. Inicialmente somos apresentados a Lionel Mandrake, um capitão da citada base que tem seu corpo escondido por uma tira grande

---

<sup>23</sup> WOODS, Harry M; CONNELLY, Reginald; CAMPBELL, Jimmy. “Try a Little Tenderness” (1932). Arranged by JOHNSON, Laurie. Performed by Studio Orchestra.

<sup>24</sup> Como se faz claro em artigo que antecipa uma entrevista com Pablo Ferrero, que produziu a sequência inicial do filme, “The titles to *Dr. Strangelove* remain delightfully evocative to this day and have become one of Pablo Ferro’s most well-known works. The combination of aircraft footage, Johnson’s arrangement, and Ferro’s quirky lettering presents us with a number of tongue-in-cheek cues, and we are formally prepped for a comedy grounded in harsh technicalities but light as air.” Tradução livre: “Os créditos iniciais de *Dr. Strangelove* continuam deliciosamente evocativos ainda hoje e se tornaram um dos trabalhos mais conhecidos de Pablo Ferro. A combinação da filmagem das aeronaves, o arranjo de Johnson e as letras tortas de Ferro nos presenteiam com várias sugestões irônicas, e nós somos formalmente preparados para uma comédia baseada em tecnicidades pesadas, mas leve como o ar.” LANDEKIC, Lola. Disponível em <http://www.artofthetitle.com/title/dr-strangelove-or-how-i-learned-to-stop-worrying/>

de papel que é cuspidas pelas máquinas militares enquanto as observa na primeira cena em que aparece, já indicando a natureza racional e analítica que poderemos acompanhar enquanto descobrimos mais do personagem. Ele é chamado ao telefone e então começa um diálogo com o General Jack D. Ripper, que dá a ordem de alerta vermelho e inicia assim a trama do filme.

Durante toda a sequência, podemos ver espalhados pela base vários cartazes e várias placas com os dizeres “Peace is our profession”. O próprio general possui um desses em sua sala, e muitas vezes é enquadrado de forma que a frase apareça enquanto ele dá as suas ordens insanas e posteriormente fala de suas paranoias com Mandrake – claro, com grande carga de racionalidade, uma vez que para ele todas as conspirações soviéticas das quais ele fala realmente existem. Esse elemento de cena parece simplesmente existir ao fundo, mas chama a atenção dos olhos do espectador e ajuda a criar o elemento de ironia que se iniciou na cena com conotações sexuais dos bombeiros e perpassa por todo o longa, uma vez que é extremamente contraditório com a finalidade de uma base militar.

**Figura 3: “Peace is our profession”**



Fonte: Dr. Strangelove (1964)

Com a base em alerta máximo, temos a construção de uma sequência através de vários cortes justapostos entre Ripper dando ordens aos seus subordinados pelos autofalantes da base enquanto se senta com as pernas cruzadas em cima da mesa e fuma

um charuto de forma despreocupada; e os homens que ouvem atentos palavras que incitam o medo e a paranoia e executam as ordens para usarem de desconfiança e “atirar primeiro e perguntar depois” que lhes são dadas. Enquanto cumpre o que lhe foi ordenado, Mandrake encontra um rádio que não foi recolhido e percebe a transmissão civil de música – o que indica que não houve um ataque e, portanto, não existe necessidade do alerta que foi dado.

Uma das características marcantes do filme de Kubrick é o panorama caricaturesco que ele atribui aos seus personagens, intensificado pela atuação propositalmente exagerada e por vezes com ângulos forçados na filmagem. Nesse sentido, temos construído o personagem do general Jack D. Ripper (sendo seu nome uma alusão ao assassino inglês do século XIX, outro personagem transtornado). Ele é a personificação de toda a paranoia que estava em crescente desenvolvimento durante a Guerra Fria, e tem o papel central na trama ao enviar aviões bombardeiros à URSS para acabar com o medo que sentia da ameaça comunista.

Sua personalidade forte e seus traços psicóticos podem ser observados na sequência em que ele está sentado em sua sala, de costas para a câmera, enquanto o capitão Lionel Mandrake entra. Ele carrega um pequeno rádio que toca uma música alegre, o apresentando a Ripper com o argumento de que se havia uma transmissão, não poderia haver um ataque soviético e os bombardeiros deveriam ser chamados de volta.

Com a câmera sempre estática atrás da mesa do general, deixando o espectador em uma posição incômoda de impotência, a sequência continua sem cortes por alguns minutos, e quando o rádio é desligado, tudo o que se ouve são as palavras da discussão que se desenvolve. Inicialmente, Mandrake está em pé (elevando-se, portanto, frente ao seu interlocutor) iluminado e munido de bons argumentos. Porém, enquanto assistimos à cena, podemos perceber que Ripper está em uma posição cômoda, enquanto acende um charuto. Se levanta e casualmente tranca a porta da sala enquanto o outro fala constantemente, com o tom começando a soar preocupado, sobre a situação que se constrói.

Com o ato de se levantar, podemos ver que a constituição corporal de Mandrake é sobrepujada. A partir desse momento, a voz do último fica ainda mais desconcertada, e por estar preocupado, perde aos poucos o controle da situação. Ripper senta-se novamente em sua cadeira, com o ambiente esfumado pelo seu charuto, e então temos um corte. Até então a condição estática da câmera frente aos acontecimentos criava um clima de tensão de certa forma velada. Com o corte, nos vemos completamente reprimidos pela

presença do general, ao que a câmera assume um *contra-plongée* extremado, agigantando seu rosto em composição com um close intenso.

**Figura 4: *close-up* em *contra-plongée* de Jack D. Ripper**



Fonte: Dr. Strangelove (1964)

**Figura 5: Mandrake diminuído frente a Ripper**



Fonte: Dr. Strangelove (1964)

Podemos ver cada expressão propositalmente truncada e o brilho lunático no olhar fixo de Ripper, enquanto o mesmo continua a fumar seu grande charuto. Seu rosto é iluminado e o fundo é completamente escuro, destacando mais ainda a sua presença em

cena. Mais um corte preciso, e o vemos revelar uma arma em seu gabinete, e com um outro vemos Mandrake contendo uma reação, com um olhar de que acaba de perceber a real intensidade da situação.

Ao ser questionado sobre tal atitude, o general inicia seu discurso sobre as conspirações comunistas, e sobre sua crença na maior importância dos militares frente aos políticos no que tange a tomada de decisões. Temos alguns cortes precisos para um plano americano do rosto de Mandrake enquanto ele assume uma posição incrédula, entendendo o absurdo de tudo aquilo. Ele é um dos poucos personagens racionais do filme, com quem o espectador pode criar certa empatia, uma vez que percebe o ridículo das situações que os outros parecem achar normal – ele parece estar, inclusive, na mesma posição impotente do espectador.

Podemos observar, nas sequências analisadas, certas personificações, atitudes e detalhes que nos levam a lembrar do contexto no qual a obra foi criada. A intensa paranoia que levou Ripper à loucura era real e tangível para o mundo inteiro, em especial os Estados Unidos e a URSS. Devido à política de dissuasão do governo de ambas as potências, temos em sua base o que ficou conhecido como M.A.D, explorado por nós no capítulo anterior. Essa loucura (na tradução livre da palavra formada pela sigla) se espalhava pela população tanto de maneira proposital quanto natural.

Uma importante característica do início da década de 1960 foi a popularização da televisão e com ela a sensação de imediatez e realismo que tomou conta dos noticiários, propagandas e filmes. Se antes era possível ouvir notícias pelo rádio, agora boa parte da população as conseguia “ver com seus próprios olhos”, aumentando a carga de credibilidade disposta aos fatos, assim como uma maior empatia a eles. Tal inovação foi inclusive citada em uma das músicas satíricas do artista Tom Lehrer, que tinha como principais temas justamente o contexto da era nuclear e a paranoia advinda dela.

Lehrer, vivendo no mesmo momento que Kubrick e produzindo cultura como esse último, explora também a absurdez da situação atômica de forma cômica, da mesma forma que Kubrick em seu filme. Ao expor a fragilidade do absurdo no qual o mundo se encontrava a partir do humor negro e da ironia e tratar de temas que na época eram tabus, ambos conquistam o público por meio do riso nervoso autoconsciente da situação em que se encontra. Em seu terceiro álbum, lançado em 1965, o músico canta em tom alegre:

“So long, Mom, / I'm off to drop the bomb, / So don't wait up for me.  
But while you swelter / Down there in your shelter, / You can see me /  
On your TV.  
[...]

Remember, Mommy, / I'm off to get a commie, / So send me a salami,  
And try to smile somehow. / I'll look for you when the war is over, /  
An hour and a half from now!"<sup>25</sup> (LEHRER, 1965)

Antes de começar as músicas em seus shows, Lehrer fazia pequenos monólogos sobre o tema da canção satírica que virá. Ao introduzir a música citada acima, ele brinca como a terceira guerra mundial, que inclusive está por vir “by popular demand” e será a primeira a poder ser vista pela televisão, aparelho que aparece em seus versos, junto com as mães dos soldados que partiriam. Ele premedita então o uso mais explícito da televisão e seu papel na construção do imaginário sobre uma guerra.

Como foi dito, a imagem transmitida pelos aparelhos possui certa sensação de realidade, entretanto (como se sabe) a edição ou mesmo os artifícios como ângulos, o que filmar, o que falar e em qual contexto inserir o conteúdo ali presente manipulam as reações dos telespectadores. Dessa forma, ela pode ser utilizada como um instrumento em massa de manipulação da opinião pública, mesmo que de forma indireta e apenas direcionando os olhares para onde se deseja.

A utilização do termo *swelter*<sup>26</sup> para descrever a situação da mãe – ou seja, do civil – enquanto observa os soldados que vão deixar as bombas caírem faz o ouvinte criar a imagem desesperadora da situação na qual o mundo iria se encontrar caso a terceira guerra mundial realmente se concretizasse, símbolo que está muito marcado no imaginário popular e por isso utilizado na sátira do músico. Essa situação, inclusive, é a perspectiva que os homens da Sala de Guerra têm ao final de Dr. Strangelove, enquanto discutem os planos para viverem em minas subterrâneas por cem anos após o desastre nuclear. O último verso faz uma alusão ao comprimento médio de um filme, deixando explícita a espetacularização da guerra por meio da TV.

Voltemos à base da força aérea, que está agora sob ataque de tropas americanas na tentativa de entrar e conseguir o código para abortar o bombardeio, ao que os soldados que a protegem atiram pensando estar detendo comunistas disfarçados. É nesse ambiente hostil e em meio ao fogo cruzado que se encontram Ripper e Mandrake, na sala do primeiro, que explicita o seu ponto de vista paranoico sobre a realidade em que eles vivem:

---

<sup>25</sup>Tradução livre: “Até mais, mamãe, / Estou indo soltar a bomba, / Então não me espere acordada Mas enquanto se protege / Aí embaixo no seu abrigo / Você pode me ver / Na sua TV [...] Lembre-se, mamãe, / Estou indo pegar um comunista, / Então me mande um salame, E tente sorrir de alguma forma. / Eu vou te procurar quando a guerra acabar / daqui a uma hora e meia”

<sup>26</sup> Sufocar, passar calor, ficar abafado

*“Ripper:*

Do you realize that fluoridation is the most monstrously conceived and dangerous communist plot we have ever had to face?

[...]

*Ripper:*

[...] Mandrake, do you realize that in addition to fluoridated water, why, there are studies underway to fluoridate salt, flour, fruit juices, soup, sugar, milk, ice cream? Ice cream, Mandrake. Children's ice cream?

*Mandrake:*

Good Lord.

*Ripper:*

You know when fluoridation first began?

*Mandrake:*

No. No, I don't, Jack. No.

*Ripper:*

Nineteen hundred and forty six. Nineteen fortysix, Mandrake. How does that coincide with your postwar commie conspiracy, huh? It's incredibly obvious, isn't it? A foreign substance is introduced into our precious bodily fluids without the knowledge of the individual, and certainly without any choice. That's the way your hard core commie works.”<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup>Dr. Strangelove: A Continuity Transcript. Retirado de <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>. Último acesso em 18/01/2018. Tradução livre:

*“Ripper:*

Você percebe que a fluoretação é a trama mais perigosa e monstruosamente concebida dos comunistas que nós já tivemos que enfrentar?

[...]

*Ripper:*

[...] Mandrake, você percebe que além da água fluorada existem estudos correntes para a fluoretação do sal, farinha, sucos de fruta, sopa, açúcar, leite, sorvete? Sorvete, Mandrake. O sorvete das crianças?

*Mandrake:*

Meu Deus.

*Ripper:*

Você sabe quando a fluoretação começou?

*Mandrake:*

Não. Não, eu não sei, Jack. Não.

*Ripper:*

Mil novecentos e quarenta e seis. 1946, Mandrake. Como isso coincide com a sua conspiração comunista do pós-guerra, hein? É incrivelmente óbvio, não é? Uma substância externa é introduzida nos nossos

Inicialmente, em uma cena com a câmera parada que se prolonga por mais de dois minutos, temos Mandrake sentado em um sofá, preocupado e descontando a sua ansiedade em um pedaço de chiclete que tem em mãos. O general senta-se ao seu lado e passa a mão pelo seu ombro, o deixando em uma posição de ainda maior desconforto, enquanto fala, com convicção e racionalidade – o que contrasta com o conteúdo de sua fala e mesmo da sua linguagem corporal – da conspiração comunista. O fato da câmera permanecer estática durante tanto tempo deixa o espectador também em uma posição desconfortável, assim como o som dos tiros que acontecem fora da sala e o enquadramento, que coloca ambos na mira de armas que decoram o ambiente em um quadro ao fundo. Essa relação já premedita o que virá a acontecer com Ripper quando o mesmo tira a própria vida com um tiro, ao mesmo tempo que deixa clara a situação de vida ou morte na qual se encontra Mandrake.

**Figura 6: Mandrake inconformado com o absurdo**



Fonte: Dr. Strangelove (1964)

O som de fundo que veio acompanhando toda a sequência se intensifica e se une com o barulho de vidro se quebrando quando as balas começam a voar para dentro da sala onde os personagens se encontram. Ripper tira uma grande metralhadora de onde a esconde e começa a responder os tiros, segurando a arma na altura da cintura, gerando

---

preciosos fluídos corporais sem o conhecimento do indivíduo, e certamente sem nenhuma escolha. Esse é o jeito que o comunista dedicado trabalha.”

