UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GABRIEL PAVETITS MACHADO DE ARAÚJO

DR. FANTÁSTICO: OU COMO COMECEI A ENTENDER A GUERRA FRIA PELA ANÁLISE FÍLMICA

GOIÂNIA
2018

GABRIEL PAVETITS MACHADO DE ARAÚJO

DR. FANTÁSTICO: OU COMO COMECEI A ENTENDER A GUERRA FRIA PELA ANÁLISE FÍLMICA

ORIENTADOR:
Prof. Dr. Daniel Christino

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de informação e comunicação da Universidade Federal de Goias, para obtenção do grau de bacharel.
Orientador: Daniel Christhino.

GOIÂNIA
2018

GABRIEL PAVETITS MACHADO DE ARAÚJO

DR. FANTÁSTICO: OU COMO COMECEI A ENTENDER A GUERRA FRIA PELA ANÁLISE FÍLMICA

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de informação e comunicação da Universidade Federal de Goias, para obtenção do grau de bacharel. Aprovada em _____ pela banca examinadora composta por:

Prof. Dr. Daniel Christino – UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Alexandre Tadeu dos Santos – UFG

Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira – UFG

DEDICATÓRIA

Primeiramente a minha família que é a base de tudo que faço.

Aos meus amigos, principalmente Eduardo, Caio e Fábio que nos momentos difíceis sempre me apoiaram e nos bons momentos dividiram seus tempos e risadas comigo.

Aos meus amigos que dividiram o tempo de faculdade comigo, me fazendo evoluir como pessoa e como acadêmico.

E por último agradeço à Lilo por sempre me receber de volta em casa com empolgação e um sorriso no rosto.

EPÍGRAFE

Do fundo desta noite que persiste
A me envolver em breu - eterno e espesso,
A qualquer deus - se algum acaso existe,
Por mi'alma insubjugável agradeço.

Nas garras do destino e seus estragos,
Sob os golpes que o acaso atira e acerta,
Nunca me lamentei - e ainda trago
Minha cabeça - embora em sangue - ereta.

Além deste oceano de lamúria,
Somente o Horror das trevas se divisa;
Porém o tempo, a consumir-se em fúria,
Não me amedronta, nem me martiriza.

Por ser estreita a fenda - eu não declino,
Nem por pesada a mão que o mundo espalma;
Eu sou o senhor de meu destino;
Eu sou o comandante de minha alma.

William Ernest Henley

RESUMO

O presente trabalho visa fazer uma análise do filme Dr. Fantástico (1964), dirigido por Stanley Kubrick e baseado no livro “Alerta Vermelho”, de Peter George. Nos capítulos introdutórios veremos um resumo geral do conflito e entendemos as nuances que permeiam a dinâmica entre os países protagonistas União Soviética e Estados Unidos. Após essa introdução, será feita a análise fílmica, pensada de forma a jogar luz em quatro pontos: narrativa, *mise-en-scène,* jogo de cena e enquadramento. A partir desses parâmetros, descobrimos como Kubrick construiu seu comentário sobres alguns dos principais atores e pontos da Guerra Fria. Concluímos com a demonstração de que, talvez, países antagonistas não estejam tão distantes assim dentro do conflito, chegando ao ponto de trabalhar em conjunto para tentar impedir uma possível guerra nuclear.

Palavras- chave: Dr. Fantástico; Guerra Fria; análise fílmica.

ABSTRACT

The present work aims to make an analysis of the film Dr. Fantastic (1964), which was directed by Stanley Kubrick, based on the book "Red Alert" by Peter George. In the introductory chapters we will see a general summary of the conflict and understand the dynamics that permeate the dynamics between the Soviet Union and the United States. After this introduction, the film analysis, that was designed in a way that separates the film in four points: narrative, mise-en-scène, scene play and framing, and from these points shows how Kubrick built his commentary on some of the main characters and points of the Cold War, where they are based, and shows that perhaps antagonistic countries are not so far apart in the conflict, even going so far as to work together to try to prevent a nuclear war.

Key-words: Dr. Strangelove; Cold War; film analysis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....8
2 GUERRA FRIA E SEUS CONTEXTOS.....11
3 A CONSTRUÇÃO DO VILÃO SOVIÉTICO.....17
3.1 A BATALHA IDEOLÓGICA DA GUERRA FRIA.....19
4 ANÁLISE FÍLMICA DE DR. FANTÁSTICO.....23
4.1 NARRATIVA.....24
4.2 MISE-EM-SCÈNE E JOGO DE CENA.....30
4.3 ENQUADRAMENTO.....39
4.4 “DR. FANTÁSTICO” E O MELODRAMA: DUAS HISTÓRIAS DE RUPTURAS E EMANCIPAÇÕES.....43
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....47
REFERÊNCIAS.....49

1 INTRODUÇÃO

A Guerra Fria é considerada por muitos como um dos períodos mais conturbados da história humana, o conflito protagonizado por Estados Unidos e União Soviética foi um dos pontos norteadores da história do século XX. Apesar de nunca terem de fato se enfrentado belicamente de forma direta, a guerra ocorreu em outras frentes, e talvez essa tenha sido a principal característica deste conflito. O duelo de influências e a corrida bélica foram talvez as principais formas de enfrentamento, marcadas pela teoria de MAD (*Mutual Assured Destruction*) e o *soft power*, que era definida pela busca de influência cultural que seria exercida por ambas as nações.

O cinema conquistou papel de protagonista no contexto do confronto tanto na forma de propaganda, quanto como comentário crítico para os fatos e eventos da época. Nessa circunstância, uma obra cinematográfica se destaca pela forma satírica que trata a dinâmica entre os governos soviético e estadunidense. O filme “Dr. Fantástico” (1964), escrito, produzido e dirigido por Stanley Kubrick. A obra é baseada no livro “Alerta Vermelho”, do ex-tenente da Força Aérea Britânica Peter George, e foi lançada quando a Guerra Fria se encontrava em seu auge. O longa traz uma situação em que os dois países precisam trabalhar juntos para impedir que uma bomba lançada pelos EUA atinja a União Soviética. Mas mais que um filme de guerra, é um comentário sobre perfis que podem ser considerados chave no aspecto da Guerra Fria, humanizando e ironizando uma série de comportamentos militares.

O presente trabalho se propõe, então, a fazer uma análise dos aspectos que compõe o filme Dr. Fantástico. A análise usará principalmente os preceitos estabelecidos por Jacques Aumont em três aspectos: narrativa, *misé-en*-scene e enquadramento. Vendo a que ponto as teorias da Guerra Fria se sustentam dentro do estudo do filme. Por último, será feita uma análise do melodrama, comparando o filme e seus personagens com os arquétipos clássicos de personagens teatrais.

O primeiro capítulo desta monografia estuda as dualidades existentes entre os Estados Unidos e a União Soviética no período que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial. Há enfoque nas origens e fundamentos do conflito a fim de compreender a extensão e o significado das representações que cada um dos dois países protagonistas construiu do outro de forma a delinear os efeitos dessa

representação em suas respectivas produções artísticas. O entendimento de modelos sociais e econômicos, assim como as práticas políticas e diplomáticas do período é importante para o entendimento da construção da figura do regime soviético como “vilão”.

O segundo capítulo se concentrará em investigar a ascensão do cinema enquanto linguagem popular componente de uma indústria cultural capaz de representar uma ferramenta de disseminação e homogeneização do modelo de vida americano. Ressalta-se que os Estados Unidos se destacaram como um dos países que mais investiu nas produções cinematográficas.

O terceiro capítulo, por fim, se encarregará da análise do filme Dr. Fantástico, levantando os pontos já expostos em busca de entender a mensagem da obra e como ela se comporta dentro das técnicas de cinema elencadas. O capítulo visa entender como o filme descontrói seus personagens e trabalha e dinâmica da Guerra Fria entre países que se encaram como inimigos dentro do mundo real.

O grande objetivo do trabalho é a análise do discurso do filme de Stanley Kubrick, mostrando como ele aproxima personagens que parecem destoantes um do outro e mostra que nem tudo no discurso é preto e branco, de forma que são de lados bem definidos, mas pode ter uma coloração cinza, onde lados e interesses podem acabar se misturando.

2 A GUERRA FRIA E SEUS CONTEXTOS

O primeiro capítulo deste trabalho se concentrará em entender o período entre Segunda Guerra Mundial até a Queda do Muro de Berlim, época em que se passa a Guerra Fria. Dentro deste capítulo estudaremos as relações entre os países protagonistas do conflito, Estados Unidos e União Soviética, e dentro desta análise, entenderemos elementos centrais para a compreensão do contexto geral do filme Dr. Fantástico.

Primeiramente faremos uma exploração do contexto histórico do conflito, dos modelos econômicos e sociais de cada uma das nações e da grande dicotomia entre a vida e os dos modelos capitalista e comunista, assim como todo o entorno diplomático que permeava o período. Essa análise é importante para que entendamos a construção do regime comunista que imperava na União Soviética como o vilão. Tal concepção é importante para entendermos como os Estados Unidos utilizaram a figura do vilão não só como instrumento político, mas também como forma de contenção do avanço ideológico do regime soviético como influência cultural durante a Guerra Fria.

A Segunda Guerra Mundial foi um dos maiores conflitos que a humanidade já viu, tendo entre setenta e oitenta milhões de mortes se consideradas as diretamente decorrentes dos combates e as que sobrevieram da fome e doenças, resultados indiretos da guerra. Abrangendo países da América, Europa, África e Ásia, apresentou cenários de degradação humana notáveis, envolvendo o extermínio como estratégia de colonização (Snyder, 2012), que, acompanhada do advento de novas tecnologias usadas para fins bélicos, provocou mudanças em todo o mundo em sua conjuntura política (Hobsbawn, 2009).

O fim do conflito, no entanto, não significou a tão esperada paz após uma guerra que havia se iniciado muito antes, em 1914, como bem afirma Hobsbawn:

> Para os que a viveram, foi experimentada como duas guerras distintas, embora relacionadas, separadas por um período entre guerras sem francas hostilidades [...]. Cada uma dessas guerras teve seu próprio caráter e perfil históricos. Ambas foram episódios de carnificina sem paralelos, deixando atrás as imagens de pesadelo tecnológico que rondaram as noites e dias da geração seguinte: gás venenoso e bombardeio aéreo após 1914, a nuvem do cogumelo da destruição nuclear após 1945. (HOBSBAWN, p. 58-59)

Isso porque, sendo natural que tal período de guerras deixasse marcas profundas em aspectos pessoais, culturais, econômicos e políticos, especialmente nos países diretamente envolvidos, de sua resolução nasceu a desconfiança entre os Estados Unidos e a União Soviética. Os países eram antigos aliados na luta contra o Eixo, mas passaram a se ver como únicas potências mundiais remanescentes, as quais, sem o inimigo comum, tornaram-se como mútuas ameaças às respectivas concepções econômicas. E esse cenário fez com que ambos buscassem formas de assegurar sua influência em âmbito global.

