



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Wallace da Silva Costa

***Godzilla e Dr. Strangelove: Representações do medo no cinema da Guerra***

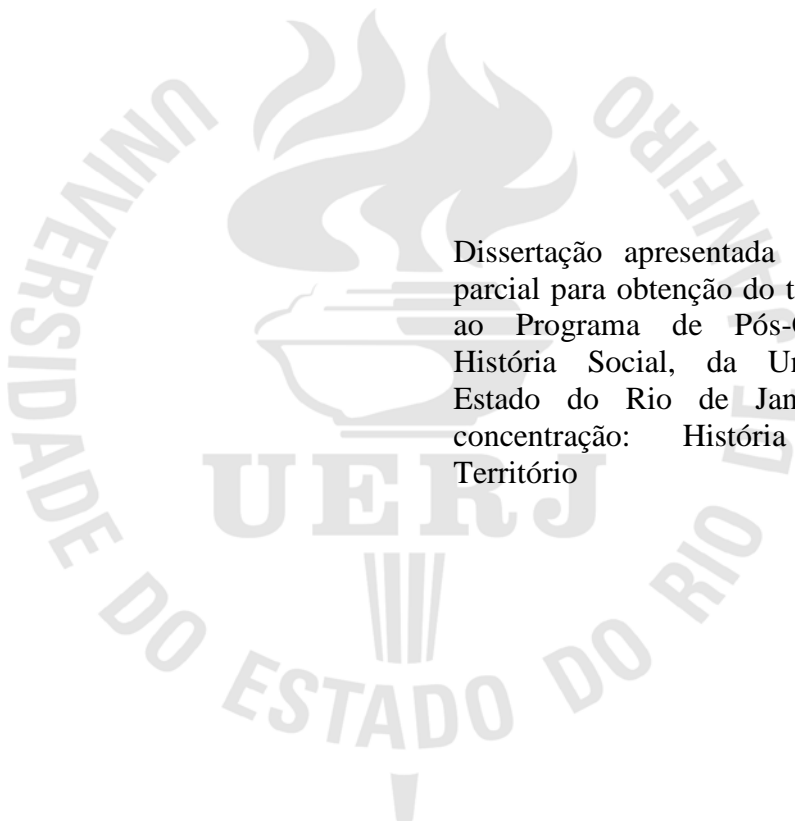
**Fria**

São Gonçalo

2022

Wallace da Silva Costa

***Godzilla e Dr. Strangelove: Representações do medo no cinema da Guerra Fria***



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Carolina Huguenin Pereira

São Gonçalo

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

C837 Costa, Wallace da Silva.  
*Godzilla e Dr. Strangelove: Representações do medo no cinema da Guerra Fria* / Wallace da Silva Costa. – 2022.  
169f.: il.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Carolina Huguenin Pereira.  
Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. História – Estudo e ensino - Teses. 2. Cinema e história - Teses.  
3. Guerra Fria – Teses. I. Pereira, Ana Carolina Huguenin. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 – 4994

CDU 93(07)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Wallace da Silva Costa

***Godzilla e Dr. Strangelove: Representações do medo no cinema da Guerra Fria***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Social do Território

Aprovada em 28 de Novembro de 2022.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Carolina Huguenin Pereira (Orientadora)

Faculdade de Formação de Professores - UERJ

---

Prof. Dr. Gustavo Villela Lima da Costa

Faculdade de Formação de Professores - UERJ

---

Prof. Dr. Flávio Vilas Boas Trovão

Universidade Federal de Mato Grosso

São Gonçalo

2022

## DEDICATÓRIA

Para Rose e Ivo, meus pais. O incentivo de vocês me trouxe até aqui e vai me levar além!

## **AGRADECIMENTOS**

Sou grato a Deus por, em meio à pandemia, preservar minha vida e de minha família. Apesar dos dias extremamente difíceis que enfrentamos nos últimos dois anos, de nada sentimos falta. Tudo que fiz até aqui foi por meio dele e para ele, pois me deu forças para não desistir diante dos percalços no caminho. A ele seja a glória para sempre.

Sou grato a meus pais, Rose e Ivo, que me incentivam constantemente a ser o melhor que posso ser. Embora eu não saiba o que a vida reserva para mim e aonde chegarei após tanto caminhar, sei que meus pais estarão lá por mim, me apoiando em tudo que faço. Sou grato a meus irmãos por todo amor que depositam em nossa relação.

Sou grato à minha orientadora, Ana Carolina Huguenin Pereira, pelas reuniões, conselhos, correções de trabalho e, principalmente, pela paciência de Jó diante de cada atraso na entrega de uma nova versão deste trabalho. Penso estar me tornando um pesquisador e escritor melhor pelo contato que tenho tido com ela.

## RESUMO

COSTA, Wallace da Silva. *Godzilla e Dr. Strangelove: Representações do medo no cinema da Guerra Fria*. 2022. 169f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022.

Esta dissertação aponta para a análise de duas obras cinematográficas que marcaram a seara cultural da Guerra Fria – tanto no Oriente, quanto no Ocidente: *Gojira* (1954) e *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). O primeiro filme é uma produção japonesa de argumento original; o segundo, por sua vez, trata-se de uma produção anglo-americana, adaptação cinematográfica do livro *Red Alert*, de Peter George. A análise proposta diz respeito não apenas aos filmes em seus enredos, mas ao contexto histórico de suas produções. Discute-se como as obras expressam angústias, traumas e o medo – especificamente o medo da aniquilação nuclear – muito presente no período, marcado por traumas referentes à Segunda Guerra Mundial, ao lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, e pelo acirramento da Guerra Fria. Procuraremos, então, compreender o universo no qual os filmes selecionados funcionam como transposições dramáticas e reelaborações artísticas de eventos históricos, e como traduções simbólicas de dramas políticos e sociais.

Palavras-chave: História e Cinema. Guerra Fria. Godzilla. Dr. Strangelove.

## ABSTRACT

COSTA, Wallace da Silva. *Godzilla and Dr. Strangelove: Representations of fear in Cold War cinema*. 2022. 169f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2022.

This dissertation aimed to analyze two of the most impactful works of art produced in the Cold War cinema, masterpieces that changed the cultural history at the time for both westerners and easterners: *Gojira* (1954) and *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). The first movie is a Japanese production with an original screenplay; the second one, in turn, is a British-American production, which screenplay was adapted from the previously book *Red Alert*, by Peter George. The kind of analyze that we are proposing will not discuss merely the movies' plots. We will approach their historical context and how these films manifest anguishes, traumas and fear – especially the fear of nuclear annihilation. Those were common feelings in that moment, when the memories of the atomic bombs in World War II still vividly haunted the witnesses of Hiroshima and Nagasaki as the tension between United States and Soviet Union arose. Our effort, here, is to understand the universe in which these selected movies work as dramatic transpositions and artistic re-elaborations of historical events, and symbolic translations of political and social dramas.

Key words: History and Cinema. Cold War. Godzilla. Dr. Strangelove.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|             |   |     |
|-------------|---|-----|
| Figura 1 –  | <i>Gojira</i> e a Guarda Costeira do Japão .....                                  | 61  |
| Figura 2 –  | Logotipo da Toho no início de <i>Gojira</i> .....                                 | 66  |
| Figura 3 –  | Um clarão vindo do mar surpreende os tripulantes do navio .....                   | 71  |
| Figura 4 –  | Dança cerimonial capaz de “exorcizar” a presença de <i>Gojira</i> .....           | 85  |
| Figura 5 –  | <i>Gojira</i> põe em fuga a multidão enfurecida que vinha para enfrentá-lo .....  | 88  |
| Figura 6 –  | Mulheres lutando pelo acesso do povo à informação .....                           | 89  |
| Figura 7 –  | <i>Gojira</i> prestes a destruir a ponte Sukyia enquanto a cidade pega fogo ..... | 95  |
| Figura 8 –  | Professor Yamane e seu olhar perdido após o uso nova da arma .....                | 98  |
| Figura 9 –  | <i>Disclaimer</i> da Força Aérea para o filme <i>Dr. Strangelove</i> .....        | 100 |
| Figura 10 – | bastecimento do tanque de combustível de um bombardeiro B-52 em pleno voo .....   | 121 |
| Figura 11 – | General Jack D. Ripper em seu escritório .....                                    | 126 |
| Figura 12 – | Capitão Mandrake no que parece ser a sala de inteligência da base aérea .....     | 127 |
| Figura 13 – | Oficial da Força Aérea lendo uma revista <i>Playboy</i> durante o serviço .....   | 135 |
| Figura 14 – | General Buck Turgidson e sua secretária, senhorita Scott .....                    | 138 |
| Figura 15 – | Mesa de reunião na Sala de Guerra .....   | 143 |
| Figura 16 – | O general Ripper revela ao capitão Mandrake sua incrível descoberta .....         | 148 |
| Figura 17 – | <i>Dr. Strangelove</i> surgindo das sombras .....                                 | 153 |
| Figura 18 – | O <i>cowboy</i> Kong monta alegremente o foguete que destruirá o mundo .....      | 156 |

## SUMÁRIO

|     |   |     |
|-----|---|-----|
|     | <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 10  |
| 1   | <b>O CINEMA NA HISTÓRIA, A GUERRA NO CINEMA</b> .....   | 28  |
| 1.1 | <b>Cinema e a impressão de realidade</b> .....  | 28  |
| 1.2 | <b>Cinema, representação e recepção</b> .....   | 33  |
| 1.3 | <b>Virtualidades, vícios e virtudes: O cinema sob um olhar crítico</b> .....                      | 41  |
| 1.4 | <b>Guerra e Cinema: A arte como propaganda</b> .....  | 47  |
| 1.5 | <b>Guerra Fria: O anticomunismo e o cinema</b> .....  | 53  |
| 2   | <b>GOJIRA: COMO DO ÁTOMO FOI CRIADO UM MONSTRO</b> .....  | 61  |
| 2.1 | <b>A renovação das instituições governamentais no Japão do pós-guerra</b> .....                   | 61  |
| 2.2 | <b>A produtora e distribuidora Toho antes, durante e depois da Guerra do Pacífico</b> .....       | 66  |
| 2.3 | <b>Entre o trauma e o testemunho: o silêncio formal e o grito nas entrelinhas da ficção</b> ..... | 70  |
| 2.4 | <b>“Vocês não fazem ideia se há sobreviventes?”</b> .....   | 82  |
| 2.5 | <b>Tóquio, cidade aberta: a escalada do terror e o fim de Gojira</b> .....                        | 91  |
| 3   | <b>MASTERS OF WAR: O COMUNISMO, A BOMBA E O JUÍZO FINAL EM DOCTOR STRANGELOVE</b> .....           | 100 |
| 3.1 | <b>Aviso antes dos créditos, censura e autocensura</b> .....                                      | 100 |
| 3.2 | <b>Prólogo e os créditos: o alerta vermelho e a sátira</b> .....                                  | 114 |
| 3.3 | <b>Ambientação e apresentação de personagens</b> .....  | 125 |
| 3.4 | <b>Cowboys, pin-ups e o Juízo Final na Força Aérea</b> .....                                      | 134 |
| 3.5 | <b>Quando a paranoia toma o poder de decisão</b> .....  | 141 |
| 3.6 | <b>A diplomacia, os “preciosos fluidos corporais” e o medo</b> .....                              | 145 |
| 3.7 | <b>Dromocracia: O fim é uma questão de tempo</b> .....  | 150 |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| <b>CONCLUSÃO</b> .....   | 158 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> ..... | 163 |

## INTRODUÇÃO

### Da letra ao cinema – breve introdução a um debate historiográfico

“Pois tudo o que há no mundo: as paixões da carne, a cobiça dos olhos e a ostentação dos bens não provém do Pai, mas do mundo” (1 João 2:16)<sup>1</sup>. Este verso, atribuído ao apóstolo João, foi alvo da reflexão de Santo Agostinho nas suas *Confissões*. Advoga Agostinho a ideia de que, dentre todos os sentidos, a visão é aquele que apresentaria um caráter insaciável. Dotados deste sentido, estamos a todo momento apreendendo o mundo e a realidade através dos olhos – independente da atividade que estejamos desenvolvendo – e, quando privados deste atributo, nos vemos angustiados. Agostinho notaria, por exemplo, que nesta minha última frase utilizo-me do verbo “ver” para expressar uma afecção que não está ligada aos globos oculares, tamanha a importância dada a este atributo em nossas vidas.

Para o teólogo latino, somos constantemente estimulados a experimentar o mundo através das “janelas da alma” e, assim procedendo, fechá-las ao seu bom Deus. Os olhos, como sentenciou João, seriam possíveis armadilhas, pois retirariam nossa atenção de Deus, que deveria ser contemplado, e a direcionariam ao que é terreno, ao que é passageiro – isto, claro, dentro da cosmovisão cristã.

Todavia, Agostinho ressalta a positividade que, também, existiria no sentido da visão, demonstrando assim sua ambiguidade. Nossos olhos, que nos desviariam do Divino, são atraídos para aquilo que é belo, a exemplo de criações artísticas de nosso tempo e de tempos anteriores, e – segundo o santo – tudo que é belo, saibamos ou não, reconheçamos ou não, advém daquele que é a própria Beleza. Aí está a dualidade dos olhos, que tanto podem ser utilizados para contemplar o mal e o pecado, quanto para voltarem-se a Deus e ao Belo. Segundo o autor:

Inúmeras são as obras criadas por diferentes artistas e artesãos. [...] Elas foram criadas para ser uma tentação aos próprios olhos. Exteriormente, os homens contemplam o que elas são em si mesmas; interiormente, eles se esquecem daquele pelo qual elas foram primeiramente criadas e destroem justamente aquilo para o qual eles foram criados! Mas eu, meu Deus e minha glória, também elevo a ti meu canto por todas essas coisas, louvando aquele que me santifica, pois aquelas belas formas, concebidas e criadas pelas mãos dos artistas, provêm da própria Beleza, que está acima de nós, pela qual minha alma suspira noite e dia<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A BÍBLIA. Tradução King James Atualizada. Niterói: BV BOOKS EDITORA, 2012.

<sup>2</sup> AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2017, p. 228.

Agostinho<sup>3</sup>, diante da ambiguidade da visão, roga a seu Deus que ele seja capaz de encontrar um meio termo, de modo que não se apegue mais ao que é tangível e visível do que àquele que não pode ver, não se abstendo, ainda assim, de contemplar o belo que se expressa, também, na materialidade. E, sob certo aspecto, fizeram o mesmo alguns dos homens encarregados de pensar História na Era Contemporânea. Na verdade, grande parcela dos historiadores do século XIX e das primeiras décadas do século XX foi mais longe que Agostinho, banindo a cultura material de suas vistas, ou, melhor dizendo, banindo-a de seu modo de apreender o passado. Não haveria espaço para as pinturas, para os resíduos materiais do passado, para as artes visuais de modo geral, diante da primazia do documento escrito, de acordo com uma visão historiográfica positivista. Assim o fizeram, e não havia razão religiosa para isto, apenas o progresso cientificista em vista. Nas palavras de Jean Bottéro encontra-se a síntese deste espírito: “Quem diz história, diz, com efeito, escrita. Se não há escrita, se esta for indecifrável, somos arqueólogos e pré-historiadores”<sup>4</sup>. Para o historiador francês novecentista, a marca do pensamento humano na cultura material só seria reconhecível por meio da escrita – nada além.

No século XIX a História ganhou contornos de cientificidade<sup>5</sup>, buscando legitimar-se enquanto ciência. O método científico serviria para, em tese, garantir a impessoalidade daquele que produz o discurso historiográfico, cujas conclusões seriam aferíveis, uma vez baseadas em farta documentação escrita – quando muito se lançava mão da documentação física para respaldar o que já apontava o texto<sup>6</sup>.

Seria inexato, porém, taxar todos os historiadores positivistas de simplificadores, deslumbrados e seduzidos por outras ciências – em especial as ciências da natureza –, tentando a seu modo estabelecer também leis universais para a História e seu devir<sup>7</sup>. Ainda que, de fato, seja possível apontar aqueles que criam nisto, nem todos eram igualmente ingênuos, ou buscaram conhecer o passado em sua totalidade e essência – o supostamente invariável e permanente na mutável existência humana. Nomes como Wilhelm von

---

<sup>3</sup> Nossa escolha por estabelecer este diálogo com Agostinho baseia-se no fato deste demonstrar grande acuidade no tratamento e desenvolvimento de uma “filosofia do olhar” – bem como dos demais sentidos –, e esta uma vez conectada ao campo historiográfico é capaz, ainda que num modelo inverso ao proposto por Agostinho, como se verá, de ampliar o campo de nossa atuação.

<sup>4</sup> BOTTÉRO, Jean. “No princípio, os sumérios”. In: *No princípio eram os deuses*. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 14.

<sup>5</sup> DELACROIX, Christian. “O momento metódico”. In: *As correntes históricas na França: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

<sup>6</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A cultura material no estudo das sociedades antigas”. In: *Revista de História*, n. 115, pp. 103-117. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.

<sup>7</sup> Cf. FONSECA, Ricardo Marcelo. “O positivismo, ‘historiografia positivista’ e história do Direito”. In: *Argumenta Journal Law*, n. 10, pp. 143-166. Jacarezinho: Universidade Estadual do Norte do Paraná, 2009.

Humboldt<sup>8</sup> e Leopold von Ranke<sup>9</sup> apontam para homens que viam na história revelada pelos documentos apenas o esqueleto daquilo que realmente foi o passado, não buscando no passado encontrar lições morais – como se a história fosse mera *magistra vitae* – e reconhecendo a falibilidade de modelos teleológicos que “tolhiam” a liberdade humana.

Para Ricardo M. Fonseca, “história positivista” e “história rankeana” são equivalentes, pois o autor alemão seria o expoente desta abordagem metodológica. O estabelecimento desta relação nos parece demasiadamente simplista e objeto de controvérsias, o que Fonseca parece reconhecer quando afirma que:

[...] alguns autores inclusive chegam a sustentar a impropriedade de se denominar a história ‘rankeana’ [...] de história positivista. É o caso de Ronaldo Vainfas e de Helio Rebello Cardoso Jr que, com razão, demonstram como essa discussão é um pouco mais matizada do que parece a princípio<sup>10</sup>.

Não há dúvida, entretanto, de que esta corrente do século XIX, os chamados metódicos – em referência óbvia ao método por eles elaborado –, fora essencial na consolidação da História enquanto campo do saber legítimo; na consolidação da História enquanto ciência propriamente dita – ainda que o tenha feito apropriando-se de alguns conceitos das ciências naturais e aplicando-os ao campo das humanidades. Todavia, na busca pela Verdade em detrimento da retórica, limitou-se a História ao documento escrito – e não qualquer um, senão o oficial, assim como aqueles autenticados pela erudição das ciências auxiliares, tal como a filologia – e perdeu-se de vista o todo que poderia ser auferido se endereçassem suas atenções para o documento físico – e quando o fizessem, vissem a cultura material como fonte independente e, não apenas como meio de embasar a conclusão já proposta pelo texto. Suas limitações os faziam propalar: “[...] o método histórico consiste em examinar os documentos para chegar a determinar os fatos antigos, de que tais documentos são vestígios. [...] na história, não vemos nada de real, senão o papel escrito”<sup>11</sup>.

E, então, no segundo quartel do século passado, sobreveio uma quebra de paradigmas. Com a fundação da *Annales d’histoire économique et sociale*, em 1929, Marc Bloch e Lucien Febvre romperam com o modelo hegemônico positivista. A dupla francesa de historiadores rechaçou veementemente a noção de reconstruir o passado tal como foi, em sua totalidade, pois esta se apresentava como uma tarefa impossível. Rompem, também, com a noção de

<sup>8</sup> Cf. VON HUMBOLDT, Wilhelm. “Sobre a tarefa do historiador”. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.). *A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010.

<sup>9</sup> GRAFTON, Anthony. “Ranke: Uma nota de rodapé sobre a história científica”. In: *As origens trágicas da erudição: Pequeno tratado sobre a nota de rodapé*. Campinas: Papirus, 1998.

<sup>10</sup> FONSECA, Ricardo Marcelo. Op. cit., p. 145.

<sup>11</sup> DELACROIX, Christian. Op. cit., pp. 102-103.

*continuum* progresso e o amoldamento da História às outras ciências, sobretudo às ciências naturais; nas palavras de Bloch: “Essa sensação de progressão verdadeiramente indefinida, que uma ciência como a química dá, [capaz de criar até seu próprio objeto,] nos é recusada”<sup>12</sup>. E, novamente, diante do afã positivista de apreender e reproduzir o passado tal como foi, Bloch revela a humildade que todo historiador deve ter no processo de (des) conhecimento do passado, ainda que depois de exaustiva pesquisa, dizendo:

É sempre desagradável dizer: “Não sei, não posso saber.” Só se deve dizê-lo depois de tê-lo energeticamente, desesperadamente buscado. Mas há momentos em que o mais imperioso para o cientista é [, tendo tentado tudo,] resignar-se à ignorância e confessá-lo honestamente<sup>13</sup>.

Outra crítica da Escola dos Annales dizia respeito às fontes. E é isto que aqui nos interessa mais de perto. É com Bloch e Febvre que a noção de fonte histórica pôde desprender-se do documento escrito, não mais limitando-se ao mesmo; ou, em outras palavras, é com a dupla de historiadores que o documento escrito abre espaço para outros tipos de fonte:

A diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias a nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma ideia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler senão os testemunhos voluntários<sup>14</sup>.

Os annalistas, como chamados por José Costa D’Assunção Barros<sup>15</sup>, são os responsáveis por (re) abrir caminho a tipos de materiais diversos enquanto fontes históricas que não o texto escrito, como fica explicitado na citação acima. Além disso, põem fim ao discurso positivista que, em nome de uma pretensa imparcialidade científica, advoga a isenção do pesquisador diante do texto. A dupla francesa propõe, assim, uma história-problema. Não existiria documento que falasse *per si*; só se podia obter do documento respostas parciais a questões e indagações propostas de antemão. Assim, se os positivistas “no princípio, diriam de bom grado, eram os documentos”, os annalistas responderiam: “no

<sup>12</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 75.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 79-80.

<sup>15</sup> BARROS, José C. D’Assunção. “Os historiadores e o tempo: a contribuição dos Annales”. In: *Cadernos de História*, vol. 19, n. 30, 1º sem, pp. 182-210. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/issue/view/997/showToc>>. Acesso em: 07 de jun. de 2021.

princípio, é o espírito”, pois, “nunca [em nenhuma ciência,] a observação passiva gerou algo de fecundo. Supondo, aliás, que ela seja possível”<sup>16</sup>.

Limitar a pesquisa historiográfica ao documento escrito seria empobrecê-la. Esta foi, sem sombra de dúvidas, uma das maiores contribuições desta primeira geração dos Annales. Ao historiador, ao profissional, cabe discernir aquilo que lhe é útil para retratar aspectos do passado. É o historiador que valida a fonte – o que não é o mesmo de fabricá-la –, no tocante ao documento escrito, como também à cultura material e esta é uma tarefa hercúlea, pois “reunir os documentos que estima necessários é uma das tarefas mais difíceis do historiador”. E estes esforços são recompensados pela promessa de que o historiador descortinará aspectos mais profundos e complexos da ação do homem no tempo; o que não seria possível apenas através dos registros escritos e textos oficiais. Nas palavras de Bloch: “Quanto mais a pesquisa, ao contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muito diversos em sua natureza”<sup>17</sup>.

Em sua proposta de renovação da historiografia, os Annales retomam a tradição dos antiquários da Idade Moderna atribuindo à mesma um novo sentido. Nas palavras de Arnaldo Momigliano, o antiquário é “o homem que se interessa pelos fatos históricos sem se interessar pela história”<sup>18</sup>. Os antiquários dedicavam sua atenção ao exame de objetos materiais sem o viés costumeiramente empregado pelos historiadores de seu período e anteriores a eles – os quais orbitavam em torno da política. Os antiquários, assim como Bloch e os annalistas, buscavam o homem por detrás dos artefatos por ele produzidos, pois “os objetos falavam pelas épocas em que tinham sido fabricados”.

Os antiquários modernos consideravam a si próprios continuadores de uma tradição de eruditos que remontaria a Antiguidade e seus *antiquarius* – Plínio, Ateneu, Aulo Gélio, etc. Estes homens não se dedicavam ao estudo de um recorte temporal ou temático específicos, antes sua erudição abrangia uma variedade tão dispersa de campos que parecia não haver conexão entre tantos assuntos:

Os antiquários adoravam fatos disparatados e obscuros. Mas por trás dos itens individuais, aparentemente não relacionados, estava a Antiguidade, misteriosa e augusta. Implicamente, todo antiquário sabia que estava destinado a acrescentar alguma coisa à imagem da Antiguidade<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> BLOCH, Marc. Op. cit., pp. 78-79.

<sup>17</sup> Ibidem, pp. 80 e 82.

<sup>18</sup> MOMIGLIANO, Arnaldo. “O surgimento da pesquisa antiquária”. In: *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004, pp. 85 e 89.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 90.



Os antiquários voltavam seus olhos aos objetos num movimento ébrio de ceticismo em relação aos documentos escritos – evitando, ainda assim, o extremo de os negarem. Pois, ao contrário das batalhas narradas por Tucídides e Tito Lívio, que não podem ser (re) observadas *in loco* devido seu caráter único, fugaz e inapreensível em sua totalidade, as fontes físicas do passado podem ser submetidas a comparações para verificação de sua autenticidade com outras centenas, quiçá milhares, de objetos semelhantes. E, dentre tantos objetos, os antiquários também observavam a produção artística expressa em quadros, inscrições e monumentos. Neste contexto, buscavam autonomia em relação à História. Para eles, seu modo de apreender o passado não poderia ser equiparado com o de seus contemporâneos historiadores. “No século 15, o termo ‘antiquarius’ adquiriu o sentido de ‘estudante de objetos antigos, costumes, instituições com vistas à reconstrução da vida antiga’”<sup>20</sup>. Por longo período de tempo seu “tipo de história” fora relegado a um lugar marginal, como inferior aos modelos tucidideano e liviniano que abrangiam eventos políticos e militares cronologicamente.

Não devemos incorrer no erro de imputar-lhes pretensa ingenuidade pela primazia atribuída à fonte material em detrimento do documento escrito, como se isto, por si, eliminasse os perigos do engano e autoengano. Os antiquários teriam ciência de que suas fontes estavam a sua disposição para serem interpretadas e poderiam ser-lhes, também, enganadoras, se mal analisadas. “Le Gendre admitiu que o ‘mármore e o bronze, por vezes, mentem’”<sup>21</sup>.

A polissemia de fontes para a elaboração da escrita do passado encontrou sua plenitude entre os historiadores, de fato, no século XX – com o advento dos annalistas. Isto é evidenciado por historiadores do XIX que, ao retraçarem a Antiguidade na Grécia, sequer utilizavam-se de inscrições ou vestígios arqueológicos. Seus esforços focalizavam-se, reafirmo, nos documentos escritos. E os que utilizavam-se destas evidências materiais mantinham seu foco nos grandes acontecimentos políticos, diplomáticos e militares.

No entanto, Johann J. Winckelmann e Edward Gibbon, ambos no XVIII, souberam combinar o documento escrito com o documento não textual para balizarem suas obras – e Gibbon, ao menos, o fez de modo consciente. Momigliano denominou este modo de escrita, a mescla da pesquisa erudita e histórica, de “história filosófica”. Esta história filosófica firmava-se nos “textos legais, inscrições, moedas e no estudo das antigas línguas [...]”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 113.

Com o crepúsculo do século XIX e a aurora do XX, a história política cada vez mais perdeu o brilho de sua primazia. Diante disto, proclamou Momigliano, “[...] a história não está mais confinada aos acontecimentos políticos. Tudo agora é suscetível de ser história, como quando Heródoto iniciou todo esse negócio da história”<sup>23</sup>.

Com o advento da segunda geração de historiadores dos *Annales*, e destacando-se particularmente, neste sentido, a contribuição de Fernand Braudel, “encontramos um novo modo de conceber e representar o tempo a partir da articulação entre dois conceitos importantes: o de ‘longa duração’ e o da ‘multiplicidade dos tempos históricos’”<sup>24</sup>. Conceitos assimilados a partir da interdisciplinaridade que abrangeu o estruturalismo da Linguística e da Antropologia e que permitiram uma renovação da apreensão das ações do homem no tempo pelo que ficou conhecido como história serial, ou história quantitativa. Este modelo utilizava-se de uma enormidade de documentos num abrangente recorte temporal para analisar as nuances, rupturas e continuidades ao longo de décadas.

É no âmbito da terceira geração dos *Annales* que Marc Ferro, em inícios dos anos 1970, propõe um “salto” no campo das fontes documentais: da história quantitativa, que tomava conta de grande parte da produção historiográfica francesa, para a análise de produções cinematográficas enquanto fontes históricas. O historiador foi encorajado pelo próprio Braudel – embora o tenha advertido a fazê-lo com discrição: “Faça isso, mas não diga nada a ninguém”. Neste período a imagem já possuía certa legitimidade no contexto da pesquisa de arquivos e fontes históricas, mas ainda tratava-se de um restrito escopo, pois “apenas sua aristocracia – a pintura, os museus, as coleções – podiam adentrar as portas do mundo da cultura ou do poder”<sup>25</sup>. O cinema ainda encontrava-se, neste sentido, marginalizado.

A sétima arte surge apenas na década final do século XIX, como um salto técnico da fotografia, embora não houvesse – nas palavras de Eric J. Hobsbawm – “paralelo ou precedente nas artes anteriores – nem sequer na fotografia, que podia ser considerada apenas uma alternativa ao desenho ou à pintura”<sup>26</sup>. Essa percepção é corroborada pelo teórico e crítico de cinema André Bazin, cofundador da revista *Cahiers du cinéma*. O crítico afirma que, a partir dos jornais ilustrados de 1890 a 1910, a fotografia se impôs lentamente sobre o

---

<sup>23</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>24</sup> BARROS, José C. D’Assunção. Op. cit., pp. 183, 200-201.

<sup>25</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010, p. 9.

<sup>26</sup> HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009, p. 370.

desenho<sup>27</sup>. Esta nova forma de expressão artística, retomando o historiador britânico, não poderia ser outra coisa que não filha de seu tempo, produto da revolução técnico-científica (ou, mais especificamente, da chamada Segunda Revolução Industrial). Com a migração maciça de indivíduos do mundo rural para os grandes centros industriais, ocorre uma mudança no caráter dos espetáculos e do lazer popular, que encontraram a sua profissionalização. É nesta conjuntura que o cinema “em breve faria de uma figura do mundo da diversão dos pobres britânicos o artista mais universalmente admirado da primeira metade do século XX: Charlie Chaplin (1889-1977)”<sup>28</sup>.

O cinema popularizou-se mais que depressa. Se a reprodutibilidade técnica da arte cinematográfica só fora alcançada na década de 1890, em apenas 12 anos o público semanal dos cinematógrafos estadunidenses girava em torno de 26 milhões. Este sucesso imediato devia-se, entre muitos outros fatores, ao esforço dos realizadores no sentido de entreter e divertir seu público, e não de entregar-lhes denso conteúdo após árduos expedientes de trabalho. Seu público-alvo não eram os intelectuais, antes “os menos instruídos, os menos reflexivos, os menos sofisticados, os menos ambiciosos intelectualmente”<sup>29</sup> – estes, sim, lotavam as salas de cinema. No mesmo sentido se posicionou a historiadora e socióloga Soleni B. Fressato: “Um dos fenômenos fundamentais ao qual se viu confrontada a população do planeta sem se dar conta disto, foi o fato de que o capital estandardizou o tempo do ‘descanso’, dele também se apropriando”<sup>30</sup>.

Outro fator que corroborou, em certa medida, para o imediato sucesso e popularização do cinema, não apenas na Europa, como em países não industrializados à época, tal qual o Brasil – onde, em 8 de julho de 1896<sup>31</sup>, ocorreu a primeira sessão de cinema – fora a falta de diálogos vocalizados. Precisamos deixar claro que toda expressão cinematográfica se constitui enquanto linguagem própria – “contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da ‘cine-língua’, do ‘esperanto visual’ etc.)”. E, sendo

---

<sup>27</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 28. Discorrendo sobre esta transição, nas páginas 30-31, Bazin diz que “o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído”.

<sup>28</sup> HOBBSAWM, Eric J. Op. cit., 2009, p. 368.

<sup>29</sup> Ibidem, pp. 371-372.

<sup>30</sup> FRESSATO, Soleni Biscouto. “Cinematógrafo: pastor de almas ou diabo em pessoa? Tênuo limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt”. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni B.; NÓVOA, Jorge (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 86.

<sup>31</sup> PRIMEIRA sessão de cinema do Brasil completa 115 anos. Revista Veja. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/primeira-sessao-de-cinema-do-brasil-completa-115-anos/>>. Acesso em: 1º de ago. de 2019.

linguagem, sua decodificação não ocorre naturalmente, é necessário aprender a interpretá-la. Contudo, ainda que filmes requeiram certo grau de aprendizagem para sua apreciação, tornar-se “fluyente” em seus signos e significantes é mais fácil que aprender outro idioma, o que seria necessário caso os primeiros filmes possuíssem diálogos vocalizados, sem o aparato técnico da dublagem ou legendas simultâneas disponíveis. Conforme é atestado por estudos de caso: “No primeiro contato com o cinema, [os indígenas adultos de sociedades sem cinema] não entenderam logo os filmes complexos das nossas sociedades, mas depois o conseguem com certa rapidez”<sup>32</sup>.

Ao contrário de outras formas de espetáculo contemporâneas a esta gênese, como o balé russo, que desejavam atingir um público restrito – ou, segundo Hobsbawm, “uma elite de esnobes culturais bem-nascidos e bem relacionados” –, o cinema viu na classe trabalhadora, no público mais amplo, uma oportunidade de lucrar – pois era “a cidade industrial típica, o mais das vezes habitada por 50.000 a 300.000 pessoas [...]”<sup>33</sup>. Os custos eram menores que o dos demais espetáculos, tanto para o público, como os produtores, pois, uma vez concretizado, o filme poderia ser reproduzido *ad aeternum*. A vanguarda artística europeia somente voltará sua atenção para as câmeras durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e, deste momento em diante, iniciar-se-á uma proposta mais elitizada de produção cinematográfica.

O destaque dado aqui à história do cinema é importante na medida em que nos permite perceber que, o cinema analisado por Ferro já estava muito bem consolidado enquanto indústria voltada ao lazer por longas oito décadas de incontáveis produções, mas não enquanto expressão artística legítima, em pé de igualdade com as demais. Vem daí o pioneirismo de seu trabalho, pois, como considera o historiador francês, o cinema tomará para si esse estatuto durante os anos 1960 com o posicionamento escrito e fílmico de realizadores ligados a *Nouvelle Vague*, as publicações de críticos dos *Cahiers du cinéma* e seus pares, como também a partir de festivais de cinema como os de Cannes e Veneza. Os filmes, neste período específico, afirmam-se como produtores de discursos sobre a História<sup>34</sup>.

É lugar comum que, para cada tarefa a se desempenhar apresente-se uma ferramenta que corresponda a suas necessidades. Deste modo, é importante ressaltar que, de fato, existem diversos autores capazes de ajudar-nos a empreender a tarefa deste trabalho – analisar uma peça fílmica no seu contexto histórico –, entre eles destacamos Marc Ferro e sua obra *Cinema*

<sup>32</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 126 e 159.

<sup>33</sup> HOBBSBAWM, Eric J. Op. cit., 2009, pp. 187 e 375.

<sup>34</sup> FERRO, Marc. Op. cit., p. 10.

e *História*. A importância do autor é destacada por Ciro Flamarion S. Cardoso, e merece uma “menção à parte” em seu artigo a respeito da relação entre iconografia e historiografia. Para Cardoso, a perspectiva de Ferro sobre o cinema era singular, pois não buscava na fonte apenas a materialização encenada das “ideologias, mentalidades, o imaginário, etc”, pressupostos pela documentação escrita, mas concentrava sua atenção para decodificar os filtros ideológicos, o conteúdo latente da obra, e, após analisá-la atentamente, o pesquisador seria capaz de analisar o contexto histórico em que foi produzida, não negligenciando seu valor e suas especificidades enquanto obra de arte. Neste sentido, Cardoso cita as seguintes palavras de Ferro:

Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente, nelas, ilustrações, confirmações ou desmentidos de um outro saber, o da tradição escrita. Considerar as imagens tais quais são, mesmo se for preciso apelar para outros saberes para melhor abordá-las<sup>35</sup>.

Mas não nos conformemos ao abordar a importância das contribuições de Ferro apenas com base em leituras mediadas, ainda que por bons historiadores. Passemos, nós mesmos, para o estudo direto na fonte, onde discerniremos seus argumentos com maior nitidez.

Ferro avançou a defesa teórica do cinema enquanto fonte histórica, fragmento discernível da realidade sócio-histórico em que fora produzido, uma imagem do passado. Assim, a pergunta que reverbera é: “De que realidade o cinema seria imagem?”.

Para o autor, as produções audiovisuais – seja noticiário ou ficção, no sentido lato do termo – oferecem substrato para uma contra-análise da sociedade. A hipótese de Ferro? “Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”. Neste sentido, o autor postula “que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem são tão História quanto a História”<sup>36</sup>.

Ferro ainda afirma que o cinema, enquanto documento, deu seus primeiros passos acadêmicos no campo dos estudos antropológicos. Isso se deu especialmente em razão dos filmes documentários, que estavam sendo utilizados para registrar a História, partindo do ponto de vista dos subalternos, dos socialmente estigmatizados, que eram costumeiramente silenciados pela história oficial, escrita com base nos documentos institucionais. Os preteridos pela historiografia teriam podido, finalmente, compartilhar suas memórias, que muitas vezes

---

<sup>35</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. “Iconografia e História”. In: *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, vol. 01, n. 01, jul./dez., pp. 9-17. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1990, pp. 12-13.

<sup>36</sup> FERRO, Marc. Op. cit., p. 32.

contrariam a história oficial, sem intermediários, bastando seu testemunho oral para o registro para a posteridade.

O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização. Esse movimento expressou, assim, a memória dos vencidos, bem como a dos povos dominados [...] <sup>37</sup>.

E mesmo após a “transição” dos filmes do domínio dos estudos antropológicos para o reino dos estudos históricos, Ferro não parece abandonar a ideia de que o cinema amplifica as vozes que não são contempladas pelas narrativas oficiais, sendo função do pesquisador reverberá-las e, assim, pintar um quadro mais nítido do passado. Ao ser entrevistado pela *Cahiers du cinéma*, em 1975, Ferro delimitou a tarefa precípua do historiador diante dos registros audiovisuais e dos “aparelhos institucionais” que, segundo seus objetivos, ora os utilizam a seu favor, ora os menosprezam, ocultando-os do público:

O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade, pôr-se à sua escuta, esse é, em minha opinião, o primeiro dever do historiador. Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para a sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da História. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governos, partidos políticos, igrejas ou sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação <sup>38</sup>.

O filme, de acordo com a perspectiva de Ferro, não deveria ser tratado pelo historiador de acordo com o mesmo tratamento que este receberia da semiologia, ou daqueles preocupados com questões exclusivamente estéticas, sequer daqueles que redigem a história do cinema <sup>39</sup>. Ainda segundo Ferro, o filme não deve ser observado pelo historiador “como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” <sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>39</sup> O historiador que analisa o cinema não pode ser confundido com o profissional que trata da história do cinema. O primeiro está preocupado com a relação entre os filmes, o passado e as sociedades que os produziram, o segundo – em termos simples – volta sua atenção para as transformações técnicas, movimentos artísticos e questões afins ao longo da história, sem necessariamente analisar as relações entre o cinema e o contexto no qual é forjado.

<sup>40</sup> FERRO, Marc. Op. cit., p. 32.

A análise histórica do cinema pode compreender a narrativa de um filme como um todo integrado – levando em conta todos seus atos para a constituição do discurso – mas está aberta a analisar também aspectos mais específicos – trechos, planos e temas isoladamente. E uma vez delimitado o objeto, seguindo os passos de Ferro, devemos atentar para nove pontos para a produção de conhecimento histórico relevante, que não faz da imagem mera ilustração. São eles: 1) A imagem – sonorizada ou não; 2) A narrativa; 3) O cenário; 4) A escritura – que imaginamos ser um termo cambiável para diálogos; 5) A relação estabelecida entre o filme e o autor; 6) A relação entre o filme e a produção; 7) A relação entre o filme e o público; 8) A relação entre o filme e a crítica especializada; 9) A relação entre o filme e o regime do governo do país em que a obra é realizada.

O resultado da aplicação dessa metodologia é, ainda segundo o autor, a apreensão da realidade social não-dita e não-visível, o que tenta ser ocultado na produção mas escapa, a verdade que se inscreve por detrás do que é realmente dito e visível num filme. Ou seja, seu método busca divisar as relações sociais (harmônicas ou dissonantes) através do que se quer representar e o que deliberadamente não é manifestado. “Um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo. Além da realidade representada, eles permitiram atingir, de cada vez, uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível”<sup>41</sup>.

Cabe aqui tratarmos ainda de alguns outros nomes expressivos nos estudos concernentes à História e ao cinema. Pierre Sorlin nos permite perceber nuances não contempladas por Ferro quanto ao tratamento de um filme. “Para o francês o filme não pode ser lido como reflexo de um sistema social predeterminado [...]. Segundo Sorlin, o filme deveria ser lido segundo sua lógica interna, não apenas como reflexo ou a partir do contexto”<sup>42</sup>. Enquanto Ferro recomenda que nos atentemos para a relação entre aparatos de poder e filme – materializada de maneira positiva através de incentivos, ou de maneira negativa através da censura estatal – como um todo coeso, Sorlin aponta para a inconsistência das leituras realizadas por diferentes instâncias de um mesmo regime sobre um único objeto. Assim, o que era tolerável nas metrópoles italianas do regime fascista, conforme o recorte temporal proposto pelo autor, poderia não o ser em suas províncias interioranas. A contradição é sintetizada por Sorlin quando diz: “El gobierno ha dejado pasar un filme que sus agentes locales van a perseguir”. A atitude ambígua do poder, como descrita pelo autor, era de conhecimento do próprio regime, como demonstra a reação diante de *Obsessão* (1943), de

---

<sup>41</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>42</sup> SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. “Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)”. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, vol. 5, n. 8. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012, p. 156.

Luchino Visconti: “Se cuenta que Vittorio Mussolini, hijo del Duce, asistió a la *première* y salió descontento, que Mussolini se hizo proyectar el filme, lo admiró, lamentó no poder apoyarlo, etc”<sup>43</sup>.

Outro aspecto relevante para Sorlin é a recepção de um filme. Para o historiador, as reações imediatas à estreia de uma produção cinematográfica se inscrevem indelevelmente nas leituras futuras deste objeto. E, permanecendo nos domínios da recepção, Sorlin chama nossa atenção para a impressão de realidade que temos, ou não, ao assistirmos certas películas. Essa impressão não é intrínseca ao filme, tampouco é universal e atemporal; temos uma impressão historicamente condicionada. Pois, em todas as épocas, os grupos sociais possuem diferentes regras para organizar o mundo exterior – “de manera que encuentren allí una coherencia y puedan aplicar sus reglas de conducta”. Desta maneira, se um filme é percebido como realista pelo público de seu lançamento original, é preciso tentar, por meio da investigação científica, responder quais eram os critérios de realismo, ou realidade, do período. “Se consideró verdadero al filme: ¿cuáles eran, en la época, los criterios de la verdad?”. E, de igual modo, por extensão, um filme compreendido por seus primeiros espectadores como estilizado, falso, caricatural ou humorístico em relação à realidade deve ser analisado junto ao contexto que possibilita essa leitura. Trata-se de “comprender qué principios regían su sistema de percepción”. Sorlin é um pouco mais assertivo quando diz que essas regras de conduta variam dentro de uma mesma sociedade de acordo com a posição do grupo na hierarquia social: “Lo real no es directamente perceptible: es mediatizado por las normas de evaluación que el observador comparte con su grupo y que dependen, ellas mismas, de la posición de ese grupo en la configuración de las fuerzas sociales”<sup>44</sup>.

Um último ponto a ser destacado em Sorlin é sua preocupação com elementos propriamente diegéticos, como a noção de tempo explorada pelo cinema. De acordo com o historiador, todo conjunto narrativo se expressa de forma temporal – em termos excessivamente simplistas: começo, meio e fim. No cinema, a experimentação do tempo poderia ser dividida em duas: 1) O tempo da história, que diz respeito ao tempo próprio dos eventos dispostos em tela (podemos citar, a título de exemplo, a obra *Boyhood* (2014), de Richard Linklater, na qual observamos 12 anos da vida de um garoto serem sintetizados em cerca de 165 minutos de projeção); 2) O tempo do relato, que diz respeito à duração da projeção. Nem sempre essas temporalidades são contraditórias, como em *Locke* (2013), de

---

<sup>43</sup> SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 155.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 157 e 162.



Steven Knight, onde vemos a história de um homem numa viagem de carro de 90 minutos sendo retratada num filme de aproximadamente o mesmo tempo de projeção<sup>45</sup>.

O que pode parecer um tímido movimento de aproximação à diegese, nos parece um meio pelo qual o historiador poderá compreender também as concepções de tempo em circulação na sociedade por trás da tela, especialmente quando tratamos do tempo da história. Quais são os ritmos da vida em diferentes espaços, como o campo e a cidade? Como as diferentes classes socioeconômicas representadas apreendem o tempo? Quais os juízos de valor naquela sociedade podem ser inferidos a partir disso? “Para nosotros, lo importante es comprender qué concepción del tiempo y de su relación con de los grupos sociales implica el acento puesto sobre la historia o sobre el relato, o incluso un equilibrio mantenido entre uno y otro”<sup>46</sup>.