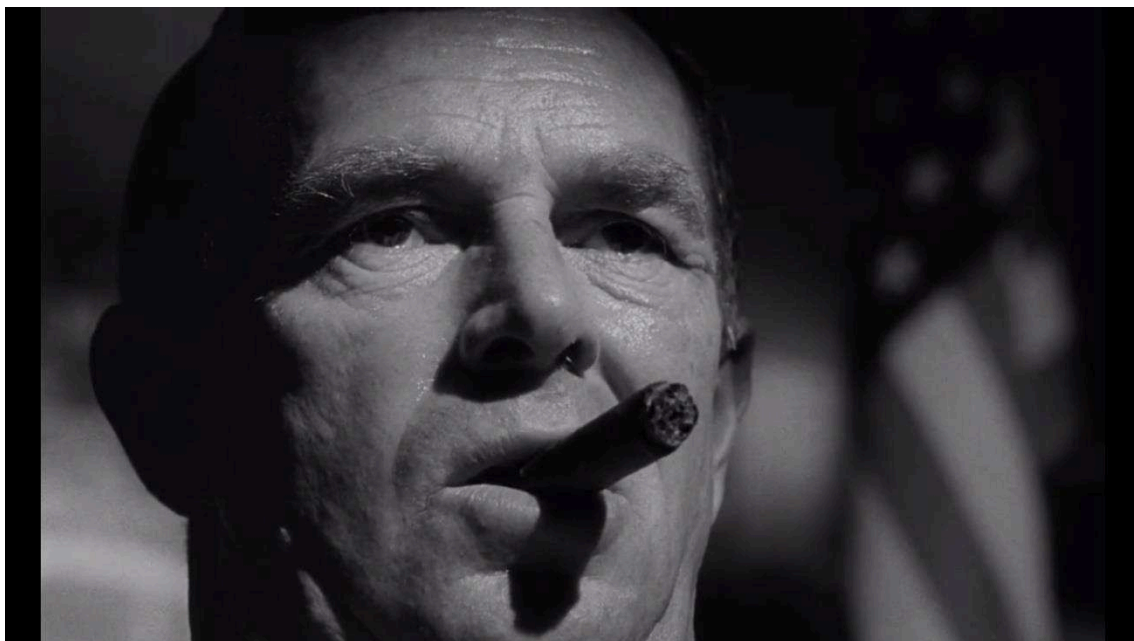
dessa forma uma grande imagem fálica com o seu cano, em adição aquela feita pelo charuto que não sai de sua boca.

Os simbolismos penianos estão presentes ao longo de toda a obra, desde o cano de reabastecimento e a cena da metáfora sexual dos aviões, até os supracitados elementos que circundam o general ou o nome do oficial que acompanhamos na Sala de Guerra, Buck Turgidson, ao que “Turgid” é inglês para túrgido, que significa inchado, ou, mais propriamente, ereto. Tais referências não são irrelevantes, uma vez que a trama do filme acontece, e Ripper explica isso à Mandrake em meio aos tiros, devido à sua impotência, que ele diz ser culpa da fluoração da água pelos comunistas para enfraquecer os americanos – apenas um bode expiatório para ele não admitir a sua disfunção erétil.<sup>28</sup>

Finalmente, a base se rende e cessam os tiros. O general então assume um olhar estático (marca do diretor em muitos dos seus filmes, conhecido como “The Kubrick Stare”) enquanto pensa no que irão fazer com ele para obter o código necessário para impedir o ataque dos bombardeiros. Enquanto ele senta sem esperanças, a câmera assume uma posição em um *contra-plongée* muito mais suave do que aquele das cenas anteriores, enquanto faz um close-up intenso no rosto de Ripper e desfoca tudo ao fundo – mas onde ainda é possível perceber a bandeira americana compondo o quadro à direita. A iluminação é dura em seu rosto e vem de cima, fazendo a proeminência de sua testa e suas sobrancelhas projetarem uma sombra em seus olhos, indicando a loucura e a obscuridade do personagem naquele momento.

---

<sup>28</sup> O tema da sexualidade é muito presente no filme de Kubrick, porém é uma de suas diversas facetas que escolhemos não abordar no presente estudo. Em outra oportunidade, analisei alguns de seus aspectos no artigo “Dr. Fantástico e a ironia na construção da narrativa histórica – a representação da mulher” publicado nos anais do III Seminário de História e Cultura: gênero e historiografia na UFU (p. 36-44). Disponível em <http://www.inhis.ufu.br/sites/inhis.ufu.br/files/III%20Semin%C3%A1rio%20de%20Hist%C3%B3ria%20e%20Cultura%20-%20G%C3%A1nero%20e%20historiografia%20-%20Textos%20completos%20.pdf> (último acesso: 09/03/18)

**Figura 7: The Kubrick Stare**

Fonte: Dr. Strangelove (1964)

A composição dessa cena é a contraposição daquela semelhante onde temos o general no poder e no controle da situação, com seu olhar beirando a insanidade, mas ainda soberano. Aqui, vemos um homem com um olhar de desespero, que transmite finalmente toda a sensação de impotência que as suas atitudes e armas tentavam disfarçar. Temos agora o verdadeiro Jack, inseguro e com medo, consciente dos erros que cometeu e da consequência dos mesmos para o mundo e, mais importante para ele, para a sua pátria, a qual está distante e desfocada na imagem da bandeira. Ao compreender tudo isso, ele se levanta e com alguns passos vacilantes vai até o banheiro, onde tira a própria vida com a arma que usara anteriormente para ameaçar Mandrake.

Temos em Ripper a personificação de todo o medo e paranoia crescentes desde a década de 1950 e que encontra seu auge entre as décadas de 1960 e 1970, uma vez que o personagem teria passado vários anos de sua vida inserido no contexto do temor nuclear. Já exploramos, no capítulo anterior, alguns elementos e conceitos acerca do medo com Delumeau e outros autores. Um dos elementos de maior expansão desse sentimento foram as propagandas governamentais e militares de “conscientização” acerca do chamado “perigo vermelho” e das consequências de um ataque nuclear. A partir de tais elementos, gerou-se na população em geral o imaginário anticomunista que se concretizou naquele momento.

Algumas dessas propagandas, que ficaram mais famosas pelo seu impacto ou pela discussão gerada sobre elas foram por exemplo o vídeo supostamente educacional “Duck and Cover”, que era assistido por alunos nas escolas como parte do programa de defesa civil a partir de 1955 e os anúncios de campanha política do candidato à presidência Lyndon B. Johnson em 1964 após o assassinato de Kennedy, por exemplo “Peace Little Girl” e “Ice Cream”.

O primeiro deles, citado brevemente no primeiro capítulo, consiste em instruções de – como seria a tradução livre do seu título – se abaixar e se proteger, caso houvesse um ataque com bombas nucleares em território americano. Preparar e treinar principalmente a juventude de um país a procurar abrigo é a concretização de que a ameaça nuclear poderia vir a se tornar real a qualquer instante, em qualquer lugar. Sem uma estabilização, desprovidos da segurança que em teoria seu Estado e sua pátria deveriam prover, a população americana se rende a um dos medos mais antigos da humanidade, a morte iminente e a impotência frente a ela.

Desde então, com várias outras propagandas e diversos filmes produzidos sobre os temas que amedrontavam os americanos, a mentalidade se reforçou. O medo estava tanto no noticiário quanto na cultura auditiva e visual consumida pela população, e se enraizou devido à sua constância e aos anos pelos quais permaneceu. Por isso, em 1964, o candidato à presidência L.B.J usou essas características da população ao seu favor, explorando a insegurança geral da nação em prol de votos.

Em Peace Little Girl, temos uma criança em um campo contando as pétalas de uma margarida. Ao chegar no final, ouvimos uma sirene e uma contagem regressiva, e então há um *freeze frame* em sua expressão de medo. A câmera se aproxima e quando a contagem chega a zero, um corte para explosões nucleares, e então o *voice-over* dramático: “This are the stakes! To make a world in which all of god’s children can live... are to go into the dark. We must either love each other... or we must die”<sup>29</sup>. Em seguida, um voice-over imponente e uma mensagem na tela chamam o espectador a votar em Johnson para presidente.

---

<sup>29</sup> Tradução livre: “Esses são os riscos! Fazer um mundo onde todas as crianças de Deus possam viver... Ou adentrar as sombras. Nós devemos amar um ao outro... Ou nós devemos morrer.”

**Figuras 8-10: “Peace Little Girl”**

Fonte: Propaganda política de LBJ. (1964)

Em um minuto, a equipe da campanha de L.B.J consegue atingir o âmago dos sentimentos de todos os americanos, ao utilizar a imagem infantil e inocente de uma garotinha, gerando assim a empatia do espectador, e logo em seguida destruindo essa imagem com o conceito que mais era temido à época, a destruição por meio das bombas atômicas. Tal destruição significava a morte, claro, mas ia além disso uma vez que a população havia sido bombardeada por anos com os efeitos da radiação que iriam se fazer presentes depois das detonações. Ao ver a nuvem em forma de cogumelo da campanha, logo após o rosto puro da criança, temos a relação de causa e efeito da montagem<sup>30</sup> que leva o povo a imaginar qual foi o destino daquela menina indefesa.

<sup>30</sup> Efeito Kuleshov: “Justaposição de planos com o poder de criar uma nova significação, inexistente nos planos isolados”. Retirado de DURAND, Fábio. Morfologia, Sintaxe, Estilística e Dramaturgia. Disponível em <http://xa.yimg.com/kq/groups/25573030/506139704/name/Linguagem+do+cinema.pdf>. Último acesso em 18/01/2018

### 2.3.3 A bordo do B-52

Progredindo na análise a partir do recorte previamente estabelecido, temos a sequência que se passa no interior de um bombardeiro B-52, que tinha como carga armas atômicas e estava, como vários outros, constantemente em voo próximo ao seu alvo na Rússia. Tal medida era tomada para que houvesse uma retaliação quase imediata à um ataque soviético aos americanos – ou, como sabemos, serviam como mais uma peça no jogo insano da dissuasão.

Nos minutos iniciais, vemos a tripulação tranquila, até entediada com a rotina na qual nada acontecia. Então, temos o alerta (anteriormente enviado por Ripper) que demanda a ação. Com a confirmação do mesmo, a sonorização da sequência – que até então era composta apenas pelo zunir das turbinas – é tomada por uma versão instrumental de uma música que remete ao esforço da porção sul dos Estados Unidos durante a Guerra de Secessão.<sup>31</sup>

Temos então a imagem do Major “King” Kong (com o nome também sugestivo, fazendo alusão ao famoso e irracional macaco gigante) trocando o seu capacete padrão da força aérea por um chapéu de *cowboy* que completa a sua imagem sulista constituída pela música e seu sotaque pesado. Com o personagem composto dessa forma caricata, o espectador remete à imagem pré-concebida dos chamados *rednecks*, *white trash* ou *hill billies*, como é taxado o americano médio interiorano do sul dos Estados Unidos devido ao passado composto a partir da luta pela manutenção da escravidão durante a Guerra Civil e episódios de intolerância posteriores.

A imagem sobre Kong que permeia a mente do espectador tende a ser, dessa forma, ligada com a intolerância e a ignorância, dessa vez voltada aos comunistas. Entretanto, tal imagem também é construída a partir da realidade que exploramos no primeiro capítulo: o público pode se identificar com o major, que está na linha de frente do combate sobre o qual todos foram tão fortemente alarmados. Ele tem o poder, ao detonar as bombas, de acabar com o medo e subjugar o inimigo com o poder bélico americano – dando assim um sentido à toda a corrida armamentista anterior.

---

<sup>31</sup> Existem interpretações variadas para a identidade dessa música. Enquanto é possível encontrar em livros e artigos a constatação de que seria *When Johnny Comes Marching Home* e/ou *Johnny I Hardly Knew Ya*, temos a reprodução do script que nos diz ser *Battle Hymn of the Republic*. Sonoramente, as três obras são praticamente idênticas. Em todo caso, especialmente pela ausência de letra e a sua relação já consolidada no imaginário com a guerra, a música dá o tom belicoso e patriótico que se reflete nas atitudes dos tripulantes, com o foco em Major Kong.

Esse dualismo e entrelaçar de sentimentos do público é uma das fortes características do filme de Kubrick. Tal elemento tende a desconsertar o espectador e incomodá-lo, mais ainda ao tratar de assuntos tão vívidos em seu cotidiano como a ameaça nuclear era naquele período. Veremos mais adiante como o diretor usa isso para construir o humor negro que permeia a obra, assim como a ironia vigente, que tem o objetivo de conseguir do público um riso nervoso, perceptível da absurdez e da proximidade com o real que o filme traz.

O ato de trocar o capacete pelo chapéu é uma demonstração de que as atitudes tomadas daquele ponto em diante tenderão mais ao aspecto passional do que correspondentes à razão. O simbolismo carregado pela imagem que agora temos do major é também aquela da masculinidade exacerbada, muito presente nos *westerns*, ou bang-bangs. Provavelmente esse era o intuito de Kong ao se vestir de tal maneira, uma vez que deve enfrentar a temida batalha com os soviéticos. O chapéu, transformando-o em um *cowboy*, seria um elemento que lhe daria a força necessária para lidar com a situação.<sup>32</sup>

Kong concebe a situação em que se encontra e começa um discurso para a sua tripulação, procurando encorajá-los nesse momento de enfrentar o que é literalmente o maior medo em comum do mundo inteiro:

*“Kong:*

Ain't nobody ever got the go code yet. And old Ripper wouldn't be giving us plan R unless them Russkies had already clobbered Washington and alot of other towns with a sneak attack.

*Bombardier:*

Yes sir.

*Goldie:*

Major Kong, message from base confirmed.

*Kong:*

Well boys, I reckon this is it: nuclear combat, toe to toe with the Russkies.

*Kong climbs back into the cockpit. Soundtrack: Battle Hymn of the Republic.*

---

<sup>32</sup>Somos levados a pensar na infantilidade da atitude, ao lembrarmos de como crianças tendem a se proteger ao estabelecer propriedades inexistentes à objetos como um cobertor mágico, bonecos protetores, etc.

*Kong:*

Now look boys, I ain't much of a hand at makin' speeches. But I got a pretty fair idea that something doggoned important's going on back there. And I got a fair idea of the kind of personal emotions that some of you fella's may be thinking. Heck, I reckon you wouldn't even be human beings if you didn't have some pretty strong personal feelings about nuclear combat. But I want you to remember one thing, the folks back home is a countin' on ya, and by golly we ain't about to let 'em down. Tell you somethin' else. This thing turns out to be half as important is I figure it just might be, I'd say that you're all in line for some important promotions and personal citations when this thing's over with. That goes for every last one of you, regardless of your race, color, or your creed. Now, let's get this thing on the hump. We got some flying to do.”<sup>33</sup>

A sua fala, junto à música de fundo, pode parecer inspiradora em um primeiro momento, porém ao pensar um pouco sobre o que foi dito, é possível encontrar diversas contradições. Primeiramente, o conhecimento da tripulação se resume no fato de que sua pátria foi atacada pelo inimigo. Isso implica não somente que existe uma guerra em andamento no território americano, mas também a certeza de que a partir desse momento as bombas iriam começar a explodir. Dessa maneira, os pesadelos de todos iriam se concretizar, em especial dentro dos Estados Unidos e da União Soviética.

Nessa perspectiva, como é possível pensar em um retorno ao lar e na condecoração com medalhas e promoções? O absurdo se faz presente não só em toda a situação, mas também nos delírios de um comandante que vê a morte no horizonte através de seu *cockpit*. Na tentativa de elevar o moral de seus homens, não percebe (ou não quer

---

<sup>33</sup> Dr. *Strangelove*: A Continuity Transcript. Retirado de <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>. Último acesso em 19/01/2018. Tradução livre: *Kong:*

Ninguém recebeu o código de ataque até agora. E o velho Ripper não estaria nos dando o plano R a menos que os russos já tivessem infiltrado Washington e um monte de outras cidades com um ataque surpresa.

*Bombardeiro:*

Sim senhor.

*Goldie:*

Major Kong, mensagem da base confirmada.

*Kong:*

Bom rapazes, eu acho que é isso: combate nuclear, cara a cara com os russos.