Nesse sentido, visando barrar a ampliação da área de influência e domínio econômico soviético na Europa, e concomitantemente resguardar mercado de consumo para sua produção, o governo norte-americano instituiu o Programa de Recuperação Europeia, através do qual disponibilizou aproximadamente US$13 bilhões de 1947 a 1951 em dinheiro da época. Ao todo, dezesseis países foram beneficiados pelo programa estadunidense, o que os ajudou a crescer economicamente em taxas muito superiores às normalmente vistas (Pecequilo, 2003).

Nessa relação, o giro da economia da Europa significava o retorno financeiro para os Estados Unidos, que acabava por lhes vender os produtos necessários para a reestruturação e ainda garantia a propaganda maciça contra a União Soviética e sua concepção econômico-social. Tal dinâmica se deu dentro da chamada “Doutrina Truman”, proclamada pelo então presidente americano Harry S. Truman em seu notável discurso no Congresso de seu país:

> No presente momento praticamente todas as nações devem escolher entre formas de vida alternativas. Muito frequentemente essa escolha não é livre.
> Uma forma de vida é baseada na vontade da maioria e distingue-se por instituições livres, governo representativo, eleições livres, garantias à liberdade individual, liberdade de expressão e eleição, e ausência de opressão política.
> Uma segunda forma de vida é baseada na vontade de uma minoria, imposta pela força à maioria. Recorre ao terror e à opressão, a um rádio e a uma imprensa controlados, a eleições decididas de antemão e à supressão das liberdades pessoais.
> Creio que os Estados Unidos devem apoiar os povos livres que resistem à tentativa de servidão por minorias armadas ou a pressões externas. Creio que devemos ajudar os povos livres a forjar seus destinos com suas próprias mãos.
> Os povos livres do mundo olham para nós esperando apoio na manutenção de sua liberdade.

> Se fracassarmos na nossa missão de liderança, talvez ponhamos em perigo a paz e o mundo e certamente poremos em perigo a segurança da nossa própria nação. (MAGNOLI, 1988, p. 26)

As exigências para acesso ao Programa – entre elas diminuição das barreiras alfandegárias, afrouxamento de regulações produtivas e adoção de procedimentos comerciais mais modernos – levaram ao estreitamento das relações entre os próprios países europeus e entre estes e os EUA. Assim, as bases para a criação da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), de caráter militar, e da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA), embrião da União Europeia, foram lançadas.

Por seu turno, também objetivando fazer frente à crescente influência dos Estados Unidos e do ideal econômico que representava, a União Soviética deu início, em 1949, ao Conselho para Assistência Econômica Mútua (COMECON), integrando as economias do leste europeu. Isso se deu sob um modelo comunista, o que uniu os países em uma aliança militar para fazer frente à OTAN. Assim nasceu, em 1955, o Pacto de Varsóvia.

Em razão dessas duas forças que disputaram de forma antagônica a influência sobre a humanidade pós-Segunda Guerra Mundial, a partir de 1947, o mundo passou a viver sob uma constante tensão entre dois estilos de vida: a Guerra Fria. E, em cada um desses polos, as práticas e representações propagandeadas pelos governos reverberaram em todas as instâncias de suas respectivas áreas de influência.

Nesse contexto, compreender as trajetórias de ambas as ideologias até o auge de suas representações, o qual se entende presente na polarização aguda vista durante a Guerra Fria, é fundamental para o modo como os governos viriam a agir no embate que se seguiu.

> A força do desafio socialista global ao capitalismo era a da fraqueza de seu adversário. Sem o colapso da sociedade burguesa do século XIX na Era da Catástrofe, não teria havido Revolução de Outubro nem URSS. (HOBSBAWM, 2009, p. 17)

A “Era da Catástrofe” mencionada, na categorização do mesmo autor (Hobsbawm, 2009), é justamente a em que ocorreram as duas guerras mundiais do século XX e o período entre guerras. Partindo de um descontentamento com o

sistema burguês então imposto, brotaram nas sociedades ideias alternativas e, entre elas, a socialista, a qual se fundamentavam na própria falência do sistema anterior.

Embora capitalismo e socialismo tenham coexistido e até dialogado com base em interesses comuns até o fim da Segunda Guerra Mundial, o fim do conflito evidenciou as concepções econômico-sociais diametralmente opostas dos regimes. Além disso, ambos possuíam interesse de expansão sobre o Sistema Internacional[1], ou seja, o alargamento de uma significaria o encolhimento da outra, levando a um jogo de soma zero[2].

Platão já asseverou que alguém "pode descobrir mais sobre uma pessoa em uma hora de jogo do que em um ano de conversa" (Fiani, Teoria dos Jogos, 2015, p. 1). Aplicada à relação EUA-URSS, essa afirmação faz total sentido dentro do contexto de avaliação. Quando essas duas potências entraram no "jogo" da influência internacional, perceberam no outro as intenções recíprocas de domínio mundial e se colocaram em xeque.

Como resultado, a partir do que foi vislumbrado próximo ao desfecho da Segunda Guerra em Hiroshima e Nagasaki[3], os dois países partiram para o que entenderam como única possibilidade de assegurar sua própria hegemonia: a pesquisa tecnológica e armamentista. Essa dinâmica se deu dentro de uma lógica batizada como MAD (sigla para *mutual assured destruction* ou destruição mútua assegurada, do inglês livremente traduzido), "onde o equilíbrio entre as duas nações se deu com base em uma corrida armamentista nuclear com a lógica de que os dois

---

[1] O Sistema Internacional é o termo utilizado nos estudos das Relações Internacionais. Traz em centro a ideia de uma hierarquização entre os Estados, sendo baseada nas capacidades políticas, militares e econômicas. Às vezes é referido simplesmente como "sistema de Estados" ou "Governo do Mundo" (Bobbio, N., & G., 2007).

[2] "Na teoria dos jogos, que é uma vertente da Teoria Econômica, o jogo de soma zero é aquele em que a vitória de um dos jogadores significa necessariamente a derrota do outro. Assim, a soma dos ganhos de um com as perdas de outro sempre dá zero. Em uma alusão simples, é como se em um jogo onde o prêmio seja uma caixa, não exista a possibilidade de os ganhos serem divididos em várias partes, apenas a caixa por inteiro" (Fiani, Teoria dos Jogos, 2015).

[3] A propósito da explosão da bomba nuclear em Hiroshima, assim se descreveu: "(...) quem transitava por Hiroshima se sentia no próprio inferno. Toda a cidade tinha se transformado numa imensa fogueira. E a chuva negra batia forte no chão, trazendo com ela material fortemente radiativo... O delta do rio Ota estava coalhado de corpos, muitos deles de suicidas que fugiram dos sofrimentos insuportáveis. Quando a noite caiu, a situação agravou-se. A cidade estava completamente às escuras. Todo o sistema elétrico fora destruído... Os depoimentos dos sobreviventes revelam um quadro de horrores impensável aos mais notáveis poetas e escritores do gênero. Dante se sentiria diminuído na sua imaginação se testemunhasse Hiroshima a 6 de agosto de 1945" (Caulliraux, 2005, p. 511)

lados eram muito perigosos para se envolverem num embate" (Fiani, 2006).

O poderio de ambos cresceu a um ponto nunca antes visto porque, com a imprevisibilidade citada, ambos os lados buscavam o poder de ter a última cartada em um possível conflito. Desta forma, o primeiro ataque de um poderia muito bem significar também o último, e assim, continuar representando uma ameaça respeitável ao outro.

Fiani explica essa política:

> Uma dessas intuições foi a de que uma das formas de deter uma ameaça é tornar a resposta a ela imprevisível, e isso não apenas para o inimigo, mas também para quem está sendo ameaçado. Se a resposta a uma agressão não for perfeitamente previsível – inclusive para a parte que responde à agressão –, estará sendo criado, para o inimigo, um risco que pode ser suficientemente forte para detê-lo. (FIANI, 2015, p. 38)

Assim, a disputa por influência se desenrolou, de fato, em outras "frentes". Estados Unidos e a União Soviética abasteceram conflitos armados em países de terceiro mundo e, episódios como a Guerra do Vietnã, foram resultados de um embate indireto travado entre ambos os países. Com efeito, a dinâmica que ocorre entre os dois países no período foi a de "intimidar" e "conter" (Nye Jr., 2009), isto é, desencorajar pelo medo e, assim, evitar a expansão da influência do adversário.

Demais disso, como o ideal norte-americano era pré-existente e consolidado, e o soviético uma reação àquele, o caráter da contenção foi notadamente americano. Vale dizer, mais do que uma disputa territorial, era imprescindível a manutenção dos ideais junto ao cenário internacional como forma de isolar o adversário, posicionando-se, os Estados Unidos, como defensor de um ideal de liberdade e bem-estar.

Já a União Soviética (Nye Jr., 2009), buscava a expansão através de objetivos tangíveis para imposição de seu ideal pela força, como um território sob seu imediato domínio. Nas próprias palavras de Joseph Stalin (Nye, 2004, p. 44), "quem quer que ocupe um território também impõe sobre ele seu próprio sistema social. Todo mundo impõe seu próprio sistema onde quer que seu exército alcance".

No nível das representações de cada uma dessas políticas, tinha-se, do lado soviético, "um sentimento de dependência de um líder forte, que colocasse ordem em uma nação gigantesca e extremamente vulnerável e trouxesse o progresso que por séculos, na visão dos russos, foi adiado" (Nye Jr., 2002, p. 46). Isso com foco no

direito social sobre o individual e com origens históricas revolucionárias as quais tinham, no capitalismo e na burguesia, um inimigo a ser combatido que representava o seu passado. Baseado nisso, é possível entender a existência de líderes como Stalin e Lênin, duas figuras que centralizaram toda a máquina governamental em torno de suas decisões pessoais, enquanto que no mesmo período de tempo, nos Estados Unidos, houve cinco presidentes eleitos democraticamente.

Assim, nos Estados Unidos, fomentavam-se sentimentos democráticos e liberais de forma miscigenada e, portanto, pluralizada, sem deixar de primar pela liberdade de cada um de seus membros. Ao analisar o poder norte-americano no mundo, Nye Jr. (2009) observou que esse se baseava, além das forças militar e econômica, em um eixo intimamente inserido no cotidiano de cidadãos do mundo todo. O "*soft power*", que define como a habilidade de se conseguir o que quer através da atração ao invés da coerção, isto é, um poder exercido de forma cultural, diplomática, assistencial e humanitária, social e comportamental.