Já nos aproximando de publicações mais recentes, vemos em Robert A. Rosenstone, historiador canadense, um pouco mais distante da dupla de franceses supracitada, o aprofundamento da questão diegética na análise histórica. Enquanto Marc Ferro colocava em segundo plano os discursos dos filmes históricos sobre o passado, focando em primeiríssimo plano os discursos ali criados sobre a sociedade que os produziu<sup>47</sup>, Rosenstone sugeria investigar “que tipo de mundo histórico um filme dramático propõe”. O autor indicava a análise a partir de um grupo de filmes, em vez de uma única peça ou mesmo de trecho recortado, pela dificuldade de “avaliar um filme histórico a menos que você entenda o discurso mais amplo a partir do qual ele surge”. Duas perguntas são o mote de sua pesquisa: “O que podemos aprender assistindo a vários filmes dedicados a um único incidente ou

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 163. Christian Metz escreve algo nesse mesmo sentido: “Um início, um final: quer dizer que a narração é uma *sequência temporal*. Sequência duas vezes temporal, devemos acrescentar logo: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante). Esta dualidade não é apenas o que torna possíveis todas as distorções temporais verificadas frequentemente nas narrações (três anos de vida do protagonista em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem ‘frequentativa’ no cinema etc.); mais essencialmente, ela nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da *imagem* (que transpõe um espaço para outro espaço)” In: METZ, Christian. Op. cit., p. 31. Grifos do autor.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>47</sup> Cf. “A História como espetáculo: *Napoléon*, de Abel Gance” e “Existe uma visão fílmica da História?”. In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010. Sua visão negativa a respeito do filme histórico fica muito bem expressa quando diz: “O cineasta seleciona, na história, os fatos e traços que possam alimentar sua demonstração, deixando de lado os outros, sem ter que justificar ou legitimar suas escolhas. Assim, ele agrada a si mesmo e àqueles que compartilham de suas crenças, e que constituem seu ‘público’. Se a causa assim defendida for amplamente compartilhada, os negócios irão bem para o cineasta, e seu desejo de prestígio será satisfeito. Porém não necessariamente a análise histórica, isto é, a inteligibilidade dos fenômenos”. In: FERRO, Marc. Op. cit., pp. 183-184.

tópico? Até que ponto esses filmes, tomados em conjunto, se relacionam com o discurso mais amplo, tecem comentários a seu respeito e acrescentam-lhe algo?”<sup>48</sup>.

Rosenstone aborda, então, o principal desafio posto diante de seu projeto, a (im) possibilidade de representação totalizante do passado. Quando produzimos representações, estamos apresentando somente uma interpretação possível do passado, inevitavelmente alterando-o, “fazendo-o perder parte do seu sentido para si mesmo, ou seja, para os seus atores históricos e, ao mesmo tempo, impomos outros significados (os nossos significados) aos acontecimentos e momentos que talvez sejam muito difíceis de reconhecer para aqueles que os vivenciaram”. Ainda segundo o autor, “sempre violamos o passado, mesmo quando tentamos, a despeito da mídia usada, preservar a sua memória – por meio de palavras em uma página, imagens em uma tela, tintas num quadro ou artefatos em um museu”<sup>49</sup>.

E, ainda que debatamos sobre a possibilidade ou não de representações fidedignas de eventos históricos, como o Holocausto, nada disso inibirá os estúdios, os artistas e profissionais da área de produzirem seus filmes. Diante disso, Rosenstone aponta novamente a questão: “O que essas representações dizem? Como elas refletem, se relacionam, se cruzam, comentam, contestam ou elaboram os dados, perguntas, questões e debates da vasta literatura sobre esse tópico? Ou, mais simplesmente: o que aprendemos com elas?”<sup>50</sup>.

Submetendo sua tese à prova de fogo, Rosenstone analisa oito filmes lançados nos anos 1990, escolhidos de maneira relativamente randômica, sobre o Holocausto. Sua hipótese é que “mesmo uma seleção tão aleatória acabará proporcionando observações sobre a experiência do Holocausto. Se assim for, o argumento ganhará ainda mais força”. Seu propósito mais amplo é “ver como os filmes históricos escolhidos criam de uma forma bastante arbitrária um mundo histórico”<sup>51</sup>.

De início, o historiador canadense rebate a crítica ao filme histórico hollywoodiano, usualmente perpetrada por acadêmicos. Crítica que se concentra nas “ficções” históricas e na estética, pois, a perfectibilidade dos elementos cinematográficos convenceria “o espectador (ou pelo menos isso é o que a teoria diz) de que ele está olhando através de uma janela para um mundo real, e não para uma construção cuidadosa de um mundo real”. Para esses críticos, conforme relata Rosenstone, as “personagens fascinantes, locações exóticas, fortes emoções e (muitas vezes) finais felizes” serviriam somente para o entretenimento dos espectadores, não

---

<sup>48</sup> ROSENSTONE, Robert. “Interagindo com o discurso”. In: *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 197.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 199-200.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 200-201.

para a produção de conhecimento histórico, não “para aproximá-los de uma consciência crítica ou da ação política nem para permitir que eles encarem e enfrentem os traumas do passado”<sup>52</sup>. Rosenstone crê que o entretenimento do espectador não é a antítese da apreensão de informação/conhecimento e que o envolvimento das emoções no processo de aprendizagem não distorce a reflexão a respeito do passado.

Um dos erros na crítica à Hollywood é pressupor que a plateia só aprende com o enredo central e o destino dos personagens individuais. Um filme histórico é muito mais do que o seu enredo – é uma experiência, a apresentação de um mundo cujos momentos, personagens e imagens – especialmente se forem fortes – são capazes de permanecer com o espectador por muito tempo após as tramas e resoluções específicas terem desaparecido<sup>53</sup>.

Rosenstone finaliza o texto argumentando em favor da “qualidade vivencial” que os filmes acrescentam ao discurso sobre o passado, tendo os filmes acerca do Holocausto por base:

E eles fazem isso explorando as grandes potencialidades de sua mídia – dando-nos a ilusão de que, por um curto período, testemunhamos, ou até mesmo vivenciamos, os problemas, iras, medos, alegrias e dores de outras vidas ambientadas em outras épocas. Ao fazer isso, eles nos fornecem o que certamente é um tipo de *insight* e de compreensão histórica. Assistir a esses oito filmes, viver por intermédio deles, é ser exposto a alguns dos piores e melhores comportamentos humanos praticados em um regime apavorante durante um dos períodos mais obscuros da humanidade. Definir como anistórico o conhecimento assim obtido é ignorar as evidências de três importantes canais de aprendizado – olhos, corpo e coração<sup>54</sup>.

O panorama deixado pelos annalistas abriu um novo e vivo caminho capaz de nos apresentar novas fontes e perspectivas a respeito do conhecimento da ação do homem no tempo. A produção imagética é anterior à escrita e não apenas permaneceu viva como ganhou novos impulsos e possibilidades a partir da emergência de novas técnicas de produção seriada. Pesquisas concernentes à cultura visual avançaram fortemente ao final do século XX, e se institucionalizaram entre intelectuais estadunidenses na década de 1990. Sobre o campo de estudos da cultura visual, Paulo Knauss afirma:

Cultura visual, para o autor [W. J. Mitchell], sugere algo mais próximo do conceito antropológico de visão, como artificial, convencional, como os idiomas, sistemas construídos na fronteira entre o natural e o cultural. O campo de estudos da cultura visual pode ser definido, portanto, como o estudo das construções culturais da

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 219.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 223.

experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais<sup>55</sup>.

O receio sobre o engano e o “pecado” (para retomarmos um conceito caro a Agostinho) a que experiências visuais poderiam conduzir fora afastado da pesquisa historiográfica, que deve evitar a utilização da fonte imagética como mero complemento ou mera contraprova do que pode ser aferido em um texto escrito. Podemos, assim, pisar em terreno sólido ao trilhar o caminho de uma pesquisa acerca de uma película cinematográfica, por exemplo.

“Fresta da alma, porta do pecado: ‘existe criatura mais perversa que o olho?’, indaga o autor do Eclesiástico, ‘eis por que está sempre a chorar’”<sup>56</sup>. Há muito enxugamos nossas lágrimas, não há razão plausível para rejeitar, como outrora, aquilo que a visão nos permite contemplar e aferir. Podemos estudar a cultura e a história a partir do que nossos olhos podem ver, através de imagens registradas ao longo do tempo e do esforço metodológico para analisá-las. É o que pretendemos fazer neste trabalho.

Em se tratando da estrutura do texto desta dissertação, dividimos nossa pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo, analisaremos questões concernentes ao cinema, seu poder de comover e mobilizar o público e a íntima relação estabelecida entre a indústria cultural e o complexo industrial-militar. Para tanto, dividiremos este capítulo em cinco subseções. Na primeira subseção, buscaremos compreender como opera a impressão de realidade *sui generis* do cinema. Compararemos, então, os efeitos do cinema, da fotografia e do teatro – modalidades das quais o cinema é, em certa medida, devedor – para que, assim, possamos melhor discernir suas similaridades e suas diferenças. Na segunda subseção, discutiremos o papel do cinema enquanto representação do contexto histórico e os problemas relacionados ao estudo da recepção dos filmes pelo público. Na terceira subseção, examinaremos a indústria cultural através das contribuições da Escola de Frankfurt. Deste modo, analisaremos as propostas de Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, seus encontros e desencontros teóricos e as conclusões que poderemos tirar a partir disso. Na quarta subseção, esquadriharemos as relações históricas estabelecidas entre o cinema e as guerras ao longo do século XX, com especial atenção às duas grandes guerras mundiais. Na última subseção, investigaremos a maneira pela qual a Guerra Fria foi representada no cinema estadunidense, especialmente no que se refere ao nosso recorte temporal.

---

<sup>55</sup> KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, vol. 08, n. 12, p. 97-115. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

<sup>56</sup> GIANNETTI, Eduardo. *Trópicos utópicos: uma perspectiva brasileira da crise civilizatória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 127.

No segundo capítulo, examinaremos a sociedade japonesa a partir do dia 6 de agosto de 1945, data da primeira explosão atômica em solo nipônico, até o lançamento do filme *Gojira*, nove anos depois, em 1954. Perpassaremos questões político-militares – como, por exemplo, a ocupação estadunidense após a derrota na guerra; questões socioeconômicas – a reconstrução do país e o aumento do poder aquisitivo da população média; e questões relacionadas ao território e à sociedade japonesa diante da ocupação. Por fim, discutiremos a produção cultural deste período referente à guerra e seus desdobramentos, tendo por pináculo a análise do *Gojira* de Ishiro Honda.

No terceiro capítulo, analisaremos o contexto histórico dos Estados Unidos a partir do imediato pós-guerra, início da Guerra Fria, até o lançamento de *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, em 1964. Perscrutaremos questões políticas ligadas ao complexo industrial-militar como, por exemplo, a produção massiva de armas de destruição em massa, as corridas atômica e espacial, bem como a disputa geopolítica por zonas de influência diante da “ameaça comunista” – questões tematizadas e satirizadas na obra de Kubrick. Direcionaremos nossa atenção, ainda, para questões econômicas, como a alocação de recursos na reconstrução de países aliados e antigos inimigos de guerra que ainda sofriam com o caos provocado pelo combate. Examinaremos, também, o papel do medo na manutenção do *status quo* e as agitações sociopolíticas que tomam conta do país neste período como, por exemplo, a luta pela liberdade sexual e pela emancipação feminina.

## 1 O CINEMA NA HISTÓRIA, A GUERRA NO CINEMA

### 1.1 Cinema e a impressão de realidade

Neste momento, consideramos oportuno discutirmos sobre como opera a impressão de realidade que o cinema proporciona a seus espectadores. Pois, a condição necessária para apreendermos o fenômeno cinematográfico de modo minimamente satisfatório é mantermos o espanto diante dele, uma atitude de recusa à naturalização, de tomar por óbvio seus efeitos.

Em primeiro lugar, cabe deixar claro que a impressão de realidade não está circunscrita somente aos documentários e jornais de tela, mas encontra-se presente, em certa medida, em toda e qualquer peça fílmica. Conforme postulou Christian Metz: “Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes ‘realistas’”<sup>57</sup>.

Podemos aqui ser tentados a reduzir a supracitada impressão a uma simples herança transmitida pela fotografia, afinal, “o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica”. Não se pode negar a objetividade e o realismo proporcionados pelo aparato fotográfico, o que confere à fotografia “poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica”. A câmera reduziria a “intervenção criadora do homem” na representação: “Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente [...]”<sup>58</sup>.

Em *A câmara clara*, Roland Barthes discute a respeito do que seria a fotografia “em si”. Já no início de seu texto, Barthes assevera: “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa [...]”<sup>59</sup>. E, ainda que a primeira frase da citação possa ser bem aplicada ao cinema, a segunda não. Como na foto, o que vemos em tela realmente aconteceu e não voltará a acontecer sob as mesmas condições da filmagem; porém, e aqui está a cisão, o cinema não é imóvel, como a fotografia.

Mais a frente, ao se debruçar mais detidamente sobre as diferenças entre a fotografia e outros sistemas de representação que apenas simulam a realidade – a pintura é um exemplo –,

---

<sup>57</sup> METZ, Christian. Op. cit., p. 17.

<sup>58</sup> BAZIN, André. Op. cit., pp. 32-33.

<sup>59</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 14.

Barthes pontua que “ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*”. Neste sentido, “o nome do noema da Fotografia será: “*Isso-foi*”<sup>60</sup>. A fotografia põe diante de nossos olhos algo que inegavelmente existiu, mas que já não existe mais – “ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido”. A fotografia, apesar de possuir uma “objetividade essencial”, é incapaz de (re)produzir a impressão de realidade análoga ao cinema.

Como mencionado algumas linhas acima, é o movimento, segundo C. Metz, “uma das maiores diferenças, sem dúvida a maior, entre o cinema e a fotografia”, “é o movimento que dá uma forte impressão de realidade”. Para Edgar Morin, é da união entre a aparência das formas, noutras palavras, a objetividade conferida pelas fotografias, e a realidade do movimento que surge “o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva”. Embora o rolo de cinema projete apenas o registro mecânico de um movimento passado, este não é assim percebido, como na fotografia, enquanto mero vestígio. Segundo Metz, “há de fato uma lei geral da psicologia conforme a qual o movimento, desde que percebido, é em geral percebido como real. [...] Pois o espectador percebe sempre o movimento como *atual*”<sup>61</sup>.

Se o tato, árbitro último entre os sentidos para definir a realidade fenomenológica, a materialidade, pudesse intervir nessa questão, talvez o encanto da sala de cinema fosse quebrado. Contudo, o movimento é um espetáculo que se oferece somente à vista e, por isso, é intrinsecamente imaterial. Não há braço forte que possa segurar em suas mãos o movimento registrado pela câmera cinematográfica, pois, ainda que tentasse, “‘tocaria’ um vazio varado de fachos de sombras e luzes”. Em suma: “como o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade”<sup>62</sup>.

Se agora puséssemos a termo essa discussão, poderíamos declarar que fizemos nosso trabalho pela metade. A delimitação aqui promovida entre fotografia e cinema, rigidez e movimento, não é capaz de explicar a totalidade dos efeitos psicológicos promovidos pelas obras cinematográficas. Falta-nos desvelar a relação de identificação entre o espectador e as

---

<sup>60</sup> Ibidem, pp. 67-68. Grifos do autor. Segundo a filosofia husserliana: “O *noema* é referente à descrição da realidade da forma com a qual seus elementos são capturados e compreendidos através dos sentidos do indivíduo, portanto, trata-se do detalhamento mais fiel possível da aparência objetiva da vivenciada. É, em síntese, a anotação do mundo como ele aparece para nós”. In: DIAS, Thiago S. “Fenomenologia e representações sociais: o discurso metafórico sobre pobreza dos educadores sociais da Região Metropolitana do Rio de Janeiro”. In: DIAS, Thiago S., FERREIRA, Arthur V. e LOPES, Lucas S. (orgs.). *Fora da Sala de Aula: Formação docente e pesquisas sobre pobreza e educação*. Rio de Janeiro: Autografia, 2019, p. 114.

<sup>61</sup> METZ, Christian. Op. cit., pp. 19-21. Grifo do autor.

<sup>62</sup> Ibidem, pp. 21-22.

personagens de cinema e, para isso, vemo-nos impelidos a dissertar um pouco sobre as aproximações e afastamentos do cinema e do teatro.

Evidentemente esta questão não se reduz à mera presença ou ausência física do ator diante do espectador, ainda que esse seja o ponto nevrálgico da discussão. Tanto o cinema quanto o teatro têm “o poder de justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis”<sup>63</sup>. Assim, sobre o retângulo do palco e sobre uma tela de duas dimensões, vemos representados lugares outros, como palácios e florestas, que destoam do verdadeiro ambiente no qual estão inseridos.

Paradoxalmente, é neste mesmo momento, da representação de lugares outros, que cinema e teatro se afastam, pois, pouco importa o minimalismo teatral, sua disposição cênica, esse está irremediavelmente aquém da *mise-en-scène* cinematográfica. O público identifica o cinema “pelo tamanho do cenário natural”. Bazin, abordando a teoria de André Antoine a respeito do teatro realista, diz:

Antoine pode até pôr pedaços de carne no palco, mas não pode, como no cinema, fazer todo um rebanho passar por ali. Para plantar uma árvore ali é preciso que corte as raízes e, em todo caso, desista de mostrar realmente a floresta. De modo que sua árvore procede ainda do registro elisabetano, é apenas, no final das contas, um poste indicador<sup>64</sup>.

O espaço é experimentado de maneiras incompatíveis pelo teatro e pelo cinema. No primeiro, o espaço é fundado na oposição ao resto do mundo. “O teatro não pode por essência se confundir com a natureza, sob pena de se dissolver e parar de existir”<sup>65</sup>. Toda ação das personagens está circunscrita ao lugar dramático, essa caixa de três lados com uma abertura para o público, que é o palco. Noutros termos, não se pode ignorar o fato de que, quando o ator sai de cena, abandona a personagem que encarava até então, passa pelo maquinário que sustenta o espetáculo até chegar ao camarim, onde tirará ou retocará sua maquiagem. Ainda assim, esse conhecimento não perturba o prazer do espectador, cúmplice nesse jogo de faz de conta. Bazin sintetiza bem a condição de “outro” do espaço teatral quando afirma que:

Por ser apenas um elemento da arquitetura cênica, o cenário do teatro é, portanto, um lugar materialmente fechado, limitado, circunscrito; os únicos “lugares abertos” são os de nossa imaginação aquiescente. Suas aparências estão voltadas para o interior, diante do público e do proscênio; ele existe graças a seu avesso e à sua ausência de um além, como a pintura existe graças à sua moldura. Do mesmo modo

---

<sup>63</sup> FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*, vol. 27, n. 79. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, p. 118.

<sup>64</sup> BAZIN, André. Op. cit., p. 183.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 198.



que o quadro não se confunde com a paisagem que representa, nem é uma janela numa parede, o palco e o cenário onde a ação se desenrola são um microcosmo estético inserido à força no universo, mas essencialmente heterogêneo à natureza que o rodeia<sup>66</sup>.

O cinema, em contrapartida, “acrescenta realmente à criação natural, em vez de substituí-la por outra” e não reconhece qualquer margem à ação. O conceito teatral de lugar dramático não é apenas estrangeiro desconhecido na terra do cinema, mas milita contra a própria essência da noção de tela. Ainda segundo Bazin:

A tela não é uma moldura, como a do quadro, mas uma *máscara* que só deixa uma parte do evento ser percebida. Quando um personagem sai do campo da câmera, nós admitimos que ele escapa ao campo visual, mas ele continua a existir, idêntico a si mesmo, num outro ponto do cenário, que foi mascarado. A tela não tem bastidores, não poderia ter sem destruir sua ilusão específica, que é fazer de um revólver ou de um rosto o próprio centro do universo. Ao contrário do espaço do palco, o espaço de tela é centrífugo<sup>67</sup>.

Por fim, trataremos agora do ponto nevrálgico na relação entre teatro e cinema: a questão da presença. Não existiria, para Bazin, uma oposição essencial entre as duas formas de representar, com ou sem a tridimensionalidade dos atores envolvidos. Para o crítico francês, “o que está em jogo são, antes, duas modalidades psicológicas do espetáculo”. O cinema pela falta corpórea seria capaz de levar o espectador a se despersonalizar e, durante as horas de exibição, se identificar com o herói. Este processo psicológico de despersonalização é inconcebível no teatro em razão de sua presença “excessiva”, que não permite ao espectador “perder a consciência” de que aquele (a) que está no palco é um outro, demasiadamente afastado de si. Conforme aponta a citação que Bazin faz de Rosenkrantz:

Os personagens da tela são naturalmente objetos de identificação, enquanto os do palco são muito mais objetos de oposição mental, pois a presença efetiva deles lhes dá uma realidade objetiva e, para transformá-los em objetos de um mundo imaginário, a vontade ativa do espectador deve intervir, a vontade de abstrair a presença física deles. Tal abstração é fruto de um processo de inteligência que só se pode pedir a indivíduos plenamente conscientes<sup>68</sup>.

C. Metz chega a conclusões próximas as de Bazin ao comentar o mesmo artigo de Rosenkrantz. Segundo o autor, a condição do público teatral, de contato “direto” com os personagens, exige que “ele assuma uma posição em relação a estes atores muito reais, e não tanto que ele se identifique com os personagens encarnados por eles”. A força do cinema em causar a impressão de realidade está atrelada, então, ao que lhe falta.

---

<sup>66</sup> Ibidem, pp. 198-200.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 200. Grifo do autor.

<sup>68</sup> Ibidem, pp. 192-193.

Conforme Jean Leirens, a impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma ‘realidade’ que é a da ficção (noção de ‘diegese’), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme<sup>69</sup>.

Os efeitos práticos podem ser resumidos em um exemplo apontado por Bazin. Imaginemos o aparecimento de um grupo de dançarinas tanto no palco e na tela. No teatro, a aparição destas mulheres mobilizaria os sentidos dos espectadores de modo específico, diferenciado em relação à aparição de sua imagem em tela. Se elas, no palco, entram em contato com o herói, este se tornaria “objeto de ciúme e inveja” do público, visto que não há identificação entre eles. No cinema, ao contrário, quando algo semelhante se passa em tela “o aparecimento delas satisfaz aspirações sexuais inconscientes; e, quando o herói entra em contato com elas, ele satisfaz o desejo do espectador na medida em que este se identificou com o herói”<sup>70</sup>. Neste sentido:

Jean Mitry observa com razão que nenhuma das explicações do “estado fílmico” por hipnose, mimetismo ou outros processos puramente passivos são satisfatórias para entender a participação do espectador; explicam apenas as circunstâncias graças às quais a participação não é impossível: o espectador é “desligado” do mundo real, é verdade; mas ele ainda tem de se ligar a uma outra coisa, cumprir uma “*transferência*” de realidade; esta implica uma *atividade* afetiva, perceptiva e intelectual, cujo impulso inicial só pode ser dado por um espetáculo parecido com o mundo real<sup>71</sup>.

Este fenômeno não diz respeito, é claro, a indivíduos isoladamente, mas às multidões<sup>72</sup>. À medida que os espectadores de cinema se identificam com o herói pelo processo de despersonalização, a sala converte-se em multidão e verifica-se uma aproximação e um compartilhamento de afecções, de emoções que mobilizam o público durante a exibição do filme, no âmbito de um processo de identificação. “Do mesmo modo que, em álgebra, se duas grandezas são respectivamente iguais a uma terceira, elas são iguais entre si, poderíamos dizer que se dois indivíduos se identificam com um terceiro, identificam-se um com o outro”<sup>73</sup>. Nisto reside o potencial do cinema para a mobilização das massas, sua impressão de realidade e seu poder de gerar identificação. Adiante, discutiremos mais detidamente a questão da recepção das obras cinematográficas.

<sup>69</sup> METZ, Christian. Op. cit., pp. 22-23.

<sup>70</sup> BAZIN, André. Op. cit., p. 193.

<sup>71</sup> METZ, Christian. Op. cit., pp. 24-25. Grifos do autor.

<sup>72</sup> “Multidão e solidão não são antinômicas: a sala de cinema constitui uma multidão de indivíduos solitários. Multidão deve ser entendida aqui como o contrário de comunidade orgânica, deliberadamente escolhida” In: BAZIN, André. Op. cit., p. 193, nota 12.

<sup>73</sup> Ibidem.

## 1.2 Cinema, representação e recepção

Segundo Roger Chartier, nas representações (sejam elas literárias, pictóricas, ou – o que nos interessa mais de perto aqui – cinematográficas) encontramos a expressão, mediada por seu autor, de relações e tensões sociais. Através dos dispositivos materiais em que as representações ganham vida temos acesso às apropriações e aos sentidos dados ao mundo que circundou seus atores sociais. Essas representações são apropriadas de forma plural por indivíduos e grupos sociais<sup>74</sup>, a partir de múltiplas leituras e interpretações<sup>75</sup> vinculadas a uma série de contextos econômicos, culturais e políticos. Chartier chama a atenção para outros possíveis modelos de diferenciação social – além da questão de classe – que devem ser levados em consideração na construção de uma abordagem sociocultural da História, como as “pertencas sexuais ou geracionais, as adesões religiosas, as tradições educativas, as solidariedades territoriais, os hábitos de ofício”<sup>76</sup>.

A interpretação de uma representação não pode ser feita de maneira desconectada de unidades maiores de análise. Por vezes é necessário enquadrar a obra numa contextualização mais ampla – seja em termos imagéticos, narrativos ou discursivos – para uma compreensão mais profunda do que está sendo construído sobre determinado assunto. O que aqui se põe em evidência é a representação “como uma fonte para a produção do *entendimento* social”<sup>77</sup>, como instrumento de propagação de um discurso a respeito de um tema específico – qualquer que seja. Deste modo, as representações seriam atravessadas por práticas sociais e questões de poder.

Retomando o caminho aberto pelas obras de Michel Foucault, Stuart Hall lança mão do conceito de discurso para tratar das representações. Segundo Hall, o discurso é aquilo que daria sentido a coisas e ações, tornando-os “objetos de conhecimento”. Noutras palavras, as coisas não teriam qualquer significado em si mesmas, mas seríamos nós que lhes atribuiríamos sentido e o sentido que lhes atribuiríamos seria indissociável de um projeto sociopolítico, articulado por meio de um discurso que estabelece verdades, inscritas em

<sup>74</sup> CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. In: *Estudos Avançados*, 11 (5), 1991, p. 177.

<sup>75</sup> Virilio, citando Marcel Pagnol, parece crer que o diretor de cinema pode, através da técnica, eliminar a multiplicidade de leituras, criando uma percepção unívoca do objeto. “*O cinema resolve este problema, pois o que cada espectador vê, onde quer que ele esteja sentado na sala (ou em um território onde existam milhões de espectadores), é exatamente a imagem que a câmera focalizou*”. In: VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993, p. 71. Grifos do autor.

<sup>76</sup> CHARTIER, Roger. Op. cit., p. 181.

<sup>77</sup> HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016, p. 77.

contextos históricos – culturais, políticos e socioeconômicos – a respeito de diferentes fenômenos<sup>78</sup>.

Ainda de acordo com Hall, os estudos a respeito dos discursos e de sua produção são regulados por seis elementos: 1) É preciso haver enunciações a respeito do que se quer abordar, enunciações capazes de darem ao público certo conhecimento sobre o tema representado<sup>79</sup>; 2) Há de se reconhecer regras no discurso, não necessariamente formalizadas enquanto censura, mas que delimitam formas do que é correto, do que é legítimo, do que é “falável” ou “pensável” acerca do tema em questão; 3) Cria-se um sujeito idealizado pelo discurso, algo como um tipo ideal, que personifica as enunciações acima mencionadas – alguém cujas qualidades são compatíveis com o que poderíamos esperar a partir do conhecimento construído sobre o tema até aquele momento<sup>80</sup>; 4) O conhecimento disseminado pelo discurso acerca do tópico, qualquer que seja, deve ser revestido de autoridade, que lhe seria atribuída através do senso de que aquele discurso é a verdade incontestável sobre a questão; 5) Há um conjunto de práticas incorporadas por instituições para lidar com os sujeitos enquadrados pelo discurso<sup>81</sup>; 6) O reconhecimento de que aquele discurso é adaptável, contingente ao período em que é ou foi produzido, podendo ganhar novos contornos no futuro – afinal, nenhum discurso sobre um tema é eterno, mas histórico.

Tendo em vista esses seis elementos, podemos dizer que os discursos são historicamente localizados em sua legitimação, funcionando apenas em contextos específicos por determinado tempo. A arte em geral e o cinema de forma mais específica se articulam a discursos historicamente elaborados de diferentes formas e perspectivas – que podem ser críticas ou acriticamente filiadas ao discurso dominante.

E aqui precisamos abrir espaço para mais uma questão: de que maneira as obras cinematográficas podem ser recebidas pelo público? É imprescindível, aqui, tratarmos mais detidamente das representações e de sua recepção. Afinal, segundo Daniel Dayan, diretor de pesquisas do Instituto Marcel Mauss, “propor um discurso sobre as mídias sem nada saber do sentido que adquirem as emissões para os espectadores, é se privar do elo essencial dos

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>79</sup> Assim, se desejássemos criar um discurso a respeito da loucura, teríamos de fazer algumas afirmações sobre o que pode ou não ser definido como tal para que os receptores da mensagem possam discernir em sua realidade o que se enquadra no discurso em questão. Ibidem.

<sup>80</sup> Desta maneira, é o discurso a respeito da loucura, como demonstra Michel Foucault, que cria o sujeito cujas características poderão identificá-lo como louco. Ibidem.

<sup>81</sup> Poderíamos citar os manicômios enquanto instituições criadas para lidar com a loucura.

processos que conduzem a seus ‘efeitos’. É também crer que é possível estudar organizações midiáticas abstraindo-se de sua finalidade”<sup>82</sup>.

Em se tratando dos “mistérios da recepção” de mídias audiovisuais, o autor nos indica dois arquétipos de abordagens em relação aos espectadores. O primeiro, o arquétipo pedagógico, ou missional, compreende o público enquanto uma soma de seres vulneráveis diante da tela, indivíduos “sem defesa, passivos e à procura de protetores”, sem ninguém que lhes ensine o que é correto. Os ditos protetores partiriam, então, numa cruzada contra os produtores de cultura popular, em nome do público, ainda que sem seu consentimento expresso, salvando-os de sua própria “indignidade”. Como missionários, se compadecem dos rebanhos incautos, alienados e perdidos que teriam sido cooptados por falsos mestres. Para Dayan, estes não se interessam realmente pelo fenômeno da recepção, antes estão preocupados com os ídolos que podem ser erigidos pelas mãos das mídias. “Pouco lhes importa, com efeito, os detalhes do culto, do momento em que este se dirige a ídolos”<sup>83</sup>.

Conforme relata Dayan, a semiologia dos anos 1960-1970 pareceu caminhar para a produção de estudos a respeito do momento da comunicação e da transmissão de sentido, mas esse esforço foi logo abandonado. Descrevendo a época, o autor diz: “Mesmo quando alguns se interessam pelos receptores, é para analisar a posição de um receptor ideal, de um receptor de alguma forma dedutível do texto do qual ele será a imagem vazia, e se contentar com essa análise”. Assim, pressupondo que os discursos possuem um só sentido, conferido por seu autor, ignora-se completamente as tensões e disputas sociais no que diz respeito a diferentes possibilidades de (re)apropriação, interpretação e recepção analisadas por Chartier. “Do texto, unicamente, se pretende deduzir a natureza de sua recepção pelos seus espectadores ao descrevê-los como fixos, sem recursos, pelo jogo de códigos e pelo de papéis que se impõe tal ou tal estrutura de enunciação”<sup>84</sup>.

Já no fim da década de 1970, a questão volta à pauta do dia e, dessa vez, com espectadores reais sendo levados em consideração. De um lado, “a proposição midiática que constituem os ‘textos’ (concebidos aqui num sentido amplo como conjuntos discretos de signos regidos por leis discursivas, qualquer que seja a natureza do material significante)”; do outro, “os processos interpretativos aplicados [...] pelo público”<sup>85</sup>. Entre esses dois polos, os

---

<sup>82</sup> DAYAN, Daniel. “Os mistérios da recepção”. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni B.; NÓVOA, Jorge (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 64.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 62-63.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

pesquisadores buscam, na interdisciplinaridade, compreender em que termos se dão a relação entre texto e leitor. O resultado deste empreendimento intelectual? O modelo texto-leitor.

O modelo pode ser resumido em seis proposições, ainda segundo Dayan: 1) O sentido de um texto não lhe é intrínseco. A recepção não consiste em absorver, de modo passivo, significações construídas *a priori*, antes é a própria produção de sentidos pelos leitores ou espectadores; 2) Uma vez abandonado o modelo que privilegia a interpretação “oficial” do texto, se assume que as estruturas do texto são somente virtuais, a menos que os leitores venham a ativá-las. Ou seja, não se ambiciona mais inferir da análise textual a interpretação que deverá ser feita pelo leitor; 3) Em continuidade ao item anterior, rompe-se com a ideia de que os códigos estabelecidos pelos autores são, necessariamente, os códigos aplicados pelo leitor no momento da recepção. Noutras palavras, a multiplicidade de códigos que convivem “no interior de um mesmo conjunto linguístico e cultural” faz com que a interpretação tal qual foi intencionada pelo autor seja apenas contingencial, quando ocorre é por simples coincidência; 4) O espectador é percebido como sujeito ativo no processo de recepção. Devido à polissemia que envolve cada texto, há razoável margem para que o espectador possa apreender significados não antecipados e até mesmo incompreensíveis para os autores. De igual modo, o espectador possui margem para resistir, rejeitar ou subverter os significados propostos pelo autor; 5) O receptor é compreendido enquanto ser socializado em comunidades de interpretação. Na prática, trata-se do reconhecimento da existência de recursos culturais compartilhados socialmente capazes de determinar a natureza da leitura; 6) A recepção é, então, “o momento onde as significações de um texto são constituídas pelos membros de um público”<sup>86</sup>. São esses momentos e essas significações que devem ser priorizados pelos pesquisadores ao se debruçarem sobre a questão da recepção, não as intenções do autor quando da escrita.

Como se pode ver, o segundo arquétipo tratado por Dayan em relação aos espectadores, existe em contraste ao primeiro, formado pelos já referidos “missionários”. Seus representantes são chamados de “etnólogos” pelo autor. A aposta destes pesquisadores, que estudam a recepção a partir da multiplicidade de leituras e apreensões possíveis, seria “instaurar entre as culturas próprias a diferentes tipos de público o tipo de comunicação que os antropólogos tentam suscitar entre culturas afastadas”. Logo, ao contrário dos “pedagogos missionários”, este grupo não crê em “um público”, uma massa amorfa, e nem se propõe a falar em nome deles, pois não os consideram vulneráveis. Os espectadores “podem ser

---

<sup>86</sup> Ibidem, pp. 65-66.

caracterizados de outra maneira que não em termos de alienação ou de carência”<sup>87</sup>. Este procedimento legitima, válida, as diversas experiências de apropriação.

Contudo, não demorou muito para que o modelo texto-leitor fosse, digamos, levado às últimas consequências e se tornasse alvo de críticas. Acontece que a noção de polissemia, tomada por empréstimo de Roland Barthes, foi “extensivamente generalizada”, atenuando o caráter denotativo das obras e elevando o conotativo. Todos os textos foram feitos, assim, obras abertas; “todos são suscetíveis de se prestar à pluralidade anárquica das leituras”<sup>88</sup>. Diante do texto, o leitor tornar-se-ia, então, um ser todo-poderoso. E, sendo isso verdadeiro, a noção de resistência por parte do leitor face às produções midiáticas perde por inteiro sua razão de ser.

Procurando um bom termo entre as interpretações que colocam o leitor como um ser passivo, acrítico e vulnerável, e, por outro lado, aquelas que submetem os textos, por completo, ao arbítrio interpretativo de cada indivíduo, David Morley defende a existência de leituras que, apesar de serem adaptadas pelos espectadores, tornam-se dominantes. Morley também defende a ideia de leituras negociadas, nas quais se contesta certos aspectos da obra; uma “crítica do silêncio”, que recusa por inteiro o interesse pela obra; e uma leitura oposicional, na qual se rejeita as premissas da apresentação.

Nos estudos de recepção, o público pode ser, deste modo, exposto e vilipendiado entre duas posições extremas, que, segundo Dayan, empobrecem a análise de sua experiência. De um lado, os “pedagogos missionários”, que lhe imputam a fraqueza da passividade, como se tratasse de zumbis hipnotizados pelas telas. De outro lado, os “etnólogos”, que superestimam o caráter crítico do público e a inviolabilidade de suas consciências, a antítese heroica da figura desenhada por seus rivais. Forma-se, assim, um sistema binário. Destacamos aqui um trecho de Morley, citado por Dayan, que expressa muitíssimo bem a transição de um extremo ao outro:

Cada um sabe que, há pouco tempo, os públicos da televisão eram seres infelizes e passivos. Estas criaturas – das quais os comentadores jamais fazem parte – tinham a escolha entre o estado leguminoso, o estatuto desprezível de consumidores, e a catalisação pela ideologia burguesa. Muito felizmente descobrimos um dia que este museu de horrores revelava um mal-entendido. As supostas vítimas da sociedade de massa se comportavam bastante bem. Longe de serem catatônicas, elas estavam, ao contrário, alertas e ativamente empenhadas em alfinetar as conotações furtivas, a resistir às reduções da hegemonia, e mais geralmente a contrariar sobre seus postos

---

<sup>87</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>88</sup> Ibidem, pp. 69-70.

as armadilhas da ideologia. Nós podemos doravante guardar nossos lenços. Os consumidores passivos não existem mais<sup>89</sup>.

Para Dayan, as duas correntes interpretativas, diametralmente opostas, demonstram quão intimamente os exploradores da recepção estão ligados às metanarrativas sobre o público e suas experiências pessoais. Neste processo, a metodologia da pesquisa é elaborada para atestar com aparência de cientificidade o que o investigador suspeita de antemão.

Os estudos de recepção dão voz ao público, mas àquele constituído previamente pelo pesquisador. O público não passaria, assim, de uma abstração do investigador e o trabalho deste seria meramente discursivo. “Sendo o seu estatuto o de criações discursivas, é absurdo querer estudar os públicos na realidade. Tal realidade é fisicamente invisível, mas observável textualmente e textualmente... apenas. Ela não revela então mais do que uma única disciplina: a análise dos discursos”<sup>90</sup>.

Se nos parece indevido, pelo que já foi exposto, falar da existência de um “grande público”, que suprime a manifestação de públicos específicos, divergentes entre si, não podemos perder de vista a existência empírica de coletividades. “Se existem ‘ficções’ de público, existem certamente também públicos identificáveis como tais. Existem públicos que se reconhecem principalmente assim”<sup>91</sup>. Tomemos *Dallas*, série de TV estadunidense transmitida originalmente por 14 temporadas, por exemplo. Sua transmissão foi um marco positivo no cotidiano dos argelinos, que “paravam a vida” para acompanhar as venturas e desventuras das personagens, cujos nomes tornaram-se apelidos comuns pelo país. Por outro lado, sua transmissão no Japão pode ser resumida em um retumbante fracasso, tendo sido retirada do ar em apenas dois meses pela baixa audiência. Mesmo show, públicos e recepções diferentes.

A manifestação da existência desses grupos, dessas coletividades, vai além do mero ligar e sintonizar a TV no mesmo dia, mesmo horário e canal. Alguns grupos congregam também fisicamente em torno de um mesmo aparelho, partilhando experiências. Hoje devemos ainda levar em consideração o fenômeno das redes sociais no compartilhamento de impressões acerca de uma obra. Esses mesmos aspectos sobre a manifestação de coletividades podem ser aplicado àqueles “públicos negativamente fundidos na classificação de não-leitores e não-espectadores”<sup>92</sup>, que se reúnem com o propósito de pôr fim à difusão de alguma obra –

---

<sup>89</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 76.



as razões para isso são diversas, mas, costumeiramente, encontram suas justificativas no campo da moralidade.

Em suma, o fenômeno da recepção e seu estudo não estão circunscritos às reações individuais, antes, têm sempre em vista a constituição de públicos, “o que Benjamin assinala desde 1936, a partir do momento que sublinha que ‘as reações individuais (do espectador) são predeterminadas pela reação da massa que eles estão a ponto de produzir’”<sup>93</sup>. Na década de 1980, Ien Ang desenvolve tal percepção benjaminiana ao propor que “os programas difundidos são não somente recebidos em companhia de tais ou tais outros imaginados, mas eles têm o estatuto particular de terem sido ‘já recebidos’ por outros”. P. Sorlin afirma, também neste sentido, que as reações imediatas à estreia de um filme são, via de regra, excepcionalmente importantes, pois “prejuzgan las interpretaciones ulteriores y se integran a la historia del filme: una realización es tanto lo que se dice o escribe a propósito de ella, la manera en que se la ha comprendido en el momento mismo [...]”<sup>94</sup>. Nessa perspectiva, podemos dizer que nossos interesses são sempre acompanhados e constantemente transpassados pela recepção prévia de outrem: a aclamação, a rejeição ou a simples apatia de públicos, num sentido mais amplo, e ou da crítica especializada.

A recepção de todo texto pressupõe que lhe é, que lhe foi ou que poderá vir a lhe ser, reservada por outro público. Receber uma emissão é também entrar em conversação com este outro público, o que confere uma dimensão suplementar à noção de um “ver com”. Ser espectador é fazer parte de um “nós”, mas este “nós” se constitui se opondo a “outros” e as leituras que outros manifestam, ou que lhe emprestam<sup>95</sup>.

Outro aspecto importante da representação e da recepção que nos faz retornar a Chartier é a materialidade da experiência, pois “a leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência: é por em jogo o corpo, é inscrição num espaço, relação consigo ou com o outro”<sup>96</sup>. De maneira semelhante, o espectador quando vai ao cinema não vê simplesmente, ou passivamente, um filme, ele experimenta algo a partir de sua vivência, apropriando-se das imagens exibidas em tela.

Para Virilio, as salas de cinema são erigidas como templos de uma nova religião de Estado, catequizando as massas para aceitarem regimes “fundados sobre a violência aberta”<sup>97</sup>. O autor denomina fenômenos desta natureza de “cultos de substituição”, uma vez que ocupariam o lugar que antes pertencia às antigas religiões privilegiadas pelo Estado. O objeto

<sup>93</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>94</sup> SORLIN, Pierre. Op. cit., p. 156.

<sup>95</sup> DAYAN, Daniel. Op. cit., pp. 79-80.

<sup>96</sup> CHARTIER, Roger. Op. cit., p. 181.

<sup>97</sup> VIRILIO, Paul. Op. cit., p. 51.

da relação é outro, mas a dinâmica permanece a mesma. De acordo com o filósofo, com a disseminação da laicidade pela Europa, a partir da Revolução Francesa, e a desmistificação das bases do poder temporal, era mister criar uma nova unidade em torno da razão em lugar da fé; o cinema teria servido a tal propósito, uma vez que se apresentou como um dos “milagres’ da ciência realizados pela técnica”, através do “sincretismo tecnófilo”. Assim, para o autor, citando Paul Morand, quando o espectador se dirige ao cinema “experimenta uma sensação de fim do mundo em um ambiente de missa negra e profanação”<sup>98</sup>. O poder que o cinema exerce sobre as afecções do público, seus efeitos psicológicos, tornar-se-ia incompreensível caso perdêssemos de vista a dimensão coletiva da experiência, a comunhão de espectadores na sala escura.

Contemporâneas à aparição do cinema, as contribuições freudianas – psicanalíticas, de maneira ampla – trabalharam, juntamente com as duas guerras mundiais, para abalar as estruturas sedimentadas da confiança da razão<sup>99</sup>. Com a tomada de consciência do inconsciente, as ações e as afecções dos indivíduos são percebidas enquanto resultados de tensões psíquicas, de fundo irracional. E sendo isto verdade em relação aos indivíduos, seria também possível a transposição do método analítico para um espectro mais amplo? Como as comunidades humanas respondem às problemáticas que lhes vão sendo apresentadas no tempo e no espaço para além de um simples cálculo de prós e contras? Neste sentido, podemos citar a contribuição das reflexões propostas por autores como Tzvetan Todorov<sup>100</sup> e Claudine Haroche<sup>101</sup>. O primeiro aborda questões relacionadas ao reconhecimento; a segunda, questões relacionadas ao ressentimento. Ambos manejam esses conceitos, subjetivos *par excellence*, a partir de uma perspectiva coletiva e histórica. Todorov procura compreender e categorizar as diversas maneiras através das quais grupos humanos buscam ser reconhecidos e como reagem quando isto lhes é dado ou negado. Haroche, por sua vez, a partir da atmosfera da Alemanha pré-nazista, procura discernir os mecanismos políticos capazes de assimilar valores, sentimentos e ações nocivas que logo se desdobrariam no regime nazifascista. Valores, sentimentos e ações seriam baseados em ressentimentos de classe, de grupos sociais que viam seus status prejudicados em razão da existência do Outro. Assim, pode-se constatar

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>99</sup> Cf. GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>100</sup> TODOROV, Tzvetan. “O reconhecimento e seu destino”. *A vida em comum: Ensaio de antropologia geral*. Campinas: Papirus, 1996.

<sup>101</sup> HAROCHE, Claudine. “Elementos para uma antropologia política do ressentimento: laços emocionais e processos políticos”. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (Org.). *Memória e (Res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

a importância das afecções – mobilizáveis, dentre outros meios, através de obras de arte cinematográficas ou não – nos exercícios de poder e nas relações sociais.

### 1.3 Virtualidades, vícios e virtudes: O cinema sob um olhar crítico

Não podemos deixar de mencionar ainda os trabalhos pioneiros dos autores da Escola de Frankfurt, a respeito da relação entre a indústria cultural e o modo de produção capitalista e seus efeitos sobre o espírito humano. Max Horkheimer, Theodor Adorno, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin se destacam neste sentido. Pois, se em Marc Ferro encontramos um dos pioneiros a refletir sobre a relação entre cinema e sociedade na História, nos frankfurtianos encontramos a “possibilidade desta abordagem relacionada à outras formas de conhecimento das ciências sociais e das ciências psicológicas”. Cada qual com sua especificidade, produziram perspectivas complementares na construção da imagem maior (*big picture*), “ainda que nem sempre coincidentes em suas conclusões”<sup>102</sup>.

A arte, por se tratar de produção humana, é reproduzível. O que é feito por um pode ser copiado por outro, não há dúvida quanto a isso, ainda que reste espaço para o debate acerca dos méritos desses simulacros. A invenção e aperfeiçoamento da fotografia e, posteriormente, do cinema propriamente dito ao longo do século XIX, representou uma revolução qualitativa no campo das artes. Não tratamos mais de uma reprodutibilidade manual, mas de uma reprodutibilidade técnica e mecânica, como aponta Benjamin<sup>103</sup>.