*Kong escala de volta à cabine. Trilha sonora: Battle Hymn of the Republic.*

*Kong:*

Olha só rapazes, eu não sou muito bom fazendo discursos. Mas eu tenho uma boa noção de que alguma coisa muito importante está acontecendo lá em casa. E eu tenho uma boa noção do tipo de emoções pessoais que alguns de vocês podem estar pensando. Diabos, eu acho que vocês nem seriam seres humanos se não tivessem algum tipo de emoções pessoais bem fortes sobre combate nuclear. Mas eu quero que vocês se lembrem de uma coisa, o pessoal lá em casa está contando com vocês, e por Deus nós não vamos decepcionar eles. Te dizer mais uma coisa. Se isso vir a ter metade da importância que eu estou achando que tem, eu diria que vocês estão todos na fila para umas promoções importantes e citações pessoais quando tudo isso acabar. Isso vai para cada um de vocês, não importa a sua raça, cor ou crença. Agora, vamos com isso. Nós temos um avião para pilotar.

perceber) a insensatez nas suas próprias palavras, assim como a tripulação que precisa de esperança, mesmo que infundada.

Ao seguir com os procedimentos, Kit-Sobrevivência são retirados de um cofre – que, quando aberto, revela imagens de mulheres seminuas na face interior de sua porta, assim como em um armário escolar (locker) adolescente – e distribuídos. O major começa a listar o conteúdo dos kits que vai desde uma pistola até meias de nylon, exclamando ao final que tudo aquilo daria um bom fim de semana em Las Vegas.

Em meio aos itens tidos pela força aérea americana como essenciais à sobrevivência daquele que viesse a precisar do kit, temos a presença de preservativos. Com isso, é possível construir a conotação sexual que existe na fala de Kong quando ele cita o momento de lazer em Vegas – cidade conhecida pelos jogos, bebidas e excessos. Tudo isso terá a sua conclusão na famosa cena final da sequência no bombardeiro, com o major cavalcando a bomba nuclear que cai em direção ao seu alvo.

Após algumas dificuldades ao serem atacados por ordem conjunta dos americanos e soviéticos, como veremos ao explorar a sequência da Sala de Guerra, e serem (sem saber) os únicos sobreviventes dentre todas as aeronaves que rondavam a Rússia, a tripulação do B-52 que acompanhamos está com a aeronave danificada e pretende lançar a carga no alvo mais próximo possível. Entretanto, o carregamento nuclear fica emperrado, e Kong vai resolver o problema pessoalmente – como um bom *cowboy*.

No compartimento de carga, podemos ver que existem duas bombas, filmadas de baixo com a mesma técnica usada no *close-up* de Ripper anteriormente, para agigantar e deixar clara a magnitude dos armamentos. Tal proporção se faz ainda mais impactante ao vermos o corpo de Kong, literalmente esmagado entre as duas ao entrar no ambiente para resolver o problema. A sequência é composta por cortes rápidos entre a preocupação do major e os tripulantes que narram a distância entre o avião e o alvo, assim como o mapa com sonar para onde olham ao fazer as medições. Isso faz com que a intensidade da cena e a expectativa quanto ao desenrolar do enredo aumentem, já que o desfecho do que vemos ali impacta diretamente todo o resto do filme.

Temos um *close*, não tão intenso quanto alguns que já comentamos, mas que possibilita vermos a expressão do rosto que está preocupado em cumprir a missão enquanto lida com os fios soltos, filmado de baixo para cima, como se o espectador estivesse na perspectiva do armamento em si.

**Figuras 11-14: “Kong rides the bomb”**



Fonte: Dr. Strangelove (1964)

Logo em seguida a bomba atômica é solta e o Major “King” Kong se vê cavalcando a mesma até a destruição, ao que grita em um êxtase completo enquanto balança seu chapéu da mesma forma que os *cowboys* fazem ao montar em bois ou cavalos. A imagem, além do vaqueiro, também remete aos elementos sexuais comentados anteriormente. Temos uma grande ereção proeminente do meio das pernas do major, que tem todo o seu potencial liberado em uma grande explosão que pode ser comparada a um orgasmo, quando finalmente toda aquela tensão gerada por anos de Guerra Fria, medos e paranoias encontra seu (prazeroso?) fim.

Essa sequência é a mais longa junto ao B-52 que temos no filme. São sete minutos de uma tensão crescente enquanto ouvimos literalmente uma contagem regressiva e vemos a situação se desenrolar. Ela é construída de tal forma que a certo ponto o espectador acaba de certa forma torcendo para que o major consiga consertar a bomba, esquecendo momentaneamente do terrível resultado que o sucesso dessa empreitada significa. Um elemento importante a ser destacado é o uso da música, citada anteriormente, que assume aqui um papel de intensificadora da ação. Durante todos os minutos que acompanhamos a sequência, a música permanece insistente. Ao compararmos esse fato com o resto silencioso do filme – só temos trilha sonora nos créditos iniciais e nas cenas que antecedem os finais – existe certo incômodo proposital. Quando finalmente as escotilhas se abrem, a música cessa por completo. Só o que é

possível ouvir são os gritos de Kong enquanto cavalga a bomba. É então que o silêncio completo toma a cena, segundos antes da maior explosão conhecida pelo homem até então ao abandonarmos qualquer senso de comunidade constituído na aeronave e na música entoada por várias vozes murmurantes e decaírmos solitários rumo ao grande abismo nuclear.

A reação a esse conjunto de acontecimentos extremos certamente não seria a esperada de qualquer pessoa nessa situação. Como seres humanos que vivem em sociedade, os espectadores já têm em si alguns sentimentos que perpassam a vida de todos. Está na mentalidade e no senso comum, assim como nos instintos, que a proximidade com o perigo, em especial aquele que pode levar à morte, deve gerar a reação de medo, insegurança ou pânico. Dessa forma, ao ouvir os gritos excitados e o sorriso no rosto de Kong, junto aos seus movimentos alegres ao cavalgar uma bomba atômica rumo não só à própria morte como também muito provavelmente à destruição mundial, a conclusão mais imediata que se tem é a da loucura.

A representação inesperada de tal alegria insana no filme abertamente irônico de Kubrick faz lembrar ainda outra canção de Tom Lehrer, citado por nós anteriormente. Por ser ele próprio um expoente criativo do humor negro ao tratar dos mesmos assuntos tensos que vemos no filme, cabe explorarmos mais uma de suas obras, que condiz com o momento final da sequência que analisamos, assim como a condição cômica produzida a partir de uma tragédia.

“[...]

No more ashes, no more sackcloth. / And an armband made of black cloth / Will someday never more adorn a sleeve. / For if the bomb that drops on you  
Gets your friends and neighbors too, / There'll be nobody left behind to grieve.

And we will all go together when we go. / What a comforting fact that is to know.

Universal bereavement, / An inspiring achievement, / Yes, we all will go together when we go.”<sup>34</sup> (LEHRER, 1959)

Em tom alegre, Lehrer canta a destruição final do mundo. A interpretação de tal evento, porém, é ironicamente otimista ao observar que – por se tratarem de armas de

---

<sup>34</sup> Tradução livre: Sem mais cinzas, sem mais sacos de corpo. / E uma braçadeira feita de tecido preto / Um dia não vai mais vestir uma manga. / Porque se a bomba que cair em você  
Pegar seus amigos e vizinhos também, / Não vai ter ninguém deixado para trás para sofrer  
E nós vamos todos juntos quando formos. / Que fato reconfortante é saber isso  
Luto universal, / Uma realização inspiradora, / Sim, nós vamos todos juntos quando formos

destruição em massa – ao menos quando vierem as explosões, todos morrerão juntos e ninguém precisará ficar triste ou de luto. Assim, a crítica que o filme e a música têm em comum é feita ainda de forma sutil, porém mais abrangente aqui.

## 2.4. Lumet

Nos voltemos agora para *Fail-Safe*, o filme teoricamente sério de Sidney Lumet. Aos 26 minutos, tem início a sequência de uma reunião dos militares no pentágono para ouvir o Prof. Groeteschele falar sobre as possibilidades da limitação da guerra nuclear a alvos específicos. Pensando somente nessa premissa, já conseguimos observar como tal discussão é inútil frente ao poder do armamento atômico e ao fato de que haveria retaliação. É o que advoga o militar Black, que se posiciona contra a corrida armamentista e entra em desacordo com o professor ao longo das cenas de tal reunião.

Em meio a alguns argumentos soltos dos outros militares, é possível perceber como o debate real acontece entre Groeteschele e Black, entre aquele que não vê o absurdo nas palavras que fala e o outro, que tenta racionalizar a situação. Além disso, temos algumas peculiaridades do nome do professor: Sua escrita remete à palavra *grotesc*, adjetivo que pode ser utilizado para o resultado de uma guerra nuclear. Ao mesmo tempo, soa como um nome alemão, fazendo possivelmente uma alusão aos cientistas de tal país que, após o término da Segunda Guerra, passaram a trabalhar para o governo americano principalmente em projetos relacionados à tecnologia de guerra.

Groeteschele começa então sua exposição. A câmera assume uma posição atrás da mesa de reunião em um ângulo mais aberto, nos permitindo ver a sala, o mapa projetado e as pessoas que ali estão. Ao separarmos verticalmente esse enquadramento em três seções, é possível notar que o professor e Black, respectivamente no palanque e sentado à mesa, ocupam o segmento central da cena. Podemos ver ambos os rostos, e apenas os deles, uma vez que os outros estão de costas ou com a cabeça virada para observar o palanque. Black já demonstra seu posicionamento, que veremos melhor posteriormente, ao fumar de forma aparentemente despreocupado seu cachimbo sem olhar para aquele que fala.

Temos um corte para a reação dos militares (risos) à uma pequena piada feita pelo professor, e em seguida mais um que centraliza Groeteschele. Em um *contra-plongée* suave – completamente diferente daquele utilizado por Kubrick –, Lumet favorece a imagem do professor, o mostrando como um orador, no palanque, da cintura para cima.

A iluminação vai em seu rosto, porém tem um caráter dúbio, enquanto o mesmo por vezes é dividido, entre a iluminação e a sombra. Podemos interpretar tal dualidade como sendo a expressão do homem que vemos: enquanto orador, é convincente e utiliza bons argumentos, tornando até mesmo os piores absurdos em verdades convenientes; enquanto pessoa, acredita nos absurdos que fomenta, é belicoso e não se importa com o futuro da humanidade desde que os Estados Unidos possam garantir um estoque de armas maior que o do bloco oposto.

A retórica do professor continua validando seus pontos, enquanto Black permanece em silêncio, fumando seu cachimbo. Sua única ação enquanto os outros discutem possibilidades de restringir a guerra nuclear é olhar desconfiado para Groeteschle, desacreditando no que ele diz. É possível fazer certa ligação com Mandrake, uma vez que ambos parecem ser a única luz de racionalidade em meio às trevas do absurdo. Black então, após ouvir o suficiente da discussão inócua que ocorria, finalmente se posiciona.

**Figuras 15-18: Black & Groeteschle**



Fonte: Fail-Safe (1964)

A câmera é posicionada do seu lado, o colocando em primeiro plano enquanto ocupa um terço da cena. Podemos ainda ver também metade da mesa, e os outros militares sentados ali. Quando Black tira seu cachimbo da boca profere a frase “Falamos do assunto errado”, o impacto da sua oposição faz com que, em um movimento quase simultâneo, todos virem suas cabeças e prestem atenção no que ele irá dizer. Toda a sequência é construída – em oposição ao que faz Kubrick – com uma montagem de diversos cortes

entre quem fala e a reação dos que o escutam. Isso gera certo dinamismo na cena, porém o impacto do que é dito ou das ações acaba sendo diminuído.

No entanto, tal técnica mantém a fluidez da sequência que é possível observar enquanto Groetteschele desce de seu palanque, vai em segundo plano até uma mesa, se serve de café, e anda até seu lugar na mesa de reunião. Sentado casualmente com a bebida, assim como Black fazia com seu cachimbo enquanto o outro falava, o professor ironiza os argumentos do militar, com um sorriso de escárnio no rosto. Aponta para a inversão de valores que parece acontecer – “O militar é uma pomba, o civil é um gavião” – e faz com que os outros militares desacreditem naquilo que Black diz, em meio a risos.

Para ganhar novamente seu público, Groetteschele se levanta e, falando, vai até o palanque. Reassume a sua posição de superioridade, que antes havia passado para Black, enquanto este tinha a palavra e a câmera o centralizava no quadro, e lança questões retóricas que intensificam o teor de suas ideias.

## 2.5. Construções

A partir das análises das sequências de ambos os filmes que temos até o momento podemos perceber como os respectivos diretores reformulam a imagem simbólica da atuação dos militares e de seus confrontos internos, assim como o conflito entre eles e os civis. Podemos dizer que, por meio da montagem, da atuação e do roteiro, esses diretores criam imagens que, por serem símbolos daquilo que é a realidade, tendem muitas vezes a assumir o papel da mesma, pelo menos enquanto formam o imaginário de uma população. Tal fato é intensificado pela questão de que os longas foram lançados em meio à situação que reconstroem, e no país onde tudo foi muito intensificado pelo medo e a paranoia instaurados.

A partir das diferentes premissas sobre os mesmos assuntos explorados nos filmes eleitos para o presente estudo, especificamente nas sequências analisadas – a paranoia de um lado e a dissuasão de outro – podemos compreender se (ou como) a partir do aparato simbólico intrínseco aos filmes os diretores fizeram parte, com suas obras, do moldar do imaginário da época. Voltamos então à B. Baczko, enquanto ele afirma que os homens

“Precisam de ‘fatos’, de signos e imagens, de gestos e figuras, a fim de comunicarem entre si e se reconhecerem ao longo do caminho. Os sonhos e as esperanças sociais, frequentemente vagos e contraditórios, procuram cristalizar-se e andam em busca de uma linguagem e de modos de expressão que os tornem comunicáveis. Os princípios e

conceitos abstractos só se transformam em ideias-força quando são capazes de se constituir como [a]poios em torno dos quais a imaginação colectiva se organiza.” (BAZCKO, 1985, p.321)

Seja no desconforto gerado pela absurdez no reconstruir histórico de Kubrick ou pela empatia que Lumet busca, o fato é que os espectadores de ambos os filmes – em especial aqueles que os assistiram na época de seus lançamentos, e mais especificamente aqueles dos Estados Unidos – obtiveram as imagens simbólicas que precisavam para reconstituir a realidade em sua mentalidade. Eis um dos papéis do cinema e de outras mídias enquanto aparato de suma importância na bagagem cultural de um povo, em conjunto a diversos outros símbolos: a criação do imaginário.

No percorrer deste capítulo, pudemos observar qual o importante papel do cinema na constituição do imaginário de um povo, seguindo os passos de Baczko e aplicando suas teorias de imagens e mitos nos filmes. Ao compreender os princípios historicizantes que serviram como base para os longas analisados, assim como a capacidade dos mesmos de reinterpretar tais fatos, foi possível fazer uma análise fílmica fundada em teorias historiográficas.

Ao nos perguntarmos sobre a formação do imaginário através do aparato simbólico – aquele gerado pelo cinema – conseguimos instaurar nossas fontes e objetos nos estilos narrativos dos filmes de Kubrick e Lumet, opostos entre si, mas que contam basicamente a mesma história. Indagando tais construções, foi possível perceber como tais premissas tiveram também seu papel em meio à historiografia.

Relembrando Rosenstone, aqui vimos a atuação dos diretores como historiadores, que trabalharam no caso com o tempo presente, uma vez que estavam inseridos nos fatos que transformaram em cinema. Não podemos afirmar a intencionalidade ou não de tal característica dos cineastas, porém suas obras deixam claro as importâncias para a escrita da história, seja pela constituição de uma mentalidade na época em que foram lançados, seja para estudos posteriores, como é o nosso caso.