Nesta linha, o cinema se destaca como meio de influência favorável à sociedade que o produz. É uma ferramenta capaz de minimizar danos provocados por ações militares, forças coercitivas e atitudes que influenciam negativamente o cotidiano de cidadãos na forma de embargos econômicos e interferência política.

Robert Stam aponta que:

> O crescimento do cinema se deu em meio ao apogeu do imperialismo, de modo que as projeções representavam os interesses de quem realizava as mesmas. Num sentido interno, o cinema foi utilizado como forma de alienação "positiva", pró-pátria, justificadora e alimentadora de sentimentos nacionais (STAM, 2003, p. 33)

A seu ver, os filmes representaram uma máquina de alienação culturalmente substitutiva, difusora de valores como forma de dominação:

> Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também aconteciam" de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos „vencedores" da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. As representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista. (STAM, 2003, p. 34)

Se antes o norte-americano via nas produções as atitudes positivas do imperialismo, que levava progresso, no período pós-Segunda Guerra Mundial, o cinema passou a deter outro olhar. O foco agora, (Nye Jr., 2002), era a sobrevivência do ideal capitalista. E, em meio à tensão da Guerra Fria, isso se baseou em um vilão, uma ameaça externa que estivesse pronta para destruir, por qualquer motivo, tudo o que o nobre herói americano defende. Em suma, o cinema idealizou na figura de seu principal contentor internacional – a União Soviética –, a representação vilanesca outrora atribuída ao nazi-fascismo da Segunda Guerra.

Um ponto de reflexão importante nesta relação entre o cinema norte-americano e a política americana dentro do conceito de "*soft power*" é a delicada separação de indivíduos, coletividades e os próprios Estados. Um espião ou uma organização, mesmo a serviço de um determinado Estado em uma história, necessariamente é combatido em sua individualidade, sempre mantendo uma espécie de santidade da autoridade do Estado. Quando um herói americano combate um espião a serviço da União Soviética, o status de Estado soberano nunca é questionado, e tampouco há uma inclinação de se combater a própria União Soviética. As figuras pessoais, enquanto encarnações dos Estados que representam, são caricatas e combatidas, enquanto os Estados em si, geralmente através de instituições, permanecem como um plano altamente superior e inquestionável.

3 A CONSTRUÇÃO DO VILÃO SOVIÉTICO

Da história que contamos para ninar os nossos filhos à mais complexa obra da literatura mundial, o poço de onde extraímos nossos símbolos é um só, e está ligado à natureza da existência humana. Partindo dessa premissa, o estudioso de mitologia e religião comparada Joseph Campbell, em seu mais celebrado livro, O Herói de Mil Faces (2007), procurou traçar uma linha guia que conecta todas as narrativas de vários lugares do planeta. O autor chamou essa linha guia de Monomito. De acordo com o Monomito de Campbell, toda mitologia, lenda, folclore ou religião possui símbolos semelhantes e universais, apesar das idiossincrasias locais. Esses símbolos podem constituir uma parte ou a completude de uma jornada heroica simbólica.

Campbell define assim o herói:

> O herói é o homem da submissão autoconquistada. Mas submissão a quê? Eis precisamente o enigma que hoje temos de colocar diante de nós mesmos. Eis o enigma cuja solução, em toda parte, constitui a virtude primária e a façanha histórica do herói. Como o indica o professor Arnold J. Toynbee, em seu estudo de seis volumes a respeito das leis que presidem a ascensão e desintegração das civilizações, o cisma no espírito, bem como o cisma no organismo social, não serão resolvidos por meio de um esquema de retorno aos bons tempos passados (arcaísmo), por meio de programas que garantam produzir um futuro projetado de natureza ideal (futurismo), ou mesmo por meio do mais realista e bem concebido trabalho de re-união dos elementos que se encontram em processo de deterioração. Apenas o nascimento pode conquistar a morte – nascimento não da coisa antiga, mas de algo novo. Dentro do espírito e do organismo social deve haver – se pretendemos obter uma longa sobrevivência – uma contínua recorrência de nascimento" (palingenesia) destinada a anular as recorrências ininterruptas da morte. Pois o trabalho da Nêmesis – caso não nos regeneremos – se realiza por intermédio das próprias vitórias que obtemos: a maldição irrompe da casca de nossa própria virtude. Portanto, a paz, assim como a guerra, a mudança e a permanência, são armadilhas. Quando chega o dia em que seremos vencidos pela morte, ela vem; nada podemos fazer, exceto aceitar a crucifixão – e a consequente ressurreição –, ou o completo desmembramento e o consequente renascimento. (CAMPBELL, 2007, p. 12)

O herói representa, assim, a redenção. É a superação através de um caminho que consolida os valores mais nobres de uma cultura por meio de desafios que, em última instância, são superados somente pela reafirmação desses mesmos valores.

> O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal –, renasceu. Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como o declara Toynbee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. (CAMPBELL, 2007, p. 13)

Nesse contexto, os desafios que se apresentam ao herói muitas vezes são simples alegorias de provações que ele irá enfrentar. O herói pode até sucumbir em um primeiro momento, mas apenas para, depois, superar as dificuldades ao abraçar os mesmos valores morais que o orientaram no início de sua jornada.

Campbell delineia assim o vilão:

> A figura do monstro-tirano é familiar às mitologias, tradições folclóricas, lendas e até pesadelos do mundo; e suas características, em todas as manifestações, são essencialmente as mesmas. Ele é o acumulador do benefício geral. É o monstro ávido pelos vorazes direitos do “meu e para mim”. A ruína que atrai para si é descrita na mitologia e nos contos de fadas como generalizada, alcançando todo o seu domínio. Esse domínio pode não ir além de sua casa, de sua própria psique torturada ou das vidas que ele destrói com o toque de sua amizade ou assistência, mas também pode atingir toda a sua civilização. O ego inflado do tirano é uma maldição para ele mesmo e para o seu mundo – pouco importa quanto seus negócios pareçam prosperar. Auto aterrorizado; dominado pelo medo; alerta contra tudo, para enfrentar e combater as agressões do seu ambiente – que são, primariamente, reflexos dos incontroláveis impulsos de aquisição que se encontram em seu próprio íntimo –, o gigante da independência autoconquistada é o mensageiro do desastre do mundo, muito embora, em sua mente, ele possa estar convencido de ser movido por intenções humanas. Onde quer que ponha a mão, há um grito (que, se não se eleva do exterior, vem – mais terrivelmente – de cada coração): um grito em favor do herói redentor, o portador da espada flamejante, cujos golpes, cujo toque e cuja existência libertarão a terra. (CAMPBELL, 2007, p. 11)

Dentro dos conceitos elencados por Campbell, é possível ver como os Estados Unidos usaram a prerrogativa da figura do monstro tirano para trabalhar a imagem do regime Soviético como o inimigo que viria afetar a liberdade e a democracia do povo americano.

Criaram-se nesse período os mais diversos filmes-propaganda que traziam em seu cerne o principal objetivo de manter o *status quo* norte-americano. O vilão, com efeito, era visto como personificação de uma ameaça à sociedade ocidental no

que se referia aos valores de liberdade e democracia, sendo frios, calculistas e inescrupulosos. O herói, por sua vez, era visto como uma figura protetora, altruísta, detentora da força garantidora do bem da humanidade.

Dentre as obras da época que se tornaram filmes-propaganda podemos destacar: “Ele pode ser um comunista” (1951), filme de informação das forças armadas norte-americanas que, supostamente, ensinava como reconhecer um comunista, “*Duck and Cover*” (1951), voltado para o público infantil, alardeava uma iminente guerra nuclear, “Anjo do Mal” (1953), Rocky IV (1986), “O pesadelo vermelho” (1962), “Moscou contra 007”, (1967), filme do espião James Bond, “Rambo II” e “Rambo III”, nos anos 80, Braddok (1984) ou Red Dawn (1984). Isso para citar somente alguns dos que tiveram maior alcance na época.

Nesses filmes, o Vilão era sempre visto como a ameaça que poderia tirar da mão da população os tão estimados valores de liberdade e atacar o “*American Way of life*”. Eram seres humanos capazes das maiores atrocidades. Ateístas, frios e calculistas – a quem o poder, e somente o poder, importa, capazes de guiar até a destruição total do planeta. O herói, por sua vez, era visto como uma figura protetora mundial; eram a força que iria garantir o sucesso e o bem da humanidade. Os destemidos responsáveis por libertar o mundo da tirania dos opressores comunistas

Dentro de uma análise do filme Dr. Fantástico, percebe-se uma dissolução dessas figuras delimitadas de vilão e herói. Há a ironia do fato de inimigos naturais como americanos e soviéticos, na verdade, estarem dispostos a trabalhar juntos novamente para impedir a implosão de uma guerra que poderia acarretar na destruição global.

3.1 A BATALHA IDEOLÓGICA DA GUERRA FRIA

É impossível fazer uma análise sob qualquer aspecto da Guerra Fria sem estudar o espectro ideológico que a cerca. A dinâmica do enfrentamento desenvolvido entre União Soviética e Estados Unidos pode ser considerada muito mais como um conflito de ideias do que um conflito armado. Ambos os países se valeram de estratégias diversas para prevalecer como força dominante no mundo. Artifícios como as já vistas ajudas econômicas e os mecanismos de *soft power* foram amplamente utilizados por cada uma das nações como base ideológica.

Todo e qualquer estudo moderno sobre a sociedade e suas implicações deve passar por uma análise da chamada indústria cultural, ou midiática. John Thompson (2002) defende que os meios de comunicação têm uma centralidade quase que obrigatória para o controle da sociedade. Thompson também defende que a ideologia passa pelo uso de ideias, formas simbólicas e estratégicas para o estabelecimento das relações de poder. Contudo, essas formas simbólicas não se consideram ideologia em si, pois dependem muito do contexto no qual estão inseridas.

Estratégias particulares de construção simbólica ou tipos particulares de formas simbólicas não são ideológicas em si mesmas: se o sentido gerado por elas serve para estabelecer ou sustentar relações de dominação, é uma questão que deve ser respondida somente pelo exame dos contextos específicos dentro dos quais as formas simbólicas são produzidas e recebidas (Thompson, 2002, p. 89).

Nesse sentido, o filme Dr. Fantástico não pode ser considerado como um produto de propaganda ideológica. Ele se coloca muito mais como um comentário satírico sobre o período da Guerra Fria e das relações entre os países envolvidos do que como um produto de *soft power* com a intenção de propaganda ideológica – assim como em diversas produções hollywoodianas da época, conforme apontado anteriormente no presente trabalho.