Podemos dividir esta revolução qualitativa em dois eixos, seguindo os apontamentos de Benjamin. O primeiro eixo diz respeito à possibilidade de acurar nossa percepção da realidade, a possibilidade de apreender fenômenos que usualmente nos escapam por limitações impostas pela natureza, pelos limites do olhar humano que o aparato técnico da cinematografia transpõe – como o bater de asas de um beija-flor em câmera lenta; o cavalo mais rápido a cruzar a linha de chegada numa corrida disputada – e a democratização, embora relativa, do acesso às obras de arte – no século passado, pinturas deixaram museus para reencontrarem um público ainda maior através de negativos; no século presente, dentro de

<sup>102</sup> FRESSATO, Soleni Biscouto. Op. cit., p. 86.

<sup>103</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Volume 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

minúsculos automóveis, orquestras completas formadas por dezenas de pessoas são apreciadas.

Diferentemente de Adorno e Horkheimer, Walter Benjamin entende o cinema e as manifestações culturais na época do capitalismo pós-liberal, não apenas a partir da perspectiva fatalista de manipulação, mas como um instrumento de revolução, pois tem o potencial de educação das grandes massas<sup>104</sup>.

Por sua vez, o segundo eixo trata do fim do que Benjamin denomina “aura” da obra de arte, que se perderia com a reprodução *ad aeternum*. O conceito de aura proposto por Benjamin diz respeito à singularidade da experiência de um evento, a aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”<sup>105</sup>. Esperamos não ofender a inteligência dos leitores, nem provocá-los a ira, ao explicitarmos o que aqui já nos parece evidente: o corolário desta revolução qualitativa da arte é o cinema.

Enquanto modalidades artísticas outras, como a literatura e a pintura, se utilizam da reprodutibilidade técnica para difundirem-se em massa, o cinema se utiliza desse artifício para ser produzido – uma vez que é produzido tecnicamente, isto é, através de aparato técnico, e a partir disto Benjamin analisa sua especificidade. A arte, segundo o princípio regulador do culto ao Belo, não se preocuparia em ser vista, sua intenção é ser manifesta, pois seu valor se encontra em sua representação e não na apreciação de terceiros. A sétima arte “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política”<sup>106</sup>. O cinema, contrariando o tipo-ideal benjaminiano de arte autêntica, é imanentemente feito para ser reproduzido e massificado.

A difusão do cinema é obrigatória, pois, ao contrário de um quadro ou fotografia, um indivíduo comum não seria capaz de arcar sozinho com a produção da obra. “Em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas”<sup>107</sup>. Não obstante, a necessidade de pessoal não se restringia ao público. O objetivo intrínseco do cinema de ser visto, de multiplicar a reprodução dos filmes, atingindo a (e obtendo lucro a partir da) maior audiência possível, não diz respeito unicamente

<sup>104</sup> FRESSATO, Soleni Biscouto. Op. cit., p. 87. Para um estudo de caso sobre a mobilização do cinema como instrumento de revolução cf. AMARAL, Rita de Kasia Andrade. *Cinema como prática social: A representação dos Conflitos Sociais no Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembéne*. Dissertação (Mestrado em História Social do Território) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, 162f, 2014.

<sup>105</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 170.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 172.

<sup>107</sup> Ibidem.

à forma como se rentabiliza, mas também diz respeito à forma como é produzido, coletivamente.

Os filmes, por se tratarem de produções voltadas ao grande público, como já dito, são costumeiramente reféns de uma lógica mercadológica. Essa lógica tem por intuito introjetar nos espectadores, ainda segundo Benjamin, padrões comportamentais subservientes ao *status quo* das democracias liberais ou, no caso do cinema produzido por regimes fascistas, ao Estado de pretensões totalitárias. Esta é a utilização política do cinema, seu emprego como meio para inculcar ideologias de grupos dominantes. “Pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. [...] E estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe”<sup>108</sup>. E aqui percebe-se uma intersecção entre a análise de Benjamin e demais nomes ligados à Escola de Frankfurt. Horkheimer e Adorno são categóricos neste sentido:

O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena<sup>109</sup>.

Para os autores, a indústria cinematográfica – bem como a radiofônica – seria exata expressão da dominação das classes superiores sobre as economicamente subalternas. Ainda que a estética, o gênero e a narrativa venham a divergir entre os filmes, isto seria prática meramente ilusória, argumentam, pois há ainda uma unidade política que se manifesta de maneira multiforme e assim procede tendo em vista abarcar, organizar e classificar o maior número possível de consumidores com o intuito de padronizá-los. Escamoteando-se sob o falso pretexto de grande oferta, a realidade homogênea da indústria cultural tolheria a liberdade da consciência individual de escolha.

Para esses pensadores o ponto nevrálgico era que o potencial estético e cognitivo das diversas mídias havia sido acorrentado às formas da economia e da política capitalista. Preocupavam-se, sobretudo, com a transformação da arte e da cultura em mercadoria, capaz de iludir negativamente, no sentido de manipular as massas. Muito já se escreveu sobre como os filmes manipulam e constroem a realidade social, muitas vezes deturpando-a, levando aos espectadores apenas uma visão de determinada classe social para legitimar certos fatos, seus pontos de vistas e interesses<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 180.

<sup>109</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 6.

<sup>110</sup> FRESSATO, Soleni Biscouto. Op. cit., p. 87.

A vida tornar-se-ia, então, prolongamento do que em tela se vê. A resiliência das personagens de desenhos animados diante do tratamento violento contra elas perpetrado repetidas vezes, por exemplo, serviria de lição para os trabalhadores, demonstrando o bom comportamento esperado quando confrontados por seus patrões.

Se os desenhos animados têm outro efeito além de habituar os sentidos a um novo ritmo, é o de martelar em todos os cérebros a antiga verdade de que o mau trato contínuo, o esfacelamento de toda resistência individual, é a condição da vida nesta sociedade. Pato Donald mostra nos desenhos animados como os infelizes são espancados na realidade, para que os espectadores se habituem com o procedimento<sup>111</sup>.

Em *Crítica Cultural e Sociedade* Adorno ressaltará o que vem após a exibição: a crítica cultural enquanto elemento político. Para ele, críticos culturais expressam publicamente suas opiniões sob uma falsa aparência de objetividade e qualificações técnicas no intuito de guiarem as massas para consumo destes ou daqueles produtos, os quais chamam obras de arte: “As prerrogativas da informação e da posição permitem que eles [críticos] expressem sua opinião como se fosse a própria objetividade. Mas ela é unicamente a objetividade do espírito dominante. Os críticos da cultura ajudam a tecer o véu”<sup>112</sup>. O papel desses peritos e juízes da arte desenvolver-se-ia numa relação promíscua com interesses econômicos e interesses de classe, embora procurem sustentar firmemente a narrativa que lhes atribui autoridade, autonomia e imparcialidade.

Ainda segundo o autor, da prisão do espírito explícita na sociedade feudal, transportando-se, no pós-iluminismo, para a realidade da sociedade burguesa, “[...] o espírito, graças à progressiva socialização de todas as relações humanas, caía cada vez mais sob o controle anônimo das relações vigentes, que não apenas se impôs a partir de fora, como também se introduziu em seu feitiço imanente”. Desta forma, grupos políticos autoritários – fascistas, nos termos de Adorno – lançaram mão da cultura e seus críticos para reforçarem sua dominação através da sutileza de seu método. Porém, o poder hegemônico não teria conseguido, a despeito da tentativa, eliminar a resistência crítica dos dominados, que se articulava através do que o autor denomina como verdadeira cultura e da consciência e exercícios críticos:

<sup>111</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Op. cit., p. 20.

<sup>112</sup> ADORNO, Theodor W. “Crítica Cultural e Sociedade”. In: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 46-47.

A cultura só é verdadeira quando implicitamente crítica, e o espírito que se esquece disso vingá-se de si mesmo nos críticos que ele próprio cria. A crítica é um elemento inalienável da cultura, repleta de contradições e, apesar de toda sua inverdade, ainda é tão verdadeira quanto não-verdadeira é a cultura. A crítica não é injusta quando destrói – esta ainda seria sua melhor qualidade –, mas quando, ao desobedecer, obedece<sup>113</sup>.

O estado mais elevado da crítica cultural, seu grande feito, para Adorno, é a sua não adequação ao *status quo*. Sua liberdade esconder-se-ia na superação dos sistemas capitalistas vigentes, imaginou. Porém, uma vez tendo seu valor reconhecido pelos detentores do capital e dos meios de comunicação, foi feita refém da lógica mercantil. A cultura e a crítica cultural seriam, então, majoritariamente administradas e cultivadas a serviço do *establishment*. Por não cumprirem seus legítimos propósitos, elas só podem definhar.

Porque a existência da crítica cultural, qualquer que seja o seu conteúdo, depende do sistema econômico e está atrelada ao seu destino. [...] Em nome dos consumidores, os que dispõem sobre a cultura reprimem tudo o que poderia fazer com que ela escapasse à imanência total da sociedade vigente, permitindo apenas o que serve inequivocamente aos seus propósitos<sup>114</sup>.

O *modus operandi* da crítica cultural subserviente consiste, ainda segundo Adorno, em dividir a cultura em dois módulos: uma alta cultura, sinônimo de arte; uma cultura popular, sinônimo de entretenimento. Seguindo esta linha argumentativa, elitista por excelência, os críticos culturais advogam que o que se pode oferecer às massas é conteúdo raso devido à sua suposta “baixeza” intelectual. Na prática, esses conteúdos não têm seus enredos e estéticas lapidados e sacrificados em benefício do entendimento das massas embrutecidas, antes são a causa desse embrutecimento, funcionam como “[...] meios de emburrecimento”. Por outro lado, os críticos culturais argumentavam que o produto cultural que é capaz de questionar, ainda que timidamente, o *status quo*, a chamada alta cultura, se direcionaria àqueles poucos que podem interpretá-la de forma “sadia” – não às massas, mas aos doutos.

A suspeita dos antigos críticos culturais se confirmou: em um mundo onde a educação é um privilégio e o aprisionamento da consciência impede de toda maneira o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais, já não importam tanto os conteúdos ideológicos específicos, mas o fato de que simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do segredo conhecido por todos<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> Ibidem, pp. 47-48.

<sup>114</sup> Ibidem, pp. 51-52.

<sup>115</sup> Ibidem, p. 56.

Assim, Theodor Adorno põe em suspeição quaisquer manifestações artístico-culturais, bem como a crítica cultural feita a partir dessas, pois carregariam o germe do reforço das relações de dominação. Em última análise, Adorno teme a reprodução da Alemanha do Terceiro Reich, hábil em manipular a cultura em prol de sua execrável ideologia. Daí advém uma de suas mais famosas máximas: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”<sup>116</sup>. Seu significado é impecavelmente comentado por Jeanne M. Gagnebin:

Adorno tenta pensar juntas as duas exigências paradoxais que se dirigem à arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, igualmente lutar contra a repetição e pela rememoração, mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido [...] <sup>117</sup>.

Para Siegfried Kracauer<sup>118</sup>, os filmes refletem o *status quo* de uma sociedade, pois são financiados por corporações que não teriam muito a ganhar com a subversão dos pilares da sociedade capitalista, uma vez que são esses mesmos pilares que os sustentam. “*Society is much too powerful for it to tolerate any movies except those with which it is comfortable. Film must reflect society whether it wants to or not*”<sup>119</sup>. E, ainda de acordo com Kracauer, numa abordagem mais psicológica do cinema, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, os filmes que melhor expressam a realidade são os que mais incorretamente a representam, pois fazem conhecidos os desejos reprimidos da grande massa espectadora: a classe trabalhadora. Um exemplo seriam os filmes em que a empregada se casa com o dono de um Rolls Royce, o que apontaria para o desejo de ser socialmente aceita pela elite e economicamente validada pela mesma.

Segundo Fressato, o grande mérito da dupla Adorno e Horkheimer foi perceber a transformação da arte em mercadoria, conformando-se com a lógica de produção capitalista. “Sendo reproduzida, a arte é desvirtuada e banalizada, perdendo seu caráter crítico e pedagógico e seu aspecto especial. Legitimando e veiculando a ideologia dominante, ela se transforma na própria ideologia”. Embora essa leitura tenha sua importância por esclarecer aspectos culturais contemporâneos, isto não exime a dupla de ter desprezado “completamente

<sup>116</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>117</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 106.

<sup>118</sup> “As primeiras histórias culturais do cinema não foram escritas pela historiografia tradicional. O marco fundamental pode ser apontado no livro de Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler*, primeira grande análise sócio-cultural do cinema que realiza uma investigação histórica metodicamente controlada com um aparato teórico refinado”. In: SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. Op. cit., p. 162, nota 16.

<sup>119</sup> KRACAUER, Siegfried. “The little Shopgirls Go to the Movies”. In: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, pp. 291-292.



o fato de que, somente com esse processo de transformação da arte em mercadoria, é que as massas, antes excluídas da fruição da arte culta, passaram a ter acesso às produções artísticas”. Para a autora, o conceito de indústria cultural só poderia ser aplicado com justeza em algumas produções, realizadas “sob a égide da perspectiva dominante de Hollywood, e ainda assim, podem ser feitas algumas ressalvas”<sup>120</sup>.

Por outro lado, Benjamin percebe a capacidade positiva da arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Embora o cinema possa ser criticado por seus vícios, imperfeições e contradições, ele também pode ser exaltado por suas virtudes, pelas funções educativas e de conscientização de classe que pode vir a desempenhar. “Ao reconhecer que o nazismo soube estetizar a política [Benjamin] dizia que os ‘novos’ artistas deviam politizar a arte”. A indústria cultural, submetida aos interesses e à lógica do capital, carregaria em si as potencialidades que conduziriam à negação do próprio capital. Não é a toa que Habermas, discípulo de Adorno e Horkheimer, inspirado por Benjamin, “sustenta que o que instaura a manipulação e a dominação, também a condição de emancipação”<sup>121</sup>. A longevidade da crítica benjaminiana e sua relevância no tempo presente residem na sua percepção das nuances dos meios de comunicação, chamando à resistência.

Adiante, procuraremos historicizar o que consideramos uma materialização dos apontamentos sociológicos sobre a indústria cultural. De modo mais específico, investigaremos como Estados diversos empregaram o cinema como instrumento de propaganda, meio pelo qual não somente justificariam a guerra, mas também as identificariam a uma espécie de imperativo moral.

#### **1.4 Guerra e Cinema: A arte como propaganda**

Em fins do século dezenove e ao longo de todo século vinte, o mundo conheceu novas formas de perceber o campo de batalha e seus combatentes, novas formas de fazer guerra e novas formas de representá-la. Grande parcela da responsabilidade por essas transformações, no que tange à percepção do público, em diferentes períodos, em torno dos conflitos armados, pode ser atribuída ao cinema e seu avanço técnico, intimamente ligado ao complexo

---

<sup>120</sup> FRESSATO, Soleni Biscouto. Op. cit., pp. 93-94.

<sup>121</sup> Ibidem, pp. 96-97.

industrial-militar. Intencionamos com esta seção analisar tais relações e discutir algumas de suas manifestações ao longo da história.

A relação estratégica, na contemporaneidade, entre guerra e imagem é anterior ao surgimento do cinema na última década do Oitocentos. Em 1794, o general Jourdan alcançou vitória graças às informações obtidas através do *Entreprenant*, “o primeiro balão de observação a sobrevoar um campo de batalha”. 64 anos depois, em 1858, as primeiras fotografias tiradas de dentro de um balão são reveladas. Já na guerra civil estadunidense, a Guerra de Secessão (1861-1865), as forças do Norte equiparam balões com telégrafos cartográficos aéreos. Esses equipamentos precederam o emprego massivo da cronofotografia (disparos contínuos de uma câmera fotográfica sobrevoando o território inimigo, e que, após a revelação, eram organizados como um quebra-cabeça, capaz de formar um mapa) e do cinema, propriamente dito, nos aviões de reconhecimento na Primeira Guerra Mundial. Não muito depois desta última guerra, em 1967, os estadunidenses já lançavam mão de aviões remotamente controlados para reconhecimento militar. Em poucas palavras: trata-se da transição do contato direto, na batalha, para o contato mediato, midiaticizado. Neste sentido, ainda segundo Paul Virilio, “a partir de então, *não mais existe a visão direta*: em um espaço de 150 anos, o campo de tiro transformou-se em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis”<sup>122</sup>.

Os holofotes, que varriam os céus à procura de aviões inimigos, logo foram apropriados pela indústria cinematográfica como fonte alternativa de iluminação. A nitrocelulose, empregada na fabricação de explosivos, era também matéria-prima na produção de filmes virgens. Esse paralelo entre a indústria do cinema e o complexo industrial-militar levou Paul Virilio a questionar: “A divisa da artilharia – *o que é iluminado é revelado* – não seria a mesma do cinegrafista?”<sup>123</sup>. A partir desta nova visão do combate, o combatente tornou-se, ele mesmo, ainda segundo o autor, um ator no espetáculo da guerra.

Deste modo, não demorou muito para que o cinema “civil”, se assim podemos qualificá-lo, ganhasse terreno em meio ao conflito armado. Segundo Marc Ferro, “desde que o cinema se tornou arte, seus pioneiros passaram a intervir na História com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinavam e glorificavam”<sup>124</sup>. Em 1914, D. W. Griffith recebeu autorização para produzir, diretamente do front, material de propaganda para os aliados. Contudo, o cineasta não se

<sup>122</sup> VIRILIO, Paul. Op. cit., pp. 23, 24 e 65. Grifos do autor.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 29. Grifos do autor.

<sup>124</sup> FERRO, Marc. Op. cit., p. 15.

satisfez com o resultado, pois a primeira grande guerra do século XX fez conhecida uma nova modalidade estratégica, a qual não combinava com a câmera – a guerra de posicionamento, ou guerra de trincheiras. “Griffith devia mostrar-se ‘*muito desapontado com a realidade do campo de batalha*’, pois a facticidade da guerra moderna tornou-se realmente incompatível com a facticidade cinematográfica tal como ainda a concebemos e tal como seu público prefere”<sup>125</sup>.

A Primeira Guerra Mundial foi realmente palco de experimentação das reações emocionais e efeitos políticos que poderiam ser suscitados pela sétima arte. Nas palavras de Leif Furhammar e Folke Isaksson: “Durante a I Guerra Mundial, o cinema mostrou pela primeira vez seu potencial como meio de agitação em larga escala”<sup>126</sup>. Um dos principais fatores desse triunfo foi a abertura do escopo de público-alvo a ser atingido. Se em seu surgimento, na década de 1890, as salas de cinema estavam lotadas com “os menos instruídos, os menos reflexivos, os menos sofisticados, os menos ambiciosos intelectualmente”<sup>127</sup>, duas décadas depois, pela primeira vez, “o cinema conseguia superar seu complexo de inferioridade. Saía do terreno da feira de diversões passando a significar algo mais do que um divertimento barato; conseguia o prestígio do patriotismo”<sup>128</sup>. Desse momento em diante, o que se pôde observar foi um estreitamento progressivo das relações entre as classes médias intelectualizadas e a indústria cinematográfica – tendo o primeiro grupo passado a desempenhar tanto o papel de público, quanto de realizador, em certa medida. Isto não significa dizer que não houve cineastas que resistissem diante das pressões, diretas ou indiretas, do poder. Essa tensão criadora é muito bem captada por Ferro:

[...] Desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam no nível da tomada de consciência, e não no das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Oriente os dirigentes tiveram a mesma atitude. Painel confuso. As autoridades, sejam elas as representativas do Capital, dos *Soviets* ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema. Este, entretanto, pretende permanecer autônomo, agindo como contra-poder, um pouco à maneira da imprensa americana ou canadense, e também como os escritores de todos os tempos procederam. Sem dúvida, esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões<sup>129</sup>.

<sup>125</sup> VIRILIO, Paul. Op. cit., p. 30. Grifos do autor.

<sup>126</sup> FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema & política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 7.

<sup>127</sup> HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009, p. 372.

<sup>128</sup> FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Op. cit., p. 13.

<sup>129</sup> FERRO, Marc. Op. cit., p. 16.

A serviço do nacionalismo, o cinema depressa passou a acumular dupla função na guerra, uma dentro do campo de batalha – como discorrido brevemente alguns parágrafos acima – e outro fora, com o intuito de instigar reações afetivas dos espectadores. Segundo Virilio, as imagens e representações cinematográficas da guerra tem por objetivo produzir um “espetáculo mágico” no qual o inimigo é cativado antes de capturado, teme e treme ante a ideia da morte, antes de sofrer qualquer dano físico. O aspecto mágico do espetáculo reside nisto, afetar o espírito antes do corpo e são as representações da guerra que geram esse efeito.

Não existe, portanto, guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos. Um exemplo bem conhecido é o do Stuka ou Junker 87, o bombardeiro alemão que, durante a Segunda Guerra Mundial, se lançava em vôo rasante sobre seus alvos emitindo um uivo dilacerante de sirene. Os ataques obtiam sucesso total, aterrorizando e paralisando os adversários antes que estes pudessem acostumar-se ao ruído<sup>130</sup> (sic).

Diante das relações de poder – político, cultural e econômico – que atravessam a indústria cinematográfica, não é de se estranhar que o cinema tenha servido de meio de propaganda de guerra, “arma” para mobilizar as massas, incentivando o combate e justificando sua necessidade de ser, criando paixões nacionalistas e disseminando o ódio aos arquétipos de inimigos da pátria. “O cinema entra para a categoria de armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica”<sup>131</sup>. Devemos expressar, agora, nas páginas que se seguem, como o uso político e militar do cinema se materializou em temporalidades diversas, especialmente durante a Guerra Fria, segundo a perspectiva estadunidense.

Começemos tratando da Primeira Guerra. Apesar das divergências entre os filmes de propaganda de cada país beligerante, podemos listar alguns aspectos comuns a este tipo de produção à época da guerra: 1) apresentavam a guerra como algo benéfico aos párias das sociedades – “alcoólatras, filhinhos de mamãe, esnobes, intelectuais e outros personagens duvidosos”; 2) encenavam entre os seus compatriotas um heroísmo sentimental no contexto do qual “soldados dedicados morriam heroicamente num decorativo campo de honra ou se vingavam dos inimigos por seus feitos traiçoeiros [...]”; 3) os chefes de Estado dos países inimigos tornavam-se, juntamente com seus símbolos nacionais, alvos de ridicularização; 4) e, por último, mas não menos importante, as narrativas estavam envoltas de uma espécie de

---

<sup>130</sup> VIRILIO, Paul. Op. cit., p. 12.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 15.

misticismo que louvava a superioridade estratégico-militar e moral dos cidadãos da nação combatente em relação aos adversários, o que era manifestado “em concepções quase ritualísticas como a de que mesmo crianças e animais podiam superar o inimigo vicioso e obtuso”<sup>132</sup>.

Estes aspectos ficaram circunscritos majoritariamente às obras de ficção. Cabe mencionar outra modalidade de filmes de propaganda que desempenhou importante papel nesta guerra, bem como no conflito que a ela se seguiria: os chamados jornais de tela. Esses eram filmes documentários dos campos de batalha – seu tom e formato transmitiam ao público impressão de objetividade e exatidão. Nesse sentido, os filmes de propaganda alemã superariam os ingleses e franceses.

Editados e comentados tendenciosamente, os filmes documentários dos campos de batalha podiam ser usados como uma arma eficiente na guerra psicológica para ganhar as simpatias dos neutros, enquanto que na frente interna os jornais de tela levavam uma particular vantagem sobre os filmes encenados. Aqueles tinham a aparência de uma reportagem objetiva e mantinham uma maior influência sobre o público do que a ficção patriótica. Filmes de propaganda encenados deixaram de provocar uma resposta do público à medida que o entusiasmo inicial foi superado pelo desespero e as pessoas não queriam mais ser lembradas da guerra quando procuravam fugir da realidade<sup>133</sup>.

Para Bazin, “o gosto pela reportagem de guerra parece vir de uma série de exigências psicológicas e talvez morais”. Essas exigências psicológicas poderiam ser, ainda segundo o autor, de natureza pessimista – o que ele chama de “complexo de Nero” – ou otimista. O fator psicológico negativo “seria definido pelo prazer sentido com o espetáculo das destruições urbanas”. O fator positivo se aproximaria da exigência moral que, diante da exposição às atrocidades tão viscerais da guerra, cultivou “o respeito, e quase o culto, pelo fato real, perto do que qualquer reconstituição, até mesmo de boa-fé, parece indecente, duvidosa e sacrílega”<sup>134</sup>.

Contudo, o gosto pelo documentário dos campos de batalha não pode ser isolado de outros aspectos das sociedades que os produziram. Conforme prossegue Bazin, esse gosto pela novidade da guerra parte de um gosto mais generalizado pela atualidade, o qual foi captado pelos governantes que dispuseram câmeras para o registro de todos seus atos históricos – assinaturas de tratados, encontros com outros líderes internacionais, etc.

<sup>132</sup> FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Op. cit., p. 8.

<sup>133</sup> FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Op. cit., p. 9.

<sup>134</sup> BAZIN, André. Op. cit., p. 43.

O gosto pela atualidade, juntamente com o gosto pelo cinema, é apenas a vontade de presença do homem moderno, sua necessidade de assistir à História, à qual a evolução política, e também os meios técnicos de comunicação e de destruição, se mesclam de maneira irremediável. À época da guerra total responde, fatalmente, a da História total<sup>135</sup>.

Esta modalidade não foi abandonada na Segunda Guerra, antes, foi cooptada também pelos Aliados, que souberam empregar o modelo e investiram nele<sup>136</sup>. Diretores renomados foram contratados para a realização desses documentários propagandísticos. Vale mencionar a relevância das produções de Frank Capra, três vezes vencedor do Oscar de Melhor Diretor na década de 1930. Capra, conhecido no período entreguerras por suas sátiras, realizou “pesados monumentos didáticos como *Por que nós combatemos (Why we fight)*”. Produções essas indissociáveis do poder vigente, uma vez que eram acompanhadas pelo “Alto Comando militar, quando o próprio Pentágono não se tornava diretamente produtor e distribuidor de filmes de propaganda”<sup>137</sup>.

Segundo Bazin, os filmes da série *Why we fight* possuiriam o mérito de introduzir “um novo tom na arte da propaganda, tom, a um só tempo, comedido, convincente sem violência, didático e atraente: sabiam também, embora compostos unicamente de imagens de atualidades, ser tão fascinantes como um romance policial”. Apesar do elogio, o método empregado nestas produções é visto com suspeição pelo autor, seu mecanismo intelectual e psicológico lhe parece “singularmente perigoso para o futuro da mente humana”. Para Bazin, o documentário estadunidense da Segunda Guerra se vale de uma “artimanha intelectual” para iludir o espectador, criando sequências de fatos equivocados que se sustentam unicamente pelas palavras sobrepostas na narração: “O essencial do filme não está na projeção, e sim na trilha sonora”. Estes filmes estariam, desta maneira, se beneficiando do “preconceito favorável de apelar para a lógica, para a razão, para a evidência dos fatos”, mas repousariam, “na realidade, sobre uma confusão grave de valores, um abuso da psicologia, da crença e da percepção”<sup>138</sup>.

Bazin aponta, assim, os perigos potenciais da utilização de tal mecanismo, afirmando ainda que “se esse procedimento for extrapolado, compreenderão que podem assim nos convencer de que estamos assistindo a acontecimentos cujo desenrolar e sentido são

<sup>135</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>136</sup> Nem mesmo após o fim da guerra os filmes documentários foram imediatamente abandonados. O holocausto serviu de matéria para chocantes jornais de tela, como o famoso *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, e o recentemente restaurado filme de Alfred Hitchcock, rodado em 1945. Sobre este último, Cf. <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/01/documentario-de-hitchcock-sobre-holocausto-sera-exibido-em-londres.html>>.

<sup>137</sup> VIRILIO, Paul. Op. cit., p. 18.

<sup>138</sup> BAZIN, André. Op. cit., pp. 45-47.

totalmente imaginados”. E, em tom de ceticismo, afirma acreditar que o cinema não fez as ciências históricas tornarem-se mais objetivas, antes deu a elas, “por seu próprio realismo, um poder de ilusão suplementar”. O produtor de discursos e seus interesses seriam esquecidos pelos espectadores diante das imagens admiráveis dispostas em tela, tornando-se, ele mesmo, ainda segundo Bazin, o “historiador das multidões de amanhã, ventríloquo dessa formidável prosopopeia, que ressuscita à vontade homens e acontecimentos, que se prepara nos arquivos cinematográficos do mundo inteiro”<sup>139</sup>. Bazin parece temer, então, que passado e presente sejam distorcidos por meio do cinema e sua linguagem.

### 1.5 Guerra Fria: O anticomunismo e o cinema

O que se seguiu ao conflito de 31 anos – conforme a nomenclatura proposta por Hobsbawm ao apontar a Segunda Guerra como desdobramento direto da Primeira<sup>140</sup> – foi o recrudescimento das tensões entre a União Soviética (URSS) e os Estados Unidos da América (EUA). Estes atores representavam não apenas a si mesmos, como também outros países que alinhavam-se ideologicamente a seus projetos socioeconômicos: o bloco socialista e o bloco capitalista, respectivamente, no contexto da Guerra Fria.

A nomenclatura já aponta para uma de suas peculiaridades. A Guerra Fria não foi uma guerra travada diretamente entre as duas superpotências –, mas o receio de que o confronto direto pudesse se concretizar, dando origem a uma guerra nuclear, gerou medos e perspectivas apocalípticas entre os contemporâneos. Hobsbawm chega a tratá-la em termos de “Terceira Guerra Mundial” e cita Thomas Hobbes para justificar esse tratamento, uma vez que para ambos “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida”<sup>141</sup>.

Embora cooperadores durante a Segunda Guerra Mundial, os frágeis laços que mantinham unidos Grã-Bretanha, Estados Unidos e União Soviética – também denominados como *Big Three* – logo romperam-se, uma vez aniquilados os inimigos em comum. Ainda em setembro de 1945, quando da primeira tentativa diplomática de implementar os princípios gerais acordados em Yalta e Potsdam, houve acalorada discussão quando o ministro de

<sup>139</sup> Ibidem, pp. 48-49.

<sup>140</sup> HOBBSAWM, Eric J. “A era da guerra total”. In: *Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 224.

Relações Exteriores soviético, V. M. Molotov, ignorou a insatisfação dos antigos aliados capitalistas em relação à ocupação soviética da Romênia e Bulgária e protestou a respeito da influência estadunidense em terras nipônicas. “Em discurso realizado em fevereiro de 1946, Stalin reafirmou a validade da teoria marxista-leninista de permanente rivalidade entre os dois sistemas em competição”<sup>142</sup>. Todavia, não é este o discurso associado com o início, digamos – pela falta de expressão melhor –, “formal” da Guerra Fria.

Winston Churchill viu imediatamente após a vitória sobre a Alemanha a ascensão da oposição – a saber, o *Labour Party*, na figura de Clement Attlee – a seu cargo, o qual viria retomar apenas em 1951 e deixaria, em definitivo, em 1955. E, no interregno entre suas duas administrações, Churchill fora convidado a discursar na Westminster College – localizada em Fulton, Missouri –, na presença do então presidente estadunidense Harry S. Truman – que o introduziu. Em 5 de março de 1946, Churchill reconheceu a bipolaridade do contexto pós-guerra, dividindo o globo em duas grandes esferas de influência. É neste discurso, *The Sinews of Peace*, que ouvimos pela primeira vez uma expressão singular da Guerra Fria, como podemos ler neste trecho: “De Stettin no Báltico a Trieste no Adriático, uma cortina de ferro caiu sobre o Continente”<sup>143</sup>.

Não tardou para que a Guerra Fria atingisse Hollywood e suas produções cinematográficas. Segundo Antônio Cícero C. Sousa, três golpes foram desferidos contra a indústria estadunidense a partir de fins da década de 1940. O primeiro pela Corte Suprema, que tomou por ilegal o sistema de integração vertical, o qual consistia no domínio que as chamadas *major companies* – Warner, Columbia, MGM, Paramount, RKO, 20<sup>th</sup> Century Fox e United Artists – exerciam sobre os três principais setores da indústria: produção, distribuição e exibição. Os oligopólios são, então, enfraquecidos – uma vez que as atividades desses estúdios restringem-se aos dois primeiros setores. O segundo golpe foi desferido pela popularização da televisão. “Em 1950, o número de televisores instalados chegara a 5 milhões e o número de frequentadores das salas de cinema continuava a declinar, depois do pico registrado em 1946, com o registro de 4 bilhões e meio de espectadores”. O terceiro golpe, que mais interessa à discussão proposta neste trabalho, consistiu no uso do aparelho estatal para restringir a livre manifestação ideológica da classe artística quando esta não se

<sup>142</sup> DUBOFSKY, Melvyn e THEOHARIS, Athan. *Imperial Democracy: The United States since 1945*. 2. ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1988, p. 15. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “In a February 1946 address, Stalin reaffirmed the validity of the Marxist-Leninist thesis of permanent rivalry between the two competing systems”.

<sup>143</sup> CHURCHILL, Winston. *The Sinews of Peace ('Iron Curtain Speech')*. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, an iron curtain has descended across the Continent”. Disponível em: <<https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/>>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.



coadunava ao discurso oficial e, ao contrário dos golpes anteriores, não causou dano geral à indústria, pois somente buscava “atingir internamente setores que poderiam representar uma visão crítica frente à investida ideológica que estava em curso”<sup>144</sup>.

Em 1938 fora fundado o Comitê da Câmara contra Atividades Antiamericanas (CCAA), porém, com o início da guerra, suas atividades foram suspensas, sendo retomadas somente em 1947. Seu propósito original era “combater o chamado radicalismo subversivo em Hollywood”. O comitê, presidido pelo deputado republicano J. Parnel Thomas, desenvolveu suas atividades em busca da infiltração de comunistas na indústria cinematográfica concomitantemente ao Comitê McCarthy, no Senado, que investigava, de maneira ampla, a infiltração de comunistas na administração pública. Contudo, vale dizer que o senador Joseph McCarthy não participou diretamente de quaisquer investigações do CCAA, “sua influência se deu, ao lado de muitos outros, na criação do clima de desconfiança e delação, que atingiu boa parte da sociedade americana no período”<sup>145</sup>.

Apesar do terceiro golpe, a perseguição ideológica, e o risco que este representava para os produtores ao tocarem em tema tão espinhoso, capaz de levá-los ao comitê e aos tribunais, como ocorrera até mesmo com nomes já consagrados na indústria, não demorou para que o cinema absorvesse o medo e reproduzisse o espírito de seu tempo. *Cortina de Ferro*, um thriller de espionagem de 1948, é considerado o “primeiro filme da série anticomunista, no pós-guerra”. O enredo gira em torno de um esquema de espionagem soviético em operação no Canadá em busca dos segredos para fabricação da bomba atômica. O protagonista, Igor Gouzenko, vive um dilema moral diante dos apelos do modo de vida canadense e sua sociedade de consumo. O comunismo, aqui, é apresentando enquanto uma filosofia política perversa e os comunistas enquanto estudiosos de Marx e Lênin, embora não deixem de “reproduzir alguns comportamentos típicos dos gângsters”. O filme apresenta ao espectador apenas duas alternativas de mundo contrapostas: um modelo com qualidades positivas, o capitalismo; um modelo com qualidades negativas, o comunismo. Assim, *Cortinas de Ferro* “inaugura uma visão maniqueísta que vai se desdobrar mais adiante”<sup>146</sup> na produção cinematográfica do “bloco” capitalista.

Em *Cortina de Ferro*, é o modo de vida capitalista canadense que atrai o casal soviético Igor e Anna Gouzenko, as novas condições materiais que lhes são apresentadas em

---

<sup>144</sup> SOUSA, Antônio Cícero Cassiano. *Cinema e política: o anticomunismo nos filmes sobre a Guerra Fria (1948-1969)*. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2002, pp. 106-108.

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 166.

contraposição à sua pátria, arrasada pela guerra, e as melhores condições de vida que esse novo contexto viesse a proporcionar ao filho que esperavam. E é este mundo que os comunistas ameaçariam destruir com seu plano de construir uma bomba atômica para chamarem de sua. Mesmo após a deserção e delação de Gouzenko e a prisão dos envolvidos na trama, o espectro da ameaça comunista continua a rondá-lo e assim será até o fim de sua vida, o que lhe tira a garantia de uma vida tranquila, apesar da proteção policial canadense<sup>147</sup>. Além de uma ameaça aos corpos, o domínio técnico do átomo pelos russos poderia representar também um sacrilégio. Segundo o presidente Harry Truman em pronunciamento a respeito do lançamento da bomba em 6 de agosto de 1945 em Hiroshima, a nova arma havia sido divinamente posta sob os cuidados dos EUA: “É uma terrível responsabilidade que nos é incumbida. Agradecemos a Deus que ela esteja em nossas mãos e não nas dos nossos inimigos, e suplicamos para que Ele nos guie na sua utilização segundo os Seus Caminhos e Seus Desígnios”<sup>148</sup>.

Em 1949, Carol Reed lança *O terceiro homem*, filme britânico de suspense – cuja menção torna-se válida por seu sucesso no Novo Mundo, chegando a concorrer nas categorias de Melhor Direção e Melhor Fotografia no Oscar, saindo vitorioso nessa segunda categoria. A trama segue um escritor de novelas que, em viagem à Viena ocupada no pós-guerra, buscando reencontrar um velho amigo, é informado de sua morte e suspeita da causa – um acidente. Sousa ressalta a sutileza empregada na propaganda anticomunista, “talvez o anticomunismo mais eficaz, pois o fenômeno da ocultação da política insere este problema num conjunto de questões universais, como a fidelidade ao ente querido, mesmo criminoso”. Reed toma a liberdade de alterar a nacionalidade de personagens, preestabelecidas na peça homônima em adaptação e no roteiro da película – ambos escritos por Graham Greene –, para melhor transmitir sua própria mensagem. Com o propósito de criticar a tomada do poder na Tchecoslováquia pelos comunistas e social-democratas em 1948, ano em que o filme fora rodado, a nacionalidade da personagem Anna, originalmente húngara, torna-se, na adaptação cinematográfica, tcheca – Anna é uma mulher que foge da ditadura do proletariado, buscando refúgio ao outro lado da “cortina de ferro”. A personagem Holly Martins tem seu passaporte inglês substituído por um estadunidense, “o que colabora para dar ao filme um certo teor de crítica aos americanos”. O apelo sentimental anticomunista também ganha contornos estéticos mais palpáveis na representação da zona russa na Áustria, a decadência física de Viena é

---

<sup>147</sup> Ibidem, pp. 51-52.

<sup>148</sup> PUISEUX, Hélène. “Imagens da era nuclear”. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni B.; NÓVOA, Jorge (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 316.

associada “à decadência moral da administração russa na Áustria”. Em suma, segundo Sousa, o filme “ilustra um tratamento ideologicamente reacionário da presença soviética na Europa do pós-guerra, mas faz isso com uma certa dose de crítica ao oportunismo dos americanos”<sup>149</sup>.

*O terceiro homem* se destaca por sua sutileza na abordagem do conflito ideológico. O diretor e o roteirista não estavam dispostos a produzir um filme tão anticomunista quanto David O. Selznick, o produtor, desejava. O grande trunfo da película é se desenvolver ao redor de um dilema ético e transformar a Guerra Fria em elemento secundário. Suas críticas estão no *background*, no espaço imaginário da ocupação, construído para o desenrolar da narrativa<sup>150</sup>.

*Matar ou morrer*, faroeste de 1952 dirigido por Fred Zinnemann, parece reproduzir na tela a tensão entre membros da indústria cinematográfica, comumente associados às esquerdas, e à repressão estatal promovida pelo CCAA. O próprio roteirista e produtor associado, Carl Foreman, foi intimado a depor no Comitê durante as filmagens, recusando-se na audiência a responder as perguntas a ele dirigidas, o que levou ao seu afastamento da produção em andamento, uma vez que seu sócio, Stanley Kramer, rompeu os laços em razão deste episódio. A obra nos conta a história do recém aposentado xerife Will Kane que, no dia de seu casamento com uma piedosa *quaker*, recebe a notícia do retorno de um velho pistoleiro e de seu bando em busca de vingança. Buscando defender a cidade do bando de pistoleiros a caminho, Kane acaba por se encontrar abandonado, tanto pelos concidadãos, como por sua esposa, que não estariam dispostos correr os riscos de uma luta armada. O juiz é o primeiro a fugir da cidade levando consigo a bandeira estadunidense. O principal eixo temático da produção gira em torno da relação indivíduo e coletividade. Este filme “tem sido visto como uma metáfora do medo que atingiu a sociedade americana na caça às bruxas”<sup>151</sup>. Contudo, não podemos nos esquecer que o filme possui elementos ambíguos, os quais dão margem até mesmo para uma segunda leitura, como aquela realizada por Harry Schein, que vê na produção uma metáfora da política externa americana:

A “mensagem política urgente” de *Matar ou morrer* podia ser uma forma de alegoria, em que a comunidade tomava o lugar das Nações Unidas, medrosas diante da União Soviética, da China e da Coréia do Norte, sendo a coragem moral a prerrogativa exclusiva do “americaníssimo” xerife. Neste contexto, embora pacifismo seja uma coisa boa, deve ele aprender os princípios da guerra justa. *Matar*

<sup>149</sup> SOUSA, Antônio Cícero Cassiano. Op. cit., pp. 167-168.

<sup>150</sup> Ibidem, pp. 116 e 159.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 182, 183 e 188.

*ou morrer*, com sua vigorosa maestria artística, é assim também para Schein “certamente a explicação mais honesta da política externa americana”<sup>152</sup>.

Segundo Phillip Drummond, os filmes da esquerda estadunidense procuravam apresentar seus pontos como questões morais, questões acima das divisões binárias clássicas da política, e assim o faziam tanto para alcançar seus objetivos ideológicos de maneira menos conflituosa, como também almejando o sucesso comercial. “O medo da clareza ideológica era especialmente verdadeiro no caso de filmes de esquerda”<sup>153</sup>.

O roteiro de Foreman em *Matar ou morrer* subverte a clássica matriz liberal de harmonização dos interesses individuais e coletivos, apontando para a distância abissal entre o individualismo e o associativismo, marcas distintivas da sociedade estadunidense, segundo Alexis de Tocqueville, citado por Sousa. Referindo-se ao individualismo liberal, em sentido mais amplo, Tocqueville asseverou que “o indivíduo se isolaria da sociedade ampla, mas construiria para si uma outra sociedade em torno da família e dos amigos”<sup>154</sup>. Entretanto, em *Matar ou morrer* os interesses individuais não confluíram para uma realização positiva com a coletividade, não houve harmonização. Não é sem propósito a fuga do juiz da cidade, a única autoridade presente, enrolando e guardando a bandeira, símbolo maior da pátria, em sua mala antes de partir. É o esvaziamento e o abandono dos principais valores estadunidenses ganhando forma. Quando da conclusão, após o abandono de todos, com exceção de sua esposa, redimida, Kane renega também seu distintivo e parte da cidade. O viés crítico de *Matar ou morrer* não foi bem recebido pelos setores conservadores e nacionalistas da indústria. “John Wayne e companhia não perdoariam o roteirista Carl Foreman por tão violentos atentados à simbologia americana da pátria e da ordem”<sup>155</sup>.

E, para sermos concisos, trazemos um último exemplo de produção realizada ainda no início da Guerra Fria: o filme *Vampiro de Almas*, de 1956, retrata a história do processo de invasão alienígena em Santa Mira, uma pacata cidade do interior dos Estados Unidos. Seus cidadãos estão sendo substituídos, enquanto dormem, por “réplicas humanas sem ‘amor, desejo, ambição e fé’”. A trama se desenrola na luta do casal de protagonistas para que não se tornem eles mesmos homens-vagem – referência à maneira que nascem as réplicas –, o que implica permanecer constantemente vigilantes. Trata-se de um filme de ficção científica

---

<sup>152</sup> Ibidem, p. 115. Grifos do autor.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 54. Curiosamente, o intérprete de Kane, o ator Gary Cooper, foi indicado ao Oscar de Melhor Ator por sua performance, porém, não podendo comparecer à cerimônia, pediu a um amigo que, em caso de vitória, recebesse o prêmio por ele. Cooper saiu vitorioso naquela noite e seu amigo, John Wayne, fez o discurso de agradecimento.

focado numa subtrama de conspiração e paranoia. “O medo de uma invasão soviética e da bomba atômica, ao lado das questões ligadas ao avanço soviético na tecnologia espacial, criaram um ambiente propício para este tipo de produção cinematográfica”. Esta é outra película que apresenta ambiguidades em sua crítica aos sistemas capitalista e socialista. Num primeiro momento, revela a histeria e paranoia coletiva na busca por comunistas infiltrados em suas comunidades – aparentemente iguais a quaisquer seres humanos, mas internamente corrompidos e *emotionless*, desprovidos de emoção, desumanizados enquanto “homens vagens” – e o apelo à eterna vigilância para que a ficção não se torne realidade. Num segundo momento, revela o perigo real e iminente que seriam, na ótica ocidental da Guerra Fria, os comunistas, representados enquanto calculistas o suficiente para destruírem suas individualidades e suas expressões de afeto em prol de um ideal. Assim, segundo Sousa, na narrativa crítica desenvolvida em *Vampiros de Almas*, “os dois sistemas produziram a desumanização assustadora que o filme condena”<sup>156</sup>.

*Vampiros de Almas* aponta para a incompatibilidade entre igualdade e liberdade. O comunismo sacrificaria a segunda em prol da primeira; os capitalistas sacrificariam a primeira em nome da segunda. Dicotomia derivada da cisão entre emoção e razão. Ainda que aborde a alienação e massificação presente nos dois modelos socioeconômicos, “*Vampiros de Almas* acaba defendendo os valores americanos, em especial, um conceito de ser humano integrado ao modo de vida capitalista”<sup>157</sup>. Embora se reconheça as falhas do individualismo como modo de vida, dentre as opções disponíveis, seria o preferível, pois seria esse modo de vida que asseguraria a expressão de “amor, ambição, desejo, fé”.