## Capítulo 3

### Comicidade do Absurdo: o riso nervoso frente ao abismo

#### 3.1 Introdução

Até o momento, analisamos os conceitos de medo e paranoia presentes nos mais diversos meios, desde a sua presença em filmes e propagandas políticas, passando pelo rádio e os observando até mesmo na escrita de cartas oficiais das potências que se enfrentavam na Guerra Fria. Tivemos o apoio teórico principalmente – mas não só – de Jean Delumeau, a partir do qual pudemos constatar a instrumentalização do medo em grande parte da história ocidental. Finalmente, nos ocupamos em analisar nossa fonte principal através de tais perspectivas, uma vez que a mesma estava imersa nessa realidade e fazia parte ativamente da construção de um imaginário.

Dr. Strangelove, porém, não se reserva apenas à construção de um aspecto tão pungente no ser humano naquele momento como o faz a partir de um gênero que poderia ser considerado como oposto à essa perspectiva paranoica. O humor e o cômico estão presentes ao longo de toda a obra. Podemos ver como Kubrick estrutura a narrativa de seu filme a partir de conceitos sérios e densos como os citados anteriormente, porém sob uma perspectiva irônica e permeada por humor negro.

A ironia no longa já foi analisada por mim em outros momentos, a partir da leitura da obra Meta-História de Hayden White, na qual (em resumo) o autor procura estudar a composição de diferentes narrativas históricas a partir de elementos literários. Sendo um deles a forma irônica, achei oportuno então utilizar esse ferramental para buscar entender Dr. Strangelove, me apoiando também na metodologia utilizada por Rosenstone para analisar os elementos fílmicos<sup>35</sup>.

Aqui, buscarei analisar a faceta humorística do filme a partir dos estudos de Georges Minois, “História do Riso e do Escárnio” cuja obra traz um título e conteúdo que remetem à “História do Medo no Ocidente” da qual falamos a pouco. Dessa forma, poderei me aprofundar nos diferentes estilos de comicidade e tentar fazer uma discussão da última parte da divisão do filme que se passa na Sala de Guerra. A ironia em si continuará muito presente, claro, porém a partir de uma leitura diferenciada da feita na outra ocasião.

---

<sup>35</sup> O texto de título “Dr. Fantástico - Diálogos com Hayden White e Rosenstone” encontra-se, no período de escrita da presente monografia, em vias de publicação nos anais da Semana de História UFU 2017.

O humor negro de Kubrick aproxima o espectador que vive a Guerra Fria de seu absurdo a partir da sátira que faz com os políticos – aqueles senhores de terno que tem em suas mãos o botão para a destruição mundial – e a dissuasão, cujo resultado tende a ser desastroso, algo premeditado pela sigla em inglês que já apresentamos nesse estudo: MAD. Nesse contexto do humor carregado de pessimismo (afinal o filme termina com a destruição do mundo como o conhecemos) podemos lembrar Minois, citando Nietzsche:

“Esse ‘belo humor’ (*Heiterkeit*) pregado por Nietzsche se enraíza em nosso sofrimento: ‘o homem sofre tão profundamente que *precisou* inventar o riso. O animal mais infeliz e mais melancólico é, bem entendido, o mais alegre’. Estamos diante de nosso próprio absurdo. ‘Como o homem pode sentir prazer com o absurdo? Isso é tão remoto, na verdade, quanto há o riso no mundo, eis a questão.’ O riso e o pessimismo caminham juntos, entretêm-se mutuamente. É porque tomamos consciência de nossa condição desesperada que podemos rir seriamente, e esse riso nos permite suportar essa condição.” (MINOIS, 2003, p. 518-9)

Fazer constatar a própria condição desesperada de absurdez é, ao meu ver, um dos papéis da ironia empregada em *Dr. Strangelove*. Para além de suportar esse fato, entretanto, o riso nervoso causado por essa nova consciência deve tirar o espectador da inércia que o simples absorver das notícias e filmes sérios o colocam, com o medo perpétuo da bomba, naquele momento. A leitura diferenciada a partir do humor pode ser visto também como uma espécie de choque de realidade.

### 3.2 Humor e Humor Negro

Em 1962, quando o filme de Kubrick foi produzido e rodado, o cinema estava saindo de seu período clássico e entrando no momento que ficou conhecido como a *New Hollywood*, formada por uma geração de diretores que frequentavam faculdades de cinema e buscavam criar algo mais autoral do que o prévio *star-system* e os estúdios permitiam. Sendo o próprio diretor um de seus expoentes, transformar o romance sério e denso de Peter George (*Red Alert*)<sup>36</sup> em um filme cômico, com personagens propositalmente exageradas e, apesar disso, um final trágico o fez inovador.

Tal solução achada para o roteiro absurdo onde a razão parecia não ter lugar, quanto menos a seriedade, foi explorada por mim no item “‘Eu não posso fazer isso, as

---

<sup>36</sup> GEORGE, Peter. “Red Alert”. T.V. Boardman, Reino Unido, 1958

“pessoas vão rir” do artigo também citado no primeiro capítulo, “Dr. Fantástico, Ironia e Guerra Fria”. Naquela oportunidade, constatei que

“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*, 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.” (CARVALHO, 2015, p. 82)

Mark Eaton, por sua vez, expõe a importância do humor negro no cinema durante tal período em seu estudo intitulado “*Dark Comedy from Dr. Strangelove to The Dude*”:

“[...] dark comedy emerged as a genre that allowed filmmakers to develop serious cultural critiques of American politics and society in the guise of comedies. Dark comedy also permitted filmmakers to take on more controversial or serious subject matter. [...] The radical countercultural ethos of the New Hollywood, a period dating from roughly 1965 to 1975, encouraged ever darker and more violent yet comedic treatments of subjects like adultery, suicide, and especially war. Dark comedy played a pivotal and underappreciated role in the transition to a postclassical era in American cinema, when the studios ceded considerable power to maverick film directors.”<sup>37</sup> (EATON, 2012, p. 315)

Dessa forma, fica claro o papel primordial da comichade, na forma do humor negro, em *Dr. Strangelove*. A necessidade do enfrentamento do absurdo naquele momento acaba, de certa forma, por superar o medo ao mesmo tempo em que se vê, na tela em frente, a sua consolidação. A sequência final do filme, com vários cogumelos atômicos destruindo a terra ao som da aqui irônica “We’ll Meet Again”<sup>38</sup> dá ao público a real noção da dimensão da loucura em que está inserido. De mãos atadas, não restando o

---

<sup>37</sup> Tradução livre: “[...] o humor negro emergiu como um gênero que possibilitou aos cineastas desenvolver críticas culturais sérias quanto à política e sociedade americana sob o disfarce de comédias. O humor negro também permitiu aos cineastas abordar assuntos mais controversos ou sérios. [...] O ethos contra cultural radical da Nova Hollywood, um período datando mais ou menos de 1965 a 1975, encorajou o tratamento mais obscuro e mais violento, mesmo que em termos de comédia, de assuntos como adultério, suicídio e especialmente guerra. O humor negro teve um importante e subapreciado papel na transição para uma era pós-clássica no cinema americano, quando os estúdios cederam um poder considerável aos diretores independentes.”

<sup>38</sup> PARKER, Ross; CHARLES, Hugh. *We’ll Meet Again*. Performed by LYNN, Vera. 1939.

que fazer se não confiar que nenhum dos políticos tão bem caricaturados por Kubrick apertem o botão, o espectador ri. Nervosamente.

Como Minois deixa claro, “Todos os tipos de ironia e de zombaria visam a um objetivo que se situa além do riso. Essa finalidade é mais reveladora das mentalidades do que o riso em si mesmo.” (MINOIS, 2003, p. 528). Com essa constatação, voltamos brevemente à discussão que tivemos nos capítulos anteriores sobre a formação de imaginários e mentalidades. Aqui, temos não somente o fato de filme em si criar tal situação, mas também a sua característica cômica que, podemos dizer, impressiona e faz questionar. Afinal, é mais fácil assistir a um filme com uma estrutura narrativa básica e um apelo sentimental e emocional que nos faz torcer para este ou aquele lado. Muito mais difícil é a tarefa do espectador que Kubrick atinge, uma vez que existe certa distância entre obra e público formada pela ironia e o escárnio em tela.

Dessa forma, não existe uma catarse final, nenhuma redenção ou volta heroica. Nada de finais felizes, ou mesmo palatáveis. Aqui, o diretor brinca com as emoções tradicionalmente instauradas no cinema e faz o espectador rir, mas como foi dito, de forma nervosa, e não pelo simples riso, como algumas comédias o fariam. Em *Dr. Strangelove* o riso é sério, por mais contraditório que isso possa parecer. É o riso de Nietzsche, como vimos anteriormente, com o qual “O homem, atormentado por séculos de medo, opressão moral e social, aspira ao riso libertador: ‘O ser encarquilhado, tremendo de medo, para e desabrocha lentamente – o homem ri’”. (Ibid. p 520)

G. Minois aborda vastas teorias sobre o riso. Aqui, apresentamos a exposta acima e ainda vamos debater outras, porém sempre tendo em mente o nosso objeto de estudo e como tais análises podem ser identificadas nele. Dessa forma, apresentada parte de nossa base teórica e alguns conceitos, iremos seguir para a análise fílmica em si, permeada sempre por estudos presentes em outros artigos e textos acerca dessa mesma temática, em confluência com alguns temas pertinentes às sequências e personagens a serem estudados.

### ***3.3 Communication Breakdown***

Abrimos aqui um parêntese para dedicar-nos a uma das preocupações centrais tanto no período da Guerra Fria quanto na trama do longa por nós estudado: a comunicação. Desde diretamente entre JFK e Khrushchev até de forma mais sutil com a transmissão de ideologias entrelaçadas ao entretenimento, por exemplo, é possível examinarmos a importância desse tópico para aquele período. Ao tomarmos a

comunicação como um conceito base, começamos a perceber seu protagonismo, inclusive na análise de *Dr. Strangelove*. No filme, esse é um dos temas centrais, e mesmo o objeto do telefone em si assume um papel essencial na trama.

A primeira cena consiste de uma chamada telefônica, cujo assunto será completamente insano, interrompendo o trabalho analítico de um oficial da força aérea. Na sequência seguinte, outro telefonema nos possibilita enxergar a vida promíscua de um general, ao que sua amante reassume, naquela condição íntima, o seu cargo de secretária ao passar recados ao homem que não quer se dar ao trabalho de atender a ligação.

Temos também o fato de que Ripper havia eliminado todas as formas de comunicação com a sua base e, ao finalmente tentar avisar o pentágono qual o código que impediria os bombardeiros, Mandrake precisa utilizar um telefone público, mas se encontra sem moedas. O ápice dessa insistência constante das vicissitudes quanto às tentativas de comunicação está a cena do telefone vermelho, ou *hotline*. Nesse momento, há a tentativa de comunicação entre as potências através de uma linha direta, na qual falam o presidente americano M. Muffley e o chairman soviético Dimitri. A conversa que se arrasta de forma truncada durante minutos é cômica e gera certa aflição, uma vez que está inserida no contexto de urgência da crise atômica que se enfrenta. Falaremos mais dessa cena em alguns momentos.

Dessa forma, fica evidente como é preciso atenção a alguns detalhes que, por serem tão usuais, podem passar despercebidos em um filme como o de Kubrick, mas que estão ali por algum motivo. O ato de pensar na historicidade em adição ao contexto em que se constrói a narrativa que acompanhamos – ao que os fatos da realidade se entrelaçam com os criados nas metáforas e alegorias audiovisuais ficcionais do cinema – se faz presente e essencial para que se possa analisar todas as camadas de um filme.

A comunicação é um elemento central também das relações humanas. A necessidade de convivência comunitária e em sociedade leva-nos às mais diferentes formas de comunicação, desde inicialmente com sons guturais e desestruturados até a fala, a escrita, a pintura ou o próprio cinema. Dessa forma, ao demonstrar a falha nesse quesito essencial para a constituição da humanidade de cada um, o diretor não atesta somente a incapacidade de se relacionar ligada ao momento de intolerância vivido entre os Estados Unidos e a União Soviética, que tinham em mente o seu oposto como seu inimigo – comunistas e capitalistas, respectivamente – mas também a perda de um dos poucos elementos em comum que nos une enquanto humanidade.

Em um aspecto mais prático, a falha comunicacional muitas vezes leva à desinformação (principalmente quanto às atualidades), que acaba se transformando em ignorância generalizada, sugestionável e aberta a acreditar em boatos e notícias falsas. Isso pode acarretar no medo infundado, que está a um passo de se transformar em intolerância – uma vez que não é racional. Tudo isso tem a ver com os assuntos que exploramos de forma geral no primeiro capítulo, e citado no segundo com a paranoia anticomunista durante a Guerra Fria cujo sentimento tem seu par com a xenofobia atual dos Estados Unidos. Estabelecido esse grande tema que circunda o momento e o filme aqui analisados, podemos fechar essa interessante constatação e nos voltar para o último segmento a ser analisado de *Dr. Strangelove*, a Sala de Guerra.

### 3.4 A Sala de Guerra

Dentre os diversos personagens importantes que fazem parte da sequência cuja localidade é a Sala de Guerra, somos apresentados primeiramente ao General Buck Turgidson, o único dentre essas figuras que vemos brevemente fora do ambiente enclausurado que remete a um bunker antinuclear onde se passa um terço do filme. Tendo em mente que a apresentação de um personagem é parte essencial da sua construção na narrativa fílmica, o quarto espelhado que nos remete a um motel junto à única mulher que vemos no filme – que se encontra deitada e seminua no início da cena – já deixam claras algumas características do general.

Seu tom de insatisfação com a ligação de trabalho que interrompe o seu lazer, junto ao fato de deixar a sua amante/secretária atender o telefone e lhe passar os recados ao invés de assumir as responsabilidades também dão ao espectador uma noção de quem é Buck Turgidson. Aqui, o diretor faz um *foreshadowing*<sup>39</sup> das características da personalidade do general, que serão essenciais na construção posterior do personagem, assim como das suas atitudes. Uma vez na Sala de Guerra, a primeira imagem que temos do general é uma visualmente semelhante àquela de Ripper em seu gabinete, erguendo-se atrás de uma placa com o seu nome. Aqui, a câmera assume a já familiar posição um pouco abaixo do ator, e então podemos ver uma pasta a sua frente, em cuja lombada lê-se “World Targets in Megadeaths”. Assumindo a mesma posição da placa que

---

<sup>39</sup> Previsão ou prenúncia do que acontecerá em algum ponto mais avançado da obra.

identificava o nome e posto do outro militar, temos uma indicação da natureza bélica desse personagem.

Na primeira parte da sequência por ora analisada, há a discussão entre Buck e o presidente dos Estados Unidos, Merkin Muffley. O último é um homem calvo de óculos e as cenas em que aparece são sempre compostas por ele no centro de diversos assessores, enquanto o general ocupava quase todo o quadro sozinho. A partir da forma como ambos são filmados é possível identificar características que ficam mais evidentes no decorrer de suas falas e atitudes. Dessa forma, temos o presidente – a figura que deveria ser apresentada de forma mais imponente e demonstrar mais segurança – posicionado até então de forma diminuta, sempre filmado com a câmera reta e em ângulos mais abertos.