Thompson alerta que a aceitação das formas ideológicas de dominação pode não ocorrer passivamente por todas as pessoas, as quais podem contestar esses mecanismos das mais diversas formas possíveis. Não é essencial que as formas simbólicas sejam errôneas e ilusórias para que sejam ideológicas. De fato, em alguns casos, a ideologia pode operar através do ocultamento e do mascaramento das relações sociais, através do obscurecimento ou da falsa interpretação das situações; mas essas são possibilidades contingentes, e não características necessárias da ideologia como tal. Ao tratar o erro e a ilusão como uma possibilidade contingente, ao invés de como uma característica necessária da ideologia, nós podemos aliviar a análise da ideologia de parte do peso epistemológico colocado sobre ela desde Napoleão (Thompson, 2002, p. 76).

Thompson relata que Napoleão se colocava como oposição aos que ele chamava de "*idéologues*", que foram um dos primeiros grupos a se dedicarem realmente ao estudo da ideologia como uma área de estudo. Destutt de Tracy e

seus companheiros do Instituto Nacional de Paris foram responsáveis pelo começo do conceito do que se entende hoje em dia por ideologia. “O conceito surgiu como parte de uma tentativa de desenvolver os ideais do Iluminismo no contexto das revoltas sociais e políticas que marcaram o nascimento das sociedades modernas” (THOMPSON, 2002, p. 48).

Com a evolução do estudo sobre ideologia, temos o surgimento da corrente marxista de pensamento. “Com Marx, o conceito adquiriu um novo *status* como instrumento crítico e como componente de um novo sistema teórico” (THOMPSON, 2002, p. 49).

Mas assim como Napoleão zombava dessas doutrinas, Marx também atribuiu uma concepção negativa a ideologia, ele via no termo uma conotação de algo errôneo: “a ideologia, nesse sentido, é uma doutrina teórica e uma atividade que olha erroneamente as ideias como autônomas e eficazes e que não consegue compreender as condições reais e as características da vida sócio histórica” (THOMPSON, 2002, p. 51). Marx via a ideologia como uma forma de dominação das elites a partir de um meio de se relativizar as discussões que realmente importavam, como a luta de classes.

A partir do pensamento marxista nasce a concepção da ideologia de Lenin, a qual conduziu a União Soviética durante todo o período da Guerra Fria. “Lenin argumentava a favor da elaboração de uma ‘ideologia socialista’ que iria combater a influência de uma ideologia burguesa e evitar os perigos daquilo que ele chamou de consciência sindical espontânea” (THOMPSON, 2002, p. 63). Contudo, Lenin acreditava que a ideologia não precisaria ser algo que surgisse do proletariado em si para que alavancasse os pensamentos de revolução, ela poderia ser desenvolvida por uma elite engajada, mas deveria ser defendida e reproduzida pelo proletariado a fim de ser difundida dentro da sociedade e alavancar o sentimento pela revolução.

Com a revolução bem-sucedida, foi a partir de Joseph Stalin que o governo soviético se define como império sob um duplo perfil. Em primeiro lugar, o da máxima centralização da estrutura estatal por meio da combinação entre “russificação”, repressão e isolamento. Em segundo lugar, o da constituição do império “externo” na Europa central e oriental após a Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria com os Estados Unidos (Solis & Carroll, 2008).

Stalin também reforçou a ideia de atualidade da revolução, mostrando que

seria sempre necessário o governo se manter atual, que as ideias socialistas eram necessárias e o contraponto perfeito entre o capitalismo americano. Enquanto os Estados Unidos são um país com uma democracia bem definida, focada nas liberdades individuais e com o poder fragmentado, a União Soviética não tinha uma democracia, era focada no bem-estar comum ao invés do individual e o poder centralizado na mão do Partido Comunista.

Os Estados Unidos, se mostravam como um país com uma carga ideológica bastante carregada dos valores Iluministas traçados durante a Revolução Francesa. O Estado primava pela defesa da liberdade individual, sempre exaltando o caráter de "*selfmade man*" em um "*selfmade country*", ou seja, o homem que se faz sozinho em uma nação que se ergueu sozinha com base em méritos individuais.

Foram essas diferenças que orientaram as políticas externas da União Soviética e dos Estados Unidos no percorrer da Guerra Fria.

4 ANÁLISE FÍLMICA DE DR. FANTÁSTICO

O presente capítulo visa analisar o filme “Dr. Fantástico”, escrito e dirigido por Stanley Kubrick e lançado nos cinemas em janeiro de 1964, quando a Guerra Fria se encontrava em seu auge, sob os seus aspectos narrativos, de *mise-en-scène* e de jogo de cena, de enquadramento e melodramáticos. O longa é baseado no livro “Alerta Vermelho”, do ex-tenente da Força Aérea Britânica Peter George.

A partir da análise destes elementos, o presente trabalho visa situar o filme em questão diante do referido período de tensões entre as duas maiores potências que emergiram da Segunda Guerra Mundial (Estados Unidos e União Soviética) e do início do rompimento com as abordagens cinematográficas enquadradas nos conceitos de herói e vilão cujas descrições por Joseph Campbell já foram aqui mencionadas. Tais explorações, principalmente aquelas referentes à *mise-en-scène* e enquadramento, são feitas sob a consideração de que elas só têm sua concretização possível graças à evoluções da indústria cinematográfica posteriores à concepção e lançamento do filme em questão, como a possibilidade de pausá-lo em um frame específico, por exemplo. Como diz Jacques Aumont em seu “A análise do filme”:

> É evidente que uma análise não se resume à pausa na imagem (por isso dizemos que esta é o emblema daquela, e não o seu método ou essência): é, porem, inegável que é a partir da possibilidade dessa pausa que o objecto-filme se torna plenamente analisável: mesmo não podendo recorrer efectivamente a ela, é a partir de elementos reconhecíveis na pausa na imagem que podemos construir as relações lógicas e sistemáticas que são sempre o objecto da análise. (AUMONT, 2013, p. 38-39)

Deste modo, não se deixa de considerar que o filme aqui sob estudo não foi concebido segundo muitos dos preceitos e conceitos aqui utilizados. Não se intenciona, então, traçar uma visão definitiva sobre os temas do longa e suas abordagens, mas sim lançar um olhar sobre a sua situação diante dos conceitos de ideologia no cinema e proselitismo norte-americano abordados nos capítulos anteriores.

4.1 NARRATIVA

Para Metz (1977), toda narrativa é constituída por cinco aspectos: começo e fim; sequência das duas temporalidades (uma da coisa narrada e a outra, da narração); discurso; desrealização da coisa narrada (consciência de que se trata de uma narrativa); e, finalmente, uma sequência de acontecimentos. Sobretudo, no cinema contemporâneo, ela será estruturada sobre o pilar da linguagem não verbal e o alicerce da linguagem verbal.

O filme Dr. Fantástico (Kubrick, Dr. Fantástico, 1964) materializa de forma satírica os possíveis desdobramentos daquilo que Ronaldi Fiani descreveria décadas mais tarde (2006) como a doutrina MAD (sigla para *mutual assured destruction* ou destruição mútua assegurada, em inglês livremente traduzido), mencionada no primeiro capítulo.

No longa, o General americano Ripper, interpretado por Sterling Hayden (1916 – 1986), informa ao capitão inglês Lionel Mandrake, comandante do esquadrão 34 B-52, vivido por Peter Sellers (1925 – 1980), que os russos começaram a operar ataques contra o “Mundo Ocidental” em meio às tensões envolvendo o poderio nuclear dos principais antagonistas da Guerra Fria. Em vista da informação, Ripper ordena a Mandrake que transmita o “plano R” ao esquadrão, que está no ar, e que confisque todos os rádios presentes em sua base aérea, incluindo os civis.

Mais tarde, entende-se que o plano R se refere a um ataque nuclear contra um alvo dentro do território russo. A esta altura, sabe-se apenas que o general disse ter recebido as informações dos ataques russos via “telefone vermelho”, sem dar detalhes de quem as transmitiu em primeiro lugar.

Apesar de a história ser narrada do ponto de vista do “colonizador”, com quase toda a gama de personagens com falas ser composta por homens ocidentais (à exceção de Alexai, o embaixador soviético que surge mais tarde, vivido por Peter Bull), não é possível dizer que o filme corresponde ao apontamento de Robert Stam sobre o caráter imperialista do cinema americano como instrumento de propaganda da ideologia ocidental. Pelo contrário, o fato de o foco narrativo envolver diretamente os personagens norte-americanos e ingleses, dando muito pouco espaço em cena

para os inimigos russos, potencializa o caráter crítico do filme sobre as contradições dos símbolos e ideais que fundamentam estes personagens.

Tal constatação se evidencia no momento em que Major Kong concebe a ordem de execução do plano R como real e se dirige a um cofre localizado atrás da cabine do avião que comanda. Lá, ele guarda seu capacete e retira um chapéu de cowboy que orna com seu sotaque sulista. Naquele ambiente, o adorno que, no auge do cinema faroeste representava o símbolo do herói americano, se transforma em um acessório que confere ao seu dono um aspecto ingênuo, cômico e caipira, na concepção negativa da palavra.

A figura do herói cavaleiro, eternizada pelos solitários personagens de John Wayne (símbolos do ideal americano de *self made man*), aqui, é transformada na de um homem cujo ofício consiste em executar processos predominantemente mecânicos. Ele executa desde a codificação de mensagens e ordens até o lançamento de uma bomba atômica, e o faz não por um ideal heroico, mas na intenção de conquistar promoções na hierarquia militar.

No avião, pouco ou nada é discutido a respeito das implicações morais, políticas e ideológicas do lançamento de bombas de 50 megatons em território russo. Há, aqui, uma aparente alienação dos personagens em relação ao real significado de suas ações, ainda que elas sejam consideravelmente mais abrangentes e impactantes do que a captura e vingança pelo rapto de duas crianças por comanches (Ford, 1956), por exemplo.

No filme, a ausência de personagens russos também serve de elemento potencializador do fato de que toda a tragédia central foi desenhada a partir de uma combinação de paranoia e até falta de inteligência por parte dos americanos, como se evidencia na primeira fala do Gen. Ripper após ser dada a ordem de execução do plano R:

> O comunista não respeita a vida, nem a sua própria. Por isso, enfatizo a necessidade de vigilância. O inimigo pode vir só ou com grandes forças. Pode vir até vestido como as nossas tropas. Seja como for, devemos detê-lo. Não pode entrar na base. Agora, eu vou dar três regras simples: Um, não confie em ninguém. Não importa o uniforme ou posto, a menos que o conheça pessoalmente; Dois, qualquer coisa ou pessoa que se aproximar, será baleada; Três, atire antes, pergunte depois. (KUBRICK, 1964, cap. 1)

À medida em que as ordens são passadas para a tripulação da base, Mandrake encontra um rádio em que é possível sintonizar uma estação que

transmitia músicas alegres, fato incompatível com um país que poderia estar sob ataque. Aí se tem a primeira evidência de que as até então aparentes suspeitas de Ripper não correspondem à realidade. Nota-se, também, que ao afirmar que comunistas não respeitam a própria vida, o general se faz um difusor da ideia de que o inimigo é um “monstro-tirano” aos moldes do que delineou Campbell (2007), algo cuja consequência não demora até ser testemunhada durante o filme.