Os filmes estadunidenses realizados no início da Guerra Fria, amiúde, reapresentam ao espectador o conflito nos termos de uma tensão entre indivíduo e sociedade. Por um lado, a ameaça da sociedade comunista, cuja implantação implicaria na perda da individualidade e, conseqüentemente, na desumanização das personagens. Por outro lado, o *american way of life*, apesar de suas imperfeições ambigüamente criticadas – deve-se sempre ter em mente o aparelho repressivo vigente na autoproclamada “maior democracia do mundo” neste período e as limitações que isto implicava ao produto final da sétima arte –, é representado como afirmador de individualidades e o que teríamos de mais próximo do paraíso na terra<sup>158</sup>.

Apesar da dificuldade de mensurar objetivamente o poder de influência desses filmes, e tantos outros produzidos no mesmo período, sobre os espectadores de então, é inegável que

---

<sup>156</sup> Ibidem, pp. 57, 58 e 201.

<sup>157</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 44.

exerceram papel importantíssimo na construção de um imaginário da Guerra Fria e, nesse contexto, na construção do “Outro” – do supostamente implacável e desumano inimigo comunista. Os fundamentos dessa construção, claro, podem ser encontrados na sociedade que realizou essas obras. O “mundo como representação”, para nos valermos de expressão utilizada por R. Chartier, a partir do desenvolvimento das técnicas cinematográficas, se estendeu para as telas de cinema. As salas escuras de exibição cinematográfica tornaram-se campos de batalha no espetáculo da guerra, vinculando símbolos, imagens e signos que se remetem diretamente ao – e por vezes procuraram reforçar o – conflito contemporâneo.

Nos capítulos seguintes, analisaremos duas obras clássicas da cinematografia do pós-guerra, ambas inscritas no contexto ambíguo e conflituoso da Guerra Fria, e em meio a dilemas, receios, traumas e incertezas que marcaram, de diferentes formas, as sociedades japonesa e americana respectivamente: *Gojira* (1954) e *Dr. Strangelove* (1964).

## 2 GOJIRA: COMO DO ÁTOMO FOI CRIADO UM MONSTRO

### 2.1 A renovação das instituições governamentais no Japão do pós-guerra

Figura 1 – *Gojira* e a Guarda Costeira do Japão



Com uma nota de reconhecimento/agradecimento à Guarda Costeira do Japão pelo suporte na realização das filmagens se inicia a projeção de *Gojira* (1954). O que poderia parecer irrelevante, trivial até, revela aspectos importantes da nova ordem estabelecida no Japão com o fim da Segunda Guerra, o estado em que se encontram as instituições japonesas no pós-guerra.

Com o fim desastroso que a Guerra do Pacífico teve para o Japão, o arquipélago asiático perdeu seu “*status* de grande potência”, adquirido no início do século com sua vitória na Guerra Russo-Japonesa (1904-1905). A Terra do Sol Nascente teve, então, de se ver sob o

domínio e ocupação dos Aliados. Ainda que os Estados Unidos tivessem proeminência sobre os outros Aliados na ocupação, “como o Japão foi derrotado por um conjunto de países [...], a ocupação do território também deveria ser executada por todos”. O Comandante Supremo das Forças Aliadas no Pacífico (*Supreme Commander for the Allied Powers – SCAP*), o general estadunidense Douglas MacArthur, argumentava com britânicos e soviéticos que a preponderância americana derivava dos esforços militares solitários em combater no Pacífico, recusando-se assim a dividir o Japão em zonas de ocupação, como fora feito na Alemanha. “Com exceção de uma limitada área controlada pela Força de Ocupação da Comunidade Britânica (*British Commonwealth Occupation Force*) e das Ilhas Kurilas (ao norte do Japão) tomadas pela União Soviética, o Japão ficou totalmente sob domínio estadunidense”<sup>159</sup>.

Segundo Paulo Watanabe, o principal objetivo dos EUA com a ocupação militar do país seria a implementação de um governo pacífico, mais democrático e com mecanismos de responsabilização (*accountability*) próprios às democracias liberais. Para os *policymakers* americanos, isto garantiria maior tranquilidade e segurança aos Estados Unidos, bem como ao resto do mundo por extensão, tendo em vista o passado recente belicista, autoritário, ultranacionalista e imperialista do Japão. Um dos meios pelos quais os americanos procuravam pôr em ação seu projeto passava pela desmilitarização das Forças Armadas do país<sup>160</sup>.

Com a rendição do Império e a aceitação dos termos da Declaração de Postdam – com exceção do trecho que destituiria o Imperador Hirohito de seu trono e poria um fim às “prerrogativas do Imperador como um governante soberano”<sup>161</sup> – parecia evidente para os observadores e envolvidos que isto acarretaria em mudanças no texto da Constituição da Era Meiji (1868-1912). Revisão essa que nunca chegou a acontecer. Em seu lugar, o que se viu foi a confecção de uma nova Carta Magna.

Ainda de acordo com Watanabe, tanto Washington quanto MacArthur faziam questão de não interferir no processo, escusando-se desta maneira de qualquer possível acusação de violação do Direito Internacional, que proibiu, na Convenção de Haia de 1907, “a mudança de estrutura política em um território ocupado”<sup>162</sup>. Para realizar a tarefa de redigir uma nova constituição, foram convocados pelo Primeiro-Ministro Kijuro Shidehara os professores de Direito Constitucional das principais universidades imperiais, formando o Comitê de

---

<sup>159</sup> WATANABE, Paulo Daniel. *Segurança e política externa do Japão no pós-Segunda Guerra Mundial*. Dissertação (Dissertação de mestrado em Relações Internacionais) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012, pp. 21-22.

<sup>160</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>162</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.



Investigação de Problemas Constitucionais (*Constitutional Problem Investigating Committee*).

Watanabe parece crer piamente no discurso de MacArthur de que aquele foi um período de construção democrática, com participação popular e debate público efervescente, livre de censura como nunca antes se imaginou ali e, principalmente, sem interferência de estrangeiros, apenas o povo japonês tomando as rédeas de seu próprio destino pela primeira vez. Contudo, e dentro do contexto de uma ocupação estrangeira que se seguiu aos ataques devastadores a Hiroshima e Nagasaki, em janeiro de 1946 um primeiro rascunho dessa nova constituição fora apresentado a MacArthur, que considerou que o texto reformulado havia dado passos tímidos em direção aos objetivos propostos pelos EUA. A partir desse desencontro entre expectativas americanas e realidade japonesa, o General MacArthur se sentiu no direito de adicionar ao Comitê novos membros “para a criação de uma Constituição aceitável”<sup>163</sup>.

A comitiva do Comandante Supremo era encabeçada pelo Chefe da Seção Governamental do Quartel-General americano, o também general, Courtney Whitney<sup>164</sup>. Em uma semana a equipe do general, formada por membros da Seção e advogados, terminara a produção de um esboço “adequado” para a nova constituição japonesa. Em 13 de fevereiro, Whitney se dirigiu com sua equipe à residência oficial de Shigeru Yoshida<sup>165</sup>, Ministro dos Assuntos Internacionais, entregando-lhe o que seria uma versão aceitável do documento, além de cópias para Jōji Matsumoto, presidente do Comitê de Revisão Constitucional, Jirō Shirasu, assistente de Yoshida, e Motoyoshi Hasegawa, que estava ali presente como intérprete<sup>166</sup>.

O discurso oficial norte-americano assegurava uma suposta autonomia japonesa na elaboração de sua nova Constituição, mas isto logo é contrastado pelo fato de ser necessária a anuência do Supremo Comandante para a promulgação do documento. MacArthur considerou o escrito “totalmente inaceitável [...] como um documento de liberdade e de democracia” e não somente vetou a publicação da Constituição como fora pensada, mas se viu no direito de oferecer um rascunho a ser seguido para a versão final, que conteria – em sua opinião – “os princípios que a presente situação do Japão exige”<sup>167</sup>.

Toda essa movimentação demonstra, na prática, o poder dos Estados Unidos em definir unilateralmente os termos de seu relacionamento com o Japão do pós-guerra em

---

<sup>163</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>164</sup> IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da Memória: Narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970)*. São Paulo: Editora Annablume, 2011, p. 94.

<sup>165</sup> WATANABE, Paulo Daniel. Op. cit., p. 34.

<sup>166</sup> IGARASHI, Yoshikuni. Op. cit., p. 94.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 95.

diante. Para assegurar que suas “sugestões” constitucionais seriam levadas a cabo, Whitney fez questão de trazer à memória de seus anfitriões o evento que converteu o Japão e transformou substancialmente a relação entre os dois países – de inimigos declarados a amigos íntimos. Enquanto estavam no jardim de Yoshida sendo banhados pelo sol da manhã, o General Whitney declarou para Shirasu, que estava se juntando ao grupo, que eles estavam ali fora “apreciando a calidez da energia atômica”. E, naquele exato momento, de acordo com o relato do jornalista Mark Gayn, um bombardeiro americano sobrevoou a casa em que estavam reunidos. Whitney declarou se tratar de uma conveniente coincidência.

A cena do jardim idílico foi interrompida pelo som de um bombardeiro americano. Caso Mark Gayn esteja certo, o avião era um bombardeiro B-29, o mesmo tipo daqueles que lançaram as bombas atômicas. Por causa dessa encenação teatral perfeita, Whitney precisou de poucas palavras para lembrar aos oficiais japoneses da maneira que o conflito entre os dois países tinha sido encerrado. [...] A declaração do general Whitney acerca da claridade atômica lembra aos representantes japoneses que o futuro do Japão provém do poder destruidor da bomba: os EUA têm, simultaneamente, o poder de fomentar o crescimento do jardim, assim como também, o poder de destruí-lo<sup>168</sup>.

Não há, assim cremos, meios fidedignos de negar a influência direta exercida pelas Forças Aliadas de ocupação na reformulação político-institucional japonesa, ainda que MacArthur e Yoshida afirmem não ter havido qualquer ordem dada por uma parte e acatada pela outra de modo unilateral<sup>169</sup>. É evidente para todo e qualquer um a relação de poder, domínio e submissão estabelecida entre esses dois países no período.

A versão final da Constituição foi apresentada pelo grupo misto de representantes japoneses e americanos em 5 de março de 1946. O texto final foi aprovado sem ressalvas pelo Imperador Hirohito e pelo Comandante Supremo MacArthur. É nesta versão que encontramos o artigo que motiva tudo que foi escrito até aqui. A simples existência do Artigo 9º do documento, originalmente escrito em inglês, alterou radicalmente as possibilidades, as condições e a posição do Japão no concerto das relações internacionais, pois dizia:

Sinceramente aspirantes a uma paz internacional baseada na justiça e na ordem, o povo do Japão renuncia para sempre a guerra como um direito soberano da Nação e a ameaça ou o uso da força como meio de resolução de litígios internacionais. A fim de concretizar o objetivo do parágrafo precedente, as forças terrestres, marítimas e aéreas, bem como qualquer outro potencial de guerra, nunca serão mantidas. O direito de beligerância do Estado não será mantido<sup>170</sup>.

<sup>168</sup> Ibidem, pp. 96-97.

<sup>169</sup> WATANABE, Paulo Daniel. Op. cit., 34.

<sup>170</sup> Ibidem, pp. 35-36.

Este artigo é até hoje motivo de grandes debates, tanto pelo seu significado quanto pela sua autoria. Há interpretações que traçam a origem do artigo de volta aos rascunhos de MacArthur e seus princípios norteadores para uma nova constituição. O Artigo 9º seria, a partir desse ponto de vista, fruto de mais uma das imposições norte-americanas sobre os *policymakers* japoneses. Há, contudo, quem encontre vestígios e indícios que apontam para o Primeiro-Ministro Shidehara como verdadeiro responsável pelo artigo. De acordo com essa hipótese, a cláusula antiguerra seria um modo de o governo japonês demonstrar ao resto do mundo que havia abandonado seu passado belicista e nunca mais iria à guerra, priorizando o investimento de seus recursos na reconstrução da nação<sup>171</sup>.

Quanto ao significado do texto do Artigo 9º da Constituição da Paz, como ficou conhecida, Watanabe deixa claro que o material foi redigido de maneira vaga o suficiente para suportar leituras divergentes. “Não há como saber se tal artigo proíbe Forças Armadas de autodefesa”. O que se testemunhou, então, foi um tipo de movimentação pendular na interpretação do texto: ora o governo japonês afirmava que a Constituição abria precedente, em suas entrelinhas, para a possibilidade de forças de defesa – “o direito à autodefesa do Japão estaria preservado”<sup>172</sup>, uma vez que não havia sentença que proibisse diretamente uma guerra com fins exclusivamente defensivos –, embora impedisse o Japão, de maneira clara e indubitável, de ser o primeiro ator no palco internacional a se utilizar de violência como um meio de resolução de disputas internacionais contra outros Estados-Nações; ora o governo japonês afirmava que até mesmo a manutenção de forças de defesa estava proibida pelo Artigo 9º.

Tudo isso nos leva de volta ao anúncio de agradecimento à Guarda Costeira no início de *Gojira*. Apesar de a Marinha Imperial não ter sido totalmente desativada ao final da guerra, o Ministério da Marinha já o havia sido em novembro de 1945. O que restava da Marinha Imperial servia exclusivamente ao propósito de retirar as 100 mil minas submarinas que haviam sido instaladas ao redor do arquipélago nos anos de conflito e para auxiliar os Estados Unidos em suas necessidades na Guerra da Coreia, o que não significa participação ativa no conflito<sup>173</sup>.

Em 1948, sob ocupação dos EUA e inspirada no modelo estadunidense de organização, foi criada a Guarda Costeira do Japão (*Japan Coast Guard – JCG*). O órgão estava subordinado à Agência de Segurança Marítima (*Maritime Safety Agency*) e servia

---

<sup>171</sup> Ibidem, pp. 37-38.

<sup>172</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>173</sup> Ibidem, p. 56, nota 14.

como “força militar de apoio”, assegurando a soberania japonesa no mar, mas sem possuir uma configuração tão radicalmente bélica quanto à marinha convencional. “A JCG também serviu de base para o ressurgimento da Marinha de Autodefesa do Japão / *Maritime Self-Defense Force* em 1954, contando para isso com o apoio americano”<sup>174</sup>. Deste modo, em razão da profunda reformulação político-institucional pela qual passou o Japão no imediato pós-guerra e sua pacificação foi possível a criação de algo como a JCG, que auxiliara nas tomadas marítimas de *Gojira*, quando não havia outro órgão estatal semelhante para fazê-lo.

## 2.2 A produtora e distribuidora Toho antes, durante e depois da Guerra do Pacífico

Figura 2 – Logotipo da Toho no início de *Gojira*



Após o breve momento de agradecimento/reconhecimento à Guarda Costeira do Japão, vemos surgir na tela escura o logotipo da produtora do filme: Toho Co., Ltd. O estúdio por trás de *Gojira* ainda não completara 20 anos de existência quando do lançamento da

<sup>174</sup> LOBO, Carlos Eduardo Riberi. “A Expansão e a Modernização da Guarda Costeira do Japão nos Últimos Anos”. In: *Grupo de Estudos da Ásia-Pacífico (GEAP)*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2007. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/geap/artigos/expansaomoderniz.htm#:~:text=Nos%20%C3%BAltimos%2010%20anos%20a,no%20cen%C3%A1rio%20mar%C3%ADtimo%20da%20%C3%81sia.>>. Acesso em: 28 de jun. de 2022.

produção. A Toho fora fundada em 1936 por Ichizo Kobayashi, construtor civil e presidente da Mino Arima, uma companhia ferroviária. A ambição de Kobayashi era trazer notoriedade à sua ferrovia, encontrando no universo dos espetáculos de massa o meio para alcançar seu objetivo. O empresário, contudo, não mirou o cinema em primeiro lugar, preferindo investir no teatro – construindo e comprando salas já existentes para apresentação, além de criar seu próprio grupo teatral formado exclusivamente por mulheres<sup>175</sup>.

Quando finalmente direcionou sua atenção para a sétima arte, Kobayashi iniciou sua empreitada adquirindo duas produtoras e as fundindo: a PCL (Photo Chemical Laboratories)<sup>176</sup> e a JO (Jenkins-Ozawa)<sup>177</sup> tornaram-se o que passamos a conhecer sob o nome de Toho. O magnata reproduziu o mesmo *modus operandi* já utilizado quando se aventurou no teatro, comprando e construindo salas de exibição. Desde sua fundação, a Toho não contava apenas com os recursos financeiros do bem-sucedido empresário para a produção de seus longas-metragens, “mas também de uma série de conexões com bancos e companhias de seguro”<sup>178</sup>. A ascensão foi meteórica, em poucos anos a empresa se tornou a terceira maior companhia de cinema do Japão, ao lado das tradicionais Shochiku e Nikkatsu, e contava com grandes cineastas e atores celebrados pelo público em suas produções.

Kobayashi, para além de seus negócios, era um homem politicamente relevante no contexto nacional. Não à toa, o empresário tornou-se Ministro do Comércio e da Indústria em 1940. Assim, em razão de seus laços pessoais firmemente estabelecidos com o Império, não é surpresa alguma que a Toho tenha sido a principal produtora de documentários didáticos no tempo da guerra, chegando a ter um departamento dedicado ao gênero propagandístico, o que ficou conhecido como *Toho Bunka Eigabu* (Departamento Cultural Toho). Os filmes propagandísticos – que abrangiam uma categoria maior de filmes que não se limitava aos documentários – foram incentivados pela lei de cinema promulgada no início da Segunda Guerra Mundial, em outubro de 1939. A lei, por sua vez, fora baseada no modelo eficiente da *Spitzenorganisation der Filmwirtschaft* da Alemanha nazista, tendo por objetivo final

---

<sup>175</sup> Todas as informações aqui apresentadas sobre a fundação da Toho encontram-se dispostas em: NOVIELLI, Maria Roberta. *História do Cinema Japonês*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p. 67.

<sup>176</sup> A companhia foi responsável por introduzir duas novidades no modo de organização no mercado cinematográfico japonês: em primeiro lugar, diferentemente das outras empresas do ramo, a PCL não era gerida por grupos de familiares, seus contratos de curto prazo asseguravam renovação constante na produtora; em segundo lugar, a PCL introduziu no Japão o *producer system* – o que retirava do encargo da companhia algumas das responsabilidades na condução de uma produção, como a tarefa de supervisionar e intervir na elaboração de um filme. Cf. NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., pp. 65-66.

<sup>177</sup> O nome se deu em referência ao fundador da produtora, Shokai Osawa, que desde 1932 detinha as “patentes americanas para o sistema sonoro Jenkins”. In: NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., p. 66.

<sup>178</sup> NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., p. 67.

“inculcar por meio do cinema a consciência nacionalista e de concretizar em imagens a hipótese de uma vitória prevista”<sup>179</sup>.

Neste período, a Toho também realizou filmes de guerra ficcionais (*Geki Eiga*) sob encomenda do Ministério da Marinha. Um dos exemplos mais famosos se trata de *A guerra nos mares, do Havaí à Malásia* (*Hawai Maree okikaisen*) de 1942. O filme é tratado por Maria Roberta Novielli como “o mais evidente manifesto bélico”, celebrando o primeiro aniversário do ataque a Pearl Harbor. Não podemos esquecer que a companhia, bem como as outras principais produtoras cinematográficas japonesas, também participou ativamente do projeto de docilização das populações coloniais ou sob ocupação do Império do Japão por meio da propaganda. Todas as colônias tinham um primeiro contato com a máquina de guerra japonesa e, invariavelmente, após terem sido subjugadas, num segundo momento, tinham contato com a máquina propagandística. Os filmes, suas narrativas e estéticas variavam de acordo com as especificidades de cada país dominado, a exemplo da China e da Coreia, “mas a matriz comum era a insistência na supremacia política e cultural da raça japonesa”<sup>180</sup>.

A derrota na guerra e a ocupação estrangeira significaram terríveis mudanças para a indústria cinematográfica nacional. Quando o Tio Sam desembarcou em Tóquio, uma de suas preocupações primeiras era encontrar meios de reconfigurar a mídia, com o intuito de reforçar a mensagem democrática que deveria ser implementada dali por diante em detrimento do antigo cinema de cunho ultranacionalista. A lei do cinema de 1939 foi anulada, a liberdade de imprensa ganhou vez – ainda que não pudesse noticiar e expressar, por óbvio, tudo quanto gostaria a respeito dos americanos recém-radicados no Japão – e, a partir de 1946, se iniciou uma caça aos criminosos de guerra que se encontravam no meio fílmico<sup>181</sup>.

A Seção Educacional e de Informação Civil (*Civil Information and Education Section* – CIE) tornou-se o órgão responsável por assegurar que os novos valores seriam devidamente propagandeados nas telonas. O CIE não se interessava apenas pelo que deveria ser exposto nas telas, mas também pelo que nunca deveria chegar ao grande público; desta maneira, o órgão estabeleceu no exterior uma nova censura, semelhante àquela que já operava nos EUA, “aplicada a partir dos roteiros dos filmes, antes da sua realização”<sup>182</sup>. Todas as narrativas envoltas por elementos mais “ligados à tradição autóctone” eram terminantemente proibidas por David Conde, diretor da seção cinematográfica e teatral do CIE até 1946. Conde era tão intransigente no comando de sua seção que chegou a banir o gênero do *jidaigeki*, “ou mais

<sup>179</sup> Ibidem, pp. 106 e 108.

<sup>180</sup> Ibidem, pp. 110 e 113.

<sup>181</sup> Ibidem, pp. 126 e 131.

<sup>182</sup> Ibidem, p. 126.

propriamente todos os filmes ambientados no passado que incluíssem cenas de *chanbara*”<sup>183</sup>, por entendê-lo enquanto uma defesa dos padrões tradicionais guerreiros, incompatíveis com o governo democrático e pacífico a ser implantado, de cima para baixo, por meio dos esforços das forças de ocupação.

O objetivo do CIE era fomentar na indústria japonesa filmes que se aproximassem cada vez mais do modelo estadunidense de pensar e fazer cinema. Isto significaria produzir um cinema que espelhasse a democracia, o otimismo e a ética sexual norte-americana. Se o gênero dos filmes de época caiu deliberadamente no ostracismo, os musicais – gênero dominado pelos americanos – foram decisivamente promovidos e celebrados pelas forças de ocupação. Neste período o cinema estrangeiro, primordialmente estadunidense, inundou o Japão, pondo fim às restrições de importação impostas pelo poder militar durante a guerra<sup>184</sup>.

Estes primeiros anos de ocupação marcaram a mais profunda crise que a Toho conheceu até então. Conde entendia que não poderia existir democracia sem que existisse “sempre um embate dialético em torno das questões cinematográficas”. O meio encontrado por Conde para promover esta “dialética” foi a criação de sindicatos, o que – sem dúvida – faria com que os trabalhadores fossem ouvidos pelos estúdios. As reivindicações trabalhistas logo começaram a surgir nas mais diversas produtoras e a falta de acordos levou a duas greves na Toho. A primeira, em março de 1946, durou duas semanas e culminou na vitória do sindicato. A segunda, em outubro de 1946, ameaçou a própria existência da empresa<sup>185</sup>.

A produtora se encontrava combalida nos anos de 1948 e 1949 pela sequência de greves e os desafios à frente eram enormes: quatro de seus principais diretores estavam longe de suas atividades regulares, e a Shintocho (Nova Toho) – uma subdivisão extremamente lucrativa da produtora criada em meio às greves, com o intuito de garantir liberdade aos artistas – buscava a emancipação em razão do “balanço negativo da matriz”. Diante de todo esse cenário, era difícil imaginar uma forma da Toho sobreviver; entretanto, nos anos que se seguiram testemunhou-se uma virada espantosa. A Shintocho entrou num gradual declínio, enquanto a Toho se reestabeleceu no mercado e “se tornou em breve um dos pilares da produção nacional”, investindo no que poderiam ser chamados filmes de qualidade, isto é, realizações de diretores vanguardistas e de renome nacional e internacional, como Akira

---

<sup>183</sup> Ibidem, p. 132. *Chanbara* é o termo onomatopéico utilizado no Japão para descrever duelos de espadas. Sua origem está no som metálico produzido por espadas que encontram com violência.

<sup>184</sup> Ibidem, pp. 133, 134 e 145.

<sup>185</sup> Ibidem, pp. 137-138.

Kurosawa, e “contribuindo de maneira decisiva para o florescimento da comédia como gênero cinematográfico respeitável”<sup>186</sup>.

O controle americano sobre a indústria cinematográfica nipônica persistiu até abril de 1952<sup>187</sup>, quando a ocupação teve fim. Após quase 7 anos de censura, os cineastas japoneses poderiam finalmente experimentar mais livremente, tanto em termos narrativos quanto estéticos. Assim, encontraremos em *Gojira* um tratamento mais direto e aberto sobre os testes nucleares e explosões atômicas, algo inimaginável nos anos anteriores. Encontraremos também uma Toho fortalecida, capaz de investir numa superprodução que marcaria a história do cinema mundial.

### 2.3 Entre o trauma e o testemunho: o silêncio formal e o grito nas entrelinhas da ficção

Em *Gojira*, a narrativa se inicia nos mostrando o que parece ser o rastro efêmero de um navio deslizando sobre as ondas. Ao fundo, até onde o horizonte nos permite contemplar, não há coisa alguma além de águas tranquilas. Somos transportados, então, para dentro de um barco completamente abarrotado por sua tripulação, exclusivamente masculina. Os homens ali presentes estão totalmente descontraídos, alguns sentados, outros deitados, enquanto dois deles tocam uma música lenta no violão e na gaita. A paz que impera até este momento é abruptamente interrompida por um clarão que invade o navio e faz sombra a seus passageiros, e se faz ouvir quase simultaneamente o som como de uma explosão. Não vemos a fonte da ameaça, apenas outro clarão que vem das profundezas do oceano. O que se segue é uma correria dentro da embarcação acompanhada de gritos de desespero e assombro. Os instrumentos são abandonados, a música calma é substituída por uma nova melodia, mais grave. O navio pega fogo enquanto dois de seus tripulantes, aparentemente os responsáveis pela comunicação, enviam um pedido de socorro à terra firme.

---

<sup>186</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>187</sup> Ibidem, p. 127.



Figura 3 – Um clarão vindo do mar surpreende os tripulantes do navio



A sequência de abertura de *Gojira* é de extrema importância para tudo que se seguirá na tela. Praticamente 70 anos após a sua estreia, é difícil ao espectador contemporâneo compreender o peso do que está sendo retratado em cena, especialmente se lhe faltar conhecimento a respeito do contexto histórico atravessado então pelo povo japonês, mas não o era para o público dos anos 1950.

Em 1º de março de 1954, o pesqueiro *Lucky Dragon No. 5* (*Daigo Fukuryu Maru*, em japonês), como ficou conhecido no Ocidente, navegava calmamente pelo Pacífico, a 87 milhas de distância do Atol de Bikini. A tripulação foi surpreendida por um terrível clarão que descortinou a escuridão da madrugada. O som que se seguiu foi descrito pelos que estavam ali presentes como um terremoto que vinha diretamente do fundo do mar. Algum tempo depois, ainda naquela manhã, uma estranha nuvem se aproximou da embarcação, cobrindo o barco “como se fosse uma criatura gigantesca”<sup>188</sup>. Com a nuvem veio também a chuva, mas não como qualquer outra: havia partículas brancas em meio às gotas que caíram sobre os

<sup>188</sup> BROUGHER, Kerry. “Art and nuclear culture”. In: *Bulletin of the Atomic Scientists*, vol. 69, pp. 11-18. Chicago: Taylor & Francis Group, 2013, p. 11. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Despite the fact that the ship is upwind from the cloud, it grows larger and larger and begins to spread out over the vessel like some gigantic creature”.

pescadores e suas redes. Algumas horas depois aqueles homens se encontravam prostrados em razão das dores de cabeça, náusea e diarreia. “Seus olhos se tornaram vermelhos. Alguns dias se passaram, suas peles se tornaram escuras e bolhas apareceram. Uma semana se passou, seus cabelos começaram a cair [...]”<sup>189</sup>. Quando retornaram aos seus lares, não demorou para que o diagnóstico lhes fosse apresentado: tinham sido envenenados por radiação.

A tempestade que sobreveio ao *Lucky Dragon* no oceano era o subproduto do maior teste da bomba de hidrogênio já conduzido pelos Estados Unidos. Embora não estivesse dentro da zona de perigo imaginada pelas autoridades que conduziram o teste, uma infeliz soma de dois fatores atravessou a vida daquela tripulação. Os cálculos a respeito da magnitude da bomba se mostraram equivocados, isto associado a uma mudança inesperada na direção do vento, o que transformou trabalhadores em vítimas.

O envenenamento dos pescadores e a contaminação dos peixes por todo Pacífico Ocidental despertou a fúria de boa parte da população japonesa que, de acordo com Kerry Brougher, “viu aquilo como o terceiro ataque atômico em seu país”, o que “instigou um apelo internacional pelo controle de testes atômicos”<sup>190</sup>. De acordo com Yoshikuni Igarashi, as notícias a respeito do *Lucky Dragon* “romperam o longo silêncio sobre o estado de guerra nuclear no Japão, um silêncio que foi imposto ao Japão ocupado pelas restrições da censura americana”<sup>191</sup>. *Gojira*, que estava em pré-produção neste período, foi redesenhado após a repercussão do caso.

O produtor Tomoyuki Tanaka teria buscado realizar um filme de monstro que capitalizaria em cima do sucesso internacional que os novos filmes do gênero estavam fazendo desde a reedição americana de *King Kong* (1933)<sup>192</sup>, sendo *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) o principal exemplo a ser seguido<sup>193</sup>. Ishiro Honda, diretor da produção, nutria, desde 1946, quando visitara Hiroshima arrasada pela bomba, o desejo de filmar algo que “expusesse a própria visão do horror atômico”<sup>194</sup>. Tanaka e Honda decidiram, então, alterar o início do filme, fazendo com que os eventos representados na telona se assemelhassem àqueles do noticiário. O monstro não seria mais um polvo gigante, como idealizado até aquele momento, mas algo próximo a um dinossauro, “um ser que respirasse

<sup>189</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Their eyes turn red. A few days go by, and their skin turns dark and blisters appear. A week goes by, and their hair begins to fall out [...]”.

<sup>190</sup> Ibidem, p. 12. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] the Japanese, who saw this as a third atomic attack on their country, and instigated an international call to control atomic testing”.

<sup>191</sup> IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da Memória: Narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970)*. São Paulo: Editora Annablume, 2011, p. 278.

<sup>192</sup> NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., p. 160.

<sup>193</sup> BROUGHER, Kerry. Op. cit., p. 13.

<sup>194</sup> NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., pp. 159-160.

fogo radioativo. Honda diria depois que a ideia era ter um monstro que representasse a bomba atômica, para fazer a ‘radiação visível’”<sup>195</sup> por meio de uma alegoria apavorante, ameaçadora e monstruosa.

O processo de reelaboração do contexto histórico traumático na ficção não está circunscrito aos elementos narrativos. A título de exemplo, façamos menção a um elemento visual mencionado outrora: o clarão que antecede a catástrofe. Se tomarmos por princípio os testemunhos daqueles que contemplaram a bomba atômica em toda sua magnitude, perceberemos o assombro por eles compartilhado em relação à luz emanada pelo artefato bélico. O físico Philip Morrison, que presenciou o teste nuclear de julho de 1945 em meio ao deserto, registrou por escrito suas impressões daquele fatídico dia, quando viu algo como “um forno [aberto] de onde escapava o Sol, como se ele tivesse nascido de repente. Era uma mistura de receio, de deslumbramento, de susto, de medo e de triunfo”. O espanto, por assim dizer, não tomou de assalto apenas os civis que acompanharam o bem-sucedido teste, mas também militares experientes. O general Farrel descreveu o que vira como “uma luz devoradora, um ribombar persistente e lúgubre semelhante a uma proclamação do Juízo Final. Com esse trovão, entendemos que tínhamos tido, nós, seres ínfimos, a audácia sacrílega de mexer em forças até então reservadas ao Todo Poderoso”<sup>196</sup>.

Não à toa, o clarão branco tornou-se, no cinema, um símbolo quase universal de explosões nucleares. De acordo com Héléne Puiseux, isto não se deu somente em razão dos relatos das testemunhas de ataques e testes nucleares. O cinema, por se tratar de uma expressão artística derivada da fotografia em seus elementos visuais, está tecnicamente limitada. Qualquer registro direto de uma explosão será essencialmente marcado por um *fading* branco. A autora resume assim a questão: “As películas, fílmicas ou fotográficas, saturadas de luz, assinalam, por uma tela super-exposta, a explosão, real nas tomadas ou simulada nas ficções. Essas telas brancas, vistas em toda parte, são a assinatura do átomo, assim como Z é a do Zorro”<sup>197</sup>.

O contexto histórico, marcado pela tragédia nuclear, é, em *Gojira*, substrato de toda narrativa. Não somente o incidente do *Lucky Dragon* faz avançar a história, mas o filme como um todo se inscreve em um período no qual os japoneses tiveram de lidar com (e superar de algum modo) a derrota na guerra, os anos de ocupação e, muito marcadamente, a tragédia

---

<sup>195</sup> BROUGHER, Kerry. Op. cit., p. 13. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] one that breathed radioactive fire. Honda would later say that the idea was to have the monster represent the atomic bomb, to make ‘radiation visible’”.

<sup>196</sup> PUISEUX, Héléne. Op. cit., p. 317.

<sup>197</sup> Ibidem, p. 320.

gerada pelas bombas atômicas que tocaram seu solo. Concordamos em número, gênero e grau com Igarashi quando este afirma que “a sociedade japonesa tornou suas experiências traumáticas da guerra compreensíveis através de artifícios narrativos que contiveram efeitos disruptivos na história do Japão. Essas narrativas, no entanto, tornaram mais difícil discutir o impacto das experiências da guerra”<sup>198</sup>. Para o historiador, a relação que os japoneses no pós-guerra estabeleceram com seu passado é marcada pela tensão entre o que se pretende ressignificar e o que deve ser esquecido. Em linhas gerais, se buscava ressignificar de maneira positiva as perdas na guerra, como se tudo o que aconteceu após a derrota tivesse contribuído para colocar o Japão “de volta nos trilhos”; também se procurava apagar a memória do passado imperialista e dos males provocados pelo Japão a seus vizinhos. Nesse sentido, Igarashi nos apresenta alguns espetáculos de massa utilizados para modelar a percepção do passado, do presente e do futuro japonês na nova configuração internacional. *Gojira* torna-se, dessa forma, mais um entre tantas outras formas de representação das marcas da perda na guerra. Poderíamos citar dois exemplos, ainda com base em Igarashi: o primeiro, a bem-sucedida radionovela *Kimi No Nawa* (Seu Nome é...?), cujo enredo giraria em torno “do desejo da protagonista de restabelecer o passado, apesar desse processo ser ameaçado pelo temor de se deparar com o principal propósito pelo qual ela anseia”<sup>199</sup>; o segundo, os espetáculos de luta livre protagonizados pelo lendário Rikidozan e seu parceiro contra lutadores americanos, cujas vitórias representavam a reabilitação do “sentido japonês do nacional ao designar o Japão como vitorioso nas disputas sangrentas contra seu adversário, os EUA”<sup>200</sup>.

Parece ser oportuno recuarmos a argumentação para uma vez mais tratarmos de questões concernentes ao contexto histórico e suas representações. Sem que nos detenhamos um pouco mais de tempo sobre essa temática, não poderemos fazer qualquer avanço significativo em relação às análises fílmicas de antemão propostas neste trabalho.

Em primeiro lugar, ainda que possamos ser levados a crer que há uma separação total e até mesmo uma oposição essencial entre ficção e realidade, como as próprias nomenclaturas já apontariam, essa conclusão nos parece um tanto quanto apressada. Conforme postulado por Wolfgang Iser, crítico literário, “os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade”<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> IGARASHI, Yoshikuni. Op. cit., p. 27.

<sup>199</sup> Ibidem, p. 259.

<sup>200</sup> Ibidem, p. 300.

<sup>201</sup> ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 957. Como se poderá notar, as preocupações de Iser estão circunscritas ao campo da literatura. Nós, porém, não enxergamos qualquer empecilho que nos impeça de transpor e aplicar com justeza sua discussão e conclusões ao campo do

O autor reconhece que obras de arte não fazem parte de um mundo à parte, desconectado do contexto no qual é produzido. Elementos desse contexto são reelaborados de diversas formas pelo texto ficcional. Iser parece propor, então, que a reelaboração artística do contexto histórico por meio da ficção nunca será exaustiva o suficiente, a ponto de se equiparar a representação e a coisa representada. Tomemos por exemplo *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, um filme que aborda o Golpe Militar de 1964. Embora possa ser considerado excelente e fidedigno à metanarrativa política brasileira, essa obra jamais substituirá o contexto que lhe serviu de inspiração. Trata-se, afinal, de uma obra de ficção, de uma criação artística, e não de uma transposição mecânica da realidade. Desta maneira, o objetivo da ficção não é competir com ou substituir a realidade; antes, a ficção se utiliza do real como ponto de referência, debruçando-se sobre alguns de seus aspectos sociais, culturais e emocionais à sua própria maneira, para tornar a si mesma numa espécie de realidade fingida.

A este processo de reelaboração de uma realidade vivencial na ficção, Iser atribui o nome de ato de fingir. Este ato seria definido pela deliberada transgressão dos limites da realidade e pela reconfiguração do real na criação de um imaginário. O ato de fingir, neste sentido, é a “irrealização do real e a realização do imaginário”<sup>202</sup>.

Enquanto ato transgressor, o ato de fingir, ainda segundo Iser, rompe três limites, um após o outro, como numa sequência: em primeiro lugar, cria a possibilidade de reformular, reordenar, o mundo e a realidade como nos são apresentados; num segundo momento, cria uma lógica interna para esse novo mundo, essa nova realidade, produto da reformulação/reordenação, tornando-o inteligível ao público; e, por último, permite que esse novo cosmos, essa nova criação, seja experimentada.

A adaptação e reestruturação/reordenação da realidade para o ficcional passam, invariavelmente, pelos critérios de seleção dos autores. Os sistemas, “sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literário”<sup>203</sup>, que as obras artísticas tomam por referência não são sumariamente copiados. Os múltiplos aspectos do contexto histórico incorporados à narrativa podem ser chamados de campos de referência. Alguns de seus elementos são “acolhidos pelo texto” e “se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados”. Desta maneira, os campos de referência são elementos do real que o autor afasta de

---

cinema ficcional, nosso objeto de estudos. Agradeço a Aline Hora, que me apresentou o autor com grande entusiasmo.

<sup>202</sup> Aqui, precisamos rapidamente definir o que Iser entende por “imaginário”. O autor deixa claro que sua definição de imaginário se afasta bastante da ideia de fantasia – “dos fantasmas, projeções, sonhos diurnos e ideias sem um fim” –, pois a constituição do imaginário possuiria uma finalidade, um objetivo a ser alcançado pela representação, coisa que não acontece na fantasia. Cf. ISER, Wolfgang. Op. cit., p. 959.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 960.

sua forma original de organização, o papel que exerce em seu contexto imediato, e “são projetados noutra contextualização”. Os elementos selecionados passariam, então, a se relacionar com a narrativa de maneira distinta de sua relação habitual com seu campo de referência, de onde foram tomados. “Assim, os elementos escolhidos terão outro peso do que tinham no campo de referência existente”<sup>204</sup>.

Vale aqui dizer que o simples ato de selecionar certos elementos da realidade em detrimento de uma infinidade de outros possíveis revelaria a “posição perspectivística” que o autor gostaria que seu público tivesse no momento de analisar e reexaminar a realidade referenciada. Não há qualquer regra ou espécie de restrição que delimite o que pode ser selecionado ou não enquanto material de referência. Todo o processo passa pelo crivo do autor. Assim, o ato deliberado de não selecionar, de calar sobre determinado aspecto de uma realidade referenciada e representada também diria muito a respeito das escolhas do autor. Pois, “se os elementos escolhidos fazem antes de tudo sobressair um campo de referência, exatamente por esta escolha se mostra o que foi daí excluído”<sup>205</sup>.

Ainda segundo Iser, muito já se discutiu acerca da (im) possibilidade de se conhecer ou não a verdadeira intenção do autor. A resposta, de acordo com o crítico literário, não estaria nas investigações especulativas a respeito da “psique do autor ou das estruturas de sua consciência”, mas seria revelada no ato de selecionar. Através da seleção, do trazer à memória certos elementos e do fazer esquecer tantos outros, a partir de um ponto de vista específico na construção de um discurso a respeito de determinado tema ou contexto, conheceríamos a intenção do autor. “Não é possível o conhecimento da intenção autoral pelo que o tenha inspirado ou pelo que tenha desejado. Ela se revela na decomposição dos sistemas com que o texto se articula, para que, neste processo, deles se desprenda”<sup>206</sup>.

Os elementos selecionados não possuem qualquer necessidade de estarem factualmente relacionados entre si para serem sobrepostos em tela. Elementos dispersos no tempo e no espaço, uma vez reunidos pelo autor, passam a ter um relacionamento intratextual que lhes atribuiria um novo sentido pela ligação não antes imaginada<sup>207</sup>.

A obra ficcional, a partir de sua relação com o real, passaria, ainda conforme postulado por Iser, a extrapolar os limites denotativos – literais, mais diretos e, de certo modo, quase óbvios – de interpretação e abriria espaço para o uso figurativo, conotativo, da linguagem. O que é transposto para a tela não é somente “um dado objetivo, que exigiria

---

<sup>204</sup> Ibidem, pp. 960-962.

<sup>205</sup> Ibidem, p. 961.

<sup>206</sup> Ibidem, p. 962.

<sup>207</sup> Ibidem, p. 966.

apenas a função designativa da linguagem para que pudesse dizer algo sobre ele”<sup>208</sup>. Por transgredir os limites da denotação, reconhecemos que a representação marca, até certo grau, a reelaboração do real para o ficcional.

Há ainda mais um ato de fingir descrito por Iser que não podemos deixar de mencionar, aquilo que o crítico chama de desnudamento da ficcionalidade. Para o alemão, uma das marcas características ou essenciais da ficção é sua confissão aberta de que é outra coisa que não a própria realidade. A ficcionalidade do texto seria reconhecida por meio de “convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes”<sup>209</sup>. Esses sinais compartilhados funcionariam como um tipo de acordo implícito entre autor e público; acordo no qual este último, o público, aceitaria ler o universo criado a partir de seus próprios termos, sua lógica interna – o que levaria a uma zona cinzenta, onde seria difícil determinar o que é crível ou não senão partindo da própria narrativa. Portanto, em razão deste acordo implícito, não seria necessário que o autor explicasse ou fundamentasse racionalmente os elementos, digamos, fantásticos de sua obra. Tenhamos em mente o universo de Nárnia, imaginado por C. S. Lewis, por alguns segundos. Naquela realidade somos apresentados a criaturas lendárias, mitológicas e animais falantes, contudo, isso não nos causa qualquer desconforto pela sua inverossimilhança, nem tomamos Lewis por escritor de menor valia por uma suposta falta de acuidade em descrever a realidade tal como é; pelo contrário, julgamos o mérito do autor e a qualidade da obra com base na lógica interna.

Uma vez que o acordo implícito entre autor e público é estabelecido, vemos surgir na obra ficcional uma narrativa construída em torno da premissa da partícula de frase condicional “como se”. A ideia aqui é de que o universo representado se estabelece a partir de casos irreais ou impossíveis, mas cujos efeitos tivessem uma relação de equivalência com o real, o factível, e se retira daí as consequências necessárias do caso descrito, “que deveriam ser também impossíveis”. Permite-se, assim, que o espectador observe a realidade através de outra lente, dando-lhe ferramental para tomar conclusões e definir aplicações “que não se deduzem da própria realidade existente”<sup>210</sup>. No filme em questão, *Gojira*, vemos um monstro pré-histórico despertado por testes nucleares no Pacífico, numa imagem apavorante e ameaçadora que nos remete ao horror da ameaça nuclear e ao horror vivenciado pelos

---

<sup>208</sup> ISER, Wolfgang. Op. cit., p. 968. Uma leitura denotativa de *Gojira* veria no filme apenas a simples narrativa de um monstro gigante atacando um arquipélago, cuja população luta bravamente para sobreviver; por outro lado, uma leitura conotativa levaria em conta os aspectos não literais da narrativa para o exercício interpretativo.

<sup>209</sup> Ibidem, p. 970.

<sup>210</sup> Ibidem, p. 974.

japoneses a partir das bombas atômicas lançadas sobre o país; ao fim da narrativa o que vem à tona é o debate acerca do perigo dos testes nucleares e suas consequências e não qual a possibilidade de um monstro daquelas proporções realmente existir. O objetivo por detrás do “como se” seria extrair do público respostas mais que simplesmente racionais. Desta maneira, o ficcional provoca impressões afetivas no observador (no caso do filme que aqui analisamos, impressões marcadas pelo medo e pelo trauma historicamente situados): “A ficção do *como se* utiliza o mundo representado para suscitar reações afetivas nos receptores dos textos ficcionais” <sup>211</sup>.

Conforme referido, *Gojira* encena e representa, em tela, aspectos concernentes a um período traumático da história nacional. A criatura fictícia de aspecto monstruoso, o medo que inspira e a ameaça que incorpora, dialoga com receios, conflitos e contradições historicamente situadas no Japão do pós guerra. Nesse sentido, propomos aqui a apresentação de dois conceitos importantes para uma leitura aprofundada do filme: trauma e testemunho.

Podemos dizer que Sigmund Freud foi um dos pioneiros dos estudos a respeito do trauma. Em texto seminal publicado em 1920, Freud define a neurose traumática enquanto estado posterior a eventos “envolvendo risco de morte” <sup>212</sup>. Noutros termos, o trauma seria o resultado de ação exterior forte o bastante para romper as barreiras usuais de proteção psíquica do indivíduo. Conforme sintetizado por Márcio Seligmann-Silva, “a experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre” <sup>213</sup>. A partir de seus estudos clínicos, Freud é taxativo ao dizer que o trauma não pode ser atribuído a qualquer “dano orgânico do sistema nervoso provocado pela ação de uma força mecânica”. O trauma seria marcado, ainda para Freud, pela força com que o evento causador é indelevelmente impresso na memória do paciente. Os pensamentos, tanto os lúcidos quanto os oníricos, do paciente seriam constantemente reconduzidos de volta para o episódio traumático. “O paciente estaria fixado psiquicamente no trauma, por assim dizer” <sup>214</sup>.