Toda essa composição reflete em um nível visual os acontecimentos da sequência: O presidente está impotente pois só agora descobre o que aconteceu e não sabe o que fazer. Quanto mais Turgidson fala da situação, menores são as esperanças de contornar essa crise, sentimento transmitido pelos olhares de preocupação que Peter Sellers consegue dar ao personagem. Logo após indicar todas as vicissitudes e deixar o presidente sem ação, o general dá o seu ponto de vista militar, o qual consiste em aproveitar a falha e atacar a União Soviética, acabando assim com a ameaça comunista – atitude, novamente, premeditada pelos elementos de construção desse personagem.

Depois, nos deparamos com o embaixador soviético Alexei de Sadeski, levado até a Sala de Guerra como um potencial facilitador da comunicação entre Muffley e Dimitri. A figura do embaixador é uma das mais caricaturescas que temos no longa. Desde seu figurino até seu sotaque carregado e as expressões faciais, o espectador consegue relacioná-lo diretamente com aquilo que foi cunhado a partir do imaginário coletivo durante anos. Aqui, cabe lembrar que a construção de personagens russos no cinema americano do pós-guerra, mais expressivamente na década de 1950, era até então no papel do inimigo, do espião sorrateiro cuja finalidade era desestruturar os Estados Unidos para que o comunismo pudesse se alastrar.<sup>40</sup>

As diferenças entre o embaixador e Turgidson – alegorizando as rixas entre a potência soviética e a americana – aparecem desde o primeiro contato dos dois personagens, em uma discussão que rapidamente se torna física. Tendo em vista a escaramuça franca que acontece entre eles, Muffley assume pela primeira vez um papel de imponência quase paternal ao repreender tal atitude notadamente adolescente, gerando

---

<sup>40</sup> Sobre isso, ver WOLFE, Gary K. "Dr. Strangelove, Red Alert, and Patterns of Paranoia in the 1950's", *Journal of Popular Film*, p. 57-67. 1976.

uma das falas mais emblemáticas e irônicas do longa, “*Gentlemen you can’t fight in here! This is the War Room!*”<sup>41</sup>.

A cena que se segue na construção intermitente de Kubrick é a de tiros sendo trocados entre os soldados que “protegem” a base da força aérea e aqueles que tentam adentrar a mesma, intercalando dessa maneira a disputa simbólica entre as duas figuras caricaturescas e o campo de batalha em si – mesmo que, sabemos, os soldados lutam contra seus compatriotas – utilizando inclusive o recurso da câmera na mão, que traz um tom mais realista à sequência.

### 3.4.1 *Hotline*

Enquanto a frase mais impactante do filme foi citada acima, uma cena muito marcante ao imaginário dos espectadores é aquela que envolve o telefone vermelho, que havíamos citado anteriormente. Esse momento é crucial no longa não apenas para um grande desenvolvimento da trama, mas também por demonstrar literalmente aquilo que estava nas entrelinhas. Todo o absurdo que é possível perceber no decorrer do filme é concretizado enquanto vemos os dois maiores líderes mundiais debatendo frivolidades frente à crise que potencialmente destruiria o mundo inteiro.

Um fato exterior que fortaleceu mais ainda o elemento humorístico dessa sequência foi o lançamento de *Fail-Safe*, que já abordamos antes nesse estudo. O longa possui caráter sério e, oposto à construção crítica em meio à comicidade de Kubrick, intensifica os sentimentos de insegurança já presentes no espectador. Nele existe uma sequência similar que envolve o telefone vermelho, porém com um viés tenso enquanto apenas o presidente e seu tradutor, confinados em uma pequena sala muito abaixo do solo tentam negociar formas de reduzir os danos.

A semelhança entre as duas sequências é tamanha, ao mesmo tempo em que a diferença é também tão acentuada, que a comparação nos remete ao filósofo russo Mikhail Bakhtin e seu conceito de carnavalização (BAKHTIN, 1965). Muito citado na obra acerca do riso de Minois que por ora tomamos como base, Bakhtin dedicou grande parte dos seus estudos às relações medievais, principalmente ao tratar de festas e costumes populares que invertiam, ao menos por um breve período, os valores. Reis e senhores feudais eram zombados pelo povo, que ria durante esse tempo de paródias.

---

<sup>41</sup> Tradução livre: “Senhores vocês não podem brigar aqui! Isto é a Sala de Guerra”

“A visão séria é acompanhada de interditos, restrições, medo e intimidação. Inversamente, a visão cômica, ligada à liberdade, é uma vitória sobre o medo. Na festa carnavalesca, destrói-se, reduz-se, inverte-se, zomba-se de tudo o que faz medo: imagens cômicas da morte, suplícios joviais, incêndio de uma construção grotesca batizada de ‘inferno’; o sagrado, o proibido, os tabus transgredidos só existem por alguns momentos; ri-se daquilo que se tem medo.

E esse riso não é individual; para ser eficaz, deve ser coletivo, social, universal. Ele não incide sobre o particular, mas sobre o mundo inteiro, do qual revela a verdadeira natureza. Bakhtine fala da ‘verdade revelada por meio do riso’, que liberta o medo do sagrado, da proibição autoritária.” (MINOIS, 2003, pp. 156-7)

Já na primeira imagem que temos do presidente americano no longa de Lumet, o mesmo encontra-se andando cercado de assessores a caminho da pequena sala subterrânea onde ficará confinado. Oposto à construção da imagem presidencial que temos em *Dr. Strangelove*, aqui ele possui uma aura de liderança enquanto dá ordens aos seus subordinados e parece estar no controle total da situação. É a visão séria da qual falava G. Minois. Depois disso, próximo à marca de uma hora temos o primeiro contato direto entre os líderes americano e soviético. É importante salientar que a montagem dessa conexão é feita de modo a permear toda a segunda metade da obra, uma vez que acontece em cinco sequências distintas que costuram a trama.

Antes do diálogo ter início, o personagem de Henry Fonda coloca o grande telefone com linha direta à União Soviética em cima da mesa e recosta em sua cadeira, preocupado e pensativo. A imagem gerada por esse ato faz com que o objeto de suma importância na cena se agigante frente a um semblante pequeno e já não tão poderoso do presidente, uma vez que o telefonema irá determinar o futuro não só das duas potências e seus cidadãos, mas talvez de toda a humanidade. Como é dito explicitamente durante a primeira parte das conversas pelo presidente americano, “*If that [bombing] happens, there’ll be very little left of the world*”.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Tradução livre: “Se esse bombardeio acontecer, vai sobrar muito pouco do mundo”

**Figura 19: O Telefone Vermelho em Fail-Safe**



Fail-Safe (1964)

Inversamente, em *Dr. Strangelove* o presidente é apresentado ao espectador sentado à uma grande mesa redonda com diversos assessores e, enquanto podemos ouvir a sua voz sem sabermos de onde vem, Kubrick o enquadra no canto da cena, sendo apenas mais um dos presentes. Com o progresso do filme, chegamos à cena da ligação direta com Moscou, a qual se inicia com uma conversa amigável entre os líderes. Um detalhe importante que confere um nível de humor ainda maior à cena é o fato de que Dimitri está bêbado, como alerta o embaixador russo De Sadeksi.

Um dos elementos que faz a cena ter o caráter de paródia, principalmente com relação à posterior tentativa de seriedade que *Fail-Safe* lhe atribui é a presença de Turgidson, que escuta a conversa e exprime diversas reações da forma mais caricaturesca o possível. Enquanto só observamos o suor e o nervo dos dois homens sozinhos no bunker com Lumet, ao acompanharmos o longa de Kubrick existe certa dose de humanidade, nem que seja na forma bizarra da atuação de George C. Scott e da personalidade que ele atribui ao general ou às interjeições e trejeitos de Sellers ao telefone.

Abaixo, selecionamos alguns *stills* da sequência, mas que, infelizmente, não fazem jus à atuação de ambos, elemento essencial para estabelecer o tom narrativo aqui. As inflexões de voz e expressões de seus rostos ora pequenas e precisas, ora exageradas, é que ditam realmente as cenas:

**Figuras 20-23: Ação e reação**

Dr. Strangelove (1964)

Não fosse a mesma estética e cenário, um leitor desavisado poderia achar que o telefonema da cena está ocorrendo entre os dois personagens acima destacados. No cinema clássico – e por ser uma fórmula que funciona, vemos em muitos filmes até hoje – normalmente uma sequência de diálogo, ainda mais se envolver um telefone, se dá pela ação daquele que fala e reação do que responde, com o chamado *shot/reverse shot* ou, campo/contracampo.

Claro, existem variações como por exemplo mostrar a imagem de um dos lados com apenas o som do outro, mas o que Kubrick faz aqui remete inclusive aos pioneiros da inovação cinematográfica da França como Godard ou Truffaut. Principalmente nos filmes do primeiro, especificamente acerca dos diálogos, pode-se perceber como o formato clássico é descartado. Como atesta Mark Eaton em seu já citado artigo, “Influenced by the French New Wave, with its coterie of innovative directors, Jean-Luc Godard and Francois Truffaut foremost among them, and its selfproclaimed auteur theory [...] a generation of young filmmakers [...] sought to become auteurs themselves”<sup>43</sup> (EATON, 2012, pp. 315-16). O jovem Stanley, ao meu ver, poderia ser incluído dentre esses diretores.

<sup>43</sup> Tradução livre: “Influenciado pelo Cinema Novo Francês, com seu conjunto de diretores inovadores, principalmente Jean-Luc Godard e Francois Truffaut, e sua autoproclamada teoria autoral [...] uma geração de jovens diretores [...] procurou tornarem-se autores eles mesmos”.

Dessa forma, ao nem mesmo ouvirmos o que é dito do outro lado da linha e não termos reação alguma do interlocutor, o diretor fez a escolha de nos apresentar as reações de um terceiro, no caso justamente o general que discorda de vários elementos do momento de negociações em que o seu superior se encontra. Assim, podemos fazer uma breve leitura alegórica da sequência, apenas a partir das reações de Turgidson e o (creio que podemos chamar de) monólogo de Muffley: temos a desaprovação dos militares frente às tentativas de negociar a paz pelos políticos, uma das diversas críticas sutis do diretor.

### 3.4.2 Dr. Merkwürdigliebe

O presente subtítulo faz alusão ao nome alemão original de Dr. Strangelove. O mesmo é dito no filme em uma conversa informal e paralela entre Turgidson e um dos assessores do presidente enquanto o terceiro personagem de Sellers no longa encontra-se dando a sua opinião acerca do *Doomsday Device* que os soviéticos aparentemente haviam construído, o qual iria lançar mísseis nucleares automaticamente se o território fosse atacado – o que parecia ser o caso.

Essa pequena inserção de *background* do personagem, aliado ao seu pesado sotaque e, mais obviamente, sua insistente mão direita saudando o nazismo assim como a troca do termo “presidente” por “*Führer*” algumas vezes deixam exageradamente claro que o cientista cadeirante veio da Alemanha fascista. Mais do que isso (o que na época de lançamento do filme era basicamente senso comum) sabia-se que diversos cientistas que trabalharam anteriormente sob a suástica naquele momento prestavam serviços ao *star and stripes*.<sup>44</sup>

Com todo esse peso político, o personagem poderia ter sido construído como uma ameaça, com um ator carrancudo e de voz grave, que usasse um jaleco e remetesse ao cientista louco dos filmes da década de 1950. Entretanto, temos um homem franzino, com movimentos duros e travados, olhares fixos, um terno como todos os outros e preso a uma

---

<sup>44</sup> Um dos nomes mais conhecidos, e que certamente serviu de inspiração à paródia levada a cabo por Peter Sellers, é o Dr. Wernher von Braun. Ele foi um dos cientistas que trabalhou do projeto dos mísseis V2, que causaram muita destruição na Europa durante a Segunda Guerra, passando a trabalhar para o governo americano com o fim da mesma. Ele é referenciado na canção satírica de Tom Lehrer que leva o seu nome, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TjDEsGZLbio> (último acesso: 07/03/18)

cadeira de rodas. E esse é um dos elementos que transforma o macabro em cômico, como Minois deixa claro à luz dos pensamentos de Bergson:

“Daí a famosa fórmula: o cômico é ‘o mecânico colado sobre o vivo’ [...] O disfarce faz parte da transformação que rebaixa um ser humano ao estado de máquina, simplificando sua aparência, reduzindo-a a alguns traços que levam ao extremo da lógica de um caráter. Tudo o que, no aspecto exterior, contribui para desumanizar ou para evocar um disfarce é, portanto, cômico” (MINOIS, 2003, p. 523)

Não só sua aparência atribui ao personagem características cômicas, já que uma das respostas naturais ao bizarro é o riso, como também seu discurso denota a ironia dessa obra de humor negro de Kubrick. Essa reação, porém, cria no espectador certa distância frente àquilo que ele vê em tela, diferente do modo como Lumet procura fazer em sua obra. Nela a todo momento há a tentativa de uma aproximação emocional através da empatia e da humanização de seus personagens. Essa distância é cara à ironia, como analisa Robert Lamm, também referenciando H. Bergson:

“*Dr. Strangelove* typifies the detached nonchalance – the ironic distance from the glare of the apocalypse that the black humorist must maintain. The phenomenon of ‘distancing,’ or non-identification with victims, serves to explain our ability to find humor in suffering much the way it allows us to laugh at a pompous person who slips on a banana peel. Similarly, Henri Bergson notes ‘the absence of feeling which usually accompanies laughter.’ while Andre Breton believes that black humor is ‘par excellence l’ennemi mortel de la sentimentalite.’ [...] Distancing is evident at the conclusion of *Dr. Strangelove* as its camera soars to a God’s-eye perspective above Ground Zero of the secular Armageddon – the mushroom clouds are aesthetically appealing; we cannot see the agony of charred humanity below.”<sup>45</sup> (LAMM, 1991, p. 89-90)

O final de *Fail-Safe* evidencia ainda mais o fato de que é um objetivo do diretor fazer aflorar as emoções do espectador a partir da empatia e do afeto. Enquanto vemos apenas os cogumelos das explosões atômicas que são “aesthetically appealing” em *Dr. Strangelove*, no longa de Lumet temos exposta a vida cotidiana de Nova York, com foco

---

<sup>45</sup> Tradução livre: “*Dr. Strangelove* demonstra a indiferença afastada – a distância irônica do brilho do apocalipse que o praticante do humor negro deve manter. O fenômeno do ‘distanciamento’, ou não-identificação com vítimas serve para explicar a nossa habilidade de achar humor em sofrimento da mesma forma que nos permite rir de uma pessoa pomposa que escorrega em uma casca de banana. Similarmente, Henri Bergson nota ‘a falta de sentimento que usualmente acompanha o riso.’ Enquanto Andre Breton acredita que o humor negro é ‘por excelência o inimigo mortal da sentimentalidade’. [...] O distanciamento é evidente na conclusão de *Dr. Strangelove* enquanto sua câmera flutua para uma perspectiva divina sobre o Marco Zero do Armagedom secular – as nuvens de cogumelo são esteticamente apelativas; nós não conseguimos ver a agonia da humanidade carbonizada abaixo.”

em famílias e crianças, que estão prestes a ser varridas da existência com a força destrutiva do armamento nuclear. Isso choca muito mais o público, apesar da vastidão mundial do estrago no longa de Kubrick e a perspectiva da vida de eugenia em minas por cem anos. Ao mostrar o impacto real da ameaça que permeia os imaginários de uma geração em uma das cidades mais famosas do país (quicá do mundo), a distância irônica do outro filme não existe e em seu lugar temos uma proximidade intensamente sentimental.