Ripper afirma a um Mandrake desconfiado, citando Georges Clemenceau (1930):

> Hoje, a guerra é importante demais para ficar com políticos. Eles não têm treino, tempo, nem inclinações para ideias estratégicas. Não posso mais permitir infiltração, doutrina e subversão comunista, nem sua intriga internacional para que suguem e envenenem nossos fluidos corporais. (KUBRICK, 1964, cap. 2)

Confessa, pois, que toda a ideia de ataque russo contra os americanos foi uma mentira inventada por ele para que o presidente e o pentágono engajassem de vez na guerra contra os comunistas, contaminados que já eram pelas ideias paranoicas e conspiratórias sobre seus inimigos, dando início a uma incursão que pode mudar para sempre a história da humanidade (ou acabar de vez com ela).

Diante da situação crítica, é convocada uma reunião entre o presidente dos Estados Unidos e outras autoridades americanas na “Sala de Guerra”, no Pentágono, o centro militar nacional. O local, com um gigante painel contendo a bandeira da Rússia, daí para o fim do filme, se torna um elemento narrativo crucial para o entendimento desse. É nele em que é exposta a situação, seus mais prováveis desdobramentos e suas mirabolantes resoluções.

Ripper havia enviado 34 aviões modelo B-52 para um mesmo alvo na Rússia. No painel sobre as mesas, um mapa do país comunista cercado de pontos, que representam as aeronaves. A figura serve de uma espécie de ampulheta que representa, à medida que os pontos se aproximam do centro, a iminência de tudo o que os homens de poder querem evitar.

Tergerson é favorável à conclusão do plano R. Para ele, os Estados Unidos têm “potencial de destruir 90% da capacidade nuclear dos russos”. Mas a chegada do embaixador russo contraria esta ideia, e uma fala específica sua põe em evidência a teoria “MAD” (Fiani, Teoria dos Jogos, 2015): “Idiotas, idiotas tolos. A máquina do juízo final. O dispositivo que irá destruir toda a vida na Terra” (Kubrick, 1964, cap. 4).

A Rússia guarda uma arma de destruição em massa que, sem a possibilidade de desativação por parte de humanos, está programada para contra-atacar os Estados Unidos de maneira devastadora. O embaixador crê que os efeitos nocivos dela podem durar 93 anos, podendo dizimar toda a humanidade em questão de horas. Aí está uma das dicotomias da Guerra: a criação de uma cadeia de eventos inevitável é fruto do avanço exacerbado da tecnologia, como se a máquina do juízo final fosse, a partir daí, uma força da natureza contra a qual a vontade humana pouco pode fazer.

Somente aos 51 minutos do filme surge, de maneira repentina, o personagem-título da história. Diretor de armas da inteligência militar americana, o excêntrico Dr. Fantástico aparece para explicar por que a máquina do juízo final não pode ser desativada:

> – Mas, como é possível que esta coisa possa ser acionada automaticamente, e ao mesmo tempo impossível de ser desativada?
> – Senhor presidente, não é apenas possível, é essencial. Esta é toda a ideia desta máquina. Deterrência, ou teoria de intimidação, é a arte de produzir dentro da mente do inimigo o medo de atacar. E é por isso, por causa do automatizado e irrevocável processo de tomada de decisões que exclui a possibilidade de interferência humana, que a máquina do juízo final é tão terrível. É simples de entender. (KUBRICK., cap. 4)

Em vista disso, o presidente apresenta uma solução: ele pede ajuda à Rússia para derrubar os próprios aviões que levam as bombas e evitar que a máquina do juízo final seja ativada. Deste modo, americanos, russos e o secretário alemão engajam em um mesmo ideal: salvar a humanidade. A ironia se completa com o fato de que o mesmo ator (Peter Sellers) se caracteriza como 3 personagens centrais da trama, evidenciando a noção de que as três personas representadas são faces de uma mesma essência.

Na base aérea, os soldados que impediam a invasão da tropa enviada pelo presidente se rendem, sem deixar muitas alternativas para o general Ripper e Mandrake, o qual está crente de que os invasores eram comunistas disfarçados prestes a capturá-lo e torturá-lo a fim de obter o código de três dígitos que pode fazer os B-52 darem meia volta e impedir o “fim do mundo”.

Ripper, porém, comete suicídio e morre com o segredo, deixando para trás um Mandrake desesperado em busca de pistas para o que pode ser o código. Quando ele decifra o enigma (POE, sigla para “*purity of essence*” e “*peace on earth*”,

“pureza de essência” e “paz na Terra”, respectivamente, em tradução livre), pede para entrar em contato via telefone com o presidente.

O fato de não ter dinheiro o suficiente para fazer a ligação é irônico. A alternativa seria atirar contra a máquina de Coca-Cola presente na base e extrair as moedas nela depositadas. Mas há um obstáculo no caminho: o general que o rendeu se recusa, afirmando que a máquina era “propriedade privada”, um dos valores defendidos pelos Estados Unidos capitalistas. Quando Mandrake insiste, temos aí uma das maiores piadas do filme:

> – Certo. Vou pegar seu dinheiro para você, mas se não falar com o presidente dos Estados Unidos neste telefone, sabe o que vai acontecer?
> – O que?
> – Você vai ter que responder à Coca Cola. (KUBRICK, cap. 5)

O código é, finalmente, informado e enviado à tropa 34 B-52. Quatro dos aviões são atacados e trinta obedecem ao comando. O avião comandado por Major Kong, porém, não recebe o sinal e avança no sentido de seu alvo. O último ato de Kong é abrir a porta da bomba manualmente, uma vez que o ataque inimigo danificou os sistemas elétricos da aeronave. Sua última cena é tragicômica: de chapéu, ele cai junto com a bomba, montado nela, e a detonação acontece.

Apesar de bastante prolixo, com mais de 1050 linhas de diálogo, “Dr. Fantástico” se faz significar em muita parte através do não dito (ou do não verbalizado em cena) e do que não acontece (ou não mostrado em cena). Durante o filme, pouco ou nada se sabe sobre como estão agindo as autoridades soviéticas, de modo que a ausência de conhecimento quanto a estas ações se torna parte determinante da fundamentação da paranoia desenvolvida pelos personagens ocidentais.

Não se vê, por exemplo, os comunistas controlando as reservas de água potável americanas, como assevera Ripper, não se vê a bomba do juízo final, como o embaixador Russo descreveu na sala de guerra, nem mesmo o primeiro-ministro bêbado que fala com o presidente ao telefone aparece. A falta de atestado gráfico das crenças alimentadas pelos protagonistas, apesar de abrir margem para dúvidas, não ameniza a gravidade das ações tomadas sob as suspeitas delas. Pelo contrário, apenas confirmam o quão nocivas podem ser as ações partidas de crenças mal fundamentadas.

É possível identificar uma série de contrastes irônicos que abordam contradições na postura americana em relação à guerra. Logo na apresentação do General Ripper, o público é introduzido à frase “Paz é a nossa profissão”. A sentença se torna cada vez mais presente e absurda à medida em que a história se desenvolve. Na segunda vez em que ela aparece, é possível perceber que está espalhada por toda a base aérea. A frase contrasta com as ordens expressas do general quanto a aproximação de estranhos à base: “Atirar primeiro, perguntar depois”. Na terceira vez, ampliando a sensação de absurdo, a frase é pano de fundo para a batalha entre os americanos enviados pelo presidente à base e os americanos comandados por Ripper.

A ironia também reside na fala do presidente durante a briga física entre o embaixador russo e o General Tergerson: “Não podem brigar aqui. É uma sala de guerra!”, reforça o tom satírico e humorístico do filme, se tornando uma de suas frases mais emblemáticas.

Outro comentário sarcástico do filme reside no nome completo do General Ripper. Nunca mencionado por inteiro no filme, o nome Jack D. Ripper se assemelha foneticamente a “Jack, *the Ripper*”, o notável “Estripador”, assassino em série que aterrorizou Londres durante o ano de 1888. Nunca descoberto, tem um número estimado de 11 vítimas fatais, suficientes para a criação de uma reputação que já atravessa dois séculos. Ao fim de “Dr. Fantástico”, o general Ripper, por sua vez, contabiliza bilhões de mortos em decorrência de seu ataque orquestrado contra a União Soviética. Uma nova significação para o termo “assassino em série”.

O filme é encerrado com uma sequência de explosões atômicas em uma espécie de rima narrativa. A sucessão de imagens é acompanhada da canção “*We’ll Meet Again*”, de Vera Lynn (1940). É a mesma música cujo início é tocado logo na introdução do filme, mas, desta vez, o que aparece em tela é uma aeronave B-52 abastecendo outra em pleno ar. O trecho da música remete a uma valsa nupcial, o que confere à cena uma conotação de cópula muito semelhante à sequência em que o ônibus espacial é acoplado à estação em 2001: Uma Odisseia no Espaço (Kubrick, 1968). A sequência inicial de “Dr. Fantástico”, acompanhada da música, chega a ser bonita; mas quando a mesma canção é tocada ao fim, o gosto que se tem na boca é agridoce.

4.2 *MISE-EM-SCÈNE* E JOGO DE CENA

Considerando o cinema como agente de produção de sentido, é relevante contextualizá-lo através dos elementos que não apenas o distanciam de sua função inicial de mero aparato de registro documental, como também o situam como uma arte autônoma. Deste modo, faz sentido discutir o filme aqui estudado também segundo a composição da sua *mise-en-scène*, ou seja, segundo o conjunto de elementos que materializam o estilo cinematográfico de seu autor.

O conceito de *mise-en-scène* abrange o espaçamento dos corpos e de outros elementos em cena (Aumont, 1993). É fundamental considerá-lo ao analisar as obras cinematográficas surgidas com e após a ascensão da figura do diretor de cinema como o autor do filme. Isto é, após o descobrimento, pela geração da "*nouvelle vague*" francesa, dos recursos que possibilitaram a construção, na dita sétima arte, de um novo panteão autoral.