O trauma faz com que o indivíduo reviva a lembrança do evento limite, recalcada, não como uma parte do passado, mas sempre como uma vivência presente <sup>215</sup>. Assim, o paciente sente na rememoração as sensações desconfortáveis que experimentou no momento do choque traumático.

---

<sup>211</sup> Ibidem, p. 977. Grifos do autor.

<sup>212</sup> FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM, 2018, p. 51.

<sup>213</sup> SELIGMANN- SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 48.

<sup>214</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., pp. 51 e 53.

<sup>215</sup> Ibidem, p. 64.



Em texto mais recente, Jaime Ginzburg define o trauma, no contexto da “Era das catástrofes” que marcaram o século XX, enquanto uma experiência social cuja principal marca é a dor profunda e quase inenarrável, fruto da tragédia e da barbárie. O trauma seria caracterizado, portanto, pela incapacidade dos grupos/indivíduos de absorvê-lo e assimilá-lo em sua totalidade. “Todo o problema reside em que, de fato, não há como assimilar uma experiência como essa sem sofrer seu impacto, e ter abalada as bases de nosso pensamento, tão dedicado à acomodação das coisas em lógicas lineares”. O evento traumático foge completamente da normalidade a qual estão habituados os envolvidos, por isso não há mecanismos psíquicos de absorção de que possam se servir os sujeitos afetados. “Por ultrapassar nossos mecanismos de absorção e atribuição de legibilidade aos eventos, o trauma ultrapassa nossas referências de concepção de forma”<sup>216</sup>. Desta maneira, o trauma poderia ser definido, segundo Ginzburg, como “algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar, pelo grau intolerável de dor que a ele se associa”<sup>217</sup>.

O segundo conceito relevante mencionado, o testemunho, se revelaria como uma forma possível para lidar-se com o trauma, no sentido de elaborá-lo. O testemunho de eventos coletivos traumáticos surgiria muitas vezes em oposição ao discurso e à memória oficiais, abrindo espaço ao que Michael Pollak chama de “memórias subterrâneas”<sup>218</sup>, que incorporam a voz dos subalternos e dos excluídos no relato de suas experiências amiúde traumáticas – muitas das quais envolvendo perseguições e massacres perpetrados por aparelhos repressivos de Estado.

Mas, acima de tudo, segundo Ginzburg, o testemunho “[...] consiste em relatar a proximidade da morte”. Quem testemunha não fala apenas por si, mas carrega consigo também “a memória daqueles que não sobreviveram”<sup>219</sup>, impedindo que suas histórias caiam no esquecimento.

O testemunho nasceria na tensão entre a necessidade do indivíduo ou grupo de narrar o evento catastrófico (diretamente vivenciado ou que se presenciou, não sendo vítima direta da ação violenta) e a “percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu”<sup>220</sup>. Uma consequência comum do trauma é o esvaziamento da linguagem, ou seja, a

<sup>216</sup> GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e Literatura: A História como Trauma. *Revista Vidya*, vol. 19, n. 33, p. 43-52. Santa Maria: Universidade Franciscana, 2000, pp. 46 e 47.

<sup>217</sup> GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 03, p. 131-146. Aarhus: Aarhus Universitet, 2001, p. 131.

<sup>218</sup> POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricas*, vol. 02, n. 03, p. 3-15. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.

<sup>219</sup> GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Revista Conexão Letras*, vol. 03, n. 03. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008, pp. 2-3.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 4.

incapacidade de comunicar de maneira transparente, direta e objetiva o que se passou. Essa sensação de incapacidade, quando não superada, pode levar ao recalçamento da experiência vivida, pois “a intensidade da violência não suscita palavras, mas silêncio, agonia calada”<sup>221</sup>.

O testemunho “destrói” e “recria” a narrativa conforme a relata. Seu valor, por essa razão, não reside em sua capacidade de ser plenamente comprovado de acordo com o modelo cientificista/objetivo. O testemunho é uma tentativa de reunir “os fragmentos do ‘passado’ (que não passa), dando um nexos e um *contexto* aos mesmos”<sup>222</sup>. O testemunho operaria na tensão entre o real e o histórico, e o que não pode ser comprovado – não porque não aconteceu, mas por não ter sido devidamente registrado pelos dispositivos oficiais – e o que pode ser. Nas palavras de Jacques Derrida, citado por Seligmann-Silva: “O testemunho tem sempre parte com a *possibilidade* ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira [...]. Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, de todo modo, não terá mais o sentido do testemunho”<sup>223</sup>.

O testemunho traria consigo, então, a discussão a respeito dos limites dos modos de representação<sup>224</sup>. Tendo a testemunha sua capacidade de exprimir o episódio traumático limitada pela linguagem ordinária, habitual, a ficção e a estetização poderiam se apresentar como instrumentos para relatar ao mundo o que se viu/viveu. “Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito”<sup>225</sup>. A ficção e a expressão artística, deste modo, podem criar imagens que expressem e representem o choque originalmente produzido pela catástrofe histórica. Assim, se estaria resistindo à tentação de representar a catástrofe de maneira inteiramente objetiva – o que seria impossível de se fazer.

Embora os conceitos de trauma e testemunho ofereçam ferramentais capazes de renovar a forma como lemos o passado, a transposição de conceitos psicanalíticos para o campo da História não poderia ser realizada sem uma reflexão crítica a respeito das problemáticas que esses conceitos trazem para nosso campo de estudo. Se uma das condições essenciais para a existência do testemunho é a possibilidade de perjúrio, o que diferenciaria, em última análise, a História da ficção?

A pergunta elaborada pode parecer um salto abrupto na discussão, mas permitam-nos explicá-la. Estamos habituados a separar a historiografia do ficcional pela reivindicação da

<sup>221</sup> GINZBURG, Jaime. Op. cit., 2001, p. 143.

<sup>222</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, vol. 30, jan./jun., pp. 71-98. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2005, p. 87. Grifo do autor.

<sup>223</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 374.

<sup>224</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit., 2005, p. 85.

<sup>225</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit., 2016, p. 380.

verdade em que se baseia a escrita da História. Contudo, não poderíamos afirmar que a ficção parte de um princípio semelhante? Afinal, a escrita das narrativas ficcionais também não faz reivindicação da verdade, como aponta LaCapra, “em um nível estrutural ou geral”? Não podemos negar que narrativas ficcionais podem contribuir “no discernimento acerca de fenômenos como a escravidão ou o Holocausto, oferecem uma leitura de um processo ou período, ou geram uma ‘sensibilidade’ ante a experiência e a emoção [...]”<sup>226</sup>.

Trata-se, claro, de uma discussão extensa que esbarra no campo da epistemologia, da possibilidade de se conhecer ou não o que é verdadeiro, e da possibilidade de se poder transmitir a verdade por meio da escrita. Entretanto, não é nosso objetivo ir tão longe e dissecar minuciosamente cada aspecto mencionado. Por ora, podemos afirmar, em coro com o que foi proposto por Dominick LaCapra, que o historiador se diferencia do escritor de ficção pela limitação de sua liberdade (ao escritor cabe a liberdade de criação, o que não se aplica ao historiador). O profissional de História, que faça jus à sua formação, jamais poderia ir além do que a realidade lhe permite em se tratando de eventos factuais. Há certa liberdade para a interpretação dos acontecimentos, mas nunca liberdade para a criação de novos acontecimentos diferentes dos que foram registrados. Nas palavras de LaCapra: “Em verdade, o contraste mais pertinente entre historiografia e ficção talvez esteja no nível dos acontecimentos, posto que os historiadores – diferentemente dos autores de ficção – não podem enquadrar nem tratar do mesmo modo os acontecimentos reais e os inventados”<sup>227</sup>.

Uma vez que temos tudo isso em mente, podemos finalmente compreender a origem de *Gojira*. Os idealizadores do filme – roteiristas, produtores e diretor – teriam desejado lidar com o passado traumático de seu país, a catástrofe provocada pelas bombas atômicas lançadas pelos EUA, bem como com seu presente conturbado por reverberações desse passado, a ocupação estrangeira e os testes atômicos no Pacífico. O meio encontrado para relatarmos a dor e a perda socialmente compartilhada foi a estetização, o tratamento ficcional, artístico e alegórico do caos e do trauma gerados pelas bombas. De acordo com Shannon V. Stevens, “*Gojira* é uma experiência retórica que permitiu ao japonês discutir o indiscutível/inominável,

<sup>226</sup> LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p. 38. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Se podría argumentar que las narraciones propias de la ficción pueden implicar también reivindicaciones de verdad en un nivel estructural o general, pues aportan discernimiento acerca de fenómenos como la esclavitud y el Holocausto, ofrecen una lectura de un proceso o un período, o generan una ‘sensibilidad’ ante la experiencia y la emoción”.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 39. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “En realidad, el contraste más pertinente entre historiografía y ficción tal vez esté en el nivel de los acontecimientos, pues los historiadores – a diferencia de los autores de ficción – no pueden armar ni tratar del mismo modo los sucesos reales y los que inventan”.

a destruição do Japão causada por armas nucleares”<sup>228</sup>. Para a autora, todos os elementos do filme (“seu uso de imagem e música bem como suas representações de ciência, militarismo e política”<sup>229</sup>) cooperariam para a criação de um sentido e a transmissão de uma mensagem, sendo ambos úteis para explorar o trauma – o indiscutível/inominável – de maneira “guiada e segura”<sup>230</sup>. A ficção científica e o eco-horror que veremos é uma forma de expressar e testemunhar, por meio da ficção e da arte, o perpétuo trauma japonês, dos que chegaram perto demais da destruição das bombas, mas sobreviveram e falam, de maneira estetizada e ficcionalizada no caso de *Gojira*, pelos que não tiveram a mesma sorte.

#### 2.4 “Vocês não fazem ideia se há sobreviventes?”

Voltando à sequência do filme – que exhibe e representa, na grande tela, o pavor e o trauma históricos encarnados na figura monstruosa de Gojira – o personagem Hideto Ogata (Akira Takarada), homem ligado à *South Seas Salvage*, companhia à qual pertence a embarcação afundada, recebe uma ligação da Guarda Costeira do Japão no que parece ser seu escritório. Logo percebemos que ele não está ali sozinho, mas acompanhado pela jovem senhorita Emiko Yamane (Momoko Kôchi). Aparentemente, o casal possuía planos de apreciar o concerto do “Quarteto de Cordas de Budapeste” naquela noite. O chamado de Ogata frustra tais planos, mas Emiko compreende o chamado ao serviço.

Chegando Ogata ao escritório da Guarda Costeira, recebe a promessa de que outro navio seria enviado para a última localização informada pelo pescador antes de afundar, para que se averiguasse as condições do incidente. Podemos ver a prometida embarcação da Guarda Costeira navegando normalmente até o local indicado, até ser subitamente surpreendida pelo clarão que surge novamente no fundo do mar, incendiando mais um navio.

É quase impossível não associar essa sequência aos relatos produzidos pelos sobreviventes de Hiroshima. John Hersey, correspondente do *The New Yorker* no Japão, em seu livro *Hiroshima*, acompanhou seis sobreviventes da primeira bomba atômica já utilizada.

---

<sup>228</sup> STEVENS, Shannon Victoria. *The Rhetorical Significance of Gojira*. Dissertação (Dissertação de mestrado em Arts in Communication Studies) – University of Nevada. Las Vegas, 2010, p. 9. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] *Gojira* is a rhetorical experience that permitted the Japanese to discuss the undiscussable—namely, the destruction of Japan caused by nuclear weapons”.

<sup>229</sup> Ibidem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] its use of imagery and music as well as representations of science, military, and politics”.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 58.

O que é comum a quase todos é a lembrança de um “clarão de branco intenso, de um branco que nunca tinha visto até então”<sup>231</sup> antecedendo a destruição, ainda que o som da explosão não tenha ficado registrado na memória deles. A desorientação e a falta de informações também marcou aquele dia, os sobreviventes perguntavam uns aos outros: “O que você acha que aconteceu?”<sup>232</sup>. Toda e qualquer resposta dada naquele primeiro momento não era capaz de dimensionar a tragédia que acabara de sobrevir.

De volta à ficção, três sobreviventes – não se sabe de qual embarcação – estão à deriva no mar até que são resgatados por outro pescador que, por coincidência, navegava na região. Dos três homens, apenas um parece estar consciente, apesar de muito fraco. O sobrevivente conta à tripulação o que lhes acometeu: “O mar simplesmente explodiu”. E antes que o barco possa chegar em local seguro, somos informados – não vemos desta vez – de que encontrou destino similar aos outros dois.

A imprensa passa a conjecturar o que poderia estar acontecendo. Talvez tudo tenha sido provocado por minas navais não desativadas dos tempos de guerra, talvez seja resultado de erupções subaquáticas. Seja o que for, não há quem de imediato possa desvendar o mistério. Não há qualquer sobrevivente dos ataques que possa testemunhar o que viu. E, quando parece não haver mais esperanças de que alguém possa ter sobrevivido à tamanha destruição, uma multidão reunida na praia vê se aproximar da costa de sua ilha um sobrevivente de uma das embarcações afundadas, Masaji Yamada (Ren Yamamoto). Contudo, antes que possa desvendar aos outros o que se passara em alto mar, o sobrevivente desmaia de cansaço.

O diretor faz a narrativa avançar algum tempo, do qual não podemos ter um conhecimento preciso. É manhã de outro dia, uma infinidade de pequenos barcos pescadores e seus proprietários estão espalhados pela praia. Em contraste com o grande número de pessoas ali reunidas, não há sequer um peixe em suas redes. Um idoso, aparentemente o mais velho da ilha, acredita que este azar é obra de Gojira – o termo é produto da junção das palavras japonesas para gorila (*gorira*) e baleia (*kujira*), descrevendo o monstro como uma mistura entre as feições dessas duas espécies<sup>233</sup>.

Um helicóptero pousa na ilha com o intuito de entrevistar o sobrevivente dos naufrágios, agora já recuperado. Ele acredita que toda a tragédia foi produto de uma criatura que vive escondida no mar, embora não saiba ao certo o que é e, por isso, passa a ser

---

<sup>231</sup> HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 14.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>233</sup> NOVIELLI, Maria Roberta. *Op. cit.*, p. 159.

desacreditado. Honda, o diretor, investe os primeiros minutos do filme na criação do suspense em torno do responsável pelos ataques. Vemos a obra de suas mãos, a catástrofe, mas nunca seu corpo. Segundo Brougher, a “invisibilidade” de Gojira nas primeiras cenas de carnificina representaria o medo socialmente compartilhado da ameaça que não pode ser vista, o que naquele contexto remeteria imediatamente à radiação – medo “da possibilidade de doença e morte sobrevirem sem serem vistas”<sup>234</sup>.

Os habitantes da ilha decidem se voltar para suas tradições. O ancião descreve ao repórter o que Gojira é, um “monstro assustador e gigante”, que uma vez tendo devorado todos os peixes do mar, vem à terra para devorar os seres humanos. Quando a pesca ia mal por muito tempo, os antigos moradores da ilha sacrificavam uma juvenzinha, a enviando para o mar com a intenção de apaziguar os ânimos da fera. Não sendo mais possível a realização deste ato bárbaro, restava do “ritual de exorcismo” do monstro apenas uma dança cerimonial, que os locais pensavam ser suficiente para afastar a criatura de seu povoado.

Soren Kierkegaard dissertara sobre a existência de dois modelos arquetípicos de sacrifícios humanos na Antiguidade: um deles era baseado no absurdo, não possuindo qualquer objetivo prático, como foi o sacrifício de Isaque posto em prática por seu pai, Abraão, na narrativa bíblica; o outro, que se encaixa no que está sendo transmitido pela personagem em tela, é realizado com o propósito de apaziguar a ira dos deuses e desviar seu furor, podendo também pôr fim a qualquer animosidade social que tenha sido suscitada naquela localidade<sup>235</sup>.

Em trajes tipicamente japoneses e máscaras sobre o rosto, podemos ver três homens realizando uma parte do ritual ao som de uma música que se assemelha àquela tocada pelos tripulantes do primeiro barco, antes do naufrágio. É muito bem notado por Shannon V. Stevens que ao longo de quase todo o filme, a trilha sonora é composta por “músicas tradicionais japonesas”<sup>236</sup>. A sonoridade é alterada somente pela aparição de Gojira, quando a trilha ganha um “som distintamente americano”, uma sonoridade que se aproximaria das “marchas militares americanas”<sup>237</sup>.

<sup>234</sup> BROUGHER, Kerry. Op. cit., p. 14. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] the fear of that which cannot be seen, the fear of radiation, of the possibility of sickness and death descending unseen”.

<sup>235</sup> KIERKEGAARD, Soren. “Temor e Tremor”. In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

<sup>236</sup> STEVENS, Shannon Victoria. Op. cit., p. 10. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] traditional Japanese music [...]”.

<sup>237</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] the soundtrack has a distinctively American sound – American military marches, in fact”.

Figura 4 - Dança cerimonial capaz de “exorcizar” a presença de Gojira



No lugar da paz esperada, o que vemos após a conclusão do rito é a revolta da natureza. Ventos fortes dobram árvores ao meio, testando sua envergadura, o mar revoltado invade a ilha com violência. Podemos, pela construção da cena, imaginar que a criatura atacará novamente. Isto corrobora a tese de Brougher de que Gojira também representaria a imposição do novo sobre o velho, a insuficiência da tradição para lidar com os novos desafios impostos pela modernidade trazida pela ocupação norte-americana e a capacidade de destruição da nova era atômica<sup>238</sup>. As imagens impressionam pelo realismo, porém, com um pouco mais de atenção, é possível notar que toda a cena é filmada numa maquete. Eiji Tsuburaya, responsável pelos efeitos especiais do filme, àquela altura já poderia ser considerado um especialista em miniaturas. O profissional estava associado à Toho pelo menos desde a década anterior, em pleno decorrer da Segunda Guerra Mundial, quando se envolvia na produção do ultranacionalista *A guerra nos mares, do Haváí à Malásia* (1942). Esse não foi, entretanto, o primeiro filme ultranacionalista em que Tsuburaya havia

---

<sup>238</sup> BROUGHER, Kerry. Op. cit., p. 14.

contribuído com os efeitos especiais, pois em 1940 o profissional emprestou seu talento para *Céu em chamas*, dirigido por Yutaka Abe<sup>239</sup>.

Dentro de sua casa, que levemente chacoalha com o impetuoso vento que se choca contra ela, o sobrevivente do naufrágio está insone. O personagem parece muito preocupado, enquanto a trilha sonora é alterada para aquela que antecipa a presença da ameaça que ainda não conhecemos por nós mesmos. Um leve terremoto acorda todos os residentes da casa, que, espantados, parecem fitar a estrutura do lar em silêncio. Shinkichi Yamada (Toyoaki Suzuki), irmão mais novo de Masagi – o sobrevivente –, corre para o exterior. Seu irmão Masagi tenta segui-lo, mas antes que chegue à porta algo o perturba terrivelmente, fazendo com que recue e abrace sua mãe enquanto a casa desmorona sobre eles.

O mistério ainda persiste. Nada do que vimos é capaz de provar que algo sobrenatural se passou ali, apenas uma tempestade como qualquer outra, um fenômeno comum da natureza. Contudo, a sequência de eventos negativos que se abateram sobre a ilha de Odo faz com que seus representantes dirijam-se à sede da Dieta Nacional, onde está localizado o poder legislativo do país. O parlamento reunido ouve o testemunho de nativos da ilha e do paleontólogo Kyohei Yamane (Takashi Shimura), pai da jovem Emiko, pois pegadas gigantescas e misteriosas foram encontradas após o desastre. A reunião culmina no envio de uma equipe de cientistas para que se examine os rastros deixados pela criatura enigmática.

Não podemos deixar de notar, durante os testemunhos na Dieta, coisa que se repetirá ao longo do filme, algo compartilhado por todos os personagens que testemunham: seu gênero. Embora possa parecer um ato ingênuo, não intencional, por parte da produção, confirma o que é proposto por Seligmann-Silva: “A evidência da masculinidade estaria na origem da concepção do testemunho”. Portanto, não é surpresa alguma perceber que as mulheres são, aqui também, sumariamente silenciadas. Afinal, “[...] nas sociedades tradicionais as mulheres são excluídas das cortes enquanto testemunhas”<sup>240</sup>.

Na ilha de Odo, a equipe científica enviada pela Dieta está a detectar sinais de radiação pelos escombros deixados pela tempestade e o que quer que tenha vindo com ela. As pegadas gigantescas encontradas no vilarejo são o centro da radioatividade. Dentro da pegada da fera é encontrado também um animal marinho que se pensava extinto há milhões de anos, identificado pelo professor Yamane como um trilobite. A descoberta corroborará a tese do paleontólogo de que Gojira é o remanescente de uma espécie antiga, que vivia presa em alguma caverna subaquática. Yamane suspeita que os contínuos testes de bomba H na região

<sup>239</sup> NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., pp. 111-112.

<sup>240</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit., 2005, pp. 77 e 79.



tenham destruído completamente o habitat natural da criatura, fazendo com que Gojira tenha emigrado para a terra em busca de alimento<sup>241</sup>. Além disso, a radiação emanada pelas explosões teria sido absorvida pelo corpo gigantesco do monstro, fazendo com que ele passasse a contaminar tudo o que toca.

O sino da ilha soa o aviso de que Gojira fora avistado pela primeira vez em pleno dia. O monstro está longe de toda população e da área residencial da ilha, escondido atrás de uma montanha. Para lá correm, então, cientistas, jornalistas e os nativos. Estes últimos carregam consigo algumas armas de fogo, *katanas* e instrumentos rurais, improvisando armas contra a besta. Porém, quando o monstro de 50 metros surge de trás da colina, fica evidente que as armas apresentadas ali são insuficientes para fazer sangrar a ameaça, levando todos ao desespero. Nesta cena, bem em como todas as outras que se seguirão contendo sua presença física, podemos notar que a enormidade da criatura não coexiste no mesmo plano da pequenez humana. Gojira e os seres humanos serão sempre filmados em planos diferentes, não havendo um contato “direto” entre eles. Conforme bem pontuado por Brougher:

Tão horrendo é Godzilla, assim como aquilo que ele simboliza [o potencial para aniquilação atômica], que qualquer presença simultânea verdadeira seria demasiadamente perturbadora. Ele existe noutro mundo e apenas toca esse aqui através de uma montagem dos dois mundos que, na maioria das vezes, está estranhamente unida; a colisão do real e do insano que forma um universo híbrido<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> É durante a apresentação de sua tese à Dieta que vemos o paleontólogo cometer um erro grosseiro a respeito de seu campo de estudo, datando o período jurássico como tendo ocorrido 2 milhões de anos atrás. O especialista erra por algumas centenas de milhões de anos em sua datação, o que pode ser atestado por qualquer pesquisa simples na internet.

<sup>242</sup> BROUGHER, Kerry. Op. cit., p. 13. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “So horrendous is Godzilla, as is what he symbolizes [they represent the potential for atomic annihilation], that any actual simultaneous presence would be too disturbing. He exists in another world and only touches this one through mostly awkwardly spliced together montage of the two worlds, a collision of the real and the insane that forms a hybrid universe”.

Figura 5 - Gojira põe em fuga a multidão enfurecida que vinha para enfrentá-lo



Em uma nova reunião na Dieta, o professor Yamane compartilha com os representantes do povo suas descobertas. Após o fim da apresentação do paleontólogo, um dos parlamentares se coloca de pé e propõe que todo o caso seja abafado e temporariamente mantido em segredo, dado sua gravidade. A proposta levantada pelo político é filmada de modo a enquadrar na cena apenas uma audiência masculina, que aplaude feliz a ideia. Em oposição à medida, vemos um grupo de mulheres defenderem que a população tem o direito de saber o que está acontecendo em seu país e a ameaça terrível que o ronda. Novamente, o enquadramento ajuda a contar a história. As mulheres, em primeiro plano, são maioria nesse caso, ainda que haja alguns poucos homens ao fundo dando suporte à réplica. Segundo Stevens, a cena representaria as “duas culturas que competiam no Japão no imediato fim da ocupação”<sup>243</sup>. Honda estaria mais uma vez trazendo à tona uma discussão pertinente para aquela geração: a tensão existente entre a tradição e a modernidade ocidentalizante imposta pelos estrangeiros. O projeto de democratização da sociedade japonesa passava por rever o papel da mulher neste contexto. A partir de uma observação mais próxima, os americanos chegaram à conclusão de que a mulher japonesa era “vítima de uma antiga herança que a

<sup>243</sup> STEVENS, Shannon Victoria. Op. cit., p. 64. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “In a clear representation of two competing cultures in Japan at the close of the occupation [...]”.

tornava inferior em relação ao homem em todas as esferas, pública ou privada”. Sendo assim, os filmes passaram a ser incentivados pelo CIE a representarem as mulheres enquanto personagens independentes, capazes de tomarem suas próprias decisões, imbuídas de valor e de dignidade semelhante aos homens<sup>244</sup>.

Figura 6 - Mulheres lutando pelo acesso do povo à informação



Na Dieta, a discussão persiste ainda um pouco. Numa espécie de tréplica, o congressista diz que se Gojira for mesmo resultado dos testes atômicos, fazer disso conhecimento público fragilizará e estreitará as relações diplomáticas do Japão. Embora o personagem seja retratado como um mantenedor do *status quo*, uma atitude aparentemente reprovável dentro do contexto do filme, o paralelo com a realidade da ocupação é tremendo. O controle de informações e a censura estadunidenses foram implementados logo que as tropas desembarcaram no Japão. Os dispositivos estrangeiros de repressão se aproveitaram da estrutura supressiva centralizada criada pelo Império durante a guerra, chegando a contar com o apoio de funcionários japoneses já familiarizados com o esquema, para operar com maior

---

<sup>244</sup> NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., p. 136.

eficiência. O foco da operação era “suprimir a circulação de qualquer material considerado hostil para os objetivos da Ocupação”<sup>245</sup>. Enquanto ela durou, isto significou censurar os relatos em torno das bombas atômicas, tanto por parte dos *hibakusha* (os sobreviventes das cidades atacadas) como por parte das pesquisas médicas, impedidas de serem publicadas, com a desculpa de que qualquer notícia vazada implicaria no “risco dos soviéticos e outras potências mundiais ganharem informação”<sup>246</sup>.

A subserviência persistiu até mesmo muito tempo após o fim da Ocupação do território. Conforme o episódio relatado por Hélène Puisseux, entre agosto e dezembro de 1945, os Estúdios Nichiei (japoneses) gravaram as imagens do horror das cidades batizadas pelo átomo em mais de 30 mil metros de película. Esse material foi rapidamente confiscado pelas autoridades japonesas, sendo devolvidos somente em 1966; contudo, a mera devolução depois de onze anos não significava liberdade de exibição pública do filme produzido, esta se deu somente em 20 de abril de 1978. Os 33 anos de espera forçada entre o registro e a exibição se deram exclusivamente, segundo a autora, pela obstinação das autoridades locais em “não descontentar os americanos”<sup>247</sup>.

Deste modo, dentro do universo ficcional de *Gojira*, qualquer menção negativa acerca das bombas atômicas feita por uma autoridade japonesa geraria um mal-estar na relação com os EUA, principal parceiro comercial na reconstrução do país, possivelmente tornando o Japão um pária internacional. Segundo Y. Igarashi, “a economia japonesa cresceu dependente da *Pax Americana*, e o cotidiano japonês começou a reproduzir o estilo de vida do inimigo”<sup>248</sup> a quem não convinha contrariar.

A sequência na Dieta é encerrada com uma discussão acalorada, sem que possamos saber quem são os vencedores da disputa. Contudo, no momento seguinte, o diretor nos mostra as manchetes que circulam nos jornais. Descobrimos pelas chamadas jornalísticas que um “Centro de Resposta ao Desastre” foi inaugurado para lidar com a crise, e que até o momento outros 14 barcos foram afundados – somados aos três primeiros do começo do filme, já são 17 ao todo. Toda essa cobertura da mídia reverbera numa conversa de metrô, onde temos a primeira menção direta aos bombardeios atômicos de agosto de 1945. “Atum

<sup>245</sup> GRZYBOWSKI, May E. “Knowledge and Power in Occupied Japan: U.S. Censorship of Hiroshima and Nagasaki”. In: *Senior Projects Spring 2018*. New York: Bard College, 2018, p. 10. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The CCD [Civil Censorship Detachment] focused on ‘suppressing the circulation of any material deemed inimical to the aims of Occupation”.

<sup>246</sup> Ibidem, p. 4. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Her research centers around the set up and process of censorship within Japan, with the latter half addressing censorship of the atomic bombs, proposing reasons for it due to the risk of the Soviets and other world powers gaining information”.

<sup>247</sup> PUISEUX, Hélène. Op. cit., p. 319.

<sup>248</sup> IGARASHI, Yoshikuni. Op. cit., p. 201.

atômico, cinzas radioativas (*radioactive fallout*) e, agora, esse *Gojira* para completar”, diz uma mulher a seus amigos. Mais uma vez, os autores da película fazem questão de combinar eventos reais com eventos fictícios, realismo e fantasia, conferindo maior peso dramático à narrativa. A moça continua: “Eu mal sobrevivi à bomba atômica em Nagasaki e agora isso!”. O diálogo cria um paralelo entre a ameaça do passado, as bombas atômicas, com a ameaça desencadeada no presente dos personagens pelos testes da bomba H no Pacífico.

O governo japonês, através do Centro de Resposta, passa a agir com maior firmeza contra o monstro. Uma frota é enviada para a última localização registrada de *Gojira* e passa a lançar bombas no mar com o objetivo de destruir a ameaça. Toda ação é devidamente registrada pela imprensa, que transmite as imagens em seus telejornais. O Professor Yamane, em frente à TV, observa as explosões subaquáticas em total desaprovação. O paleontólogo está desolado pela oportunidade de pesquisa que será perdida com a morte da criatura.

O drama se desloca um pouco das tentativas frustradas de matar o monstro e passa a desenvolver o *background* de seus protagonistas. Descobrimos que Emiko e Ogata não podem ser um casal. Ambos estão apaixonados, isto está claro. Também é evidente que ambos vivem seu amor apesar das restrições impostas a eles. Contudo, a jovem está prometida em casamento a outro homem, Dr. Serizawa (Akihiko Hirata). A temática da libertação feminina, discussão trazida pelos Estados Unidos como parte de seu programa de democratização do Japão, retorna ao filme com uma nova roupagem. Dessa vez o que está em questão é a tradição dos casamentos arranjados. Emiko se encontra nesse papel arquetípico de filha, cujo destino já fora traçado pela figura paterna, mas que não deseja mais se submeter à autoridade familiar<sup>249</sup>. A jovem procurará romper com a tradição de maneira pacífica, conciliatória até, conversando com seu pai em vez de se rebelar contra ele sem qualquer anúncio.

## 2.5 Tóquio, cidade aberta: a escalada do terror e o fim de *Gojira*

Enquanto discutem o futuro de seu romance, Emiko e Ogata são interrompidos por um repórter que intenta arrancar uma entrevista do Dr. Serizawa. O jornalista espera que Emiko possa facilitar o caminho até seu noivo. Boatos circulam por aí dizendo que o Dr. Serizawa pode ter encontrado um meio de derrotar a fera, o que é prontamente negado pelo cientista.

---

<sup>249</sup> NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., pp. 136-137.

Mas, afinal, o que poderia pôr fim ao reino de terror da criatura? Como pontuado pelo professor Yamane, “Gojira foi batizado no fogo da bomba H e sobreviveu. O que poderia matá-lo agora?”.

Uma vez que o jornalista se despede de Serizawa e Emiko sem obter material substancial para sua entrevista, o doutor leva sua noiva até seu laboratório, localizado no porão, para lhe mostrar no que vem trabalhando. O cientista pede que sua futura esposa prometa manter segredo a respeito do que verá e ela assim o faz. Serizawa deixa cair algo similar a uma pequena pedra dentro de um aquário cheio de peixes e, após acionar uma espécie de dispositivo, Emiko grita de horror observando o destino dos animais – destino que é escondido do público pelo diretor, que prefere focar a câmera apenas no rosto de Emiko. Se o início do filme é marcado pela escolha do diretor em não revelar a ameaça – a imagem de Gojira –, sua intenção agora é não revelar a arma que pode detê-la.

Gojira está se dirigindo às grandes cidades, onde os danos por ele provocados serão imensamente maiores. A criatura que antes atacava somente no mar partiu para pequenos vilarejos e agora mira na área mais densamente povoada do arquipélago. O nível de destruição crescerá exponencialmente daqui pra frente. As forças militares japonesas miram todo seu arsenal contra o monstro. O Professor Yamane se dirige tão rápido quanto pode ao local para alertar seus compatriotas que, independente do que fizessem, não deveriam disparar seus canhões de luz contra o animal. “Isso apenas o deixaria mais irritado”, informa o paleontólogo.

Pela primeira vez estamos diante de Gojira em todo seu esplendor. A contemplação de seu corpo nos havia sido negada até aqui, fortuitamente escondido atrás de uma colina ou abaixo da superfície da água. Assim como os governos japonês e americano lutaram juntos para esconder as marcas da guerra na reconstrução do país, apagar por meio da censura o debate em torno dos efeitos deletérios da rendição imposta pelos EUA por meio das bombas nucleares; de maneira semelhante Honda esconde tanto quanto lhe fora possível o corpo abjeto do monstro sobre o qual se inscreve as memórias tenebrosas da guerra. Segundo Igarashi, “a aparência tenebrosa do monstro está inscrita por memórias da guerra, mesmo que essas inscrições estejam, não obstante, incompreensíveis para o público”<sup>250</sup>.

E uma vez que introduzimos o assunto, permitam-nos dissertar ainda um pouco mais de tempo a seu respeito. O corpo, a aparência monstruosa de Gojira é extremamente valioso, rico em significados variados que podem lhe ser atribuídos. Conforme observado por Igarashi,

---

<sup>250</sup> IGARASHI, Yoshikuni. Op. cit., p. 277.

o monstro corporifica simultaneamente “as perdas do Japão” e “os EUA que infligiu tais perdas”. De acordo com o que descreveu Akira Ifukube, diretor musical do filme, Gojira representaria “a alma dos soldados japoneses que morreram no Oceano Pacífico durante a guerra”. E, ainda segundo Igarashi, Gojira corporifica, também, “as ameaças nucleares americanas”<sup>251</sup>. Embora não possamos definir qual é o significado último da aparência da criatura, podemos dizer que não há cenário no qual a imagem monstruosa deva ser lida sem levar em consideração uma série de tensões relacionadas à guerra e à derrota (marcada pelos ataques nucleares e pela ocupação) e aos traumas e temores presentes na sociedade japonesa.

A criatura monstruosa está a caminho da capital, prestes a entrar na Baía de Tóquio. Um plano de contenção é traçado com a ajuda de uma comitiva internacional. Uma gigantesca cerca eletrificada será instalada ao longo da costa para impedir a entrada do monstro na cidade e para, no melhor dos cenários, neutralizá-lo. Imagens de evacuação em massa dos civis se seguem à reunião que elaborou a nova estratégia para lidar com a crise. Imagens de incontáveis comboios e destacamentos militares agora ocupam a tela. A cidade de Tóquio está se preparando para sua batalha mais decisiva.

Gojira, com seu característico andar vagaroso, se aproxima da armadilha. “Os movimentos inábeis do monstro incrementavam a natureza irracional de suas ações destrutivas”. Apesar de contribuírem para a construção da personagem, os movimentos de Gojira são extremamente limitados por um elemento que escapa à própria narrativa. A fantasia utilizada no primeiro filme da franquia pesava um pouco mais de 100 kg e, por isso, “o ator, simplesmente, não conseguia mover-se com destreza”<sup>252</sup>. Quando finalmente, desajeitado, o monstro esbarra na cerca, tudo que ela faz é irritar um pouco mais a criatura. Para se ver livre da carga elétrica que sobrecarrega seu corpo, Gojira lança mão de um poder aterrorizante: seu sopro atômico, capaz de queimar e derreter tudo que toca.

O monstro se mostra, agora, implacável. Bairros inteiros são incendiados por seu sopro, cidadãos são perseguidos por seus passos, não há nada que subsista no seu caminho. As forças de autodefesa não são suficientes para impedi-lo de fazer o que bem entende, as ordens que recebem agora são para combater o fogo e resgatar feridos. Tóquio está arrasada, é uma cidade aberta – termo comumente utilizado para descrever cidades que, na guerra, abandonam todos seus esforços defensivos diante da superioridade do inimigo<sup>253</sup>. Há alguns jornalistas

---

<sup>251</sup> Ibidem, pp. 283, 276 e 281.

<sup>252</sup> Ibidem, pp. 287-288.

<sup>253</sup> No cinema, a terminologia foi popularizada pelo clássico neorrealista italiano *Roma, Cidade Aberta* (1945), dirigido por Roberto Rossellini, cuja trama retratava a ocupação nazista na cidade que dá nome ao filme.

que cobrem o desastre em transmissão ao vivo e algo que é dito por um deles chama a atenção: “Gojira está se movendo! Parece caminhar para Sukiabashi”.

Um elemento tão simples na narrativa evoca significados profundos. Segundo Igarashi, “Godzilla retorna ao centro de Tóquio para procurar as memórias das marcas da perda, o monstro reencena o momento de destruição dos tempos de guerra do qual tais memórias emergiram originariamente”. As memórias da perda às quais o autor se refere são os vestígios deixados pela guerra, as cenas da destruição que se deu em solo japonês, o custo humano envolvido na derrota na guerra. Em seu caminho, Gojira, de forma muito significativa, passa pela Ponte Sukiya, que, a esta altura, quando da realização do filme, quase uma década após o fim da guerra, já havia dado lugar à via expressa elevada da Nova Ponte Sukiya. Honda recria a ponte não pelo seu valor arquitetônico, mas pelo que ela significou para a população de Tóquio, que lidava com as perdas descritas acima no imediato pós-guerra, antes de ser substituída pelas autoridades locais. Era “um espaço liminar onde a desordem da sociedade do pós-guerra manifestava-se por meio de formas variadas”. A ponte em questão reunia em si uma grande gama de indivíduos marginalizados pelo fim da guerra: prostitutas, órfãos e alguns trabalhadores que almejavam fazer bicos para os estrangeiros de passagem. Após a execução dos criminosos de guerra condenados no Julgamento de Tóquio, a ponte ganhou um altar religioso em sua homenagem. Era um território apropriado pelos marginalizados, social e economicamente, e pelos que se contrapunham ao discurso oficial de que a identidade ultranacionalista construída por décadas de propaganda deveria ser sumariamente abandonada, e a identidade democrática do invasor deveria ser colocada no lugar. De certo modo, “a Ponte Sukiya virou representação, material e simbólica, do que poderia atravancar a modernização do pós-guerra”. Por tudo isso, quando Gojira a destrói, ele está tirando dos cidadãos de Tóquio “a principal marca das perdas sofridas durante a guerra”<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> IGARASHI, Yoshikuni. Op. cit., pp. 277, 274 e 275.



Figura 7 - Gojira prestes a destruir a ponte Sukyia enquanto a cidade pega fogo



Ignorando o que fora advertido pelo professor Yamane, os jornalistas dirigem inúmeros *flashes* e outros focos de luz para o monstro. A luz exerce um estranho efeito sobre Gojira, pois o irrita e o atrai. Se entendermos a criatura como representação das perdas e traumas relacionados aos ataques promovidos pelos EUA no país, é quase impossível não associarmos este trecho do filme com uma restrição específica imposta pelo Império a todos os súditos durante a guerra: uma década antes da produção do filme, a sociedade japonesa compartilhava o receio de que a iluminação noturna das cidades pudesse ser interpretada como um convite aos bombardeiros americanos B-29 para que atacassem, o que levou o governo a restringir seu uso até 20 de agosto de 1945<sup>255</sup>. Assim como a luz poderia atrair aviadores inimigos no contexto da guerra, a luz poderia atrair o monstro no contexto da ficção.

Enquanto faz seu caminho de volta ao mar, Gojira é surpreendido por alguns bombardeiros japoneses que não economizam nos mísseis lançados contra a fera, que parece mais incomodada que ferida pelos ataques. A verdade é que um ataque nesses moldes só

<sup>255</sup> Ibidem, pp. 289, 135 e 136. Para alguns sobreviventes da guerra, o fim das restrições e o retorno das luzes noturnas ao Japão chegou a representar a mudança “mais excitante” no final do conflito. Cf. nota 122 da p. 136.

poderia ser feito com a cooperação das forças americanas, que ainda se encontravam estacionadas no país. Porém, os realizadores não deixam um espaço sequer para qualquer menção direta aos Estados Unidos. Gojira é tratado como “um assunto puramente doméstico”. Se, por um lado, Gojira representa a ameaça nuclear estadunidense, realmente não faria sentido algum que tropas estadunidenses fizessem parte da solução do problema<sup>256</sup>.

O monstro desaparece no oceano mais uma vez. Todos sabem que ele voltará. Ficamos com as imagens do rastro de destruição deixado por ele em Tóquio. A cidade se resume a escombros, prédios em ruínas e metal retorcido pelo fogo. Os feridos são tantos que não podemos contar. Além de queimaduras, os médicos e enfermeiras tratam também vítimas de envenenamento por radiação. Crianças choram ao lado dos corpos sem vida de seus pais. O drama parece atingir seu ápice.

Diante de tamanha dor, Emiko já não suporta guardar o segredo de Serizawa. A jovem abre seu coração a Ogata. Através de um *flashback*, finalmente nos é revelado o que causou tanto assombro a Emiko no laboratório de Serizawa. A arma do cientista, batizada de “Destruidora de Oxigênio”, é capaz de destruir todas as moléculas de oxigênio existentes na água, sufocando tudo que está abaixo da superfície e, por fim, dissolvendo seu corpo. Dr. Serizawa faz questão de deixar claro que não era sua intenção forjar um mecanismo tão violento e nefasto, ele simplesmente se deparou com a descoberta de uma nova forma de energia.

Serizawa reconhece o dilema moral que a simples existência de uma arma de destruição em massa impõe. “Se usada como uma arma, isso poderia levar a humanidade à extinção, de maneira parecida com a bomba H”. O diálogo entre o cientista e sua noiva revela de maneira clara e direta o paralelo que será traçado entre o Destruidor de Oxigênio e os artefatos atômicos. Serizawa está determinado a encontrar uma utilidade pacífica e não militar para seu artefato, algo que beneficie a sociedade. Dr. Serizawa, um veterano da guerra, prefere morrer a ter de usar sua criação para ceifar vidas inocentes, a exemplo das centenas de milhares de civis vítimas das bombas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki.

Ogata e Emiko se dirigem à casa de Serizawa com a intenção de convencê-lo a usar o Destruidor de Oxigênio contra Gojira e salvar o Japão. A jovem chora e pede perdão a seu noivo por ter traído sua confiança e revelado seu segredo. Serizawa se tranca em seu laboratório para destruir sua pesquisa, de modo que sua descoberta não possa ser recriada por pessoas mal-intencionadas. Ogata o surpreende, tenta impedi-lo, ambos partem para a briga

---

<sup>256</sup> Ibidem, pp. 280-281.

física. Ouvimos a briga, mas a visão dela nos é negada. O veterano Serizawa derruba Ogata com facilidade.

O cientista parece triste com seu comportamento, arrependido de ter usado de violência contra Ogata. Serizawa insiste em convencer Ogata de que não é uma boa ideia utilizarem a arma, nem mesmo contra Gojira. “Se o Destruidor de Oxigênio for usado uma vez sequer, os políticos do mundo não ficarão de braços cruzados. Eles, inevitavelmente, transformarão isso numa arma”. Ogata contra-argumenta que o horror causado pelo monstro justificaria o uso de tão potente arma. Algo estranho então acontece: a televisão – em silêncio até aquele momento oportuno – passa a transmitir imagens da destruição infligida por Gojira. As imagens são acompanhadas pela transmissão de um coral de meninas que cantam sobre a paz. Se o argumento racional não foi capaz de convencer Serizawa, o argumento emocional fará o serviço.

O cientista queima toda sua pesquisa e se dirige a Baía de Tóquio, onde esperam encontrar o monstro. Serizawa faz questão de acompanhar Ogata até o fundo da baía para dar fim à criatura. Embora não tenha experiência de mergulho, Serizawa argumenta que é o único capaz de ativar o Destruidor apropriadamente e não há espaço para o erro. Uma frota formada por marinheiros e jornalistas acompanha o feito.

Ogata e Serizawa descem até as profundezas da Baía de Tóquio em seus trajes de mergulho. Ambos buscam confirmação visual de que ali está o monstro. Uma vez que avistam a criatura, a dupla retrocede. Ogata é puxado de volta à superfície enquanto Serizawa ativa seu dispositivo e ali permanece. Pelo rádio, Ogata procura se comunicar com o cientista. As últimas palavras de Serizawa são: “Está funcionando! Eu espero que vocês dois sejam felizes. Adeus!”. O cientista corta a corda que poderia puxá-lo de volta, selando seu destino fatal. Serizawa cria que enquanto vivesse poderia ser forçado a recriar o Destruidor; o único modo de fugir desse destino abominável era encontrar a morte. Serizawa, representando os cientistas por trás da criação das bombas atômicas, parece propor que o único caminho moralmente aceitável para estes teria sido a morte. Se fossem verdadeiramente “humanos”, como Serizawa se define, teriam optado pelo suicídio a terem de contribuir para a morte de centenas de milhares de civis.

Em suas últimas palavras, Serizawa revela estar ciente do romance secreto entre sua noiva prometida e Ogata. Nesse momento, podemos dizer que o filme foge de qualquer possibilidade de sublevação ensaiada contra o patriarcado. Emiko está livre para seguir seu coração, não porque se libertou das amarras socialmente impostas, mas porque Serizawa assim o permitiu. É pela morte de seu noivo que Emiko se vê livre de qualquer compromisso

e tem seu relacionamento legitimado. A escolha é ato exclusivo do homem aqui, é dele que emana poder de decisão e autoridade.

Gojira se levanta do mar uma última vez e solta seu poderoso grito. Dessa vez ele não revela uma ameaça iminente, apenas sua fragilidade. No fundo da Baía de Tóquio vemos seu corpo se dissolver até deixar completamente de existir. Todos choram, alguns de tristeza, outros de felicidade.