Aqui, cabe fazermos um paralelo com a campanha presidencial de LBJ explorada anteriormente. A discussão acerca da empatia que se seguiu ao pensarmos os momentos finais de *Fail-Safe* também vale para aquele minuto televisivo rápido, porém intenso, que intimida o espectador e o coage a votar no candidato por meio do medo – não à toa, Johnson ganha as eleições daquele ano. Dessa forma, é possível perceber o impacto real tanto da ficção vista como tal no cinema e aquela encarada como realidade nas televisões que se popularizavam.

A distância tende a ser importante, principalmente no âmbito de estudos e análises. Isso pode soar contraditório, uma vez que um filme normalmente busca o impacto pela proximidade, ao lidar com as emoções do espectador. Claramente, pelo o que vimos até aqui, Kubrick não é um diretor que poderíamos chamar de normal. A complexidade do seu filme que escolhemos como objeto do presente estudo, apesar de não ser aparente nas primeiras vezes que o assistimos, confirma a constatação. Novamente cito Minois, dessa vez apoiado em uma teoria de Freud, sobre o papel da distância causada pelo humor:

“O humor impede o desencadeamento do afeto penoso, permite-nos economizar um desgaste afetivo, e é nisso que reside o prazer que ele propicia. (...) Ele circunscreve, de alguma forma, seu abatimento, sua dor psíquica, seu medo: ‘O prazer do humor nasce, então, não saberíamos dizê-lo de outra forma, à custa do desencadear de desespero que não se produziu; ele resulta da economia de um desgaste afetivo’” (MINOIS, 2003, p. 526)

A chamada *nightmare comedy*<sup>46</sup> evoca outros gêneros ao filme, além da paródia e da sátira, que por ora tratamos. Não só a sua relação cômica com desastres de proporções mundiais que, como vimos, gera o humor negro, mas também outros elementos cinematográficos. Temos por exemplo o fato de *Dr. Strangelove* ser filmado em preto e

---

<sup>46</sup> Termo utilizado pelo próprio diretor em entrevista à GELMIS, Joseph. “The Film Director as Superstar”, New York: Doubleday, 1970. apud MALAND, Charles. “Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus” In. *American Quarterly*, vol. 31, n. 5. Johns Hopkins University Press. p. 697-717, 1979.

branco, possuir luzes duras que incidem sobre os personagens de forma intensa e o cenário quase sempre esfumado, principalmente da Sala de Guerra, que nos lembram os clássicos filmes policiais investigativos do gênero *noir*, muito populares nas décadas anteriores ao seu lançamento.

Com um clima de suspense e que pode remeter também, esteticamente, aos filmes de terror e até ao expressionismo alemão – a arquitetura faraônica da Sala de Guerra, por exemplo, que se torna paradoxal sendo tão grandiosa e ao mesmo tempo remetendo a um *bunker* nuclear – o filme parece ser um amálgama de sutis referências ao que foi popular no cinema durante algum tempo, porém subvertendo suas funcionalidades originais ao incluir intensamente o elemento humorístico. Assim, nessa junção de elementos Alejandro Reche atesta que:

“[...]su papel [do horror] parece bastante similar al del humor en la medida en que, al crear una distancia con respecto a lo que nos inquieta, lo hace un poco más manejable y nos permite abordarlo de forma vicaria.  
[...] la distancia de la ficción de horror se suma a la distancia humorística, y ambas nos tranquilizan, colocan no una sino dos barreras de seguridad entre nosotros y el abismo para que podamos contemplarlo sin caer em él.” (RECHE, 2015, p. 157)

Adequando a nossa interpretação a partir dos elementos acima discutidos, devemos então partir para a análise de fato do personagem que dá nome ao filme. De forma contraditória – o que a essa altura já parece ser quase um traço de autoria nessa obra de Kubrick – ele é um dos personagens principais que tem menos tempo de tela. Nos é apresentado perto do último terço do filme, ocasião na qual tem a palavra e domina a cena, mas é logo cortado para acompanharmos os acontecimentos na base da força aérea e no bombardeiro.

**Imagens 24-26: Crescimento de Dr. Strangelove**



Dr. Strangelove (1964)

Esse mistério em torno do personagem, aliado à sua aparência e discursos estranhos o torna sem dúvidas o mais interessante do longa – o que é não é uma tarefa fácil, quando comparado às atuações caricatas do próprio Sellers a outros personagens, ou mesmo de S. Hayden ou G. Scott. Na segunda vez que aparece, é em um frame rápido, sozinho e no escuro, enquanto os outros celebram o que eles achavam ser o fim da ameaça. Já na terceira e última vez, lhe é dado o lugar mais importante dentre todos os presentes na Sala de Guerra.

Apagado desde o início do longa, Dr. Strangelove é chamado pelo presidente para dar explicações sobre o *Doomsday Device* soviético e se algo parecido estava sendo pesquisado pelos Estados Unidos. Nesse momento, ele sai de seu lugar fixo e se aproxima de onde estão Muffley e de Sadeski, literalmente crescendo no quadro, e metaforicamente em importância no enredo do filme, até que um corte para um *close* destaca seu rosto que ocupa o centro da tela, com todo o resto fora de foco (figuras 24 a 26).

Quando Muffley chama a atenção do cientista elevando a voz, o faz ao mesmo tempo com quem está do outro lado da tela. Até o mais distraído em meio ao público fica interessado quando o nome do filme é posto de tal maneira, e então temos a sequência citada. Ela é simples e ao mesmo tempo poderosa, ao introduzir o personagem que, por ser homônimo ao título, é premeditado que possua alguma importância. O fato de ser composta por uma câmera fixa enquanto Strangelove se aproxima, falando, e apenas um corte para um *close* a torna praticamente imperceptível, o que a faz ainda mais marcante no inconsciente do espectador.

Em sua última e mais importante aparição, na também última sequência do longa, temos Dr. Strangelove surgindo das sombras, literalmente, com um jogo de sua movimentação e as luzes do ambiente, enquanto dá uma solução, com um sorriso no rosto, para a situação desoladora na qual se encontram. O resto dos homens se reúne ao seu entorno para ouvir e ele se dirige ao presidente que está sentado à sua frente.

**Figuras 27 e 28: A Solução Final**

Dr. Strangelove (1964)

O jogo de luz e sombra dessa cena é um importante elemento narrativo utilizado na linguagem cinematográfica que usualmente evoca metáforas de elementos contrastantes como bem e mal, forte e fraco, ou nesse caso, literalmente como a iluminação de alguém que parecia estar fora de cena. O *spotlight*, assim como a atitude de triunfo de Strangelove, são a preparação daquilo que virá em seguida: um discurso quase incontrolável sobre o que fazer perante a destruição mundial.

Digo incontrolável porque, literalmente, o corpo de Strangelove não consegue conter a animação que tem em si pela possibilidade de colocar seus planos em prática.

Explico. Sendo um expoente do nazismo, o personagem de Sellers ainda carrega em si muito do que viveu durante o período em que trabalhava para o Terceiro Reich. Isso fica explícito principalmente pela mão direita, enluvada, que tem vontade própria. Na cena em que o discurso é feito, ela tende a interrompê-lo, enquanto o resto de seu corpo, racional, disputa o controle de seu membro.

A mão que faz a saudação do *seig-heil* sempre que Strangelove cita, mesmo que superficialmente, elementos da ideologia nazista ou conceitos de eugenia é a expressão mais concreta do fato de que ele próprio não se distanciou tanto daquela realidade. Ele procura mantê-la sob controle pois não poderia explicitamente considerar tais pontos enquanto fala com o presidente dos Estados Unidos. Entretanto, com o avanço de sua proposta, a mão parece cada vez mais incontrolável.

Todos parecem então concordar com a ideia de se esconder em minas e reproduzir – com “dez mulheres para cada homem” – para salvar o planeta. Começam, de forma absurda, a discutir princípios da já comentada dissuasão para quando forem sair dos esconderijos subterrâneos em cem anos. Vendo o sucesso de sua retórica, tendo conseguido assim uma posição de poder para as suas não ditas ideologias, Dr. Strangelove acaba com a discussão sobre continuar no jogo da Guerra Fria mesmo passado todo o tempo para que a superfície do planeta pudesse ser habitada dizendo ter um plano.

Assim, levanta-se de sua cadeira de rodas e, percebendo o fato, grita “*Mein Führer, I can walk!*”, a última fala do longa. Com ele, (re)ergueu-se no momento de desespero, em meio à falta de poder, a ideologia nazista. Não se importando com nenhum dos lados que voltava a discutir as mesmas loucuras, e com a eugenia aparentemente já aceita nesse momento como uma ideia sensata, a solução final de Dr. Strangelove cala os presentes. Sendo o personagem então uma alegoria para o nazismo derrotado e contido durante todo o longa – ou durante toda a Guerra Fria – ao atingirmos o final, o levantar-se e andar deixa explícito que não só aquele homem havia voltado a caminhar sobre a Terra, mas também todo o peso que ele carregava.

**Figuras 29 e 30: Insistência do passado e sua ascensão no presente**

Fonte: Dr. Strangelove (1964)

**3.5 O Desespero Cômico**

Onde está, assim, o tema deste capítulo na cena final de Dr. Strangelove analisada anteriormente? O elemento “negro” do estilo de humor do longa prevaleceu sobre seus aspectos cômicos? Tenhamos em mente o conceito do riso sério e do papel do pessimismo atribuído ao humor já explorados por nós. Motivado pelo distanciamento não existe, dessa forma, a catarse final, o respiro depois da tensão causada pelo enredo do filme. O que temos é a perspectiva sombria de um mundo pós-apocalíptico onde o nazismo tende a reassumir a sua força. Onde está a graça nisso?

Recorrendo à Walter Benjamin, em uma análise acerca do personagem Mickey Mouse, criado durante a Segunda Guerra Mundial – da qual o autor foi uma das vítimas fatais – podemos pensar sobre os questionamentos acima. De certa forma, suas considerações sobre a animação têm certo reflexo na experiência do humor durante a Guerra Fria. Os medos e mentalidades são diferentes, mas em seus âmagos, podem ser surpreendentemente parecidos.<sup>47</sup>

O autor é objeto de estudo de Miriam B. Hansen em seu livro “*Cinema and Experience*”, no qual faz uma análise aprofundada com o mesmo além de Adorno e Kracauer, relacionando seus diferenciados pensamentos com a experiência cinematográfica. Temos então que

“If in the buildings, pictures, and stories of this new sensibility ‘mankind is preparing to outlive culture,’ it does so, and here Benjamin sounds a key motif of his later argument about Mickey Mouse, ‘with a laugh’ (SW 2:735). ‘This laughter may sound somewhat inhuman, but perhaps the individual has to have something inhuman about him so that the totality, which hitherto has so often been inhuman, may become human.’”<sup>48</sup> (HANSEN, 2012, p.172)

Dessa forma, para além de uma grande carga de pessimismo e o fato de se encarar uma absurdez tão grande pelas vias do humor negro, o pensamento de Benjamin não nos tranquiliza, apesar de soar um pouco mais otimista. Para ele a risada que soa inumana – como é possível compreender a partir da citação acima – pode ser um mau elemento, porém necessário para a constituição de certa humanidade.

A mecanização do personagem de Strangelove, que o torna cômico, mas também o distancia da nossa visão de humanidade pode ser exatamente o elemento que o espectador possui em si, mas desconhece. Observando os limites do que é ser humano em tela envolvido em uma situação tão extrema, o público tende a rir, nervosamente, não apenas de Sellers e seus maneirismos, mas de si mesmo.

E esse é o diferencial do uso do cômico na abordagem de um tema denso e caro à época. Seu caráter beira o paradoxal e se distancia de seu semblante sério – o qual, se

---

<sup>47</sup> Infelizmente o acesso aos textos nos quais o autor explora a temática é reduzido, portanto optamos por seguir a análise com base em excertos utilizados nos estudos de Hansen. Podemos observar tal dificuldade a partir da nota 16 ao capítulo seis do livro no qual nos apoiaremos em seguida: “[...] Benjamin collected newspaper articles on Mickey Mouse and Disney, mostly in French, throughout the early 1930’s (see Benjamin papers, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a.M.).”

<sup>48</sup> Tradução livre: “Se nos prédios, figuras e histórias dessa nova sensibilidade ‘a humanidade está se preparando para viver além da cultura,’ ela o faz, e aqui Benjamin diz um motivo chave de seu argumento posterior sobre Mickey Mouse, ‘com um riso’ (SW 2:735). ‘Esse riso pode soar algo inumano, mas talvez o indivíduo tenha que ter algo de inumano sobre ele para que a totalidade, que até agora tem sido tantas vezes inumana, possa se tornar humana”

dominante, faria do longa apenas mais um expoente dentre diversos outros filmes daquele momento, que utilizavam o tema amplamente difundido e interiorizado na mentalidade do povo – possibilitando assim uma exploração diferenciada do tema, fazendo do filme algo único.

De volta à leitura de Hansen sobre Benjamin, lembrando que esse último cria suas teorias principalmente na década de 1930, 34 anos antes do lançamento da obra que tomamos por base no presente estudo e situando-se, portanto, na era clássica do cinema, vemos que

“Benjamin is concerned with film’s *therapeutic* function, based on it’s ability to translate individually experienced borderline states, such as the psychoses and nightmares engendered by industrial and military technology, into *collective* perception. [...] ‘the ancient truth expressed by Heraclitus, that those who are awake have a world in common while each sleeper has a world of his own, has been breached by film.’”<sup>49</sup>  
(HANSEN, 2012, p. 165)

A preocupação do filósofo toma proporções que o mesmo não poderia ter imaginado com a intensa popularização do cinema e da televisão. A experiência humana estava vivendo um momento de intensa transformação em seu *status quo* nas décadas de 1950 e 1960. Entretanto, tal situação veio a ser apenas um passo para o mundo tecnológico, globalizado e conectado que vivemos hoje. Dessa forma, com as mentalidades coexistindo no mesmo ambiente informacional, tendo o imaginário moldado pelas mesmas transmissoras e pelos mesmos filmes, aquilo que Benjamin temia se concretizou.

No entanto, a leitura de um cinema “terapêutico” pode fazer sentido para determinados filmes, principalmente do cinema clássico, mas não tem lugar em seus expoentes críticos como é por exemplo *Dr. Strangelove*. Nesses, não existe um ambiente onde se poderia rir como um grupo unido, como é o caso do pensamento do autor segundo a popularidade de Mickey Mouse. Aqui temos a estranheza e a percepção coletiva de que a mentalidade, também coletiva, acerca dos medos em comum (como no caso da bomba atômica) deve ser questionada. A ironia e o riso desconcertado e nervoso que causa é um bom caminho para se obter tal resultado.

---

<sup>49</sup> Tradução livre: “Benjamin está preocupado com a função *terapêutica* do filme, baseado na sua habilidade de traduzir estados limite experienciados individualmente, como as psicoses e pesadelos engendrados pela tecnologia industrial e militar, em uma perspectiva *coletiva*. [...] ‘a verdade antiga expressa por Heráclito de que aqueles que estão acordados têm um mundo em comum enquanto cada um que dorme possui o próprio mundo foi quebrada pelo filme’”

Dessa forma, retomamos uma última vez Georges Minois, o qual atesta que

“O riso irônico é um meio de se vingar do mundo. Esse riso, diz Mikhail Bakhtine, mudou de natureza desde Rabelais. Seu aspecto regenerador desapareceu em proveito de sua função libertadora. Libertadora porque, agora, o mundo provoca medo, e só o humor irônico pode livrar-nos do medo. [...] Percebê-lo por meio do riso faz com que fique suportável.” (MINOIS, 2003, p. 531)

Muito além de “livrar-nos do medo”, creio que a percepção do absurdo do mundo por meio da ironia força-nos a encará-lo. O medo não simplesmente se esvai, mas é enfrentado e, a partir desse contato, cria-se a fortaleza necessária para rir do abismo a nossa frente, sem a razão ser perdida, tampouco a vontade de viver em um mundo onde, por vezes, nada faz sentido. Eis uma das diversas funções de Dr. Strangelove e seu humor negro frente às vicissitudes humanas que naquele momento beiravam o desespero.