Chega a ser irônico concluir que o instrumento de emancipação do cinema se relaciona intimamente com a arte da encenação teatral da qual se derivou. Nasce de quando a *nouvelle vague* ainda estava na fase das máquinas de escrever e das redações da *Cahiers du Cinema* e da *Prèsence du Cinema*. De quando André Bazin resolveu lançar um olhar clínico sobre a encenação nas obras de Jean Renoir, as mesmas que Jacques Aumont analisa em seu *Renoir le Patron, Rivette le Pesseur* (1992).

Rompendo com a crença comum de que o cinema é derivado do teatro e da literatura, Aumont afirma que as duas artes tutoras do cinema são, na verdade, o teatro e a pintura (1993). Daí, faz mais sentido conceber a nova figura do diretor como o verdadeiro autor da arte cinematográfica. A composição de significado na concepção de um filme, portanto, se sustenta mais na linguagem não verbal, expressa pela cenografia, fotografia, enquadramento, movimento e posição dos corpos em cena, por exemplo, do que pela verbal. Como evidencia Aumont em sua analise do cinema de Rivette:

> O mecanismo de filmagem de Rivette é bastante conhecido: trata-se de um jogo sobre um plano de instruções dramáticas (muitas vezes extremamente

> reduzido: alguns “roteiros” de Rivette, sobretudo antes de sua colaboração com roteiristas e dialoguistas renomados, são remarcáveis por sua extrema brevidade, como o de Out 1 (1971) que tem uma página) (AUMONT, A imagem, 1993, p. 231).

Esta brevidade que, em muitos casos, pode ser considerada uma demonstração de desdém pelo ofício de roteirista, ilustra a importância do trabalho do diretor na composição do significado de uma obra cinematográfica.

Na definição de David Bordwell (2012), *mise-en-scène* (ou “encenação”, em tradução livre do francês) se refere a tudo o que aparece diante da câmera e seus arranjos – composição, adereços, atores, figurinos e iluminação. Já Joanne Connell (2012) afirma que a *mise-en-scène*, “junto com a fotografia e a edição de um filme, influencia a sua verossimilhança sob os olhos de seus espectadores”.

Deste modo, é possível determinar que um filme pode ser analisado a partir da atenção em alguns aspectos-chave da sua *mise-en-scène*, como a cenografia, espaço, iluminação e fotografia, composição, figurino, maquiagem e penteados, atuações e, finalmente, proporção de tela. A começar pela fotografia, estes aspectos trabalham para evidenciar os contrastes e contradições presentes no roteiro de “Dr. Fantástico”.

Apesar de ter sido produzido décadas após o advento das cores no cinema, introduzido pelo cineasta britânico Edward Raymond Turner em 1902 (G1, 2012), “Dr. Fantástico” foi todo exibido em preto-e-branco. Uma escolha do diretor de fotografia Gilbert Taylor que pode ser interpretada como uma forma de evidenciar os contrastes da narrativa.

Apesar de bastante prolixo, com mais de um milhar de linhas de diálogo entre seus personagens, “Dr. Fantástico” sustenta muito de seu valor narrativo por meio da linguagem não verbal.

Figura 1 – Cena interna cuja fotografia é mais clara e o figurino deixam à mostra grandes partes dos corpos dos personagens.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964**.**

Aqui se tem o único momento em que um personagem do filme, no caso, o General Tergerson, é mostrado em uma situação de vulnerabilidade e humanidade. A iluminação é viva e não direcionada, compreendendo toda a extensão do cenário. Não há elementos sob as sombras e o revestimento do quarto por espelhos torna todos os seus detalhes altamente evidentes, bem como talvez um dos maiores segredos do general.

Tergerson tem um caso às escondidas com sua secretária, que, a exemplo dele, aparece na cena em suas vestimentas íntimas, em uma cena em que o general está em sua faceta mais oculta, o que minutos adiante no filme contrasta com a sua imagem na sala de guerra.

Figura 2 – O general Tergerson, sério e fardado, na sala de guerra.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

A iluminação desse cenário, por sua vez, é concebida e executada de modo que a extensão dele nunca possa ser captada por completo pela vista do espectador. Não é possível perceber com precisão o que há exatamente atrás dos homens de poder, uniformizados e ostentadores de medalhas e condecorações. Esta imagem torna plástica a ideia de que eles, a exemplo de Tergerson, também podem guardar atrás de si segredos sombrios, como um *affair* extraconjugal, o que vai de encontro com um dos princípios ocidentais que eles desejam defender.

Tergerson chega, inclusive, a demonstrar aversão ao ateísmo e ao estilo de vida boêmio do primeiro-ministro soviético. Entretanto, não consegue esconder o entusiasmo ao ouvir de Dr. Fantástico, ao final do filme, que a salvação para a vida humana na Terra seria a criação de uma sociedade eugenista em que cada homem teria o “dever” de se casar com dez mulheres férteis e de atributos sexualmente excitantes:

Figura 3 – O general Tergerson demonstra entusiasmo ante a perspectiva poligâmica descrita pelo Dr. Fantástico.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

Nesta imagem, capturada no momento do filme em que Dr. Fantástico descreve a vida poligâmica que imaginou para os homens do futuro, Tergerson já aparece sem paletó, completamente interessado nas ideias apresentadas. Deste modo, o uniforme, suas medalhas e condecorações podem servir como representações dos ideais e símbolos americanos, facilmente descartados diante da possibilidade de uma vida em que os prazeres carnais ganham propriedades nobres, de salvação da raça humana.

Mesmo o presidente, com o paletó desabotoado e tomando o que parece ser um copo de uísque, não demonstra aversão àquilo que o símbolo do, a não muito tempo, maior inimigo dos Estados Unidos lhes apresentava. Menos tolo e expressivo que o general, porém, Merkin ainda sustenta uma mínima capacidade de ponderar sobre a fala de Dr. Fantástico.

Outra dualidade está impressa na composição das já citadas cenas de abertura e encerramento do filme. Durante os créditos iniciais, ouvimos a introdução da música "*We'll Meet Again*" (Lynn, 1940), que dá à cena abaixo ares românticos e beleza à imagem abaixo:

Figura 4 – Avião de bombardeio sendo abastecido em pleno voo.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

Figuram em cena dois aviões de guerra, sendo que um deles está em constante órbita em torno do território soviético. Aqui, o que se trata de um reabastecimento de combustível em pleno ar, tamanho estado de paranoia ocidental que não permite que se saia por alguns minutos do estado de alerta e constante possibilidade de ataque contra o inimigo, termina por se assemelhar à cópula de um casal de libélulas:

Figura 5 – Duas libélulas copulando.
Fonte: Autor desconhecido. Acesso em 15 de junho de 2018, disponível em: https://pixabay.com/pt/lib%C3%A9lulas-reprodu%C3%A7%C3%A3o-c%C3%B3pula-1473039/.

A ironia é potencializada pelo choque causado, na sequência final do filme, pelo uso da mesma música como pano de fundo das explosões atômicas para as quais as duas máquinas de guerra foram criadas.

Figura 6 – Nuvem de fumaça decorrente da explosão de uma bomba nuclear.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

Ao fim do filme, como se sugere, a quase totalidade da população humana no mundo sucumbe ao impacto e a radioatividade das explosões atômicas executadas pelo Major Kong e pela represália soviética. São incertos o número de vítimas e as outras consequências do cataclismo, mas, aqui, a sequência de explosões tem efeito de *punchline*, ou a última linha de uma piada, que tipicamente é concebida e contada de modo que seu final se relacione diretamente com o início.

Outro contraste presente no filme e expresso através do figurino e cenografia é aquele existente entre o homem sulista, *cowboy*, símbolo do apogeu estadunidense ilustrado em filmes de John Wayne (Bravura Indômita, 1969) e Clint Eastwood (Por uns Dólares a Mais, 1965), e o Major Kong. O que na chamada “Era de Ouro” no cinema hollywoodiano se apresentava como uma figura masculina serena, heroica, bondosa e de uma inteligência quase profética, aqui é expressa como um homem infantil, ingênuo e de total ignorância e alienação quanto ao fruto de suas ações:

Figura 7 – Major Kong montado em uma bomba nuclear lançada contra a URSS.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

Com figurino (chapéu), postura e gestual de vaqueiro, Major Kong aqui se apresenta como uma figura de ruptura e desconstrução da supracitada “imagem símbolo” do homem americano. Sem conceber a magnitude do que estava prestes a acontecer, o “*cowboy* honrado e religioso”, neste contexto, vira um simples caipira prestes a sucumbir ao apocalipse que acabou, inconscientemente, por realizar. O filme aqui evidencia o fato de que a ideia de supremacia americana, por fim, é o motivo direto de sua própria ruína.

Apesar de não o fazer de modo a eximir a União Soviética da responsabilidade pelas tensões da Guerra Fria (a máquina do juízo final é elemento que atesta a imparcialidade do filme), “Dr. Fantástico” deliberadamente mantém ocultos os agentes soviéticos a fim de potencializar a sucessão de trapalhadas americanas no filme. O único personagem russo com rosto e voz em cena é o embaixador Alexai – nem mesmo o primeiro-ministro Dimitri chega a ter fala diretamente evidenciada durante o filme.

A União Soviética serve, portanto, de uma presença fantasmagórica sobre a qual muito se especula e pouco se sabe. Não é possível saber, à exceção do momento em que Alexai aparece tirando fotos da sala de guerra com uma câmera disfarçada, se o que é dito sobre os soviéticos pelos personagens americanos é real

ou pura teorização fundada em não muito mais que paranoia. Até mesmo quando o país aparece em cena, ele é apresentado como uma terra desértica, de relevo e extensão desconhecida. O branco da neve transforma a União Soviética em uma folha em branco de grandes extensões. Vazia. Em muitas partes, só preenchida pela imaginação americana condicionada a enxergar o país como um monstro a ser combatido.

Figura 8 – Planície desabitada da Rússia sob avião americano.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

Com exceção da referida cena e da aparição de Alexai, o espectador só tem acesso à Rússia através do mapa no painel da sala de guerra americana. Mas, ainda assim, a imagem tem a função de servir como um elemento narrativo e não como um personagem em si. No mapa, o contorno do país e as linhas que representam os aviões compõem, então, uma espécie de ampulheta que paira sobre a cabeça do presidente americano e seus homens de confiança. À medida que as linhas se aproximam do centro, mais urgente se torna a chegada a um plano que posse impedir o literal fim do mundo.