Por fim, vemos o professor Yamane devastado pela perda. A perda daquele que seria seu futuro genro e também a perda de Gojira: “Não consigo acreditar que Gojira era o último de sua espécie. Se os testes nucleares continuarem, então algum dia, em algum lugar do mundo, outro Gojira poderá aparecer”. No discurso pacifista de Yamane, que fecha o filme, Gojira passa a representar não somente a ameaça atômica dos EUA ao Japão, mas uma ameaça nuclear mais abrangente que poderia sobrevir a qualquer outra nação. O peso dramático da fala do professor repousa no temor que ela quer provocar: no cenário descrito, todos estão vulneráveis e são vítimas em potencial da aniquilação – outro “Gojira”, com ou sem aspas, poderia aparecer em qualquer lugar do mundo, caso a ameaça nuclear prosperasse.

Figura 8 - Professor Yamane e seu olhar perdido após o uso nova da arma



O discurso oficial do governo japonês no pós-guerra tinha por objetivo justificar o uso excessivo da força perpetrado pelos EUA com suas duas bombas atômicas lançadas contra a população civil japonesa. As bombas teriam sido os meios necessários pelos quais os Estados Unidos trouxeram o Japão de volta ao eixo, o que legitimaria a relação harmoniosa

desenvolvida pelos dois países com o fim da guerra<sup>257</sup>. Aqui, os fins justificariam os meios. Não parece ter sido uma tarefa tão simples no imediato pós-guerra fazer ecoar essa leitura dos eventos históricos, de que inimigos poderiam se transformar tão rapidamente em parceiros, mas na década de 1950, segundo Igarashi, “as marcas da perda estavam, ininterruptamente, desaparecendo”<sup>258</sup>. Noutros termos, os vestígios físicos da destruição provocada pela guerra deixavam, pouco a pouco, de existir. As condições socioeconômicas eram bem diferentes daquelas experimentadas durante os combates, o poder aquisitivo da população em geral crescia; os escombros davam lugar a novos edifícios e marcos de paz; cidades eram reconstruídas, até mesmo Hiroshima ressurgiu das cinzas.

Nesse sentido, a narrativa de *Gojira* pareceria querer rever o tratamento oficial que havia sido dado à temática até aquele ponto, apontando para a possibilidade de se lidar com o trauma e com a catástrofe sem suavizá-los ou recalchá-los. Ainda que as memórias sobre a guerra e suas consequências pudessem estar parcialmente se esfacelar, desaparecer, na sociedade japonesa, pela perda física dos referenciais da destruição, bastaria um novo incidente para trazer à tona velhos sentimentos e fazer ressurgir com todo vigor o debate em torno da própria existência de bombas atômicas, seus testes, a responsabilidade sobre a destruição por elas provocada e a ameaça que representariam não apenas para uma nação específica, mas para toda a vida como a conhecemos.

A escolha do tom que permeia o filme, o gênero no qual se enquadra, a utilização primorosa dos atos de “fingir” (no sentido apontado por W. Iser<sup>259</sup>) para criar um paralelismo entre a ficção e o real, a construção dos personagens e o contexto histórico são alguns dos elementos que *Gojira* apresenta e que não poderiam ser criados como vemos noutro contexto histórico – contexto histórico que atravessa a elaboração artística. A questão que gostaríamos de levantar agora é: como poderia se dar uma produção sobre o holocausto nuclear produzida em outro contexto, num dos países vencedores da Segunda Guerra – no caso, a potência que lançou as bombas atômicas sobre o Japão, que ocupou o país e que financiou em grande medida sua reconstrução – no auge da Guerra Fria? Nesse sentido, propomos uma análise de *Dr. Strangelove*.

---

<sup>257</sup> Ibidem, p. 64-67.

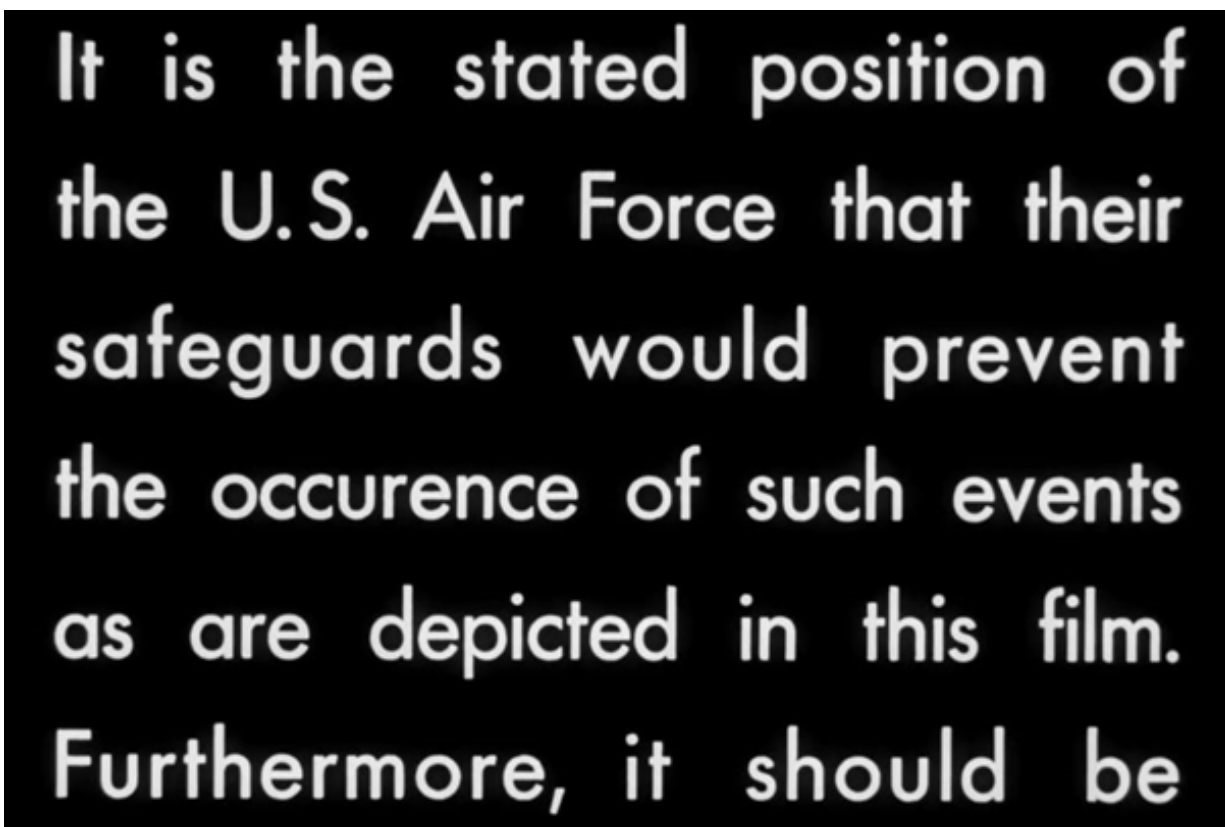
<sup>258</sup> Ibidem, p. 276.

<sup>259</sup> ISER, Wolfgang. Op. cit., pp. 958-959.

### 3 *MASTERS OF WAR: O COMUNISMO, A BOMBA E O JUÍZO FINAL EM DOCTOR STRANGELOVE*

#### 3.1 Aviso antes dos créditos, censura e autocensura

Figura 9 - *Disclaimer* da Força Aérea para o filme *Dr. Strangelove*



Inicia-se a projeção. Estamos diante de uma tela preta. O mais absoluto vazio não subsiste por mais de dois segundos, pois é logo preenchido por um aviso que surge de baixo para cima num efeito rolante. A mensagem dirigida ao espectador o adverte de que os eventos prestes a serem encenados não se encontram nas categorias do possível, do realizável. Claro, por sabermos de antemão que se trata de uma sátira política, é tentador imaginar que esta mensagem é a primeira de muitas críticas ácidas, e mesmo sofisticadas, propostas pelos idealizadores da obra. Contudo, este não é o nosso caso<sup>260</sup>. Diante de nós está o

<sup>260</sup> William Burr, pesquisador da *George Washington University*, aponta que o *Strategic Air Command* chegou a produzir um filme de propaganda de 17 minutos de duração para desacreditar a ameaça de que uma guerra nuclear poderia ser iniciada acidentalmente. Cf. MCGREAL, Chris. “How the US took on Dr. Strangelove and tried to make Americans love the bomb”. In: *The Guardian*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2010/feb/11/us-military-propaganda-film>>. Acesso em 9 de abril de 2022.

posicionamento oficial da Força Aérea estadunidense em relação ao filme *Dr. Strangelove* (1964), de Stanley Kubrick: “*It is the stated position of the U. S. Air Force that their safeguards would prevent the occurrence of such events as are depicted in this film. Furthermore, it should be noted that none of the characters portrayed in this film are meant to represent any real persons living or dead*”<sup>261</sup>.

Por cerca de três décadas, na autoproclamada terra da liberdade, a autocensura e a censura propriamente dita, aquela exercida através dos meios estatais de supressão de discursos divergentes, fizeram parte do dia a dia de milhares de profissionais da indústria cinematográfica hollywoodiana. Foi ainda na década de 1930 que toda sorte de artistas envolvidos com a produção da sétima arte sentiram pesar sobre seus ombros o fardo de um novo jugo que, em linhas gerais, proibira a representação de um mundo de “mentalidade aberta” e proclamava, em sentido diametralmente oposto, a representação de um mundo de “mentalidade fechada, maniqueísta, [...] fundamentalista”<sup>262</sup>. Para Alfonso de Aragón, Hollywood – “sem dúvida o maior centro de difusão cultural, em termos de alcance, já conhecido pela humanidade”<sup>263</sup> – padeceu com a imposição do que ficou popularmente conhecido sob a alcunha de Código Hays, “um instrumento de propagação da mentalidade hegemônica”<sup>264</sup>. O código pode ser descrito como um conjunto de normas morais aplicáveis às produções cinematográficas com o objetivo de tornar o espetáculo das telonas num produto palatável para o público branco, anglo-saxão e protestante dos Estados Unidos. Pareceu bem a todos que o código recebesse o nome do proeminente político republicano William H. Hays. Hays era uma personalidade nacionalmente reconhecida, membro ativo da Igreja Presbiteriana, que viu na MPPDA (*Motion Picture Production and Distribution of America*) a oportunidade de comunicar a respeitabilidade que o cinema poderia ter se amadurecesse, autonomamente, suas narrativas e padrões morais<sup>265</sup>. Neste sentido, ainda segundo Aragón, o objetivo último do Código Hays – que seria compartilhado também por outros dispositivos,

<sup>261</sup> Em tradução livre para o português, o texto diz: “É posição declarada da Força Aérea dos Estados Unidos que suas salvaguardas preveniriam a ocorrência de tais eventos como os retratados nesse filme. Além disso, deve ser notado que nenhum dos personagens descritos nesse filme têm por objetivo representar qualquer pessoa real, viva ou morta”. Tradução nossa.

<sup>262</sup> ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonia. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 20, n. 39, p. 177-193. Leiona: UPV/EHU: 2015, p. 180. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] La representación del mundo que se prohibió concuerda con una mentalidad abierta, y la representación que se promovió concuerda con una mentalidad cerrada, maniquea, o fundamentalista”.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 179. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] Hollywood, sin duda el mayor centro de difusión cultural, en terminos de alcance, que ha conocido la humanidad”.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 180. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] Un instrumento de propagación de la mentalidad hegemónica”.

<sup>265</sup> Um breve perfil biográfico de Will H. Hays, bem como diversos documentos da MPPDA, pode ser encontrado em : < <https://mppda.flinders.edu.au/people/254>>. Acesso em: 8 de maio de 2022.

para além dos meios de comunicação, como o sistema educacional e instituições religiosas – seria emplacar a cosmovisão hegemônica, enquanto uma referência primária, “segundo a qual a população interpreta como natural, desejável e ineludível a ordem estabelecida na sociedade pelas mesmas forças [hegemônicas]”<sup>266</sup>. Noutros termos, conforme postulado por Aragón, os “donos” da indústria cinematográfica seriam os responsáveis por decidirem quais ideias e quais ideais seriam veiculados através de seus produtos.

De qualquer forma, não nos deteremos neste ponto quando ainda há muito a ser abordado em relação ao Código Hays. Voltemos ao início, à elaboração e às tentativas de implementação do Código até sua vitoriosa imposição sobre estúdios e produtores.

Em 1927, ano de lançamento do primeiro filme falado da história do cinema, William Hays – a esta altura, já presidente da MPPDA, que em 1945 veio a perder o “D” de sua sigla, como resultado da ação judicial que levou os *major studios* a se desprenderem de suas salas de projeção – tornou pública uma série de recomendações a serem seguidas pelos estúdios, quando da produção de seus filmes. Esta lista ficou conhecida como “*Don’t and Be Careful*” e apontava assuntos e abordagens a serem terminantemente evitados, e tantos outros que, com a devida cautela e o devido alinhamento ideológico, poderiam ser representados diante das lentes objetivas das câmeras.

Para os produtores, público alvo do texto, essas recomendações nada mais eram que a tentativa tacanha de Hays de lidar com a pressão exercida por grupos exógenos à indústria – especialmente grupos ligados à Igreja Católica<sup>267</sup>. Desta maneira, a atenção dispensada pelos produtores ao documento não foi proporcional ao desejo que Hays tinha por ser levado a sério e ter suas recomendações levadas a cabo.

Para o infortúnio dos produtores, os grupos que motivaram a elaboração de um código moral para realização cinematográfica não desistiram tão facilmente. Diante da primeira derrota, a Igreja tratou de aumentar a pressão exercida sobre a indústria e partiu para a

---

<sup>266</sup> Ibidem, p. 181. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Si la tarea de las fuerzas hegemónicas es la definición de los límites del sentido común, de los límites de lo pensable, la herramienta es la creación de un marco general de referencia primario, según el cual la población interprete como natural, deseable e ineludible el orden establecido en la sociedad por las mismas fuerzas”. A este respeito, acerca da utilização do cinema pelas elites enquanto meio de embrutecimento da consciência das massas, não nos deteremos mais uma vez. Cf. a discussão a respeito da Escola de Frankfurt e seus expoentes realizada no primeiro capítulo, subseção 3, deste mesmo trabalho.

<sup>267</sup> A influência católica, e não protestante, sobre uma instituição pressupostamente independente é explicada por Albert Van Schmus, destacado funcionário do PCA, a partir de dois pontos. Em primeiro lugar, a população católica estaria concentrada “nas grandes cidades, que eram audiências cruciais para a indústria fílmica”. E, além disso, os católicos, apesar de numericamente inferiores aos protestantes, “eram muito mais organizados e, assim, mais capacitados a pressionar a indústria fílmica”. Cf. LEV, Peter. *The Fifties: Transforming the screen 1950-1959*. Califórnia: University of California Press, 2003, p. 88. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “in the big cities that were the film industry’s crucial audience” / “were far more organized and therefore more capable of pressuring the film industry”.



ofensiva. Estrategicamente, atacaram onde mais “doeria”: nas bilheterias. A Igreja proibiu “sistematicamente suas congregações de irem ao cinema assistirem películas imorais, uma prática já utilizada discricionariamente”<sup>268</sup>. Em face desta dura pena, os produtores decidiram não mais recalcitrarem contra os agulhões da Igreja; tomaram, então, sobre si o paradigma da autocensura.

Este não foi um processo tão veloz quanto pode vir a parecer. Somente três anos após apresentar ao mundo sua cartilha de “bons modos cinematográficos”, em 1930, Hays conseguiu que um novo código – reformulado em 1929 por Daniel Lord, um padre jesuíta, e Martin Quigley<sup>269</sup> – fosse oficialmente adotado pela MPPDA. Contudo, outra vez, um empecilho para o cumprimento do texto surgiu no caminho. Pois, ainda que a Igreja pudesse exercer forte pressão sobre a indústria, isto não significava uma aceitação irrestrita e adesão imediata de seus termos pelos profissionais envolvidos nos processos criativos da sétima arte. Onde havia poder, havia também resistência. O Comitê de Relações entre Estúdios (*Studio Relations Committee*), encarregado da aplicação do código, apresentou um desempenho pouco satisfatório, aos olhos de Hays. Os principais responsáveis pela condução dos trabalhos do Comitê, Jason S. Joy e James Wingate, demonstraram tibieza na interpretação da letra, leituras por demais “relaxadas” do código<sup>270</sup>. Quando a dupla buscava fazer valer o que estava escrito, logo era desautorizada pela Junta de Apelação dos Produtores (*Producers Appeal Board*), órgão destinado a mediar os conflitos entre o Comitê e os produtores alvos de propostas de censura. Com este novo meio encontrado pelos produtores para resistirem em cena, Hays funda e vocaciona um novo escritório para tratar de forma mais incisiva da aplicação do código – este foi batizado de Administração do Código de Produção (*Production Code Administration*) ou, conforme a sigla em inglês, PCA. Paralelamente, Hays fechou a Junta de Apelação dos Produtores, movimento que tornou mais difícil para os produtores sustentarem uma postura de não submissão aos novos parâmetros de produção. Em resumo, “o Código era algo aconselhável num primeiro momento, mas rapidamente tornou-se mais obrigatório graças às pressões exteriores somadas à correção de curso tomada pelo presidente da MPPDA, Will H. Hays”<sup>271</sup>. A combinação dessas ações levou ao ano de “1934 e a partir

<sup>268</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Ante el fracaso para imponer su criterio em Hollywood, la Iglesia aumentó la presión y amenazó con prohibir sistemáticamente a sus feligreses ir al cine a ver películas inmorales, una práctica ya utilizada discricionalmente”.

<sup>269</sup> LEV, Peter. *Transforming the screen 1950-1959*. Califórnia: University of California Press, 2003, p. 87.

<sup>270</sup> ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. Op. cit., pp. 183-184.

<sup>271</sup> LEV, Peter. Op. cit., p. 88. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The Code was advisory at first, but quickly became more obligatory thanks to outside pressures plus corrective actions taken by MPPDA Chairman Will H. Hays. [...] The major and minor distributors belonging to the trade association agreed to

desse momento os produtores se submeteram. Aceitaram as disposições do código e, em poucos meses, eles adquiriram o ‘saudável’ costume de enviar os futuros roteiros à PCA, para assim evitarem rodarem cenas que logo não veriam a luz” <sup>272</sup>. Se algum filme esbarrasse numa contravenção do código, “o PCA trabalharia com os produtores (costumeiramente ainda no estágio do roteiro, ocasionalmente depois da filmagem) para sugerir soluções” <sup>273</sup>.

Entretanto, seria um equívoco atribuímos o êxito da imposição do Código de Produção unicamente às pressões do setor católico da sociedade. “As razões da aceitação do código, que ‘converteram a Hollywood em uma defensora do *status quo*’, são mais profundas que a pressão de grupos religiosos” <sup>274</sup>. Para Aragón, outros dois fatores confluíram com os boicotes às bilheteiras e formaram o verdadeiro fiel da balança. O primeiro deles é a transformação, em âmbito federal, da conjuntura política no começo da década de 1930, quando da ascensão de Franklin D. Roosevelt à presidência. Neste cenário, “o Estado Federal estava a ponto de regular os conteúdos de Hollywood por conta própria, através do *Code Authority for the Motion Picture Industry*” <sup>275</sup>. Ficaria sob responsabilidade da *National Recovery Administration*, “um órgão criado no contexto do ‘New Deal’” <sup>276</sup>, a imposição deste código federal. Peter Lev corrobora esta tese dizendo que o estabelecimento do PCA e da autocensura corresponderiam a uma tentativa de minimizar os perigos da censura formalmente imposta pelo Estado: “Este era um código que regulava o conteúdo moral dos filmes apresentados, concebido para que Hollywood pudesse policiar a si mesma e, então, evitar ou minimizar a censura exterior” <sup>277</sup>. O segundo fator determinante diria respeito ao financiamento das produções em curso. “Há de se recordar que os verdadeiros donos da indústria cinematográfica não eram os produtores de Hollywood, mas os banqueiros de Nova

---

submit scripts and finished films to the PCA. No film from those distributors was to be released without a ‘PCA Seal of Approval’”.

<sup>272</sup> ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. Op. cit., p. 184. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Era el año 1934, y a partir de ese momento los productores se sometieron. Aceptaron las disposiciones del código, y en poco meses tomaron la ‘sana’ costumbre de enviar los futuros guiones a la PCA, para así evitar rodar escenas que luego no verían la luz”.

<sup>273</sup> LEV, Peter. Op. cit., p. 89. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The PCA would work with the producers (usually at script stage, occasionally after filming) to suggest solutions”.

<sup>274</sup> ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. Op. cit., p. 184. Grifos do autor. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Las razones de la aceptación del código, que ‘convirtieron a Hollywood en un defensor de *statu quo*’, son de un calado mayor que la presión de los grupos religiosos”.

<sup>275</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] el Estado Federal estaba a punto de regular los contenidos de Hollywood por su propia cuenta, a través del *Code Authority for the Motion Picture Industry*”.

<sup>276</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Un órgano creado en el contexto del ‘New Deal’”.

<sup>277</sup> LEV, Peter. Op. cit., p. 87. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “This was a moral code regulating the moral content of feature films, designed so that Hollywood could police itself and thus avoid or minimize outside censorship”.

Iorque a quem aqueles deviam prestar contas”<sup>278</sup>. Após vários conflitos com seus “mecenas”, os produtores compreenderam que, para terem uma soma do capital devidamente investido em seus filmes, teriam de se submeter. Este foi o meio pelo qual Hays conseguiu ter sua voz finalmente ouvida.

A existência do PCA era financiada pelos estúdios que estavam a censurar/regular. Toda autoridade do “algoz” – tomemos a liberdade de colocar nestes termos – emanava da anuência da “vítima”. “A autoridade do PCA derivava da – e, em última análise, respondia à – junta de diretores do MPPDA, aos banqueiros nova-iorquinos e aos magnatas por trás da indústria, não aos executivos firmados em Hollywood”<sup>279</sup>. As limitações autoimpostas pelos estúdios por meio do PCA teriam um sabor agridoce (*bittersweet*); eram vantajosas para os estúdios à medida que esses precisavam mostrar publicamente – para “o governo, as igrejas, a imprensa, os exibidores e para o público pagante”<sup>280</sup> – que seus filmes haviam sido aprovados por um código moral anterior à exibição e possuíam parâmetros de qualidade comprovados, o selo de aprovação.

Vale a pena ainda ressaltar a influência indireta de um evento político no plano internacional sobre as representações estadunidenses, para a adoção de uma regulamentação dos conteúdos cinematográficos. A revolução bolchevique produziu efeitos que atravessaram o Oceano Pacífico e inundaram o pensamento dos poderosos.

A vanguarda censora comandada pela ala conservadora da Igreja Católica, de repente, se viu com o apoio do *establishment* econômico estadunidense, desejoso de frear as tendências filocomunistas e temeroso de que sua bondade, poder e liderança fossem questionados, ainda que fosse em relatos ficcionais<sup>281</sup>.

O que uniu grupos conservadores na pressão que exerceram sobre a indústria foi, sem sombra de dúvida, a preocupação com o conteúdo moral das películas. O que os uniu foi a opinião compartilhada de que, entre os espectadores distribuídos nas mais diversas salas de projeção, encontrava-se “o perigo de que os membros mais influenciáveis da sociedade

<sup>278</sup> ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. Op. cit., p. 184. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] Hay que recordar que los verdaderos dueños de la industria cinematográfica no eran los productores de Hollywood, sino los banqueros de Nueva York a quienes aquellos debían rendir cuentas”.

<sup>279</sup> Ibidem, p. 184. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] The PCA derives its authority from, and ultimately answer to, the board of directors of the MPPDA, the New York bankers and moneymen behind the industry, not the on-site studio executives in Hollywood”.

<sup>280</sup> LEV, Peter. Op. cit., p. 89. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The government, the churches, the press, the exhibitors, and the paying costumers”.

<sup>281</sup> ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. Op. cit., p. 185. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “La vanguardia censora comandada por el ala conservadora de la Iglesia católica se encontró de repente con el apoyo del *establishment* económico estadounidense, deseoso de frenar las tendencias filocomunistas, y temeroso de que su bondad, poder y liderazgo fuesen cuestionados, aunque fuese em los relatos de ficción”.

imitassem alguns comportamentos considerados detestáveis”<sup>282</sup>. A partir de então, passamos a ver uma mentalidade maniqueísta ganhar cada vez mais espaço nas representações veiculadas pela sétima arte. “A exigência moral básica, desde o ponto de vista narrativo, era que o bem deveria triunfar sempre”<sup>283</sup>. Além disso:

Entre as disposições morais do código, encontramos que, em geral, as películas deberían evitar todo tipo de sordidez, temas ‘escabrosos’ como as relações extraconjugais, o aborto ou as relações inter-raciais. Deberían evitar estimular as paixões baixas, as cenas de parto ou o uso excessivo de álcool; deberían respetar a santidade do matrimônio e não ridicularizar a religião, nem seus ministros. Ficava totalmente proibida a vulgaridade, a obscenidade, a blasfêmia, a irreverência, a nudez e as danças insinuantes (Particular Applications I-XII). Ainda que não se mencione de forma explícita, a homossexualidade estava claramente banida das telas<sup>284</sup>.

Não poderia, ao final da projeção, restar qualquer dúvida por parte da audiência de que “o mal” era inaceitável e “o bem” deveria triunfar, no suposto caminho que levaria à recompensa gloriosa pelas obras de justiça praticadas. Na prática, o resultado teria sido oposto ao esperado. A pregação e propagação desta cosmovisão dualista tornaria, segundo Aragón, o público cada vez menos apto a conceber e perceber as nuances de ordem moral encontradas na realidade, apagando as “zonas cinzentas” da moralidade do repertório intelectual de uma parcela considerável da sociedade exposta a esse discurso.

Esta moralidade maniqueísta, mais uma vez nos utilizando da expressão cunhada por Aragón, trasladou os limites da ética pessoal e atingiu as raias da política institucionalizada. As consequências deste ato se traduziram nas proibições prescritas sobre as representações de escravos caucasianos, tráfico de drogas e o submundo que o cerca, instituições governamentais corruptas – abrindo-se exceção para a retratação de casos individuais e isolados, pois o código não via com bons olhos *filmmakers* que retratassem os desvios morais

---

<sup>282</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] El peligro de que los miembros más influenciados de la sociedad imitasen unos comportamientos considerados detestables”. A respeito das teorias de recepção por parte do público, cf. o primeiro capítulo, subseção 2.

<sup>283</sup> Ibidem, p. 187. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “La exigencia moral básica desde el punto de vista narrativo era que el bien debía triunfar siempre”.

<sup>284</sup> Ibidem, p. 186. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Entre las disposiciones morales del código, encontramos que, en general, las películas debían evitar todo tipo de sordidez, temas ‘escabrosos’ como las relaciones extra-matrimoniales, el aborto o las relaciones interraciales. Debían evitar estimular las bajas pasiones, las escenas de parto o el abuso de alcohol; debían respetar la santidad del matrimonio y no ridicularizar la religión ni a su ministros. Quedaba totalmente prohibida la vulgaridad, la obscenidad, la blasfemia, la irreverencia, los desnudos y los bailes insinuantes (Particular Applications I-XII) Aunque no se mencionara de forma explícita, la homosexualidad quedaba por supuesto desterrada de las pantallas”.

nas esferas de poder e serviço público enquanto problemas endêmicos do sistema vigente ou de seus dispositivos e instituições, a exemplo das Forças Armadas<sup>285</sup>.

Era preciso estabelecer o marco das maçãs podres (*'bad [or rotten] apples'*): O sistema político não é corrupto, nem permite, e é claro que não fomenta, a corrupção em si. Os casos de corrupção e o mau funcionamento do sistema, que causa crises como a de 1929, são resultados unicamente da ação de maçãs podres que caíram na cesta<sup>286</sup>.

Não havia no texto do código qualquer proibição formal acerca da representação “da pobreza, da exploração ou das consequências da mesma”<sup>287</sup>, pois parecia evidente para os realizadores e produtores que os banqueiros nova-iorquinos não tenderiam a destinar a mínima parcela de suas fortunas para financiarem formas de expressão artísticas que tocassem de forma crítica e questionadora temas socialmente sensíveis. Não somente isto era verdadeiro, como este tipo de produção também transformaria seus responsáveis, e os envolvidos, em suspeitos de associação a ideais comunistas – o que não resultava necessariamente em processos criminais, jurídicos, mas poderia levar uma carreira promissora ao ostracismo.

Filmes de problemática social, preocupação pelas minorias, ou a crítica dos grandes negócios eram suspeitos; até mesmo simpatia pelas vítimas de injustiça ou perseguição era problemática. O diretor Elia Kazan comentou em 1952 que os estúdios estavam se esforçando sobremaneira para não ofender que “os atores estão com medo de atuar, os escritores estão com medo de escrever, e os produtores estão com medo de produzir”<sup>288</sup>.

O resultado é evidenciado pelos números coletados entre os anos de 1935 e 1940. Em 1935, 122 filmes (o que corresponderia a 23,5% do total de produções hollywoodianas) “pertenciam à denominada ‘categoria social’”<sup>289</sup>, carregando em si algum tipo de mensagem social. Cinco anos depois, em 1940, como revelado por Hays em 1941 para uma comissão de

<sup>285</sup> Ibidem, p. 187.

<sup>286</sup> Ibidem, p. 188. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] Era preciso imponer el marco de las manzanas podridas (*'bad [or rotten] apples'*): El sistema político no es corrupto, ni permite, ni por supuesto fomenta, la corrupción en su seno. Los casos de corrupción y el mal funcionamiento del sistema, que causa crisis como la de 1929, son debidos únicamente a manzanas podridas que se han colado em la cesta”.

<sup>287</sup> Ibidem, p. 190. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] De la pobreza, la explotación, o las consecuencias de la misma”.

<sup>288</sup> LEV, Peter. Op. cit., p. 11. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Social issue films, concern for minorities, or criticism of big business were suspect; even sympathy for the underdog was problematic. Director Elia Kazan commented in 1952 that the studios were trying so hard not to offend that ‘Actors are afraid to act, writers are afraid to write, and producers are afraid to produce’”.

<sup>289</sup> ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. Op. cit., p. 190. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] Pertenecían a la denominada ‘categoría social’”.

investigação do Senado, menos de 5% dos filmes hollywoodianos abordavam temáticas sociais ou políticas.

Talvez nunca possamos conhecer a profundidade e extensão exatas dos efeitos e da influência do Código Hays na disseminação de uma cosmovisão dualista e moralista. “É mais fácil entender do que medir o papel desempenhado pelo Código Hays na disseminação desta mentalidade, mas se levarmos em consideração as estatísticas que Breen disponibilizou a Hays, sua influência foi devastadora”<sup>290</sup>.

Por se tratar de um código longo, que perdurou – como mencionado anteriormente – algo em torno de 30 anos, sua relação com estúdios e produtores sofreu alterações ao longo do tempo. Os anos de 1950 são descritos por Peter Lev como um período de transição. Embora muitos filmes da década apresentem estéticas, posicionamentos políticos e papéis de gênero conservadores, “esta também foi a era dos beatniks, do *Method Acting*, dos filmes *noir*, filmes adolescentes (enquanto expressões de uma cultura juvenil singular), filmes sobre grupos minoritários, e até mesmo um pouco de subversão de gênero”<sup>291</sup>. Já no penúltimo ano da década, o perfil da indústria havia sofrido grandes mudanças:

Produções independentes tornaram-se a ordem do dia; o sistema de gêneros [fílmicos] estava num fluxo acelerado (com alguns gêneros decaindo, outros alcançando a proeminência e uns poucos filmes não se encaixando em um gênero); a censura da tela havia sido afrouxada, ainda que não tenha desaparecido<sup>292</sup>.

E, exatamente por ser tratar de um período de transição, foi também na década de 1950 que o senador do Colorado, Edwin C. Johnson, inconformado diante da suposta imoralidade representada pelo cinema nacional, propôs um licenciamento federal para exibição dos filmes e iniciou uma investigação. Johnson parecia estar tomando uma postura diante do relacionamento extraconjugal da atriz Ingrid Bergman e do diretor Roberto Rossellini, que foi intensamente explorado pelo departamento de marketing na promoção do filme *Stromboli*, que conta com a participação de ambos e foi lançado em 1950 nos EUA. A proposta do senador era “uma maneira de pressionar Hollywood para uma autorregulação

<sup>290</sup> Ibidem, p. 192. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Es más fácil dilucidar que medir el papel jugado por el Código Hays en la extensión de esta mentalidad, pero si hacemos caso de las estadísticas que Breen ofrecía a Hays, su influencia fue devastadora”.

<sup>291</sup> LEV, Peter. Op. cit., p. 4. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] This was also the era of beatniks, Method Acting, film noir, teen films (as expressions of a unique teenage culture), films about minority groups, and even a bit of gender-bending”.

<sup>292</sup> Ibidem, p. 3. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Independent production had become the order of the day; the genre system was in rapid flux (with some genres declining, other coming to prominence, and a few films not fitting into one genre); screen censorship had loosened though not disappeared”.

mais rigorosa”<sup>293</sup>. A ideia não foi levada adiante<sup>294</sup>, e “Johnson encerrou sua investigação quando os líderes da indústria cinematográfica anunciaram que emendariam o Código de Propaganda da MPAA para proibir a ‘exploração da má conduta’ de atores e outras personalidades do cinema”<sup>295</sup>. A emenda foi aprovada pela MPAA ainda em 1950.

Este episódio é importante para nos fazer perceber o clima de repressão ideológica que pesava sobre a maior indústria cultural conhecida até então. No âmbito desta repressão, “o governo estava envolvido em muitos níveis, através de juntas de censura estaduais e locais, supervisão judicial e pressão por meio do Congresso estadunidense”<sup>296</sup>.

Quando falamos de censura estatal no cinema hollywoodiano, precisamos estar cientes de sua capilaridade e sua operacionalidade descentralizada. Neste sentido, “sete juntas estaduais de censura e diversas dúzias de juntas locais estavam operando em inícios dos anos 1950 com a tarefa específica de regular conteúdo cinematográfico”<sup>297</sup>. Os mecanismos institucionais de censura não estavam circunscritos aos estados “interioranos” ou às pequenas cidades; o estado de Nova Iorque e a cidade de Chicago, por exemplo, possuíam suas juntas para avaliação do discurso fílmico. Em Nova Iorque, a junta era supervisionada por grupo educacional; em Chicago, a junta era formada, em parte, por uma divisão do departamento de polícia e, em parte, por um escritório independente; já em Maryland, a junta era formada a partir das indicações diretas do governador. Ainda segundo Lev, “as juntas de censura estaduais eram, na verdade, sustentadas pelas taxas pagas pelos produtores de cinema. Censores estaduais e locais eram habilitados a requerer cortes ou a banir completa e imediatamente um filme”<sup>298</sup>.

Apesar da existência dessas juntas e de sua atuação, o alcance de suas ações era limitado pela decisão da Suprema Corte no caso “*Burstyn vs. Wilson* (1952), usualmente chamado de ‘a decisão *milagrosa*’”<sup>299</sup>. A decisão se tornou um marco divisório para todos os

---

<sup>293</sup> Ibidem, p. 99. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] a way of pressuring Hollywood toward stricter self-regulation”.

<sup>294</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>295</sup> Ibidem, p. 99. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Johnson called off his investigation when film industry leaders announced that they would amend the MPAA Advertising Code to prohibit ‘exploitation of misconduct’ of actors and other film personalities”.

<sup>296</sup> Ibidem, p. 87. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Government was involved at several levels, via state and local censorship boards, judicial oversight, and pressure from the U.S. Congress”.

<sup>297</sup> Ibidem, p. 97. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Seven state censorship boards and several local boards were operating in the early 1950s with the specific task of regulating movie content”.

<sup>298</sup> Ibidem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The state censorship boards were actually supported by fees paid by film producers. State and local censors were empowered to require cuts, or to ban a film outright”.

<sup>299</sup> Ibidem, pp. 97-98. Grifos do autor. Infelizmente, não fomos capazes de traduzir o “trocadilho” que faz referência tanto ao título do filme sob análise jurídica quanto ao espanto diante da vitória dos “mais fracos”.

filmes que foram alvos de processos estatais nos anos seguintes. O caso referido gira em torno de *The Miracle*, uma das três histórias que formavam o filme *Ways of Love* (1950), e foi considerada blasfema pela Legião da Decência (*Legion of Decency*), destacado grupo católico, e pela Igreja propriamente dita.

A Corte de Apelação do Estado de Nova Iorque (*New York State Appeals Court*) havia assegurado o direito do departamento local de censura de banir o referido filme; entretanto, a decisão foi revogada pela Suprema Corte dos Estados Unidos (*United States Supreme Court*). O parecer do mais alto escalão do judiciário estadunidense foi unânime: “Expressão através de meios cinematográficos está incluída dentro das garantias de liberdade de expressão e liberdade de imprensa da Primeira e Décima Quarta Emendas”<sup>300</sup>. Contudo, a despeito da decisão favorável, o juiz da Suprema Corte, Tom C. Clark, fez questão de ressaltar cuidadosamente em seu voto que a “proteção da Primeira Emenda não significava ‘liberdade absoluta para exibir todo filme de todos os tipos/gêneros em todos os tempos e em todos os lugares’”<sup>301</sup>.

No fim, a decisão favorável obtida por *The Miracle* extrapolou o próprio caso e abriu um excelente precedente para os realizadores contra a censura. Sendo os filmes protegidos pela Primeira Emenda da Constituição estadunidense, “todas as censuras estaduais e locais estavam abertas ao questionamento. Estatutos que regem a censura haveriam de montar um caso convincente para uma exceção à Primeira Emenda”<sup>302</sup>. A “decisão miraculosa” (*the miracle decision*<sup>303</sup>), como ficou conhecida na época, se tornou a régua com a qual se media, judicialmente, a legitimidade das ações de repressão e censura. A utilização de classificações como “imoral” ou “tende a corromper a moralidade” – empregadas no caso *La Ronde*, em Nova Iorque, em 1952; “não se encaixa nas categorias do que é moral, educativo, divertido ou inofensivo” – empregada no caso *M*, em Ohio, em 1953; “de tal caráter que seria prejudicial para os melhores interesses do povo da referida cidade”, como no caso *Pinky*, na cidade de Marshall, no Texas, em 1952; “cruel, obsceno, indecente, ou imoral, ou do tipo que tende a

---

Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “By a landmark Supreme Court decision, *Burstyn vs. Wilson* (1952), usually known as ‘the *Miracle* decision’”.

<sup>300</sup> Ibidem, p. 98. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Expression by means of motion picture is included within the free speech and free press guaranty of the First and Fourteenth Amendments”.

<sup>301</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “First Amendment protection did not mean ‘absolute freedom to exhibit every motion picture of every kind at all times and places’”.

<sup>302</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] all state and local censorship was open to question. Statutes governing censorship had to make a compelling case for an exception to First Amendment”.

<sup>303</sup> O termo tanto faz referência ao “milagre” inesperado da decisão em beneficiar o filme e seus exibidores em detrimento de grupos moralistas e religiosos do período, como também faz um trocadilho se utilizando do próprio título do filme. Não queremos com isso insultar o conhecimento de inglês de alguns de nossos leitores, mas tornar o material ainda mais acessível aos não iniciados no idioma.



degradar ou corromper a moral”, como no caso *The Moon is Blue*, em Kansas, Ohio e Massachusetts, em 1954 e 1955, deixou de ser critério para a censura estatal de uma peça fílmica e, em todos os casos mencionados acima, as decisões desfavoráveis foram revertidas pela Suprema Corte, pois foram consideradas ilegais com base na premissa de que “censura prévia, em si, violava a Primeira Emenda”<sup>304</sup>.

Entretanto, em 1961, uma reviravolta. A Suprema Corte, na ação *Times Films v. Chicago*, decidiu numa apertada decisão de 5 votos a 4, que a “censura prévia de um filme era justa, em algumas circunstâncias”. Ao lado da maioria, o juiz Clark “mencionou especificamente a obscenidade como uma base possível para limitar a liberdade de expressão”. Nos vemos, então, forçados a concordar com Lev quando o autor afirma que as “juntas estaduais e locais de censura não estavam mortas, mas haviam sido severamente limitadas em seu escopo”<sup>305</sup>.

Na década de 1950, o governo estadunidense e seus representantes, bem como a imprensa, demonstraram grande preocupação não somente com os filmes exibidos dentro de suas fronteiras nacionais, mas também com o conteúdo dos filmes hollywoodianos exportados e as representações criadas em torno do que deveria significar ser estadunidense e/ou estar nos EUA. No contexto de acirramento das disputas da Guerra Fria pelo domínio e influência em âmbito mundial, os filmes exportados eram boa ou má propaganda do *American Way of Life*. Em 1955, o senador republicano do Wisconsin, Alexander Wiley, membro do Comitê do Senado de Relações Estrangeiras (*Senate Foreign Relations Committee*), discursou recriminando a indústria como um todo por exportar filmes que representavam “uma América de sexo, pecado e sadismo, de banditismo, corrupção, imundície e degradação”<sup>306</sup>. O senador afirmou ainda que:

Tais filmes – poucos em número – mas poderosos em efeito, têm literalmente envenenado as mentes de algumas pessoas no mundo contra nós. Esses filmes estão

---

<sup>304</sup> Ibidem, pp. 98-99. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “immoral [...], would tend to corrupt morals”; “other than moral, educational, amusing or harmless”; “of such character to be prejudicial to the best interests of the people of said City”; “cruel, obscene, indecent, or immoral, or such as tend to debase or corrupt morals”; “prior censorship itself violated the First Amendment”.

<sup>305</sup> Ibidem, p. 99. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Prior censorship of motion pictures was in some circumstances justice. The majority opinion by Justice Clark specifically mentioned obscenity as a possible ground for limiting free speech. State and local censorship was not dead, but it had been severely limited in scope”.

<sup>306</sup> Ibidem, p. 100. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “An America of sex, sin and sadism, of gangsterism, corruption, filth and degradation”.

causando o efeito diametralmente oposto ao efeito amigável que deveria ser criado, se nós desejamos vencer a propaganda soviética<sup>307</sup>.

O posicionamento do senador nos parece, hoje, exagerado e a forma que ele utiliza a palavra “literalmente” um pouco descabida, porém, para o período, não soa nada fora do ordinário – outras vezes ressoavam o mesmo tom. A forma encontrada por Wiley para lidar com este problema “não era uma censura federal, mas a intensificação da autorregulação”<sup>308</sup>.

Verdadeiramente, o Código de Produção era pautado por questões morais e comportamentais, seu conteúdo político era mínimo, contando somente com “breves menções sobre respeitar a bandeira e retratar todas as nações com justiça”<sup>309</sup>. Todavia, com a exacerbação das animosidades anticomunistas nos anos 1950, a fronteira entre os aspectos morais e políticos tornaram-se frágeis e o adjetivo “comunista” se tornou comum para qualificar filmes moralmente mal vistos. De acordo com Lev, uma maneira de explorar o tema do anticomunismo na censura é nos voltarmos para aqueles filmes que ousaram criticar os excessos das caças às bruxas do período, os excessos do macarthismo. Nas palavras de Lev:

No começo dos anos 1950 simplesmente não existiam filmes que abordavam diretamente esse assunto. Entretanto, pelo menos três filmes da segunda metade da década assumiram o tópico do extremo anticomunismo – *Trial* (1955), *Storm Center* (1956) e *Three Brave Men* (1957). As histórias de censura sobre esses filmes revelam muito bem os limites de expressão na Hollywood dos anos 1950<sup>310</sup>.

Ironicamente ou não, outro instrumento institucional do governo estadunidense para impor sua narrativa oficial sobre o cinema de modo menos belicoso era o Departamento de Defesa (*Department of Defense – DOD*). Seu poder de atuação e influência dependia diretamente da aceitação e submissão dos cineastas que tinham interesse de utilizar os recursos do Departamento em seus filmes – o que poderia abarcar as dependências, os equipamentos e, até mesmo, o pessoal do Departamento. Assim, para que esses recursos fossem postos à disposição dos estúdios, era necessário submeter o roteiro ao escrutínio da subseção do órgão dedicada ao cinema. “As ‘estipulações para cooperação estendida’ do

<sup>307</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Such films – few in number – but powerful in effect have literally been poisoning the minds of some people in the world against us. These films are causing the very opposite of the friendly effect which should be created, if we are to defeat Soviet propaganda”.

<sup>308</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Senator Wiley’s proposed solution was not federal censorship but heightened self-regulation”.

<sup>309</sup> Ibidem, p. 101. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] brief mentions of respecting the flag and fairly portraying all nations”.

<sup>310</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “In the early 1950s there simply were no films which directly addressed this issue. However, at least three films from the second half of the decade did take up the topic of extreme anti-communism – *Trial* (1955), *Storm Center* (1956), and *Three Brave Men* (1957). The censorship histories of these films reveal a good deal about the limits of expression in 1950s Hollywood”.

DOD incluíam não apenas precisão [nos relatos], mas também aderência à política do DOD e ‘melhor interesse’”<sup>311</sup>.

Apesar das movimentações governamentais em diferentes frentes e esferas – local, estadual e federal – para tirar o que consideravam de melhor do cinema hollywoodiano, tanto para consumo interno como também para exportação, o retrato que temos da indústria cinematográfica no final da década de 1950 e no alvorecer da década seguinte é bem diferente daquele do começo dos anos 50. Conforme sintetizado por Lev:

A indústria cinematográfica de Hollywood dos anos 1950 encarou um confuso padrão de censura governamental e ‘agências voluntárias’ que ‘exerciam alguma medida de vigilância, julgamento e até controle’ sobre o meio cinematográfico. Muitas organizações de censura e influência diferentes têm de ser consideradas, e as ‘regras’ do que era moral e politicamente aceitável estavam rapidamente mudando. Censura estadual e local se tornaram muito menos ativas depois da decisão milagrosa de 1952, porém o governo federal tentou influenciar o conteúdo fílmico de várias maneiras. Dentre as ‘agências voluntárias’, a mais importante era a Administração do Código de Produção (o ‘censor interno’ da indústria cinematográfica), e a Legião da Decência da Igreja Católica. Essas duas organizações, que costumeiramente, mas não sempre, trabalharam de modo complementar, exerciam um controle firme sobre os conteúdos dos filmes no começo dos anos 1950, mas gradualmente esse controle se afrouxou conforme a década progrediu<sup>312</sup>.