## 4. Considerações Finais

O amálgama de diversas fontes, conceitos e autores nos levou a produzir um estudo em certa medida aprofundado principalmente enquanto análise fílmica, porém ainda em um estágio embrionário devido às proporções permitidas por uma monografia, acerca das dinâmicas confluentes da construção histórica especificamente da década de 1960 nos Estados Unidos. Através do objeto central no qual nos debruçamos mais demoradamente, a saber o filme *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, foi possível extrapolar os mais variados conceitos e desenhar diversos questionamentos acerca daquele momento histórico.

Inicialmente tomando por base estudos sobre o imaginário e as mentalidades, foi possível explorar a historicidade de um filme ou uma propaganda política e como isso pode interferir ativamente na vida de uma população. A necessidade de estabelecermos tal historicidade intrínseca em nossas fontes e autores nesse primeiro momento se fez presente, para que no estudo posterior das cartas e filmes alguns pontos cruciais e conceitos importantes para tal análise ficassem claros.

A questão do medo foi também introduzida no primeiro capítulo, a qual permearia o resto de nosso estudo, e se fez essencial para o posterior desdobrar dessa frente de análise. Partimos então para o estudo inicial, mas na medida do possível detalhado de uma amostra da vasta coleção documental de cartas trocadas entre os dois líderes mundiais alguns dias após o ápice da Crise dos Mísseis de Cuba, momento-chave para os dois longos estudados, assim como para todo aquele período de tensão.

Feito isso, o cinema tornou-se o protagonista dos capítulos dois e três, enquanto procuramos realizar uma análise um tanto minuciosa da obra de Kubrick, uma vez que a encaramos como muito importante para o entendermos aquele momento.<sup>50</sup> O medo e a paranoia se fizeram presentes no segundo capítulo, uma vez que são parte integrante não só da década de 1960, como também dos filmes que foram nela produzidos e exibidos.

Ainda abordando *Dr. Strangelove* e suas diversas leituras, o terceiro capítulo foi focado principalmente – mas não só – na obra de Minois, a qual nos permitiu um avanço importante em uma área que por vezes é esquecida: o humor. Tema pungente na obra de Kubrick, não só a comicidade em si, mas de forma mais específica o humor negro e o riso

---

<sup>50</sup> Observando a vastidão de assuntos que o objeto principal desse estudo nos permite, aponte o que já havia produzido acerca daquilo que optei por deixar de lado aqui.

nervoso que o mesmo gera foram o mote desse capítulo, que nos levou à diversas interpretações acerca da utilização do mesmo para tratar de um assunto tão intenso e considerado, muitas vezes, como tabu.

Nessa atmosfera do cômico, porém sério como pudemos perceber a partir de diversos outros estudos para além da obra por nós utilizada como aporte teórico naquele momento, tratamos brevemente também de um dos elementos-chave tanto do filme quanto daquele período, a saber a comunicação. Em um subitem que foi quase uma lembrança ao leitor, foi mostrada a importância e a presença do objeto telefônico em si no longa, assim como do conceito da comunicação e a sua função para o ser humano.

Prosseguindo com a extensa análise de *Dr. Strangelove*, tivemos, em meio aos ecos dos risos nervosos nas paredes dos bunkers subterrâneos, uma menção às cartas exploradas anteriormente com a sequência do telefone vermelho em ambos os filmes, assim como a atenção dada ao personagem que dá nome ao filme de Kubrick. A partir desse último, foi possível revermos como a presença de tal caricatura já existia no imaginário popular – sendo inclusive parte da crítica feita através da música por Tom Lehrer – assim como o medo em torno do nazismo incorporado no cientista representado por sua mão incontrolável.

Nessa situação de desconforto, o humor negro se instaura. Frente à destruição mundial promovida na narrativa do longa, ao concretizar o medo compartilhado pelo mundo inteiro naquele momento, Kubrick embaralha os sentimentos do espectador. Dessa forma temos o principal objeto desse estudo, uma obra tão complexa a partir da qual foi possível angariar diversas outras fontes assim como inúmeros autores e seus conceitos para conseguirmos nos aprofundar em certos questionamentos, como ao mesmo tempo instigar-nos à diversas outras problematizações, sem nunca esquecer, claro, o aspecto histórico intrínseco ao cinema como um todo.

## 5. Fichas Técnicas

DOUTOR FANTÁSTICO. Título Original: **Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb.**

Direção: Stanley Kubrick.

Roteiro: Peter George, Stanley Kubrick, Terry Southern.

Elenco: George C. Scott (Gen. 'Buck' Turgidson); Peter Bull (Alexi de Sadesky); Slim Pickens (Maj. T.J. 'King' Kong) e Peter Sellers (Group Captain Linoel Mandrake/President Merkin Muffley/Dr. Strangelove).

Produção: Leon Minoff, Stanley Kubrick, Victor Lyndon

Duração: 95 minutos

Sinopse: Um general louco aciona o caminho para o holocausto nuclear que uma Sala de Guerra cheia de políticos e generais freneticamente tenta impedir.

País de origem: EUA/Reino Unido

Língua: Inglês/Russo

Data de lançamento: 29 de janeiro de 1964 (EUA)

Produtoras: Columbia Pictures Corporation, Hawk Films

LIMITE DE SEGURANÇA. Título Original: **Fail-Safe**

Direção: Sidney Lumet

Roteiro: Walter Bernstein, Eugene Burdick, Harvey Wheeler

Elenco: Dan O'Herlihy (Brig. Gen. Warren A. Black), Frank Overton (Gen. Bogan), Fritz Weaver (Col. Cascio), Walter Matthau (Prof. Groeteschele) e Henry Fonda (The President)

Produção: Charles H. Maguire e Max E. Youngstein

Duração: 112 minutos

Sinopse: Aviãos americanos são mandados para fazer um ataque nuclear em Moscou, mas isso é um erro devido a uma pane elétrica. A guerra total poderá ser evitada?

País de origem: Estados Unidos

Língua: Inglês

Data de lançamento: 1965 (Reino Unido)

Produtora: Columbia Pictures Corporation

## 6. Fontes

DURAND, Fábio. Morfologia, Sintaxe, Estilística e Dramaturgia. Disponível em <http://xa.yimg.com/kq/groups/25573030/506139704/name/Linguagem+do+cinema.pdf>.

KUBRICK, Stanley. *Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*. Estados Unidos, 1964

LUMET, Sidney. *Fail-Safe*. Estados Unidos, 1964

[www.jfklibrary.org](http://www.jfklibrary.org)

*Duck and Cover*, Archer Productions, Inc. 1951. Public Domain. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60> Último acesso em 27.03.18

KHRUSCHEV, Nikita. Carta ao presidente J. F. Kennedy, 30/11/1962. Disponível em <<https://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/Archives/RFKAG-216-006.aspx#>>. Último acesso: 26/06/2017

KENNEDY, John F. Carta ao chairman N. Khrushchev, 15/11/1962. Disponível em <<https://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/Archives/RFKAG-216-006.aspx#>>. Último acesso: 26/06/2017. p. 2

LANDEKIC, Lola. Disponível em <http://www.artofthetitle.com/title/dr-strangelove-or-how-i-learned-to-stop-worrying/>

So long mom (a song for WW III). Tom Lehrer, 1965. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YDFqoReof6A> (último acesso: 27/03/18)

*Dr. Strangelove*: A Continuity Transcript. Retirado de <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>.

Propaganda política de LBJ. DDB advertising agency. 1964. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dDTBnsqxZ3k&t=1s> Último acesso em 18/01/18

We will all go together when we go. Tom Lehrer, 1959. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TIoBrob3bjI> (último acesso: 27/03/18)

Wernher von Braun. Tom Lehrer, 1967. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QEJ9HrZq7Ro>

## 7. Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 32
- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Sp Cia das Letras, 1989
- BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social** In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BIAGI, Orivaldo Lemes. **O Imaginário da Guerra Fria**. In *Revista de História Regional* 6(1):61-111, Verão 2001. p. 81
- CARVALHO, Arthur Rodrigues. **Dr. Fantástico, Ironia e Guerra Fria**. In *Revista Cantareira, UFF*. Rio de Janeiro, 2015. pp. 77-78
- \_\_\_\_\_. **Dr. Fantástico e a ironia na construção da narrativa histórica – a representação da mulher**. In. *Anais do III Seminário de História e Cultura: gênero e historiografia na UFU* (p. 36-44)
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. *Estudos Avançados* 11(5), 1991.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- EATON, Mark. **Dark Comedy from Dr. Strangelove to the Dude**. In. *Horton/A Companion to Film Comedy* (2012): 315–339.
- GELMIS, Joseph. **The Film Director as Superstar**. New York: Doubleday, 1970
- GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo, Editora Unesp, 2003
- HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theofore W. Adorno**. University of California Press, California/London. 2012.
- HOBBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**. O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- LAMM, Robert. **Can We Laugh at God?: Apocalyptic Comedy in Film**, Journal of Popular Film and Television, 1991, p. 81-90
- MALAND, Charles. **Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus**. In. American Quarterly, vol. 31, n. 5. Johns Hopkins University Press. 1979, p. 697-717
- RECHE, Alejandro Romero. **La comedia de los terrores: visiones humorísticas del horror em la cultura popular**. In: Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Nº15, 2015. p. 138-158
- ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e terra, 2010
- VALIN, Alexandre Busko. **Imagens Vigiadas: Uma história social do cinema no alvorecer da guerra fria, 1945-1954**. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2006
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005
- \_\_\_\_\_. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São. Paulo, Cosac & Naify, 2003
- WOLFE, Gary K. **Dr. Strangelove, Red Alert, and Patterns of Paranoia in the 1950's**. Journal of Popular Film, p. 57-67. 1976.

Anexo A – Correspondência de John F. Kennedy à Nikita Khrushchev  
(Novembro de 1962)

DRAFT

Dear Mr. Chairman:

It has been some time since I have written you directly, and I think it may be helpful to have some exchange of views in this private channel. As we have both earlier agreed, it is of great importance that we should try to understand each other clearly, so that we can avoid unnecessary dangers or obstacles to progress in the effort for peaceful agreements.

On the negotiations for a nuclear test ban, I fear that there may have been an honest misunderstanding between us. You and your representatives, on a number of occasions, have made clear your belief that on our side there had been some indication last year of a readiness to accept the number of inspections which you proposed in your message of December 19. I know that the United States Government never adopted any such position, and I have the most direct assurances from all my senior representatives that no such American position was ever indicated by them. But I have respect for your representatives, too, and so I am quite ready to believe that there was an honest misunderstanding on this point. I can assure you that we are not engaged in any effort to impose a one-sided or arbitrary view on this matter. We continue to believe that an agreement to end nuclear testing is deeply in the interest of our two countries. Prime Minister Macmillan and I hope to be able to make new suggestions

- 2 -

to you on this matter very soon.

A closely connected question is the spread of nuclear weapons, and on this question the American position remains as it has been. We are strongly against the development of additional national nuclear capabilities, and the plans and proposals which we are considering for the future management of the nuclear forces of the North Atlantic Treaty Organization are all based upon this principle. I regret that the formal communication which Mr. Gromyko passed to Ambassador Kohler a few days ago reaches quite different conclusions as to the meaning of these events. I shall not reply to that paper here, but let me say clearly that you can rely upon our continued and determined opposition to the spread of national nuclear forces. Neither the multinational nor the multilateral forces we are considering will increase the dangers of diffusion. Both are intended to reduce those dangers. The plan for a multinational nuclear force implies no change in present arrangements for the ultimate political control of existing nuclear weapons systems, and it is a fundamental principle in our support for a new multilateral force that no such force could ever be used without the consent of the United States. The concept of this force is exactly opposite to that of independent national nuclear forces, and the opposition to it in the West comes precisely from those who would prefer the expansion of independent nuclear forces.

- 3 -

Perhaps I can make our position more clear by turning the discussion to the problem of a possible nuclear force in the hands of the Chinese Communist authorities. This possibility is one which is of grave concern, I am confident, to both our Governments. If you could prevent the development of an independent Chinese Communist nuclear force by establishing a multilateral Communist force which could never be used without your consent, I can assure you that we would welcome such a development.

Although together we found workable arrangements for ending the very dangerous crisis which was created when strategic weapons were introduced into Cuba last year, I am sure we can agree that the situation in that island is not yet satisfactory or reassuring to those who care for the peace of the Caribbean. Although the recent withdrawal of troops has been important -- and no one in this Administration has been permitted to regard this as a victory or cause for gloating -- the continued presence of Soviet forces and arms will never be regarded with equanimity by the people of this Hemisphere. For myself, I still do not wish to be forced into any military action in Cuba or anywhere else; but inasmuch as our peaceful observation of the island proved last fall to be essential to safeguarding our security and the security of others, that observation must continue; and any interference with it would evoke whatever response was necessary to retain

- 4 -

it. While the attitude of the present regime in Cuba and its persistent attempts to interfere in the internal affairs of other Hemispheric nations require certain countermeasures, we are aware of the tensions unduly created by these private attacks on your ships in Caribbean waters; and we are taking action to halt those attacks which are in violation of our laws, and obtaining the support of the British Government in preventing the use of their Caribbean islands for this purpose.

Still another area in which there has been a flare-up of danger in recent days is Laos. My representatives will be in touch with yours on this problem, and I am sure that we both have a clear interest in preventing the breakdown of the agreement worked out so carefully last year. We continue to put great reliance on your own pledge of support for a neutral and independent Laos. Neither of us can wish for a direct test of force in that remote country, and in this instance it appears that the provocation has come from a side in which your influence can be more effective than ours.

These are other issues and problems before us, but perhaps I have said enough to give you a sense of my own current thinking on these matters. Let me now also offer the suggestion that it might be helpful if sometime in May I should send a senior personal

- 5 -

representative to discuss these and other matters informally with you. The object would not be formal negotiations, but a fully frank, informal exchange of views, arranged in such a way as to receive as little attention as possible. If this thought is appealing to you, please let me know your views on the most convenient time.

In closing, I want again to send my warm personal wishes to you and all you and all your family. These are difficult and dangerous times in which we live, and both you and I have grave responsibilities to our families and to all of mankind. The pressures from those who have a less patient and peaceful outlook are very great -- but I assure you of my own determination to work at all times to strengthen world peace.

Sincerely,

**Anexo B – Réplica de Nikita Khrushchev à John F. Kennedy**  
**(Novembro de 1962)**

I have studied attentively your considerations which were forwarded through our Ambassador in Washington in the evening of November 15. I wish first of all to express satisfaction with regard to your statement that the United States is also interested in the achievement of a rapid progress in untying the Cuban knot. This is our great desire too. It is good that you have confirmed once again that the U.S. commitment to give assurance of non-invasion of Cuba, which was agreed upon in the exchange of messages on October 27 and 28 remains firm and clear. I fully share also the thought expressed by you about the necessity to act with caution, to take into consideration the position of others. Now when we speak of eliminating the remnants of the crisis this is as important as at any of its past stages.