Um elemento de cena serve, em especial, como elo entre dois personagens, a princípio, antagônicos no filme: o tabaco. Somente dois homens aparecem fumando em cena, General Ripper e Dr. Fantástico. E ambos o fazem enquanto pensam no plano que cada coloca em curso. Fantástico fuma enquanto fala sobre a

bomba e Ripper quando discorre sobre suas ideias:

> – Mandrake, suponho que nunca lhe ocorreu que enquanto estamos conversando a decisão está sendo tomada pelo presidente e seus assistentes no Pentágono. Quando virem que não posso chamar o esquadrão só terão uma saída: comprometimento total. Lembra quando Clemenceau falou sobre a guerra? [...] “A guerra é muito importante para ficar com os generais.” Quando disse isso há 50 anos, podia estar certo. Mas, hoje, a guerra é muito importante para ficar com políticos. Não têm tempo, treino, nem inclinação para ideias estratégicas. Não posso mais permitir infiltração comunista doutrina e subversão comunista e sua intriga internacional para que suguem e envenenem nossos fluídos corporais. (KUBRICK, 1964, cap. 1)

Ao colocar o tabaco unicamente nas mãos dos personagens mais antagônicos do filme, a narrativa cria um elo improvável entre os dois. No fim, a mensagem transmitida é a de que ambas as ideias expressas por eles, embora distintas, são baseadas em uma mesma natureza lunática. Aqui, o filme usa o cigarro e o charuto de instrumentos para evidenciar o fato de que os contrastes estão apenas nas aparências dos dois personagens. Mais sobre as duas cenas supracitadas no capítulo seguinte.

4.3 ENQUADRAMENTO

A peça cinematográfica é um corpo vivo, orgânico e indissociável, então, o enquadramento não pode ser analisado se ignorados os outros aspectos da composição. Optou-se, portanto, por selecionar como amostras os trechos em que o enquadramento da imagem se faz mais notável, pois de acordo com Ramos (A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, 2012):

> *Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação.

Como na sala de guerra onde o painel com o mapa da União Soviética e a localização dos 34 aviões B-52 é presença constante, servindo de plano de fundo para os acontecimentos. Mais do que um elemento cenográfico, a composição visual só se faz constituída de sentido quando em contraste com a série de acontecimentos

que se desenrolam dentro do cenário.

Desde que a ação passa a se desenvolver na sala de guerra, o espectador observa o presidente americano e seus aliados em uma verdadeira cruzada em busca da resolução do problema constituído pela iminência dos ataques pelo esquadrão. O painel serve, conforme já mencionado, como uma espécie de ampulheta que determina o grau de iminência dos acontecimentos debatidos pelos membros do conselho, principalmente a detonação da bomba do juízo final.

A partir daí, o painel passa a aparecer quase em totalidade nas cenas dos diálogos que acontecem na sala. É a representação da ação não revelada em sua completude e da urgência de que toda a questão seja resolvida o mais rápido possível. Aqui, Kubrick escolhe por deixar o painel sempre como plano de fundo dos diálogos entre os personagens, fazendo com que ele sirva de uma espécie de subtexto a ser implementado subliminarmente no inconsciente do espectador.

Figura 9 – As autoridades americanas e o diplomata russo debatem em torno do painel com mapa da URSS
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

Todos os diálogos, conflitos e impasses ocorridos dentro deste cenário se dão articuladamente com os eventos exteriores a ele. Uma vez que o interior do pentágono, no filme, se apresenta como um lugar de arquitetura e design surrealistas, como que de outro mundo, é necessário que algo mantenha na cabeça

do espectador o que se passa no exterior do edifício. Na imagem acima, cuja captura se deu momentos após a chegada do embaixador soviético na sala de guerra, temos o primeiro confronto do embaixador com o general Tergerson.

Outro traço de ironia pode ser verificado no fato de que, diferente do mapa da União Soviética, o mapa norte-americano não demonstra a captura de qualquer avião ou navio inimigo pelos radares.

Figura 10 – O painel de controle evidencia que, ao contrário do que o ocorre na Rússia, não há nenhum avião de guerra dentro do território americano.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

Neste momento, inclusive, Alexai sai da luz e, à medida que fala sobre a bomba nuclear e caminha no sentido do espectador, seu rosto é coberto de sombras. O semblante assustado do soviético evidencia o terror ao qual o mundo estará sujeito caso o plano de abater os aviões americanos dê errado. Além disso, a série de pontos sobre o mapa russo torna toda a situação descrita por Alexai ainda mais palpável ao público.

É possível identificar, também, uma rima visual que cria um elo entre os personagens Ripper e Dr. Fantástico. Na primeira imagem, Ripper, diante de um fundo completamente negro, descreve os mecanismos e motivos de seu objetivo originado pelo acionamento do Plano R.

Figura 11 – O General Ripper descreve os motivos de seu plano ao acionar o Plano R sob um fundo totalmente preto.
Fonte: Kubrick, Dr. Fantástico, 1964.

O tom sombrio da fala do personagem e posicionamento em relação ao fundo imprimem ao seu discurso um teor macabro. Tal atmosfera é crucial para o estabelecimento do elo entre essa imagem e a seguinte, na qual enxerga-se “Dr. Fantástico”, que, também fumando, descreve o plano da “máquina do juízo final” e justifica a configuração de sua irreversibilidade.

Figura 12 – Dr. Fantástico explica a inevitabilidade da máquina do juízo final à frente de um fundo predominantemente preto.
Fonte: (Kubrick, Dr. Fantástico, 1964)

São poucas vezes em que a imagem do filme é enquadrada com tal proximidade das expressões de dois personagens. Este fato, aliado ao de que ambas as figuras estão em posse de um cigarro ou um charuto, acaba criando uma rima visual e temática sobre elas e os seus discursos. O filme que até então construía uma exposição de contrastes, passa a tratar a similaridade patente entre esses dois supostos antagonistas. Tal artifício não surtiria os mesmos efeitos caso as cenas tivessem enquadramentos distintos, o que reforça o papel do diretor como verdadeiro autor do filme.

3.4 ‘DR. FANTÁSTICO’ E O MELODRAMA: DUAS HISTÓRIAS DE RUPTURAS E EMANCIPAÇÕES

Para Jean-Marie Trusseau (1994), muitos mal-entendidos levaram críticos e historiadores de teatro a lidar com as obras e o gênero melodramático com desdém, ironia e zombaria, sendo dois mal-entendidos tidos como principais. O primeiro deles reside no fato de que o melodrama, desde o seu surgimento, sempre foi associado a um teatro popular (ou popularesco), termos que por si próprios remetem à ideia de uma literatura inferior.

> É precisamente aí que surge o segundo mal-entendido: continua-se, com efeito, a julgar obras teatrais com o apoio único em critérios de estilo literário. O melodrama, frequentemente escrito por autores sem talento de estilo, mas não despidos de qualidades teatrais, é justamente um gênero que, sem que seus criadores estivessem conscientes, provocou uma nítida dissociação entre o literário e o teatral (TRUSSEAU,1994, p.10).

Deste modo, Trusseau sugere que faz mais sentido tentar traçar uma história do gosto teatral do que uma história literária do teatro. Isso tendo em vista o fato de que as noções de obra-prima de tais estudiosos estavam profundamente arraigadas em métodos ultrapassados de história teatral e de que o melodrama enquanto gênero mobilizou autores e comoveu todas as camadas da população francesa na época da Revolução.

Os elementos centrais dessa ruptura do teatro melodramático com a literatura são justamente a *mise-en-scène*, o talento dos atores e as situações representadas no palco. O teatro passava, aqui, a se alicerçar menos no documento concreto do roteiro (o *canevas*) do que na elaboração cuidadosa dos cenários, figurinos e atuações.

O encenador René-Charles Guilbert de Pixérécourt, um dos maiores expoentes do teatro melodramático, chega a afirmar essa ideia ao dizer que escreve para aqueles “que não sabem ler” (p.28). Tal afirmação remete à fala de Aumont sobre o mecanismo de filmagem de Rivette, referenciada aqui neste mesmo capítulo. O roteiro de Out, por exemplo, tem apenas uma página. Chega a parecer irônico que um gênero teatral tão marginalizado pelos acadêmicos franceses tenha sido o causador de uma ruptura definitiva entre duas artes da magnitude do teatro e da literatura. Ruptura que já é concebida e assimilada por Aumont quando este reconhece que o cinema é derivado direto do teatro e da pintura, e não do teatro e da literatura.

Elementos pontuais podem traçar elos entre o filme “Dr. Fantástico” e muitas das obras teatrais pertencentes ao gênero melodramático, como a presença de um monólogo: “O vilão, depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público e traz à luz o negrume de sua alma ou seus remorsos” (p.30-31).

Assimilada a ideia de que os personagens Dr. Fantástico e General Ripper escondem, até momentos distintos da trama, maquinações de teor maligno e conspiratório – e que a revelação destes planos se dá em momentos em que ambos os personagens parecem falar diretamente com o público em uma espécie de monólogo – observa-se que este é o primeiro elemento do qual é possível traçar um paralelo entre a obra de Stanley Kubrick e a série de convenções criadas por “melodramaturgos” para dar ao gênero um estatuto literário e teatral reconhecido (p. 28).

O segundo elemento é o título. “Os autores conhecem o poder das palavras. Um nome extraordinário é uma espécie de talismã para a multidão. Sua imaginação saboreia de antemão, forja mil ideias singulares e confusas” (p. 32) Perdido na tradução para o português, o título norte-americano para o filme (“*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*”, ou “Dr. Fantástico ou: Como eu Aprendi a Parar de me Preocupar e Amar a Bomba” em tradução livre) é o que se poderia incluir nesta convenção específica do melodrama. Outros elementos, porém, mantêm suas relações com o filme em questão de forma mais nebulosa, o que se deve ao caráter pouco maniqueísta da obra. Por exemplo, o Vilão, que segundo os critérios dos melodramaturgos deve se contrapor à figura do herói (justo, honrado e corajoso); o Amor, que aqui não tem a nobre conotação do amor romântico das

obras clássicas; o Reconhecimento, que como quebra da tensão estabelecida pela Perseguição não pode ser identificado no filme, etc.

Por estes critérios, se torna uma tarefa frustrante a de traçar paralelos estruturais, temáticos e morais entre “Dr. Fantástico” e as obras melodramáticas que permearam o século XIX e tiveram seu auge nos populares teatros da Revolução Francesa. Isso porque elas propunham um “imaginário da história da França na qual triunfavam sempre os grandes capitães e uma visão da sociedade na qual eram exaltadas as virtudes civis, familiares e marciais” (p. 15).

“Dr. Fantástico” se sustenta em uma história cuja moral foge da tentativa de se restaurar a imagem de honra, coragem e justiça dos Estados Unidos, tão difundida em obras de natureza proselitista e apologética ao país em detrimento de outros. Pelo contrário, o filme busca descontruir o senso de nacionalismo que fundamentou e permeou a cultura americana durante todo o período de guerra contra os soviéticos (e as outras grandes guerras anteriores), fazendo, para isso, o uso de símbolos e ícones nacionais de segurança, honradez, coragem e justiça – como o Pentágono, a figura do cowboy e o Presidente.