Hollywood conviveu com a censura interna e o risco da censura externa pairando sobre suas cabeças por três décadas e, ainda que essas pressões tenham sido amenizadas na década de 1950, este não era o fim. Desta maneira, a partir de todo esse contexto histórico, social e político que tanto se prolongava, podemos enfim compreender o mecanismo que permitiu à Força Aérea estadunidense imprimir o discurso oficial sobre uma obra de arte satírica e controversa. Que o leitor não se esqueça, esta era a autoproclamada terra da liberdade, que batalhava ferrenhamente para não seguir o caminho da servidão supostamente trilhado por outros países.

<sup>311</sup> Ibidem, p. 100. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The DOD’s ‘stipulations for extending cooperation’ included not only accuracy but also adherence to DOD policy and ‘best interest’”.

<sup>312</sup> Ibidem, p. 105. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The Hollywood film industry of the 1950s faced a confusing pattern of government censorship and ‘voluntary agencies’ that ‘exercise some measure of surveillance, judgment and even control’ over the film medium. Many different censoring and influencing organizations had to be considered, and the ‘rules’ of what was morally and politically acceptable were rapidly changing. State and local censorship became much less active after the *Miracle* decision of 1952, but the federal government tried to influence movie content in various ways. Among the ‘voluntary agencies’, the most important were the Production Code Administration (the ‘internal censor’ of the film industry), and the Catholic Church’s Legion of Decency. These two organizations, which often but not always worked in complementary ways, had a firm grip on film content in the early 1950s but gradually loosened that grip as the decade progressed”.

Nossa intenção com essas primeiras páginas do presente capítulo é permitir que o leitor se familiarize com o universo artístico e político em que a produção de *Dr. Strangelove* está inserida. Pode parecer que por alguns momentos nos desviamos de nosso assunto principal, mas a verdade é que através de todo resumo sobre o que foi a autocensura dos estúdios e como esta operou ao longo de três décadas – por meio do Código Hays –, as disputas legais em torno da liberdade de expressão dos cineastas e a maneira que casos pontuais com decisões favoráveis aos realizadores acabaram se tornando habituais, demonstram a transição entre o período de maior rigidez e o período de flexibilidade pelo qual passou o cinema hollywoodiano. Assim, embora ainda vigorassem algumas formas de controle (a autocensura e, em menor medida, uma tímida censura estatal), *Dr. Strangelove* – por se encontrar nesse período de flexibilização crescente – não enfrentou grandes problemas para chegar às salas de exibição. Se fosse feito 10 anos antes, *Dr. Strangelove* provavelmente não teria visto a luz do dia; mas, por ser fruto dos anos 1960, a única concessão feita pela sátira de Stanley Kubrick foi a exibição do *disclaimer* da Força Aérea.

### 3.2 Prólogo e os créditos: o alerta vermelho e a sátira

Após o fim do anúncio oficial da Força Aérea, voltamos à sequência introdutória habitual e vemos surgir o logotipo da produtora de *Dr. Strangelove*, Columbia Pictures. Entramos agora naquilo que foi originalmente proposto pelo diretor Stanley Kubrick.

A narrativa do filme se inicia com imagens gravadas acima das nuvens, no Círculo Ártico<sup>313</sup>, onde vemos picos de montanhas e ouvimos o uivo do vento acompanhando as imagens. Uma voz em *off* nos informa que:

Por mais de um ano, rumores ameaçadores têm circulado privadamente entre líderes ocidentais de alto escalão dizendo que a União Soviética esteve trabalhando no que foi sombriamente apontado como a arma definitiva: um aparelho do Juízo Final. Fontes de Inteligência rastream o local do projeto russo ultrassecreto na deserta e perpetuamente coberta de névoa Ilha Zhokhov, abaixo dos picos árticos. O quê eles

---

<sup>313</sup> In: *Inside: 'Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb'* (2000). De acordo com o depoimento de Dee Taylor, esposa de Gilbert Taylor, diretor de fotografia do filme, durante um desses voos, eles acabaram sobrevoando uma base secreta dos Estados Unidos, o que os levou a serem abordados por duas aeronaves estadunidenses, pois consideravam a possibilidade deles serem espiões.

estavam construindo ou porque estava localizado em um lugar tão remoto e desolado, ninguém poderia dizer<sup>314</sup>.

Assim, em termos satíricos e sem concessões, o filme se inicia com uma referência direta à corrida nuclear, ao medo e aos rumores sombrios em torno do “Juízo Final”, que consumiam as Forças de Inteligência, e, de maneira mais geral, a sociedade. Com o advento da bomba atômica, o fim da aliança entre URSS e EUA – construída na Segunda Guerra contra inimigos em comum – levou a uma crescente tensão entre os dois países. O mundo passou a observar com atenção e certa dose de horror a corrida tecnológica entre potências, cujo principal objetivo era o aperfeiçoamento dos meios de destruição em massa e, por consequência, a afirmação de sua superioridade bélica. Os Estados Unidos possuíam grande vantagem nessa corrida, uma vez que largaram na frente de seu adversário. Claude Delmas coloca a primazia estadunidense e seus efeitos nestes termos:

Em virtude de seu monopólio e, depois, devido à sua superioridade em matéria de armamentos nucleares, os Estados Unidos puderam conceber e colocar em prática uma estratégia de dissuasão que alcançou seus objetivos uma vez que, sem renunciar às pretensões universalistas de sua ideologia, a União Soviética foi obrigada a renunciar qualquer ação suscetível de ser julgada pelos Estados Unidos como afetando sua segurança nacional<sup>315</sup>.

O fato de possuir e produzir artefatos nucleares para fins militares implicava – e até hoje implica, como temos visto na escalada do conflito russo-ucraniano – num enorme poder de barganha e colocava todas as divergências no âmbito das relações internacionais sob uma nova perspectiva, pois “desde o verão de 1945, todas as tensões entre o Leste e o Oeste traziam, em segundo plano, o risco de um recurso à arma nuclear, inicialmente, por parte dos Estados Unidos e, a seguir, dos Estados Unidos e da União Soviética”<sup>316</sup>.

E ainda que não tenha levado tanto tempo para a União Soviética reproduzir o feito dos Estados Unidos e também conquistar o domínio do reino dos átomos, isto não implicou numa ameaça imediata à segurança continental dos EUA. Em razão do alcance dos mísseis soviéticos e o desafio logístico de seu transporte e mobilização, o território estadunidense

---

<sup>314</sup> Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “For more than a year, ominous rumors had been privately circulating among high-level Western leaders that the Soviet Union had been at work on what was darkly hinted to be the ultimate weapon: a doomsday device. Intelligence sources traced the site of the top-secret Russian project to the perpetually fog-shrouded wasteland below the Arctic peaks of the Zhokhov Island. What they were building or why it was located in such a remote, desolate place, no one could say”.

<sup>315</sup> DELMAS, Claude. *Armamentos Nucleares e Guerra Fria*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 69.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 71.

“era, ainda, invulnerável”. Mas o empenho do corpo científico soviético em recuperar o tempo perdido era tremendo.

Em agosto de 1957 [...] Krushev pôde anunciar que a União Soviética possuía mísseis balísticos capazes de transportar a milhares de quilômetros uma carga nuclear ou termonuclear, e foi no início de outubro desse mesmo ano que o primeiro *Sputnik* foi colocado em órbita. O território americano não era mais invulnerável<sup>317</sup>.

Foi durante a Guerra Fria, quando se tornaram vulneráveis, que os estadunidenses contemplaram e adquiriram a “dimensão espacial da Guerra Total”<sup>318</sup>, nos termos de Paul Virilio. Segundo Delmas, os Estados Unidos provavelmente estariam cientes de todos esses avanços do inimigo desde um ano antes e se preparavam para contrapor esses progressos e salvaguardarem seu território e sua população<sup>319</sup>. E não obstante a superioridade numérica, os EUA tiveram mais uma vez, por algum tempo, a superioridade tecnológica na corrida armamentista. A aquisição de bombas termonucleares significava para o governo estadunidense uma vantagem não somente militar, mas também psicológica. Essa vantagem foi a âncora que impediu que as ondas de pânico originadas pela conquista tecnológica soviética levassem o Ocidente aos mares do desespero e da desesperança. “Tê-las [as bombas termonucleares] produziria confiança e inibiria a guerra: quaisquer vantagens que Stálin pode ter obtido de sua bomba atômica seriam canceladas e os Estados Unidos permaneceriam à frente na corrida armamentista nuclear”<sup>320</sup>.

A lógica segundo a qual operava Washington propunha ser mais benéfico para seus interesses desenvolver armas ainda mais potentes que a já devastadora bomba atômica, ainda que isso significasse indiretamente “incentivar” a União Soviética a lhes perseguir nesse intento, do que ignorar a possibilidade de construir algo além e talvez permitir que o inimigo alcançasse o monopólio dessas superbombas. “No fim, conforme observou o presidente

<sup>317</sup> Ibidem, p. 75. Grifo do autor. Segundo Sidnei Munhoz, “As diferentes grafias para o nome de Khrushev estão associadas aos diferentes períodos em que os textos foram publicados e às mudanças nos acordos sobre a transliteração de nomes do alfabeto cirílico para as línguas latinas”. In: MUNHOZ, Sidnei J. *Guerra Fria: história e historiografia*. Curitiba: Appris, 2020, p. 185, nota de rodapé 6).

<sup>318</sup> LOTRINGER, Sylvere e VIRILIO, Paul. *Guerra Pura: A militarização do cotidiano*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 14. Quando os EUA tornam-se vulneráveis a ataques estrangeiros com grande poder de devastação, seus cidadãos passaram a interagir com o território de maneira diferente. A arquitetura urbana é transformada pelo medo, passamos a testemunhar então a construção de edifícios especialmente desenvolvidos para suportarem o dano, como *bunkers* e abrigos atômicos.

<sup>319</sup> DELMAS, Claude. Op. cit., p. 75.

<sup>320</sup> GADDIS, John Lewis. *The Cold War: a new history*. Nova Iorque: Penguin Group, 2005, p. 61. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Having them would produce reassurance and deterrence: whatever advantages Stalin might have obtained from his atomic bomb would be canceled, and the United States would remain ahead in the nuclear arms race”.

[Truman], se os Estados Unidos *poderiam* construir o que viria ser chamado de bomba de ‘hidrogênio’, então *deveriam* construir”<sup>321</sup>.

A lógica segundo a qual operava a Guerra Fria nestes dias propunha ser maléfico para todos os envolvidos estar ou até mesmo parecer estar na retaguarda de qualquer avanço bélico. Terrivelmente arriscado seria ter seu arsenal defasado pelo adversário, pois, segundo a mentalidade do período, eram as armas e o uso político delas que garantiam a paz entre as duas superpotências. “Paradoxalmente, pareceu necessário o desenvolvimento de armas tão poderosas que ninguém no lado americano sabia quais poderiam ser seus usos militares, enquanto simultaneamente persuadiam todos no lado soviético que se a guerra realmente viesse, essas armas seriam, sem dúvida, usadas”<sup>322</sup>. Ninguém queria ter de lançar mão de armas tão devastadoras numa guerra total, mas ninguém queria estar à mercê de um inimigo mais poderoso num conflito armado. De acordo Gaddis, a lógica da Guerra Fria na corrida armamentista tornou a irracionalidade o único caminho para se manter racional.

A União Soviética continuava a diminuir sua distância em relação aos Estados Unidos, seu avanço era mais rápido que o previsto pelos estadunidenses. O complexo militar-industrial soviético dava agora motivos para o Tio Sam se preocupar. A segunda metade da década de 1950 foi especialmente ameaçadora para os EUA. Em 1955 a URSS testou, com sucesso, o bombardeamento aéreo munido de um dispositivo termonuclear – já nesse período os soviéticos possuíam bombardeiros estratégicos, aeronaves de grande porte projetadas para alcançar alvos distantes, capazes de realizar missões em solo estadunidense. Em 1957 a URSS lançou, conforme referido, o primeiro míssil balístico internacional do mundo e mais tarde, no mesmo ano, acoplou um desses dispositivos para orbitar a Sputnik, o primeiro satélite artificial em nossa história. “Não era necessário nenhum cientista de foguetes para prever o próximo passo: colocar ogivas nucleares no topo de mísseis semelhantes, que poderiam atingir qualquer alvo dentro dos EUA em apenas meia hora”<sup>323</sup>.

Uma vez que seus feitos tornaram-se conhecidos pelas autoridades estadunidenses, não demorou para que os soviéticos utilizassem o poder político advindo de seu arsenal atômico – o poder de barganha – e para que o líder do Kremlin à época, Nikita Khrushchev,

---

<sup>321</sup> Idem. Grifos do autor. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “In the end, as the president saw it, if the United States *could* build what was now coming to be called a ‘hydrogen’ bomb, then it *must* build one”.

<sup>322</sup> Ibidem, p. 62. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Paradoxically, that seemed to require the development of weapons so powerful that no one on the American side knew what their military uses might be, while simultaneously persuading everyone on the Soviet side that if war did come those weapons would without doubt be employed”.

<sup>323</sup> Ibidem, p. 68. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “It required no rocket scientist to predict the next step: placing nuclear warheads atop similar missiles, which could then reach any target within the United States in only half an hour”.

bramasse o poderio nacional. “De 1957 até 1961, Khrushchev abertamente, repetidamente e assustadoramente ameaçou o Ocidente com a aniquilação nuclear. As capacidades do míssil soviético eram tão superiores aos estadunidenses [...] que poderiam varrer qualquer cidade americana ou europeia”<sup>324</sup>. Embora Khrushchev fizesse questão de constantemente (re)afirmar a estatura de suas forças, segundo Gaddis, seu discurso procurava mascarar as deficiências do arsenal soviético. “Pois, apesar das armas termonucleares da União Soviética funcionarem bem o suficiente, seus bombardeiros estratégicos eram poucos, primitivos e capazes de atingir a maioria de seus alvos estadunidenses apenas em missões de ida”<sup>325</sup>. Ainda que se gabasse a respeito de uma produção acelerada de armamentos – chegando ao exagero de comparar a produção do complexo militar-industrial à produção de salsichas –, Khrushchev bem sabia da disparidade entre seus discursos e a realidade, mas fazia parte do jogo político, e ainda faz, performar poder diante dos inimigos. “Eu exagerei um pouco”, admitiu Khrushchev anos depois<sup>326</sup>. Sergei Khrushchev, filho de Nikita, “ele mesmo um engenheiro de foguetes, falou de maneira ainda mais direta: ‘nós ameaçamos com mísseis que não tínhamos’”<sup>327</sup>.

Toda essa situação, com as informações que temos acesso hoje, beirava o absurdo. Mas que fique claro que Khrushchev não era um sujeito monolítico, pois, apesar das constantes ameaças que fazia, o líder soviético também se utilizava retoricamente da existência das bombas para fazer graça a seus convidados e, assim, aliviar qualquer possível tensão entre eles. Citemos, apenas a título de exemplo, a interação peculiar entre Khrushchev e Hubert Humphrey, visitante estadunidense. O secretário-geral do Partido Comunista pediu a seu convidado que lhe mostrasse no mapa sua cidade de origem, quando Humphrey apontou para Minneapolis, então, “Khrushchev circulou a cidade com um grande lápis azul. ‘Isso é para que eu não me esqueça de ordená-los a poupar a cidade quando os foguetes forem lançados’, ele explicou amavelmente”<sup>328</sup>.

As bravatas de Khrushchev foram desfeitas por John F. Kennedy, mas somente quando este considerou oportuno fazê-lo. JFK se utilizou de um porta-voz (*spokesman*) para fazer saber o mundo que, por meio de satélites de reconhecimento, tornou-se manifesto o blefe dos

<sup>324</sup> Ibidem, p. 70. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “From 1957 through 1961, Khrushchev openly, repeatedly, and bloodcurdlingly threatened the West with nuclear annihilation. Soviet missile capabilities were so far superior to those of the United States [...] that he could wipe out any American or European city”.

<sup>325</sup> Ibidem, p. 69. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] Because although the Soviet Union’s thermonuclear weapons worked well enough, its long-range bombers were few, primitive, and capable of reaching most American targets only on one-way missions”.

<sup>326</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Khrushchev later admitted: ‘I exaggerated a little’”.

<sup>327</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Sergei, himself a rocket engineer, put it more bluntly: ‘We threatened with missiles we didn’t have’”.

<sup>328</sup> Ibidem, p. 70. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Khrushchev circled it with a big blue pencil. ‘That’s so I don’t forget to order them to spare the city when the rockets fly’, he explained amiably”.



soviéticos. Ficou claro para todos que a capacidade bélica da URSS não havia sequer chegado perto de se igualar à capacidade dos americanos, que dirá ultrapassá-la<sup>329</sup>. “Nós temos a capacidade de retaliar que é pelo menos tão extensa quanto o que os soviéticos podem oferecer atacando primeiro. Assim, nós estamos confiantes de que os soviéticos não provocarão um grande/importante conflito nuclear”<sup>330</sup>, disse o porta-voz do presidente. Essa descoberta, seguida pelo pronunciamento, foi realmente danosa para a URSS na balança de equilíbrio de poder na esfera internacional. Não apenas perderam a vantagem que possuíam – a vantagem psicológica, ao menos, a qual, ainda que tenha sido construída tendo uma grande mentira por base, tinha efeitos reais sobre uma sociedade receosa e um cenário político voltado ao confronto, até o dia que a verdade foi revelada e essa construção ruiu –, como devolveram o primeiro lugar da corrida armamentista aos EUA, que dispararam absolutos, isolados, ainda mais confiantes em seus recursos em caso de um conflito direto.

Embora jamais tenha alcançado os Estados Unidos nesta disputa de longa distância – a corrida perdurou algo em torno de quarenta anos –, o Kremlin estava seriamente comprometido com o objetivo de atingir a paridade com seu maior rival ideológico e geopolítico. De acordo com o historiador Sidnei J. Munhoz, uma das duas principais vertentes pela qual escoava importante porção do orçamento soviético no longo prazo, e que por fim fez emergir a crise soviética de meados da década de 1980, foi a corrida armamentista no contexto da Guerra Fria.

Com uma produção de riquezas que, no início da década de 1960, equivalia à aproximadamente a metade daquela verificada nos EUA, a União Soviética gastou por anos a fio, em termos proporcionais ao seu PIB, o dobro do que despendia a potência rival. Sublinhe-se em relação a esse tópico que, se os dados estatísticos soviéticos foram, de fato, superestimados em demasia, como apontam autores já mencionados, o gasto proporcional foi ainda muito maior. Desse ponto de vista, a contínua sangria de recursos para atender à crescente demanda no campo militar haveria produzido efeitos perversos na economia do país<sup>331</sup>.

Queremos, a partir de toda essa contextualização, deixar claro que, para o público presente quando da exibição original de *Dr. Strangelove*, toda esta preparação para a atmosfera tensa da abertura do filme, que se situa num contexto repleto de rumores que circulam nos altos escalões do poder, de espionagem internacional e de frágil equilíbrio de

<sup>329</sup> Ao fim dos anos 1950, o arsenal atômico estadunidense era quase 74 vezes maior que o arsenal soviético. Em números absolutos, os EUA possuíam 369 bombas operacionais, enquanto a União Soviética “provavelmente não tinha mais de cinco armas do tipo no período”. In: GADDIS, John Lewis. Op. cit., p. 58.

<sup>330</sup> Ibidem, p. 75. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[W]e have a second strike capability which is at least as extensive as what the Soviets can deliver by striking first. Therefore, we are confident that the Soviets will not provoke a major nuclear conflict”.

<sup>331</sup> MUNHOZ, Sidnei J. *Guerra Fria: história e historiografia*. Curitiba: Appris, 2020, p. 249.

poder, é demasiadamente verossímil. Kubrick adiciona camadas sólidas de sustentação a essa paródia de um drama de guerra. Os espectadores poderiam identificar a narração inicial, que anuncia rumores relativos à produção de um super armamento nuclear soviético (“*the ultimate doomsday device*”), com o mundo em que estavam inseridos e as notícias a que tinham acesso constante em seu cotidiano.

Com o fim da narração, uma tela preta serve de rápida transição para o plano do bico de um avião enquadrado em *contra-plongée*, ângulo no qual o objeto focalizado pela câmera é filmado de baixo para cima, ponto de vista que tende a produzir o efeito psicológico de imponência do objeto sobre quem o observa<sup>332</sup>. Sendo o cinema a junção entre as imagens em movimento e o som, o sentido da cena é conferido pela combinação destes elementos. Nesse caso específico, a música instrumental, suave e romântica que toca junto à apresentação do plano e de sua sequência, na qual vemos o abastecimento do tanque de combustível de um bombardeiro B-52 em pleno voo, confere uma conotação sexual às cenas de poderosas máquinas de guerra em primeiro plano. O bico do avião e, depois, o bocal de abastecimento – ambos com formato fálico – passam a ser imaginados como os órgãos sexuais dessas máquinas e o que se vê é a simulação do intercuro sexual entre duas aeronaves, o que figura tão absurdo quanto cômico. Se com o aviso inicial e a narração em *off* somos preparados para um possível drama político, é na sequência dos créditos que Kubrick realmente mostra a que veio, o verdadeiro tom do filme e sua narrativa e estética do absurdo. Sobrepostos a maior parte dessa sequência, vemos os créditos do filme<sup>333</sup>.

---

<sup>332</sup> Quando utilizamos essa linguagem temos em mente uma das definições proposta por Jacques Aumont e Michel Marie. Conforme sumarizam os autores, ponto de vista é “uma opinião, um sentimento a respeito de um objeto, de um fenômeno ou de um acontecimento. No cinema, a marcação desse ponto de vista é codificada de modo menos claro do que em literatura e depende mais das normas estilísticas e dos estilos individuais. O enquadramento é um de seus instrumentos de predileção, mas todos os meios expressivos podem concorrer com isso (por exemplo, a dimensão de plano, o contraste dos valores e das cores, o desfocado...)”. In: AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. “Ponto de vista”. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p. 237.

<sup>333</sup> A respeito dessa sequência dos créditos, outro famoso diretor, Martin Scorsese declarou, antes de cair na gargalhada: “Apenas a visão dos créditos de abertura e o uso da música sobre os créditos de abertura, nós sabíamos imediatamente que qualquer coisa poderia acontecer nesse filme”. In: *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* (2001). Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The vision of just the opening credits and the use of music over the opening credits, we knew immediately anything could happen in this movie”.

Figura 10 - Abastecimento do tanque de combustível de um bombardeiro B-52 em pleno voo



Enquanto atualmente os créditos dos profissionais envolvidos num projeto fílmico em geral aparecem apenas após toda exibição da narrativa já ter sido projetada, ainda era comum, nos anos 1960, termos este processo invertido. Na Hollywood clássica, os realizadores eram reconhecidos com primazia em relação à narrativa que haviam construído.

Em relação aos créditos, gostaríamos de fazer duas breves considerações acerca de informações dispostas em tela. Em primeiro lugar, embora seja o filme de um diretor estadunidense, que conta também com atores estadunidenses e um enredo que se passa nos EUA, *Dr. Strangelove* faz parte das chamadas “*runaway productions*” (produções em fuga, numa tradução livre). Entre as décadas de 1950 e 1960, com o intuito de baixarem o custo de produção, de modo a aumentar o lucro sobre cada produto finalizado, os produtores, diretores e executivos hollywoodianos – que “estavam comprometidos em constantes embates com diversos sindicatos de classes profissionais de Hollywood”<sup>334</sup> – optaram por transladar suas produções para outros países, onde o custo da mão de obra técnica, especializada, era consideravelmente menor. “Essa prática, conhecida como ‘*runaway production*’, se tornou difundida e altamente controversa no começo dos anos 1960”<sup>335</sup>.

<sup>334</sup> MONACO, Paul. *The sixties: 1960-1969*. Nova Iorque: Charles Scribner’s Sons, 2001, p. 11. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] were engaged in constant struggles with the various Hollywood craft unions”.

<sup>335</sup> Ibidem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “This practice, know as ‘*runaway production*’, had become both widespread and highly controversial by the beginning of the 1960s”.

As produções hollywoodianas encontraram refúgio nos países “onde o trabalho era abundante e barato e onde o governo local oferecia subsídios substanciais e dedução fiscal”<sup>336</sup>. A nova tendência de produções no estrangeiro foi concomitante a uma reestruturação interna dos estúdios, que se transformavam cada vez mais em “entidades administrativas”, responsáveis “em assegurar os fundos de produção, o acerto de contratos, a supervisão das produções e o marketing do produto final, em vez de realmente produzir os filmes”<sup>337</sup>.

Como toda boa empresa capitalista, que prioriza os dividendos de seus acionistas em detrimento do bem-estar dos profissionais na folha de pagamento, os mais importantes estúdios logo abriram mão do modelo de trabalho-intensivo, o que significou cortes significativos de pessoal. O número de profissionais permanentes caiu drástica e vertiginosamente. “O impacto nas folhas de pagamento dos estúdios, especialmente com a perda de técnicos de produção, foi repentino e dramático”<sup>338</sup>. Era o fim das problemáticas negociações entre estúdios, uniões e sindicatos trabalhistas. O destino escolhido para as *runaway productions* foi a Europa, “onde a mão de obra era mais barata e as equipes poderiam ser reduzidas ao mínimo”<sup>339</sup>. A mudança para o Velho Continente foi facilitada pela reconstrução do pós-Segunda Guerra, que abrangia boa parte da Europa arrasada pela guerra total, e que trazia consigo melhorias expressivas em relação ao transporte e à comunicação entre Estados Unidos e Europa Ocidental. Conforme bem sintetizou Paul Monaco:

*Runaway productions* foram ainda mais fomentadas pelos diversos esquemas protecionistas do pós-guerra e subsídios governamentais na Europa que se aplicavam à produção, especialmente na Grã-Bretanha, Itália e França. As companhias de Hollywood estavam habilitadas a receber, somente em 1962, mais de 5 milhões de dólares diretamente de subsídios governamentais para a produção de filmes apenas nessas três nações. A natureza desses subsídios, suas quantias e os métodos pelos quais eles poderiam ser realmente coletados variavam consideravelmente de país para país<sup>340</sup>.

<sup>336</sup> Ibidem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] where labor was abundant and cheap and where local government offered substantial subsidies and tax breaks”.

<sup>337</sup> Ibidem, p. 12. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] on the securing of production funds, the arranging of contracts, the supervising of productions, and on the marketing of the final product, rather than the actual producing of feature films”.

<sup>338</sup> Ibidem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The impact on studio payrolls, especially with the loss of production technicians, was swift and dramatic”.

<sup>339</sup> Ibidem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] where labor was cheaper and crews could be kept to a minimum”.

<sup>340</sup> Ibidem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Runaway productions was fostered further by the various postwar protectionist schemes and governmental subsidies in Europe that applied to moviemaking, especially in Great Britain, Italy, and France. Hollywood companies were able to receive in 1962 alone over \$5 million in direct governmental subsidies for the production of films in just those three nations. The nature of these subsidies, their amounts, and the methods by which they could actually be collected varied considerably from country to country”.

Essa mudança de ares, a internacionalização das produções, trouxe consigo um imbróglio. A controvérsia em questão, gerada por esses filmes, girava em torno de suas nacionalidades, afinal, eram filmes produzidos por estúdios americanos, com direção e elenco americanos, mas rodados no estrangeiro. A que país se deveria atribuir a origem nos créditos? A situação se tornava ainda mais turva ao se tratar de filmes rodados no Reino Unido, uma vez que partilham da mesma língua dos estadunidenses – diminuindo a distância entre o que seria próprio à produção de um país ou à produção de outro.

Em verdade, quando o *American Film Institute* anunciou sua lista de cem melhores filmes americanos em 1998, havia ali três títulos dos anos 1960 originalmente lançados com a Grã-Bretanha creditada como nação produtora. Estes filmes eram *Lawrence da Arábia* (1962), *Dr. Strangelove, ou como eu aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba* (1964) e *2001: Uma odisseia no espaço* (1968)<sup>341</sup>.

A prática era tão difundida entre os principais estúdios estadunidenses que, no ano de 1960, o montante dos filmes rodados em locações além-mar era algo próximo a 40% de todos seus projetos para aquele ano. No ano seguinte, 1961, dos 254 filmes produzidos pelos maiores estúdios hollywoodianos, 164 foram filmados nos Estados Unidos e os outros 90 filmes foram realizados no exterior<sup>342</sup>. De acordo com M. K. Booker, citado por Paloma Castilho, segundo o que mais nos interessa em toda essa discussão em relação a nosso objeto de estudo:

*Dr. Strangelove* [...] era oficialmente uma produção britânica, filmada nos Estúdios Shepperton em Londres e apresentando o ator britânico Peter Sellers como protagonista. Contudo, isto [o filme] foi feito com financiamento da Columbia Pictures, sediada nos EUA, e se passa nos Estados Unidos, com a maioria dos atores sendo estadunidenses e um diretor americano, apesar de Kubrick ter passado grande parte de sua carreira vivendo e trabalhando no Reino Unido<sup>343</sup>.

<sup>341</sup> Ibidem, p. 13. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “In fact, when the American Film Institute announced its list of one hundred best American movies in 1998 there were three titles from the 1960s originally released with Great Britain credited as the producing nation. Those films were *Lawrence of Arabia* (1962), *Dr. Strangelove, or how I learned to stop worrying and love the bomb* (1964), and *2001: A space odyssey* (1968)”.

<sup>342</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>343</sup> Citado em CASTILHO, Paloma. *De macaco selvagem a anjo espacial: a visão de Stanley Kubrick sobre a Guerra Fria e a manifestação do sublime no filme 2001: Uma Odisseia no Espaço*. Dissertação (Dissertação de mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2019, pp. 41-42. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “*Dr. Strangelove* [...] was officially a British production, filmed at Shepperton Studios in London and featuring the British actor Peter Sellers as the lead cast member. However, it was made with financial backing from U.S.-based Columbia Pictures and set in the United States, with mostly American actors and an American director, though Kubrick spent much of his career living and working in the United Kingdom”. De acordo com o documentário “*Inside: ‘Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb’*” (2000), o plano inicial de Kubrick era filmar em Nova Iorque, porém, no último momento, o diretor considerou que os Shepperton Studios acomodaria melhor a produção.

A segunda consideração que gostaríamos de fazer em relação aos créditos, conforme nos parece útil ressaltar, é concernente à origem do roteiro. *Dr. Strangelove* adapta para o cinema o livro *Red Alert*, de Peter George. Isto não configura uma novidade na carreira de Kubrick que, ao longo de toda sua filmografia, envolveu-se proficuamente no trabalho de adaptar obras literárias. Filmes como *Glória Feita de Sangue* (1957), *Lolita* (1961), *Laranja Mecânica* (1971) e *O Iluminado* (1980) são exemplos da boa relação do diretor com os livros enquanto fontes de inspiração<sup>344</sup>.

Kubrick não se limitava a transliterar o conteúdo dos livros para as telonas, antes estava constantemente disposto a alterar o conteúdo literário de acordo com seus propósitos estéticos e narrativos, ele produzia verdadeiras adaptações. Em *Dr. Strangelove*, o “dedo” do diretor foi responsável pela alteração do tom da narrativa encontrada no livro que serviu de base ao filme. Se *Red Alert* é uma ficção que se leva a sério, levando a sério também a ameaça nuclear, *Dr. Strangelove* ganha contornos de comicidade, na medida em que lhe é adicionado um tom jocoso e satírico que não pode ser encontrado na obra de referência.

Segundo James B. Harris, produtor de alguns dos filmes de Kubrick, o diretor e ele trabalhavam já em 1962 no roteiro de um drama/suspense sobre a guerra nuclear. Não era ainda *Dr. Strangelove*, mas foi nesse momento, nas longas noites de trabalho, que ambos começaram a imaginar como situações “bobas” se desenvolveriam neste ambiente rígido, tenso, que é a sala de guerra<sup>345</sup> – por exemplo, como seria se as pessoas ali reunidas sentissem fome. Embora, posteriormente, Harris tenha se afastado do projeto para dar início à sua carreira de diretor, Kubrick fez questão de ligar para o amigo e dizer: “Você se lembra quando discutimos a possibilidade de fazer disso uma comédia? Eu realmente sinto que a melhor maneira de contar essa história, de provar meu ponto, todo o dilema termonuclear, é na forma de uma sátira, uma comédia, do que na história séria que estávamos desenvolvendo”<sup>346</sup>. Essa guinada na pré-produção é confirmada por Lee Minoff, produtor executivo do filme, segundo o qual: “Kubrick se deu conta de que isso era tão inacreditável que só poderia ter efeito e ser

---

<sup>344</sup> Ibidem, p. 34 e 37.

<sup>345</sup> É preciso deixar claro, de antemão, que não existe uma sala de guerra na Casa Branca, em Washington. Todavia, conta-se a história, de que *Dr. Strangelove* imprimiu tão forte efeito de realidade sobre seus espectadores que até mesmo Ronald Reagan, em seus primeiros momentos como presidente eleito dos Estados Unidos, fez questão de pedir aos funcionários da Casa Branca que lhe levassem à sala de guerra, ficando levemente decepcionado diante da realidade de que não havia uma. Ver *Inside: ‘Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb’* (2000).

<sup>346</sup> In: *Inside: ‘Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb’* (2000). Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “I got a call from Stanley saying: ‘Do you remember when we discussed the possibility of doing this thing as a comedy, he said, you know, I really feel that the best way to tell this story, to make the point, the whole thermonuclear dilemma, is much better said in the form of a satire, a comedy, than it is in the straight story we’ve developed”.

absorvido através de uma lente cômica, uma lente satírica, e esse era seu grande conceito para o filme. Ele começou com um filme muito literal e muito sério sobre o jogo nuclear e não poderia ser feito”<sup>347</sup>. A história é reforçada pelo depoimento de John Calley, antigo presidente da Warner Bros. De acordo com Calley, o diretor considerava que a ideia de fazer um filme sério sobre o tema era “totalmente insana, a ponto de não poder ser feita dessa maneira”<sup>348</sup>. E, tendo isto em mente, o diretor procurou Terry Southern para, juntos, roteirizarem um novo filme. O processo criativo por trás do roteiro era um tanto incomum, de acordo com o relato do filho de Terry, Nile Southern, “Stanley diria a Terry: ‘Terry, qual é a coisa mais ultrajante que esse personagem pode dizer e ainda ser crível?’”<sup>349</sup>. E, dessa maneira, o filme foi ganhando corpo, adquirindo formato próprio, e, finalmente, se afirmando como uma grande sátira da disputa termonuclear.

### 3.3 Ambientação e apresentação de personagens

Após os créditos, um efeito de transição em tela preta leva o espectador para uma sequência de imagens e sons que remetem a uma base aérea. A edição nos teletransporta rapidamente para o interior dessa mesma base. Uma vez dentro desse ambiente, somos apresentados a dois personagens que desencadearão a narrativa: Capitão Lionel Mandrake (Peter Sellers<sup>350</sup>), um oficial britânico, e o General Jack D. Ripper<sup>351</sup> (Sterling Hayden).

<sup>347</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Kubrick realised this stuff was so incredible, that it could only be kicked in and absorbed through a comic lens, through a satiric lens, and that was his great concept for the movie. He started out very literally, a very serious film, about nuclear games [inaudível], so it couldn’t be done”.

<sup>348</sup> In: *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* (2001). Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “He bought the book [Red Alert] and was trying to make it straight and realised that he couldn’t, that it was so utterly insane that couldn’t be done that way”.

<sup>349</sup> In: *Inside: ‘Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb’* (2000). Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Stanley would say to Terry: Terry, what’s the most outrageous thing this character can say and still be credible?”.

<sup>350</sup> Este é o primeiro dos três personagens que Peter Sellers interpretará no filme. O cachê do ator foi de US\$ 1 milhão, o que representava 55% do orçamento da produção. Stanley Kubrick brincava por aí dizendo que havia comprado 3 pelo preço de 6. Ver BRIDI, Natália. “9 coisas que você não sabia sobre Dr. Fantástico nos 55 anos do filme”. In: *Omelete*. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/dr-fantastico-50-anos#14>>. Acesso em: 5 de maio de 2022.

<sup>351</sup> Embora a grafia não seja a mesma, foneticamente o nome do general é uma referência clara e direta ao notório *serial killer* Jack, o Estripador (em inglês: Jack, the Ripper). É possível que Kubrick tenha feito a associação entre as duas figuras pela forma violenta que eles tiveram de lidar com suas frustrações sexuais, como veremos; contudo, é preciso deixar claro que não possuímos qualquer fonte que corrobore a razão do diretor ter optado por batizar o personagem desta maneira.

Em seu escritório, Ripper liga para Mandrake, que parece estar numa espécie de sala de inteligência ou informação, o que pode ser deduzido a partir do equipamento disponível no espaço. O que se segue são duas importantes perguntas e três ordens. Antes de iniciarem um diálogo, Ripper faz questão de saber se o capitão reconhece a sua voz, pois é a confirmação da identidade do emissor que dará respaldo às ações que precisarão ser tomadas. A segunda pergunta se refere à confirmação do posicionamento dos aviões estadunidenses, aqueles que estão sempre no ar, preparados para atacar alvos soviéticos. Uma vez que as respostas de Mandrake são positivas, Ripper lhe informa que a base entrará em “alerta vermelho”. O capitão interpreta a ordem como um exercício militar, mas este não é o caso. O general informa, porque considera que Mandrake tem o direito de saber, que estavam em guerra. Perplexo diante do informe, Mandrake pergunta se há envolvimento dos russos no combate; Ripper diz não saber mais que isso. Antes de encerrarem a conversa, General Ripper direciona o capitão a transmitir o plano R para um grupo de bombardeiros atômicos. Por último, e talvez o mais importante, de acordo com o general: “Confisquem todos os rádios particulares imediatamente”. Assim, não haveria possibilidade do inimigo, no exterior da base, se comunicar com sabotadores infiltrados.

Figura - General Jack D. Ripper em seu escritório





Não podemos jamais perder de vista que se trata de um filme e, assim sendo, não podemos menosprezar seus atributos intrínsecos. O diálogo citado acima se desenrola em tela e informa mais do que apenas aquilo que é verbalmente expresso. A construção dos personagens está também na *mise-en-scène*. Enquanto o Capitão Mandrake é apresentado num ambiente amplo, bem iluminado, cercado por máquinas de ponta (para os padrões do período) e por outras pessoas – o que apontaria para suas intenções mais claras, uma personalidade mais racional e comedida e a ligação concreta que tem com outras pessoas; o General Ripper se encontra sozinho em seu escritório, um espaço bem mais estreito e mal iluminado, cercado por quadros e gravuras que fazem referências ao campo militar – o que apontaria para a obscuridade por detrás de suas ações, uma personalidade inescrutável, beirando o sombrio, em razão de sua sisudez, além da sua desconexão com outras pessoas e proximidade com o bélico. O que conecta ambos é o lema do *Strategic Air Command* (SAC) ao fundo, “*Peace is our profession*”<sup>352</sup>. Com o soar da sirene que anuncia o estado de alerta vermelho na base aérea, Ripper se levanta, parece consternado, vai até a janela e fecha as persianas, diminuindo ainda mais a quantidade de luz no cômodo, e reforça seu isolamento. A base se fecha ao mundo, o general reproduz a ação numa escala bem menor, simbólica, individual.

Figura 12 - Capitão Mandrake no que parece ser a sala de inteligência da base aérea



<sup>352</sup> Em tradução livre, “Paz é a nossa profissão/vocação/chamado”.

Antes de prosseguirmos, nos detenhamos ainda um pouco na questão levantada por Mandrake diante da notícia da guerra: “Todos os russos estão envolvidos, senhor?”. Kubrick não se dispõe a explicar a associação que Mandrake, personagem fictício, faz entre uma guerra promovida pelo governo dos Estados Unidos e o possível envolvimento dos russos/soviéticos. O diretor pressupõe que todo seu público está ciente dos desdobramentos da política internacional desde o fim da Segunda Guerra e como dois aliados, em tempos de guerra, acabaram por se tornar dois ferrenhos inimigos, em tempos de paz.

É racional, diante de uma ameaça em comum, que rivais de longa data possam apaziguar suas desavenças para que, por um momento, enfrentem juntos uma ameaça maior à preservação de suas próprias existências do que um poderia representar para o outro. “Eles têm um objetivo comum: vencer, e qualquer outra preocupação é secundária, ou deliberadamente abandonada”<sup>353</sup>. Porém, este tipo ideal não se encaixa perfeitamente nas relações entre os três grandes vencedores da Segunda Guerra.

É claro que houve concessões de todas as partes envolvidas durante o combate ao nazifascismo para a sustentação da aliança. A União Soviética, por exemplo, dissolveu a Internacional Comunista – “a organização, criada em 1919, com o intuito de exportar o projeto revolucionário bolchevique”<sup>354</sup> – sem sequer consultar a grande maioria de suas seções, o que funcionou como um meio de assegurar aos Estados Unidos e à Inglaterra “a sua disposição para a convivência e coexistência pacífica com as democracias ocidentais e, em contrapartida, buscava conseguir a criação da Segunda Frente”<sup>355</sup>. Da parte dos Estados Unidos, poderíamos citar o *Lend-lease*, política por meio da qual o país comandado por Roosevelt forneceu grandes quantidades de suprimentos para a campanha soviética contra a Alemanha, o que englobava desde toneladas de gêneros alimentícios até centenas de milhares de veículos, passando também pela indumentária necessária aos combatentes. De acordo com Sidnei Munhoz, “esse suporte vultoso permitiu aos soviéticos concentrarem-se na produção de tanques e outros artefatos bélicos que foram decisivos na condução da guerra”<sup>356</sup>.

Conforme dizíamos, apesar da convergência dos interesses em tempos de ameaça mútua pelo mesmo agressor, em nada diminuiu a suspeição que uma potência trazia consigo em relação à outra – especialmente em se tratando da relação entre ingleses e soviéticos. Um elemento crucial para entendermos a suspeita por parte dos soviéticos diz respeito à demora

---

<sup>353</sup> DELMAS, Claude. Op. cit., p. 31.

<sup>354</sup> MUNHOZ, Sidnei J. Op. cit., p. 58.

<sup>355</sup> Idem. “Ressalte-se, contudo, que esse ato era muito mais simbólico do que real, pois Stálin mantinha controle sobre os partidos comunistas na esmagadora maioria dos países onde eles existiam, fossem legais ou ilegais”. In: MUNHOZ, Sidnei J. Op. cit., p. 59.

<sup>356</sup> Ibidem, p. 62.

na abertura da Segunda Frente contra os alemães<sup>357</sup>. Munhoz apresenta um debate acadêmico sobre qual teria sido a razão do atraso, dividindo a questão em duas principais correntes interpretativas. A primeira, conferindo aos aliados ocidentais o benefício da dúvida, defende que o atraso se deu em razão de questões logísticas e estratégicas; já a segunda assume que o primeiro ministro britânico, Winston Churchill, foi o responsável por postergar por anos consecutivos a criação dessa frente de combate<sup>358</sup>.

Churchill teria sido o responsável por convencer Roosevelt a adiar as operações na Europa. Para o líder britânico, os Estados Unidos deveriam dar prioridade para os combates no norte da África e nos Bálcãs para somente então se concentrarem sobre a pressão sofrida pelos soviéticos com as investidas alemãs. “Diversos militares de alta patente, entre eles o general George Catlett Marshall e o Almirante Ernest Joseph King, no entanto, opuseram-se a essa ação pela periferia das áreas centrais do conflito [...]”<sup>359</sup>. Ainda assim, se seguiu o que seria o planejamento de Churchill para a guerra.

Em consequência dos contínuos atrasos na abertura da Segunda Frente de batalha, popularizou-se entre os soviéticos a ideia de que os imperialistas ocidentais desejavam tanto o seu desgaste quanto o dos alemães. “Conforme essa interpretação, o ardil possibilitaria a derrota de dois inimigos de uma só vez, a URSS, oponente ideológica, e a Alemanha, concorrente imperialista”. Popularizou-se também, entre a elite dirigente soviética, a ideia de que o país teria sido o maior responsável pela derrota da Alemanha nazista, contando apenas com uma ínfima contribuição dos aliados. “Como resultado, ganhou vulto a crença de que a URSS havia conquistado, na guerra, o direito de manter o controle das amplas áreas adjacentes ao seu território, libertadas das forças invasoras pelo Exército Vermelho”<sup>360</sup>.

Embora esses eventos tenham abalado a relação entre os países vencedores, estes não eram motivos suficientes para inaugurar um novo período de guerra ou paz armada. Sendo assim, o que levou a isso?

As perdas sofridas pela União Soviética eram tremendas. Embora Stálin temesse o que viria da parte de seus aliados com o fim da guerra<sup>361</sup>, ele tinha pleno conhecimento de que

---

<sup>357</sup> A Primeira Frente remete aos combates travados pela União Soviética contra a Alemanha no Oriente, seu território, enquanto a Segunda Frente remeteria aos combates que deveriam ser travados pela Grã-Bretanha e Estados Unidos contra os alemães nas regiões ocupadas no Ocidente.

<sup>358</sup> MUNHOZ, Sidnei J. Op. cit., p. 54.

<sup>359</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>360</sup> Ibidem, pp. 71 e 72.

<sup>361</sup> “No momento em que a conferência de Yalta terminava, Stálin dizia, no mesmo sentido: ‘Não é difícil permanecer unidos em tempo de guerra, pois existe um objetivo solidário, destruir o inimigo, e que é claro para todos. A tarefa difícil virá após a guerra, quando interesses diferentes dividirão os aliados’”. In: DELMAS, Claude. Op. cit., p. 31.

sem a cooperação da Inglaterra e dos Estados Unidos, a reconstrução seria tarefa penosa, quase inexecutável. “A URSS precisava de paz, assistência econômica e da aquiescência diplomática de seus antigos aliados”<sup>362</sup>. Não parecia ser do melhor interesse soviético naquele momento pôr fim às suas relações com o ocidente capitalista e democrático. Quem vê no líder do Kremlin um ideólogo apaixonado e intempestivo, provavelmente não está a par das manobras que operava no âmbito da política internacional para se equilibrar, sem atritos desnecessários com outros países. Estamos propensos a concordar com os analistas que veem a condução da política externa soviética a partir de uma perspectiva realista. “[...] Desse ponto de vista, [a União Soviética] agia como uma grande potência à busca de maximização de sua segurança e poder e, portanto, procurava garantir os seus interesses de Estado”<sup>363</sup>. A ideologia não impelia Stálin ao combate imediato, antes era o conforto e certeza de que a União Soviética não teria de agir, sujar as mãos, para que seus objetivos se concretizassem e seus inimigos/aliados tropeçassem. Uma suposta inexorabilidade histórica estaria ao seu lado, e lhe dizia com voz suave: “Nesta batalha não tereis que pelejar; postai-vos, ficai parados, e vede a salvação”. Nas palavras de Gaddis: “Ele poderia simplesmente esperar para os capitalistas começarem uma querela um com o outro e para os europeus enojados abraçarem o comunismo como uma alternativa”<sup>364</sup>.