I always believed and believe now that both of us are guided by the realization of the immense responsibility for the peaceful settlement of the crisis over Cuba being completed. The basis for such settlement already exists: the sides have achieved an agreement and have taken upon themselves certain obligations. It is precisely where we proceed from.

What have we agreed upon? In brief our agreement has come to the following.

The Soviet Union removes from Cuba rocket weapons which you called offensive and gives a possibility to ascertain this.

The United States of America promptly removes the quarantine and gives assurances that there will be no invasion of Cuba, not only by the US but also by other countries of the Western Hemisphere. This is the essence of our agreement.

Later on you raised the question of removal of IL-28 planes from Cuba. I think you could not but feel the precariousness of that request. Now, of course, there may appear those who would wish to rummage in the wordings and to interpret them in different ways. But you and we do know well what kind of weapons they were that set the forest on fire, they were missiles. It was not accidental, indeed, that in our and your messages of October 27 and 28 there was not a single mention of bomber planes and specifically of IL-28's. At the same time those messages have direct reference to rocket weapons.

By the way, you yourself refer not to direct obligations of the sides but to the understanding implied by the American side in the expression "offensive weapons" mentioned in the messages and in this connection you recall your TV address of October 22 and your proclamation of October 23. But you will agree, Mr. President, that messages that fix the subject of agreement and unilateral statements of the US Government are two different things indeed.

I informed you that the IL-28 planes are twelve years old and by their combat characteristics they at present cannot be classified as offensive types of weapons.

In spite of all this, we regarded your request with understanding. We took into consideration that you made certain statements and therefore the question of removal of IL-28 planes assumed for you as President a certain significance and probably created certain difficulties. We grant it. Since you might really have your difficulties in this question we moved in your direction having informed you of our consent to remove these planes from Cuba. What is the situation now if to summarize it in short and to speak of the main?

We have dismantled and removed from Cuba all the medium range ballistic missiles to the last with nuclear warheads for them. All the nuclear weapons have been taken away from Cuba. The Soviet personnel who were servicing the rocket installations have also been withdrawn. We have stated it to your representatives at the negotiations in New York too.

The US Government was afforded the possibility to ascertain the fact that all 42 missiles that were in Cuba have really been removed.

Moreover, we expressed our readiness to remove also the IL-28 planes from Cuba. I inform you that we intend to remove them within a month<sup>term</sup> and may be even sooner since the term for the removal of these planes is not a matter of principle for us. We are prepared to remove simultaneously with the IL-28 planes all the Soviet personnel connected with the servicing of these planes.

What can be said in connection with the commitments of the American side? Proper consideration through the UN of the commitment not to invade Cuba - and it is the main commitment of your side - so far is being delayed. The quarantine has not been lifted as yet. Permit me to express the hope that with receipt of this communication of mine you will issue instructions to the effect that the quarantine be lifted immediately with the withdrawal of your naval and other military units from the Caribbean area.

Furthermore, your planes still continue to fly over the Cuban territory. It does not normalize the situation but aggravates it. And all this is taking place at the time when we have removed the missiles from Cuba, have given you the possibility to ascertain it through appropriate observation and when we declare our intention to remove the IL-28 planes from Cuba.

I will not conceal that lately I have to hear more and more often that we are too trustful with regard to the statements of the US readiness to carry out its part of the agreement on Cuba and that the American side will under various pretexts evade the fulfilment of the obligations which it assumed. I do not want to believe this and I proceed from something different: the President has given his word and he will keep it as well as we keep our word. But in such an acute and delicate question which we face there cannot but exist the

5.

limits beyond which the trust begins losing its value if it is not being strengthened with practical steps towards each other. All this should be mutually taken into consideration to sooner crown with success our efforts in settling the conflict.

I understand, of course, that some time is needed to formalize through the U.N. the agreement on the settlement of the conflict in the Caribbean area, including commitments of non-invasion of Cuba. But this time should be measured by days, not by weeks and, of course, not by months.

Of all the commitments based on the agreement achieved between us in the course of the exchange of messages you declare of your readiness to remove the quarantine immediately as soon as we agree on the term for the removal of IL-28's, without waiting for their removal.

Moving in your direction and taking the decision on the removal of IL-28 planes from Cuba we presume that we have grounds to count on similar understanding on your part also in the questions of the flights of American planes over Cuba and in promptest formalizing through the U.N. of the U.S. commitments.

As for the discontinuance of flights of American planes over Cuba you yourself can see better how this should be done. In my opinion, actual discontinuance of such flights over Cuba would already be a major step forward and would bring about a

great easing in the situation, the more so that our missiles have been removed and your side has ascertained this.

They say that so far as it is a matter of formalizing the commitments through the U.N. it is difficult for the American side to accept the form of a protocol we are suggesting in which the commitments of the sides are to be fixed. We do not attach decisive significance to a form. Other forms are not excluded either. For instance, a declaration (or declarations) which would be confirmed by the U.N. It is the contents of the document which is important and also that the commitments of the sides be formalized through the U.N. without delay.

I heard that Americans have a rule: in any business each side should approach with the same standard the fulfilment of both its own obligations and the obligations of its counterpart and not use "double standard" - one for itself and another for the others. This is a good rule and if it is observed this promises a prompt settlement of the Cuban conflict. Let us follow this good American rule.

Now about the conditions which you set forth with regard to carrying out the verification and measures of further observation.

Yes, we really agreed to the effect that U.N. representatives could ascertain the removal from Cuba of rocket weapons which you called offensive. But we stipulated however that this question can be solved only with the consent of the Government

of Cuba. We could not take an obligation for the Government of Cuba and your reference, Mr. President, that we allegedly took such an obligation, of course, does not reflect the real situation. I believe that you see for yourself the weakness of such a reference.

But what is the main thing in connection with the question of verification with regard to the missiles removed by us that is evaded in your communication? The main thing is that under agreement with you we gave you the possibility to carry out verification of the removal of our rockets in the open sea. We did that and that was an act of goodwill on our part. You will agree that we took this step in the circumstances when no promise had been made by us with regard to this matter in our messages. We did something more in comparison with what had been said by us in the message with regard to verification.

It is clear that the said verification of the removal of the missiles conducted in accordance with the arrangement between us substitutes the verification of which you spoke in your message and I would say, in a more effective form at that, because the American side was observing the missiles we were shipping out, so to say, at the final stage of their removal. While even verification of the dismantling would mean observing only the first stage of their removal from Cuba.

8.

As a result the American side, as it itself so declared, had every opportunity to count the missiles put on our ships, to photograph them and to ascertain their removal.

Thus a way out was <sup>found</sup> and not a bad one, and the question of the verification must, of course, belong to the past. Now no one can doubt that we have carried out our commitment with regard to the dismantling and shipping of the missiles from Cuba which were a subject in our correspondence. The fact of the removal of those missiles has been officially confirmed also by the U.S. Department of Defense.

As for the rumours alleging that the missiles may have been left in Cuba somewhere in the caves, one can say that we do not live in the cave-man age to attach great significance to the rumours of this sort. If someone is spreading rumours of this kind he is doing that deliverately to create difficulties in the negotiations.

As far as the question of the American side ascertaining our removing the IL-28 planes from Cuba is concerned, we do not see any problem here. In this respect you and we have the paved way and let us take that way. We have no objections against applying also to this case the procedure agreed upon between us for observation of the removal of the missiles though, speaking frankly, one could do without it. But if you want your naval vessels and helicopters to spend several hundred tons of fuel sailing and somersaulting around our

9.

ships carrying the IL-28 planes, let us then consider that such possibility exists.

I will tell you frankly that it was part of our plans, and we believe that we will do it at a proper time, to ship out of Cuba those groups of our military personnel which although were not directly involved in servicing the rocket weapons now removed, still had something to do with guarding those installations. We will do this upon the arrival of our ships. But I must say that the strength of those groups in Cuba is not significant.

You raise the question as to what to do next, how to ensure that those types of weapons on the removal of which we have agreed are not brought back to Cuba. I believe that with respect to non-introduction of such weapons in the future you and I do not have any differences. We are prepared to give firm assurances with regard to this matter.

However, you speak not only about this. You now want some permanent supervision to be established, ~~xxxxxx~~ in Cuba or over Cuba. But where was it taken from that we gave our consent to permanent supervision? The question has never been put that way in the exchange of messages. And generally, how one can take as a normal thing an establishment, and without any reciprocity at that, of some permanent supervision over a sovereign state?

If we are to show serious concern that no unexpected steps are taken on either side to the detriment of each other, then as I already said, the proposal of the U.N. Acting Secretary General U Thant on the so-called "presence of the U.N.", i.e. on establishing U.N. posts in the countries of the Caribbean area would meet this task. This proposal of U Thant was also supported as is known by the Government of the Republic of Cuba. We believe it to be a reasonable basis on which it is possible to come to an agreement. And it would be good if that idea was accepted by you and put into life.

To tell the truth, I am somewhat surprised that in connection with the idea of "presence of the U.N." in the Caribbean area you are talking for some reason about setting up observation posts at the ports of the Soviet Union. May be you have in mind the proposals which we submitted during the negotiations on the problem of disarmament and on the problem of prevention of surprise attack in 1955 and 1958. But those proposals had nothing to do and cannot have anything to do with the question of Cuba since that question simply did not exist at that time. Incidentally, I have already told you that in our opinion it would be useful to get back to considering the proposals to set up on a mutual basis the observation posts at airfields, major sea-ports, railway junctions and auto routes. We have given our representatives at the negotiation on disarmament in Geneva the necessary instructions. I repeat - we would like to come to an

## II.

agreement on this question and if you give such instructions to your representatives at the negotiations on disarmament we will only greet that.

Such is our viewpoint on the three questions raised by you: on the removal of the IL-28 planes, on organizing the verification and on non-introduction to Cuba of such weapons which in accordance with the agreement are removed from Cuba.

How should we deal with the matter now so that we and you could soon bring joy to humanity with the news that the crisis over Cuba is completely liquidated?

The Government of the USA in view of the agreement reached on the IL-28 planes should immediately remove the quarantine which corresponds to your own statement as well.

It is necessary to stick to generally recognized international norms and rules fixed in the UN Charter - not to violate the territorial waters and air space of sovereign states and stop the flights of American aircraft over Cuba. I will tell you frankly, Mr. President, that I met with some relief the report that during the last one-two days the flights of American planes over Cuba did not take place. It is good if it promises maintaining of such wise decision in the future as well.

Let both of us agree, Mr. President, also that our representatives in New York be given at once the instructions to

12.

immediately proceed with working out an agreed document (or documents) that would formalize through the UN the commitments of the sides.

As we see the matter this will require only a few days if, of course, all the sides want to have speediest liquidation of the aftermath of a tense and dangerous situation evolved in the Caribbean area, the situation that really brought humanity to the brink of thermonuclear war.

One more point. I have read V.Kuznetsov's report on his talk with A.Stevenson from which I learned that the American side is going to give us a draft of its document stating the US commitments of non-invasion of Cuba. Our draft of the document on settling the conflict has been already forwarded to your representatives. Naturally, we will study your document with utmost attention. Let us hope that as a result of the negotiations we will manage to formalize the achieved agreement so that it satisfy all the sides.

Your brother Robert Kennedy through our Ambassador Dobrynin in Washington and Mr. McCloy through our representatives in New York expressed a desire to get promptly our answer to the considerations expressed by you on the question of the removal of IL-28 planes from Cuba. Well, I think, this answer of mine gives you not a bad material for your statement at your press-conference. However, I hope, Mr. President, that your statement will not be one-sided but will respond to mutual understanding

13.

of the situation with regard to immediate steps to remove the quarantine and to discontinue the flights of American planes over Cuba as well as with regard to the immediate formalizing through the UN of the commitments of the sides on the final liquidation of the crisis evolved in the Caribbean area.

In conclusion I wish to stress that much time has already passed since an agreement was reached between us and it is not in the interests of our countries, not in the interests of peace to delay the fulfillment of the agreement that has been reached and the final settlement of the Cuban crisis. Such is our conviction.

**Anexo C – Tréplica de John F. Kennedy à Nikita Khrushchev**  
**(Novembro de 1962)**

TCS - 3rd Draft  
11/20/62

I want to take this opportunity to bring the American people up to date  
the progress made thus far in fulfilling  
on the Cuban crisis -- and to review /the understandings between Soviet  
Chairman Khrushchev and myself, as set forth in our letters of October 27 and  
28th.

-- Chairman Khrushchev, it will be recalled, agreed to remove from  
Cuba all weapons systems capable of offensive use; to halt the further introduc-  
tion of such weapons into Cuba; and to permit appropriate United Nations  
observation and supervision to ensure the carrying out and continuation of  
these commitments.

-- We on our part agreed that -- once these adequate arrangements for  
verification had been established -- we would remove our Naval quarantine and  
give assurances against an invasion of Cuba.

The evidence to date indicates that all known offensive missile sites in  
Cuba have been dismantled -- the missiles and their associated equipment have  
been loaded on Soviet ships -- and our inspection at sea of these departing ships  
has confirmed that the number of missiles reported by the Soviet Union as having  
been brought into Cuba (which closely corresponded to our own information)  
has now been removed. In addition, the Soviet Government has stated that all  
nuclear weapons have been withdrawn from Cuba, and that no offensive weapons  
will be reintroduced.

-2-

Furthermore, I have today received definite assurances from Chairman Khrushchev that all of the IL-28 bombers now in Cuba will be withdrawn within the next month. Inasmuch as this goes a long way toward reducing the danger which faced this Hemisphere 4 weeks ago, I have this afternoon instructed the Secretary of Defense to lift our naval quarantine.

Nevertheless, important parts of the understanding of October 27th and 28th still remain to be carried out. The Cuban Government has not yet permitted the United Nations to verify whether all offensive weapons have been removed. It is threatening to fire on unarmed American reconnaissance planes which are conducting aerial verification until adequate international arrangements can be made. And no lasting safeguards have yet been established against the future introduction of offensive weapons back into Cuba.

Consequently, if the Western Hemisphere is to continue to be safeguarded against offensive weapons, this Government has no choice but to continue its aerial surveillance of Cuba, and to enforce that surveillance with appropriate responses in case of armed attack.

But once adequate international verification has made certain that all offensive weapons have been removed -- once suitable safeguards exist to prevent the reintroduction of such weapons -- there would be no reason for this nation not to reaffirm its earlier pledge to "neither initiate nor permit aggression in this Hemisphere", and no reason for any nation to fear invasion. Naturally we have never wished to be forced to invade Cuba; nor will there be any such invasion while progress continues to be made. On the other hand,

-3-

this does not mean that we must abandon this Hemisphere's political, economic and other efforts to halt subversion or aggression from Cuba, or its hopes that the Cuban people will someday be truly free. But these policies are very different from any intent to launch a military invasion of the island, in the absence of any sudden alteration in the situation as was presented so clearly a month ago.

In short, the record of recent weeks shows real progress -- and we are hopeful that further progress can be made. The completion of the commitments on both sides, and the achievement of a peaceful solution to the Cuban crisis, might well open the door to further major breakthroughs -- on disarmament, Berlin and other issues -- and perhaps even to a whole new era in Soviet-American relations.

May I add this final thought: In this week of Thanksgiving, there is much for which we can be grateful, as we look back to where we stood only four weeks ago: the unity of this Hemisphere, the support of our allies, and the calm determination of the American people. These qualities may be tested many more times in this decade -- but we have increased reason to be confident that those qualities will always endure and prevail.