Enquanto Thomasseau (2005) afirma que o teatro melodramático clássico foi decisivo para a solidificação do um senso positivo da sociedade francesa sobre si mesma no período da Revolução, “Dr. Fantástico” segue o caminho inverso. A obra aponta, com suas ferramentas narrativas e semióticas, para o núcleo da nociva mentalidade fundamentadora e financiadora da Guerra Fria.

É apenas depois da queda do Império, com a mudança da mentalidade coletiva, que a concepção e a recepção dos melodramas serão mudadas de forma considerável. A decadência dos valores tradicionais, cívicos e guerreiros dá espaço a uma nova geração de “melodramaturgos”, como B. Antier, A. Lacoste e Alex Chapponier, que haviam escrito um melodrama em que um bandido, ajudado por seu cúmplice, rouba e mata um viajante em uma estalagem.

A interpretação da obra por Lemaître, que deu à narrativa um tom cômico, causou uma inversão de valores e a introdução de novos elementos na temática e na estrutura do gênero (p. 64-65):

> Os cúmplices, os marginais, os bandidos que no último ato dos melodramas tradicionais eram expelidos do círculo dos bem-aventurados, transformam-se em heróis. O melodrama do rigor e das convenções burguesas é acrescido, pouco a pouco, do exagero e da desmedida. [...] Os vilões sobrevivem, mesmo a seus crimes, e a paixão amorosa, até então discreta,

> inflama o palco. O apotegma final transforma-se, às vezes, em grito de desafio social.

Era o grito de liberdade definitivo do melodrama e a sua firmação em outro hemisfério dos gêneros teatrais. Mas foi quando Napoleão III se rendeu em Sedan, em 1870, que o amor próprio nacional havia dado um novo vigor para o melodrama, da mesma forma como o fez a retomada da expansão colonial, que fez surgir no cenário obras como Messire Du Guesclin (1895) e La Mort de Hoche (1897), que se contrapunham aos melodramas patrióticos tradicionais.

É desse novo cenário político e a consequente ascensão da nova geração do melodrama que é possível traçar paralelos mais diretos entre o gênero e a obra satírica de Stanley Kubrick. Contestações sociais, críticas à guerra e ao expansionismo e rupturas radicais com outros gêneros narrativos e artísticos são elementos a partir dos quais se encontra o lugar onde existem os elos entre “Dr. Fantástico” e os maiores expoentes do melodrama militar e histórico.

O valor do melodrama enquanto gênero teatral, diferente do que alardeavam os críticos e historiadores mencionados por Thomasseau, não residia (somente) em sua narrativa. Estava também no fato de que o modo como ela era encenada transformava de vez o teatro em uma arte emancipada de sua originária: a literatura.

O que antes se acreditava como um método “barato” e inferior de se elaborar uma peça teatral, sem muita ênfase no roteiro escrito e mais atenção nas atuações, no cenário, nas movimentações e no figurino, era, na verdade, o que trouxe o teatro mais para perto de ser uma experiência multissensorial.

O mesmo pode ser dito do advento do cinema de autor emergido na Nouvelle Vague francesa. Tipo de cinema cujos maiores expoentes Kubrick era assumidamente discípulo. Em ambos os casos, a ruptura ocorreu com a literatura de modo a trazer as artes visuais para o seu auge na era do entretenimento de massas que se conheceu no século XX e início do século XXI.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante notar que durante todo o seu discurso, o filme “Dr. Fantástico” trabalha de forma que os personagens sejam de uma leitura que não passe somente a impressão de que são personagens bons ou maus. Se toda a dinâmica da Guerra Fria foi construída em cima de dualidades, o filme descontrói esse discurso apresentando personagens que mostram que os valores americanos talvez não sejam tão puros quanto os propagados através de filmes e propagandas.

No filme temos personagens como o General Tergerson, que se apresenta como um dos personagens mais humanizado, ter seus ideais, que no começo do filme pareciam ser incorruptíveis, questionados e até abalados pela situação que é apresentada na sala de guerra. Chegando até a concordar com as ideias propostas pelo ex-general nazista Dr. Fantástico, que idealiza uma sociedade eugenista para o mundo após a destruição global que seria causada pelo acionamento da Máquina do Fim do Mundo.

Dr. Fantástico também é um dos personagens mais interessantes do filme. O fato de um ex-general nazista estar presente na sala de guerra dos Estados Unidos nos permite traçar diversas comparações. Ele serve como uma balança moral para o resto dos personagens, afinal é impossível não traçarmos comparações de seus comportamentos e preceitos nazistas, que ele ainda carrega em suas ideias expostas no filme, com os demais personagens. O General Ripper é onde essa comparação se torna mais evidente.

Sendo responsável pelo lançamento do Plano R, Ripper acreditava que os comunistas soviéticos já estavam infiltrados dentro da sociedade e manipulando a população através de técnicas como flouretação da água que era servida pelo governo (tal teoria da conspiração existe até os dias atuais). Tal crença leva Ripper a tentar resolver o problema da guerra com as suas próprias ações. Durante o filme ele também demonstra um grau de autoritarismo com seu primeiro imediato, Mandrake. Kubrick por fim trabalha com uma rima visual entre ele e Dr. Fantástico, na qual conseguimos entender a mensagem passada pelo autoritarismo do personagem.

Tais comparações servem para traçarmos um paralelo com as teorias elencadas no começo do trabalho. Dr. Fantástico não se posiciona como um produto

de propaganda e *soft power.* Ele aparece como um filme crítico e tece um comentário que descontrói alguns dos preceitos que temos como verdades absolutas, como o fato de que Estados Unidos e União soviética seriam inimigos que nunca poderiam trabalhar juntos. No filme eles, em conjunto, tentam encontrar a solução para a crise causada pelo lançamento das bombas do Plano R. Outra coisa que fica clara pela análise do filme é a validação da teoria da MAD (*Mutual Assured Destruction*), vemos na situação que ambas as nações tem planos de defesa e contingência para o caso de qualquer uma delas serem atacadas pela rival, o *punchline* do filme funciona exatamente do fato de que ambas estão tão preparadas que estão dispostas a evitar o conflito, sabendo que tal conflito pode levar á destruição do mundo.

REFERÊNCIAS

Aumont, J. (1992). *Renoir le Patron, Rivette le Passeur.* Paris: Cinemathèque Française.

Aumont, J. (1993). *A imagem.* (E. Abreu, & C. Santoro, Trads.) Campinas: Papirus.

Aumont, J., & Marie, M. (2013). *A Análise do FIlme.* Lisboa: Texto & Grafia.

Bobbio, N., N., M., & G., P. (2007). *Dicionário de Política.* Brasília: Universidade de Brasília.

Bordwell, D. (2012). *Poetics of Cinema*. Routledge.

Campbell, J. (2007). *O Herói de Mil Faces.* São Paulo: Pensamento.

Caulliraux, H. B. (2005). *Hiroshima 45: O Grande Golpe.* Rio de Janeiro: Lucerna.

Clemenceau, G. (1930). *Grandeur and the misery of victory.* Harcourt: Brace and Company.

Connell, J. (2012). Film tourism - Evolution, progress and prospects. Em *Tourism Management* (pp. 1007-1029).

da Silva Filho, E. B., & de Moraes, R. F. (2012). *Dos "dividendos da paz" à guerra contra o terror: gastos militares mundiais nas duas décadas após o fim da Guerra Fria - 1991-2009.* Rio de Janeiro: Ipea.

Fiani, R. (2006). *Teoria dos jogos: para cursos de administração e economia.* Rio de Janeiro: Elsevier.

Fiani, R. (2015). *Teoria dos Jogos.* Rio de Janeiro: Elsevier.

Ford, J. (Diretor). (1956). *Rastros do Ódio* [Filme Cinematográfico].

G1. (13 de 09 de 2012). Primeiro filme colorido é descoberto 110 anos após sua invenção. São Paulo. Acesso em 2 de Junho de 2018, disponível em http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/09/primeiro-filme-colorido-e-descoberto-110-anos-apos-sua-invencao.html

Gardner, R. (2001). *The Marshal Plan fifty years later: three what-ifs and when.* New York: Palgrave.

Hathaway, H. (Diretor). (1969). *Bravura Indômita* [Filme Cinematográfico]. Estados Unidos.

Hobsbawn, E. (2009). *Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991).* São Paulo: Companhia das Letras.

Kubrick, S. (Diretor). (1964). *Dr. Fantástico* [Filme Cinematográfico]. Estados Unidos. Acesso em 5 de abril de 2018, disponível em https://youtu.be/Su64c85s3no

Kubrick, S. (Diretor). (1968). *2001: Uma Odisseia no Espaço* [Filme Cinematográfico].

Leone, S. (Diretor). (1965). *Por uns Dólares a Mais* [Filme Cinematográfico]. Itália.

Lynn, V. (1940). We'll Meet Again.

Magnoli, D. (1988). *Da guerra fria à detente: política internacional contemporânea.* Campinas: Papirus.

Metz, C. (2017) *A Significação no Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva

Moya, C. (2017). Fotografia. *Época Negócios*, Acesso em 10 de junho de 2018, disponível em: https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2017/04/guernica-grito-antibelicista-mais-famoso-do-seculo-xx-completa-80-anos.html.

Nascimento, F. A. (2008). Federação Russa e OTAN: uma análise das políticas de Moscou em relação a Aliança Ocidental. São Paulo, Dissertação (mestrado) - UNESP/UNICAMP/PUC-SP, Programa San Tiago Dantas, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/96019>.

Nye Jr., J. S. (2002). *O Paradoxo do Poder Americano.* São Paulo: UNESP.

Nye Jr., J. S. (2009). *Cooperação e conflito nas relações internacionais.* São Paulo: Gente.

Nye, J. S. (2004). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power.* New York: Public Affairs.

Pecequilo, C. S. (2003). *A política externa dos Estados Unidos: continuidade ou mudança?* Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Ramos, F. P. (2012). A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Em *Rebecca 1.1* (pp. 16-53).

Snyder, T. (2012). *Terras de Sangue: A Europa entre Hitler e Stalin.* Rio de Janeiro: Record.

Solis, B., & Carroll, B. (2008). *Customer Service: The Art of Listening and Engagement Through Social Media.* Business.

Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema.* Campinas: Papirus.

Thomasseau, J. (2005) *O Melodrama.* São Paulo: Editora Perspectiva

Thompson, J. (2002). *Ideologia e Cultura Moderna.* Petrópolis: Vozes.