Do lado americano, temos por líder Roosevelt, um homem já experimentado por mais de dez anos na presidência, tentando conciliar os interesses soviéticos no pós-guerra com os planos já traçados para o bem-estar de seu país. Há, contudo, quem apresente ao público um Roosevelt senil, doente e ingênuo, disposto a conceder aos soviéticos em Ialta “tudo aquilo que eles consideravam sua legítima necessidade de segurança”, partindo da premissa equivocada de que Stálin era “mais liberal democrata do que um competidor ideológico”. Nesse Roosevelt caricato, não cremos. Temos aqui, ao menos assim acreditamos, outro político realista que possuía profunda consciência de quais eram os interesses de seus compatriotas e também quais eram as ferramentas que tinha à disposição para alcançá-los. “Em outras palavras, Roosevelt tinha objetivos definidos de forma precisa, mas possuía consciência do que era possível alcançar naquele contexto e do que deveria ser tratado como meta de média ou longa duração”. Com isso em mente, Roosevelt adiou decisões que trariam desavenças entre os aliados para o fim da guerra. Assim, segundo Munhoz, Roosevelt agia de

<sup>362</sup> GADDIS, John Lewis. Op. cit., pp. 11-12. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The U.S.S.R needed peace, economic assistance, and the diplomatic acquiescence of its former allies”.

<sup>363</sup> MUNHOZ, Sidnei J. Op. cit., p. 35.

<sup>364</sup> GADDIS, John Lewis. Op. cit., p. 14. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “He could simply wait for the capitalists to begin quarreling with one another, and for the disgusted Europeans to embrace communism as an alternative”.

modo a impor gradualmente “o seu ponto de vista sem colocar em risco a Aliança”<sup>365</sup>. Também não parecia ser de seu melhor interesse engatar uma guerra contra os soviéticos na sequência de uma guerra contra alemães e japoneses.

É tarefa árdua precisar em que momento exato se iniciou o que chamamos de Guerra Fria. Até mesmo nomes de referência no assunto, como Gaddis, se deparam com essa dificuldade:

Não houve ataques surpresa, nem declarações de guerra, nenhum rompimento de laços diplomáticos. Houve, entretanto, um senso crescente de insegurança nos mais elevados níveis em Washington, Londres e Moscou, gerado pelos esforços dos aliados em tempos de guerra para assegurarem suas próprias seguranças no pós-guerra<sup>366</sup>.

Mas que a dificuldade jamais seja razão forte o suficiente para impedir o progresso do conhecimento histórico e, em sentido mais amplo, científico. Uma vez mais temos de afirmar: Stálin não desejava um conflito desse gênero, nem era da vontade Roosevelt – ou de Truman, seu sucessor – prosseguir necessariamente neste caminho, não se tratou de um conflito previamente planejado e arranjado. Em Melvyn P. Leffler encontramos uma hipótese que satisfatoriamente explica como isso se deu. Para o historiador, a Guerra Fria é fruto de “condições no sistema internacional que criaram riscos que Truman e Stálin não poderiam aceitar e oportunidades que eles não poderiam resistir”<sup>367</sup>. Esses homens se sentiram impelidos a agir antes que o outro tomasse uma atitude em seu lugar e lhe deixasse em posição desconfortável. “O medo conduzia a política”<sup>368</sup>.

Ainda segundo Leffler, o fator determinante para a escalada das tensões entre as duas maiores potências do pós-guerra dizia respeito às questões de política doméstica de cada um deles. Na segunda metade da década de 1940, a opinião pública norte-americana se voltava duramente contra a União Soviética e o tratamento supostamente pacífico que Truman dispensava em relação ao inimigo servia de munição para o discurso republicano, de

<sup>365</sup> MUNHOZ, Sidnei J. Op. cit., pp. 85 e 88.

<sup>366</sup> GADDIS, John Lewis. Op. cit., p. 27. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “There were no surprise attacks, no declarations of war, no severing even of diplomatic ties. There was, however, a growing sense of insecurity at the highest levels in Washington, London, and Moscow, generated by the efforts the wartime allies were making to ensure their own postwar security”.

<sup>367</sup> LEFFLER, Melvyn P. *For the soul of mankind: the United States, the Soviet Union, and the Cold War*. New York: Hill and Wang, 2007, pp. 57-58. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] Conditions in the international system created risks that Truman and Stalin could not accept and opportunities they could not resist”.

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 65. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Fear drove policy”. A Guerra Fria é, então, um evento contingente, não necessário, na história da humanidade – algo que poderia não ter ocorrido, não precisava ter ocorrido, que poderia ter se desenvolvido de diversas outras maneiras.

oposição. Não havia, porém, pressão suficiente para levar o presidente a agir ainda mais firmemente na arena internacional; entretanto, havia nesses ataques a oportunidade oculta de demover a opinião pública, mobilizá-la, a partir das paixões anticomunistas da população, de modo a favorecer a plataforma política do governo. Truman e sua equipe, habilidosamente, souberam jogar com as expectativas e medos alheios; transformaram seu calcanhar de Aquiles em seu ponto mais forte. “O apoio de Truman subiu muito na primavera de 1947 conforme ele tomou a ofensiva contra a União Soviética. A intenção de Truman não era iniciar uma cruzada que aprisionaria a ele e a seus sucessores, mas ele o fez”<sup>369</sup>.

Para os cidadãos norte-americanos, a luta contra o totalitarismo continuava. A derrubada de Hitler do poder os motivava a derrubar também Stálin, pouco importando qualquer diferença que poderia existir entre os dois. O que bastava saber naquele momento era que o regime stalinista era “impiedoso” e “ele [Stálin] estava impondo governos comunistas e ateus em países como Polônia e Romênia, de onde alguns americanos haviam emigrado”<sup>370</sup>. Republicanos e democratas passaram a compartilhar a ideia de que travavam uma batalha contra os soviéticos para preservação do “*American way of life*”. Toda comoção interna passou a reforçar e aprofundar a percepção dos altos escalões militares estadunidenses a respeito da maneira com que deviam lidar com a ameaça externa do comunismo.

Do outro lado da Cortina de Ferro, ainda conforme os apontamentos de Leffler, Stálin – assim como Truman – também teria visto sua política externa ser influenciada pela relação das populações soviéticas com suas políticas internas. Os soviéticos passaram por terríveis perdas durante a guerra. O país se encontrava arrasado, dezenas de milhões morreram em combate e fora dele, e os vivos estavam empobrecidos. Então, quando a vitória foi declarada, as populações soviéticas acreditavam que veriam dias melhores. O entusiasmo tomou conta daquelas pessoas. “Nós ‘acreditamos que a vitória traria justiça’, escreveu Ehrenburg, ‘que a dignidade humana triunfaria’”<sup>371</sup>.

Em vez da materialização dos prognósticos otimistas dos soviéticos, a realidade do pós-guerra foi dura para com eles. O descontentamento era imenso, pois faltavam comida e moradia digna para a população. As populações dos territórios anexados durante a guerra não

<sup>369</sup> Ibidem, pp. 70-71. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Support for Truman soared in the spring of 1947 as he took the offensive against the Soviet Union. Truman’s intent was not to launch a crusade that would entrap him and his successors, but he did”.

<sup>370</sup> Ibidem, p. 72. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “They knew Stalin’s regime was ruthless and knew he was imposing ‘godless’ communist governments on countries such Poland and Romania, from which some Americans had themselves emigrated”.

<sup>371</sup> Ibidem, p. 73. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “We ‘believed that victory would bring justice’, wrote Ehrenburg, ‘that human dignity would triumph’”. O autor da frase citada por Leffler é o jornalista Ilya Ehrenburg.

demonstraram grande felicidade com a imposição do modelo sociopolítico da União Soviética. Grupos ucranianos chegaram a pegar em armas com a intenção de subverter os mandos de Moscou sobre seu país e alcançarem a independência, mas não foram bem-sucedidos.

Stálin considerou prudente responder a toda sorte de descontentamento com mão de ferro. As engrenagens da máquina de propaganda doméstica foram lubrificadas para novamente instruírem as populações sob domínio de Moscou na pureza ideológica. A polícia secreta recebeu autorização para usar mão de obra forçada com o objetivo de acelerar a construção do projeto atômico. O número de prisioneiros políticos em campos de trabalho forçado aumentou substancialmente num curto período de três anos, passando de um pouco mais de 1 milhão e 460 mil prisioneiros, em 1945, para um pouco mais de 2 milhões e 199 mil, em 1948. O tratamento que recebiam nessas instalações levou à morte de dezenas de milhares desses prisioneiros anualmente<sup>372</sup>.

Ainda de acordo com Leffler, Stálin não possuía linhas de ação claramente traçadas para lidar com diversos temas políticos. “A ideologia de Stálin não lhe forneceu respostas claras, nem a política doméstica moldou sua política externa”<sup>373</sup>. A soma de todos os fatores da conjuntura soviética em fins da década de 1940 e início da década de 1950 – pressões externas e internas, a teleologia marxista prenunciando a vitória sobre o modelo socioeconômico capitalista –, associados à personalidade paranoica de seu líder, fez com que Stálin chegasse à conclusão de que em “ninguém poderia confiar, muito menos nos capitalistas”<sup>374</sup>. Assim, parecia não restar outra alternativa para o secretário-geral do Partido Comunista senão lidar rispidamente também com seus desafetos na esfera internacional.

Em suma, podemos dizer que os eventos que levaram à Guerra Fria se originaram dos interesses e das disputas geopolíticas intrincadas entre “as maiores forças econômicas, políticas e militares do planeta” no imediato pós-Segunda Guerra. A seu modo, cada um desses atores objetivava garantir segurança para si, para seus conterrâneos e seu modo de vida. Isso se deu tanto no lado ocidental como no lado oriental da Cortina de Ferro. “Naquele contexto, cada uma dessas potências buscou a criação e a consolidação das suas respectivas áreas de influência, o que deu origem à estruturação de blocos antagônicos que, em maior ou

---

<sup>372</sup> Ibidem, pp. 73-74.

<sup>373</sup> Ibidem, p. 75. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Stalin’s ideology did not provide him with clear answers, nor did domestic politics shape his foreign policy”.

<sup>374</sup> Idem. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Nobody could be trusted, least of all capitalists”.

menor medida, marcaram todo o período da Guerra Fria”<sup>375</sup>. Infelizmente, por se tratar de um período de muita tensão, qualquer movimento – até mesmo os defensivos – era lido pelos *policymakers* do lado adversário como postura ofensiva, o que fez com que a hostilidade escalasse rapidamente, e, com ela, a corrida nuclear e o pavor (e o potencial de mobilização político-ideológica deste pavor) diante da possibilidade de que o inimigo desencadeasse o temido *doomsday* – como vemos representado, em tons críticos e satíricos, em *Dr. Strangelove*.

### 3.4 Cowboys, pin-ups e o Juízo Final na Força Aérea

Na sequência do filme, o narrador, que parece onisciente, retorna para mais uma vez deixar o público a par de uma estratégia militar secreta. Dessa vez, não são os soviéticos que se armam, mas os americanos. Com o propósito de prevenirem um ataque nuclear surpresa, os Estados Unidos mantêm – neste universo ficcional, claro – uma larga frota de bombardeiros B-52 no ar, cada qual com a capacidade de transportar uma bomba de até 50 megatons. A frota se manteria no ar 24 horas por dia, dispersa desde o Golfo Pérsico até o Oceano Ártico – localizações que remetem o espectador à divisão do mundo pós-guerra, através do que Churchill denominou Cortina de Ferro. Afinal, o Golfo Pérsico não é tão distante do Mar Adriático, nem o Oceano Ártico é tão afastado do Mar Báltico. Todos os aviões dividiriam a mesma vantagem estratégica, todos estariam a duas horas de seus alvos na União Soviética.

Kubrick nos transporta imediatamente, por meio dos cortes da edição, para o interior de um desses aviões. O primeiro militar que nos é apresentado olha fixamente para baixo, para algo que está fora do plano de visão do espectador. Se num primeiro instante somos levados a imaginar, pela dignidade e honraria através das quais as instituições militares costumam ser representadas, que o aviador está observando os controles da aeronave, desempenhando tarefa que demande terrível atenção, logo somos surpreendidos pelo conteúdo do que tem sobre seu colo. O olhar penetrante e a expressão grave do militar repousam sobre uma modelo seminua numa revista *Playboy* – se nos atentarmos um pouco mais para a fotografia da moça notaremos que Kubrick insinua mais uma vez, por meio dela, a conexão íntima e profunda entre sexo, política e guerra; afirmamos isso com base no fato de uma

---

<sup>375</sup> MUNHOZ, Sidnei J. Op. cit., p. 142.



edição da revista *Foreign Affairs* ser o único objeto responsável por cobrir a nudez da modelo para o público. Insinua-se assim que por trás dos graves “*foreign affairs*” que constituem o conflito figuraria, mal encoberta, uma temática sexual. Os outros membros da tripulação também são apresentados de maneira secular, entretidos com pequenos prazeres do cotidiano. Há quem jogue cartas, há quem leia um livro enquanto se alimenta, há quem tire um cochilo. Todo esse movimento lento do que parece ser um dia comum entre os militares é interrompido pela chegada de uma mensagem codificada.

Figura 13 - Oficial da Força Aérea lendo uma revista *Playboy* durante o serviço



Não podemos prosseguir sem antes mencionar o cuidado e precisão na construção do cenário que é o interior do bombardeiro B-52. Ken Adam, designer de produção do filme e piloto de avião durante a guerra, e sua equipe conseguiram recriar o interior de uma aeronave desse modelo tendo por guia uma única foto estampada na capa do livro *Strategic Air Command*, de Mel Hunter, não houve ali qualquer envolvimento do Departamento de Defesa dos Estados Unidos. A foto, segundo o diretor de arte do filme, Peter Murton, não era muito boa, então, a equipe teve de usar a imaginação para, digamos, completar o quadro. O que torna o feito ainda mais impressionante é que a criação desse cenário chamou atenção de militares da aeronáutica norte-americana, convidados pelo departamento de marketing para assistirem ao filme antes de sua estreia. De acordo com o testemunho de Adam, os militares

declararam aquela representação como “absolutamente correta”. Adam conta ainda que, no dia seguinte a essa exibição privada, recebeu um memorando de Kubrick dizendo que esperava que ele ainda possuísse todas suas fontes de pesquisa para reconstrução daquele cenário para fins legais, do contrário, Adam poderia se encontrar em sérios problemas com uma possível investigação do FBI<sup>376</sup>.

Voltando nossa atenção novamente à sequência do filme, a mensagem está prestes a ser decodificada pela tripulação. O responsável pela comunicação da aeronave, tenente Goldberg (Paul Tamarin), toma um livro preto com códigos ultrasecretos para finalmente saber qual é o comando dado pela base. Surpreso pela diretiva, Goldie, como é chamado por seus colegas, contacta seu superior a bordo para transmitir a mensagem. Descobrimos, assim, que o oficial responsável por aquela aeronave é o Major T. J. “King” Kong (Slim Pickens) – o homem que folheava a *Playboy*. A reação do major é considerar aquela uma brincadeira de seus subalternos, declarar que aquela é a coisa mais estúpida que já ouviu em sua vida e ele vai checar a informação pessoalmente. Enquanto espera a confirmação da base, o Major Kong abre um baú e ali guarda seu capacete. Com a confirmação da mensagem, Kong tira daquele baú um chapéu de *cowboy*, assumindo o que parece ser a personalidade de qualquer personagem caricato do Oeste prestes a entrar num tiroteio épico pela vida e manutenção da civilização, como é comum nos filmes de faroeste. Teríamos assim um *cowboy* americano à frente de uma poderosa frota aérea e em posição, por meio de sua intempestiva valentia máscula, de supostamente salvar o país – e o mundo – do Juízo Final desencadeado por iniciativa soviética. A iniciativa, segundo procura garantir o *cowboy*, seria americana. A imagem é cômica, absurda e mordaz.

O major toma seu assento de comando e dirige um discurso para todos os tripulantes. Nesse discurso, Kong deixa claro que eles sequer seriam humanos se não possuíssem fortes sentimentos a respeito de uma guerra nuclear, mas quer que tenham em mente uma coisa: que as pessoas “em casa” contam com eles. E, se este combate for tão importante quanto Kong imagina, o sucesso da missão significaria importantes promoções para todos que ali estavam, independente de raça, cor e credo – o que é um pronunciamento poderoso de ascensão num país que ainda não assegurava direitos civis para seus cidadãos negros e marginalizava a existência dos indígenas. Para James Earl Jones, que fez sua estreia no cinema como um dos tripulantes de *Dr. Strangelove*, Kubrick propositalmente selecionou atores de diferentes etnias para todo público pudesse se achar representado ali<sup>377</sup>. Mas que sociedade haveria de restar

---

<sup>376</sup> In: *Inside: 'Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb'* (2000).

<sup>377</sup> Idem.

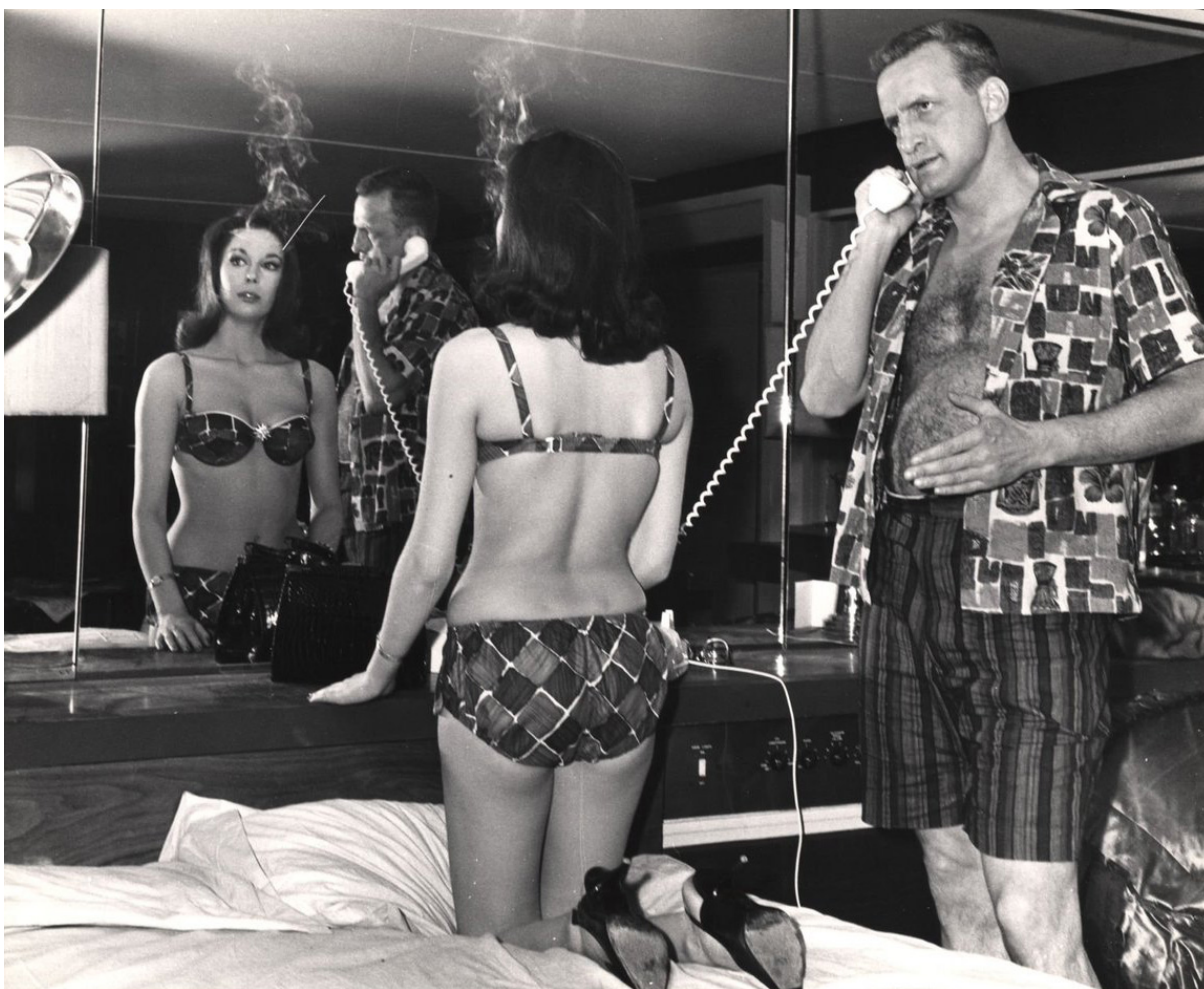
para se ascender após o extermínio nuclear? O que restaria das pessoas “em casa” que contariam com os seus valentes *cowboys* da Força Aérea?

Tendo o discurso chegado ao fim, Kubrick nos leva para o interior de um quarto de hotel – o que pode ser inferido pela quantidade de espelhos e bebidas ao lado das duas camas que compõem o cenário, um conjunto que não parece combinar com a estética comum de um quarto domiciliar, sem contar a mesa cheia com vinho e comidas que pode ser vista pelo reflexo de um desses espelhos –, onde uma jovem de biquíni, saltos altos e óculos escuros se bronzeia, deitada de costas para cima, sob a luz artificial. Com exceção do método de bronzeamento artificial escolhido pela moça, todo resto do visual da cena pode passar despercebido pelo espectador do presente século. Porém, nada ali parece ter sido feito despropositalmente pelos realizadores. Hoje, estamos mais que habituados à sua indumentária. Mas no cinema da década de 1960, aquela personagem traria consigo uma grande carga de significados implícitos. A senhorita Scott (Tracy Reed<sup>378</sup>) é a representação de uma típica garota *pin-up*.

---

<sup>378</sup> A atriz era enteada do diretor Carol Reed e acabou por adotar artisticamente o nome de seu padrasto.

Figura 138 - General Buck Turgidson e sua secretária, senhorita Scott



A *pin-up* é um fenômeno erótico que surge em meio à guerra para o “divertimento” dos soldados americanos que se encontram em terra estrangeira, longes de suas esposas e namoradas. Não demorou para que este fenômeno fosse reproduzido em escala industrial, padronizada. “Rapidamente aperfeiçoada, como o jipe, em meio às necessidades exatas da sociologia militar americana moderna, ela é um produto perfeitamente harmonizado de influências raciais, geográficas, sociais e religiosas”. As modelos *pin-up* estariam a redefinir alguns dos padrões estéticos da sociedade estadunidense da época. De acordo com André Bazin, as *pin-up* redesenharam a geografia do *sex appeal* – ou, como o crítico prefere chamar, *man appeal* – transferindo a atenção erótica das pernas para os seios. Os quadris teriam de ser menores, evocando menos a qualidade materna dessas mulheres, e seus seios maiores. Mas a anatomia não era tudo. A essência das *pin-up* não era reduzida a “um corpo jovem e vigoroso” e “seios firmemente provocantes”; a modelo precisaria ainda escondê-los da audiência, “pois a maestria na censura dos trajés talvez seja mais essencial do que as afirmações anatômicas mais seguras”. Ainda estamos falando de uma sociedade majoritariamente cristã protestante.

Bazin afirma que esta censura do corpo feminino cumpre dois objetivos distintos ao mesmo tempo. Em primeiro lugar, o corpo coberto das *pin-ups* se adéqua às restrições sexuais socialmente aceitas no período – sua roupa típica “é o maiô de duas peças, que coincide com os limites autorizados pela moda e pelo pudor social”. A observância dos termos propostos pela “censura social”, nos termos de Bazin, assegurou a possibilidade do “desenvolvimento em escala industrial e quase oficial da *pin-up*”. Em segundo lugar, a indústria também teria se aproveitado dos limites estabelecidos de maneira não oficial para fazer dessas vestimentas um atrativo ainda mais excitante que a própria ausência de roupas poderia ser. “O perfeito equilíbrio entre as exigências da censura e o máximo de proveito que se pode tirar dela, sem cair numa indecência provocante demais para a opinião pública, define a existência da *pin-up* e a distingue claramente do cartão-postal galante obsceno ou pornográfico”<sup>379</sup>.

A figura da *pin-up* não surgiu no cinema, mas foi muito bem apropriada por ele. A *pin-up* nasce nas capas e páginas de revistas. O cinema funciona como instrumento potente para reforçar “na imaginação e no gosto do público, o ideal feminino que ela representa”. Essas modelos encarnariam, enquanto tipo ideal, “o ideal sexual do mundo futuro”. Assim, a *pin-up* nada mais seria que a representação do sexo recreativo, desligado de qualquer objetivo reprodutivo ou envolvimento amoroso; noutros termos, o prazer pelo prazer<sup>380</sup>.

De qualquer forma, por ser um fenômeno produzido na guerra com o objetivo de animar as tropas, com o fim da guerra a *pin-up* perdeu “o essencial de sua razão de ser”. Porém, esse ainda não foi seu fim. A figura das *pin-up* foi apropriada e ressignificada por campanhas publicitárias dos segmentos mais diversos, de chicletes a cigarros<sup>381</sup>.

Desta maneira, ao introduzir na película uma *pin-up*, Kubrick teria feito seu público relembrar das modelos típicas do período de guerra, especialmente pela associação que se verá entre a senhorita Scott com o militarismo institucional e com um militar de modo bastante pessoal. A mera presença de uma modelo desse tipo no enredo do filme nos remeteria à ideia de que esses são tempos de guerra, ainda que não seja um conflito oficialmente declarado e de agressão direta entre os envolvidos.

<sup>379</sup> BAZIN, André. Op. cit., pp. 252-253.

<sup>380</sup> Ibidem, pp. 255-256. “Em *Admirável mundo novo*, Aldous Huxley nos adverte que, sendo as crianças feitas em provetas, as relações entre homens e mulheres, daqui por diante estéreis, não terão outro propósito que não seja o prazer, prazer intocável por qualquer proibição. O ideal de beleza e a atração sexual femininos são lindamente sintetizados por Huxley, com a ajuda de um adjetivo a um só tempo tátil, muscular e visual: *pneumatic*. Não é a *pneumatic girl* de Aldous Huxley o arquétipo, projetado no futuro, da *pin-up* segundo Alberto Vargas?”. In: BAZIN, André. Op. cit., p. 255.

<sup>381</sup> Ibidem, pp. 254-255.

O telefone toca e a senhorita Scott pergunta ao General “Buck” Turgidson<sup>382</sup> (George C. Scott), que se encontra no banheiro, se deve atendê-lo. E é assim que descobrimos o relacionamento complexo entre a secretária e o militar, relacionamento que claudica entre o profissional e o amoroso. O envolvimento entre ambos é um segredo, visto que a senhorita Scott mente ao Coronel “Freddie” Puntrich sobre o que estão a fazer no quarto de hotel – revisando a papelada do general, ela diz.

Não é de nosso interesse nos determos a respeito dos aspectos éticos da relação entre a senhorita Scott e seu superior, antes devemos pontuar questões mais reveladoras acerca da presença da moça em cena. A senhorita Scott é a única personagem feminina que veremos ao longo de todo o filme; Tracy Reed é a única mulher a performar nessa película, e ela interpreta também a modelo que estampa a revista *Playboy* anteriormente mencionada<sup>383</sup>.

Embora a guerra afete indiscriminadamente homens e mulheres, é comum associarmos a violência e os sacrifícios nesses períodos sombrios somente às figuras masculinas enquanto, simultaneamente, apagamos quase por completo a experiência feminina do fenômeno. Kubrick preserva em seu filme a “organização simbólica da divisão sexual do trabalho”<sup>384</sup>, onde o esforço da guerra está circunscrito ao universo masculino, perpassando raramente o feminino. As mulheres nesta realidade ficcional não passam de objetos de interesse sexual dos homens. Conforme constatou Pierre Bourdieu:

Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizarem todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. Às mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, são atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, [...] sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes<sup>385</sup>.

Com isso, não queremos dizer que a visão de Kubrick e dos outros roteiristas sobre as mulheres está datada, que eles reproduzem um discurso que não é mais aceito no tempo

<sup>382</sup> Este é mais um dos personagens cujo nome possui alguma conotação sexual. Segundo a jornalista Natália Bridi, uma tradução possível para ele seria “fanfarrão ereto” – o que, conforme veremos, descreve perfeitamente a personalidade do general. In: BRIDI, Natália. Op. cit.

<sup>383</sup> Em seu depoimento, Tracy Reed relata que não foi algo simples posar de biquíni em frente às câmeras. A atriz afirma não ter se disposto a fotografar nua para o ensaio falso que estampa a página da *Playboy* que vemos. Assim, Reed diz ter apenas desabotoado a parte de cima do biquíni para dar a impressão de não estar usando coisa alguma ali e cobriu a parte de baixo do biquíni com um livro, novamente para dar a impressão de nudez. O que já configurou motivo de escândalo para sua mãe. Cf. *Inside: ‘Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb’* (2000).

<sup>384</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: A condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018, p. 40.

<sup>385</sup> *Ibidem*, pp. 49-50.

presente. Não intencionamos fazer destas páginas um tribunal de “cancelamento” de atores históricos. Por se tratar de uma sátira, entendemos que as relações que os militares do filme, retratados amiúde como vozes dissonantes do bom-senso, estabelecem com as mulheres podem ser lidas enquanto testemunho da incoerência desse sistema de valores.

No quarto, as coisas esquentam. A senhorita Scott grita ao General Turgidson, ainda no banheiro, tudo aquilo que o coronel lhe desejava transmitir. O ridículo e o absurdo da situação compõem, de forma magistral, o quadro satírico de *Dr. Strangelove*. Oito minutos antes da ligação, uma transmissão da *Burpelson Air Force Base* ordenando o plano de ataque em grupo R foi monitorada, as tentativas de comunicação com o General Ripper são infrutíferas. Começa agora uma corrida contra o tempo. Turgidson, agora fora do banheiro, coloca todos em alerta vermelho até que se descubra o que se passa. Enquanto se arruma para ir até a Sala de Guerra em meio à madrugada, o general promete a sua namorada/secretária que estará de volta antes dela terminar a contagem regressiva.

### 3.5 Quando a paranoia toma o poder de decisão

Com planos de diversos militares em prontidão, nos encontramos mais uma vez na base de Burpelson. Agora, conscientes de que Ripper está agindo sem o conhecimento e a anuência de seus pares, sem um ataque prévio da União Soviética, ouvimos o general mergulhado na escuridão de seu escritório se dirigir a seus subordinados através dos equipamentos de som espalhados pelo local. Enquanto agita o holocausto nuclear sem qualquer motivo aparente, Ripper impulsiona a mensagem de que os comunistas desprezam a vida humana, a deles incluso. O inimigo, segundo o general, poderia vir em grupos destacados, facilmente reconhecíveis enquanto adversários, ou numa espécie de quinta coluna, emulando o uniforme e o comportamento das forças americanas, infiltrando-se na base como um inimigo invisível, disposto a destruir de dentro para fora. Ninguém era confiável, independente da farda e do posto. O general coloca seus soldados em estado de alerta e paranoia. Em caso de suspeita a respeito de alguém, o procedimento a ser seguido era bem simples: atirar primeiro, perguntar depois.

Enquanto desliga os equipamentos e as luzes do setor de inteligência em que estava, Mandrake encontra um rádio. Tomado pela curiosidade, o capitão sintoniza o aparelho, mas o que ouve não é o noticiário anunciando a suposta agressão soviética ou uma mensagem

diretamente enviada por Washington. O que chega aos ouvidos de Mandrake nada mais é que uma suave música instrumental.

O capitão britânico, que serve nos Estados Unidos por meio de um programa de troca de oficiais, prontamente se dirige ao escritório de seu superior para informar as boas novas. Não há guerra, as ordens de ataque podem ser revertidas a tempo de evitar um desastre – ainda faltam 20 minutos para os aviões americanos entrarem nos radares soviéticos. Ripper tranca a sala, se senta e informa ao capitão que os bombardeiros não serão chamados de volta. Atrás de Mandrake podemos ver um quadro na parede do escritório de Ripper repleto de armas, o que apontaria para uma personalidade belicosa e ameaçadora do general.

Enquanto Ripper impressiona pela gravidade da sua voz e é direto em suas falas, um pouco ríspido até; Mandrake tenta, com voz mais aguda, num volume mais baixo, educada e pausadamente, convencer o general de que há um engano acontecendo. Se os russos não atacaram primeiro, não há motivo para atacá-los. Quando percebe que o general está obstinado em provocar um incidente nuclear, o capitão – com base na autoridade que lhe foi conferida pela Força Aérea de Sua Majestade –, claramente abalado emocionalmente pela situação, “insiste” que o general lhe dê os códigos. Para dar fim àquilo, Ripper mostra sua arma sobre a mesa para Mandrake.

Enquanto ameaça o capitão, o General Ripper revela seu plano. Não há modo de fazer voltar o grupo de ataque sem o código que somente o general conhece, assim, segundo Ripper, restaria ao presidente e a seu *staff* tomarem a decisão de se comprometerem totalmente com o ataque nuclear, lançando todo seu arsenal contra os soviéticos, antes que esses tenham a chance de contra-atacarem. O general afirma que a guerra tornou-se importante demais para ser confiada às mãos de políticos. Ele teria tomado o primeiro passo, pois, segundo revela, não suportaria ter de assistir, passivo, a infiltração, a doutrinação, a subversão e a conspiração internacional dos comunistas com a intenção de... “poluírem nossos preciosos fluidos corporais” (*our precious bodily fluids*).

Como em outros momentos do filme, Kubrick simplesmente abandona a cena, deixa a tensão provocada pelo absurdo em suspenso, e nos move com ele para outra locação, para observarmos como os outros personagens estão lidando simultaneamente com a situação. Assim, deixamos o escritório de Ripper e nos encontramos finalmente dentro da Sala de Guerra, no Pentágono, onde todo o alto escalão político-militar dos Estados Unidos estão reunidos.

Em se tratando da Sala de Guerra, a primeira coisa que podemos notar é a mesa em volta da qual se reúnem o presidente e seu *staff*. A mesa não impressiona apenas por seu



tamanho, capaz de reunir ao seu redor algumas poucas dezenas de homens, mas também pelo material com o qual foi coberta. Por ter sido filmado em preto e branco, *Dr. Strangelove* não nos permite saber que o tecido que cobre a mesa é verde, conforme um pedido direto de Kubrick a Ken Adam. De acordo com o relato de Adam, Kubrick o pediu para acrescentar esse detalhe mesmo sabendo que passaria imperceptível para os espectadores, mas daria para os atores o sentimento, criaria a atmosfera, de estarem reunidos numa gigantesca mesa de poker<sup>386</sup>. Nessa mesa o que estava em disputa era o destino do mundo.

Figura 15 - Mesa de reunião na Sala de Guerra



Os diálogos iniciais desta reunião giram em torno da necessidade do presidente Merkin Muffley<sup>387</sup> (Peter Sellers) compreender exatamente como se deu a crise instaurada pelo General Ripper e o que pode ser feito para evitarem uma tragédia anunciada. O encarregado de colocar o presidente a par de toda situação é o General Turgidson. Embora o general odeie julgar sem ter acesso a todos os dados, como ele mesmo diz, estava começando

<sup>386</sup> *Inside: 'Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb' (2000).*

<sup>387</sup> O nome seria uma referência à genitália feminina – o que poderia apontar para os momentos em que o presidente se comporta de maneira mais efeminada. “Merkin é uma peruca de pelos pubianos e muff é uma gíria para pelos pubianos femininos”. In: BRIDI, Natália. Op. cit.

a parecer que Ripper excedeu sua autoridade e quebrou a cadeia de comando ao ordenar o ataque nuclear. O General Ripper teria se aproveitado de uma salvaguarda no programa nuclear para agir; o plano R, como mencionado, previa a possibilidade de um comandante ordenar uma retaliação atômica em caso de o presidente ter sido abatido por um ataque soviético à capital do país. Por se tratar de uma manobra tão específica, uma vez que o plano R é acionado, os transmissores dos bombardeiros são alterados para receberem apenas mensagens codificadas a partir de uma sequência que somente o oficial que deu a ordem tem acesso, tornando-se assim o único capaz de trazer os aviões de volta.

Além dessas informações, Turgidson revela ao presidente que após ter dado a ordem, mas antes de isolar a base, Ripper fez uma ligação para o *Strategic Air Command* deixando claro que não cancelaria o ataque. Antes, o general incita seus pares a aproveitarem a vantagem de 1400 megatons que ele lhes dará para terminarem de destruir a União Soviética; do contrário, a “retaliação vermelha” os aniquilaria. Sua mensagem termina com três frases, sendo duas delas interessantíssimas: “Se Deus quiser, prevaleceremos. Em paz, livres do medo, em boa saúde, através da pureza de nossos fluidos corporais. Deus os abençoe”. A primeira frase evoca a apropriação do divino, assim como foi feito por Truman em seu pronunciamento a respeito da bomba de Hiroshima, para legitimar o uso de armas de destruição em massa para dizimar civis, como se essa fosse parte da revelação de Deus para seu povo. Já a segunda frase retoma essa ideia paranoica – e de conotação sexual – ainda não explorada por Ripper, difícil de ser compreendida. E ainda que o presidente Muffley considere a loucura de Ripper como o lugar de origem dessa sentença, o General Turgidson prefere evitar qualquer julgamento até que se tenha acesso a todos os fatos.

Ao longo do diálogo entre o presidente Muffley e o General Turgidson percebemos que Ripper pode não ser o único oficial “psicótico”, conforme Muffley se refere a ele. Turgidson diz considerar injusto condenar o programa nuclear por uma “pequena falha” humana. Enquanto o presidente mobiliza um ataque à base de Burpelson para que Ripper possa cooperar com o fim da crise, entregando-lhes o código de comunicação necessário para chamar os bombardeiros de volta, o General Turgidson se mostra preocupado com o alto número de baixas que essa manobra pode causar entre soldados estadunidenses. Para evitar o fratricídio, Turgidson propõe um caminho diferente ao presidente. Uma vez que a probabilidade de cancelarem o ataque diminui a cada minuto que passa, Turgidson considera que seria mais prudente aproveitar a ocasião e destruir o maior número possível de bases de lançamento de mísseis atômicos na União Soviética, diminuindo a capacidade de retaliação vermelha. Ainda segundo o general na Sala de Guerra, um estudo indica que nessas

circunstâncias – de ataque sem agressão prévia – os americanos destruiriam cerca de 90% das instalações nucleares soviéticas. Assim, Turgidson afirma que os americanos venceriam a guerra com uma modesta e aceitável baixa entre civis, em razão de uma retaliação descoordenada e combalida dos russos. Para o general, há somente dois cenários lamentáveis diante dos fatos: um deles com “no máximo” 20 milhões de mortos – que seria o número modesto e aceitável de baixas civis – e o outro com 150 milhões de mortos.

Desta maneira, notamos que a loucura que tomou conta de Ripper não é considerada como um acidente isolado por Kubrick, uma possibilidade no pior dos cenários. Para o diretor e seus roteiristas, diversos militares envolvidos na guerra nuclear parecem estar corrompidos por uma mentalidade de destruição, que opta pelo absurdo, em que pessoas se tornam meros números dispostos a serem sacrificados pelo “bem maior”. No filme, tanto Ripper como Turgidson encarnam, cada um a sua própria maneira, a “paranoia em torno do perigo comunista”,<sup>388</sup>.

### 3.6 A diplomacia, os “preciosos fluidos corporais” e o medo

Tencionando reduzir os possíveis danos causados pela investida desautorizada do General Ripper, o presidente Muffley se dispõe a receber o embaixador soviético, Alexi de Sadesky<sup>389</sup> (Peter Bull), na Sala de Guerra, buscando uma saída diplomática para a crise, deixando claro que toda situação está sendo causada pelos devaneios de um único homem, não representando a vontade dos Estados Unidos de iniciar um conflito de tão vultosa proporção. A medida é contestada por Turgidson, pois isso poderia facilitar o acesso dos russos aos segredos militares americanos, lhes dando vantagem na guerra. O descontentamento do general em recepcionar o embaixador fica evidente já na primeira cena de interação, quando Turgidson acusa o primeiro-ministro soviético de ser um “ateu degenerado”; fica ainda mais evidente quando vemos general e embaixador partindo da troca de palavras violentas imediatamente para a violência física, que é logo interrompida pelo

---

<sup>388</sup> SOUSA, Antônio Cícero Cassiano. *Cinema e política: o anticomunismo nos filmes sobre a Guerra Fria (1948-1969)*. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2002, p. 83.

<sup>389</sup> O personagem do embaixador teria sido batizado em homenagem ao Marquês de Sade, sendo mais um dentre os que possuem duplo sentido em seu nome. In: BRIDI, Natália. Op. cit.

presidente com a icônica frase: “Cavalheiros, vocês não podem brigar aqui, essa é a Sala de Guerra!”<sup>390</sup>.

Dentro da Sala de Guerra, para que a crise chegue ao fim, a briga é apartada e se estabelece contato com o primeiro-ministro Kissoff. Fora da sala, para que a crise chegue ao fim, as tropas enviadas para tomar o controle da base do General Ripper chegam ao seu destino e iniciam sua missão sob intensa troca de tiros.

O *premier* soviético parece não estar disponível para atender a ligação feita pela linha direta que conecta Washington a Moscou, o Pentágono ao Kremlin. Num primeiro momento, o que podemos deduzir a partir da simples menção daquilo que popularmente conhecemos no Brasil como “telefone vermelho” ou *hotline*, como é chamada em inglês, é que no universo ficcional de *Dr. Strangelove* houve um incidente semelhante à Crise dos Mísseis de Cuba, em 1962, que implementou recurso de comunicação direta entre os dois mais importantes líderes políticos do mundo com o intuito de evitarem o escalonamento de tão grave crise novamente.

O embaixador russo nos informará que, embora seja um homem do povo, o *premier* ainda é um homem e pode estar satisfazendo alguns de seus desejos mundanos – o que aqui parece significar o prazer de festas regadas a álcool. Assim, o embaixador sugere uma outra forma de entrar em contato com Kissoff, por meio da qual crê haver maior chance de contactá-lo com sucesso. Uma vez que conseguem colocá-lo no telefone, o embaixador prepara o primeiro-ministro para o tom da conversa que terá com o presidente Muffley. Antes de passar o telefone ao presidente, Sadesky avisa a Muffley que Kissoff – o qual nunca vemos em tela, nem sequer ouvimos sua voz, mas que cremos ter tido sua personalidade construída em torno da pessoa do primeiro-ministro soviético à época, Nikita Krushev – pode estar um pouco bêbado. Para Antônio Cícero Sousa, o diretor está reafirmando no imaginário ocidental a imagem estereotipada do russo bêbado. Além disso, ainda segundo Sousa, Kubrick estaria reverberando com essa cena a versão divulgada, quando da Crise dos Mísseis, na qual Krushev “estaria louco ou bêbado, quando enviara a Kennedy uma carta contraditória, ofensiva e medrosa”. Tal versão seria pouco sustentável, pois carta com o conteúdo descrito nunca existiu, desmontando qualquer plausibilidade do resto da narrativa<sup>391</sup>.

Ao telefone, observamos o presidente Muffley se esvaziar de toda sua masculinidade, demonstrada até então pela seriedade com que conduzia a crise, e representar cada vez mais

---

<sup>390</sup> A respeito dessa cena, Louise Pinto comenta: “O presidente americano repreende seu general cristão que briga com o embaixador do Premier soviético ‘acusado’ de ateísmo. É preciso colocar em evidência como deve ser o funcionamento da Sala de Guerra, é pra dizer que é fora dela que a barbárie acontece”. In: PINTO, Louise Emílie N. M. *O funcionamento do humor na ficção de Stanley Kubrick*. Dissertação (Dissertação de mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus, 2019, p. 93.

<sup>391</sup> *Ibidem*, pp. 91-92.

uma figura efeminada. Para evitarmos qualquer problema em relação aos termos utilizados aqui, deixemos claro que dentro do universo diegético, masculinidade parece traduzir a intrepidez estúpida e o comportamento agressivo dos militares que, para além do enredo, são fotografados repetidas vezes próximos de armas e ou objetos fálicos, o que apontaria para uma virilidade latente e potente. Enquanto isso, o presidente Muffley é costumeiramente enquadrado e fotografado em segundo plano, como pressionado pela sombra de outros homens, incapaz de agir por si mesmo. Desta maneira, masculinidade é a qualidade daquele que está disposto a agredir e dominar os inimigos e, em certa medida, as mulheres. Muffley torna-se um personagem risível durante a ligação, pois a forma como se dirige a Kissoff lembra tanto uma criança prestes a confessar ter feito algo terrível para seus pais, temendo a “bronca” e o castigo que receberá por isso – como pode ser constatado pela hesitação e as voltas que o presidente dá para chegar ao assunto, que deveria ser tratado com celeridade –, como também lembra a maneira que uma namorada discute o relacionamento com seu par após ter informado o ataque: “Deixe-me terminar, Dimitri. Como você acha que eu me sinto a respeito disso? Você consegue imaginar como eu me sinto, Dimitri? Por que acha que estou te ligando, só para dizer ‘oi’? É claro que eu gosto de conversar com você, é claro que eu gosto de dizer ‘oi’. Mas não agora, estou te ligando para dizer que algo terrível aconteceu”.

Após reassegurar Kissoff de seu afeto por ele, Muffley lhe aponta um plano de contingência. Não sendo possível tomar a base a tempo de contactar os aviões e ordenar que retornem, o governo dos Estados Unidos informaria a localização de seus aviões para que o governo da União Soviética pudesse abatê-los antes de atingirem seus alvos. Porém, antes que a ligação seja derrubada, o *premier* e o embaixador soviético trocam algumas palavras em russo. Não sabemos o que dizem, mas a transformação do semblante de Sadesky – indo de um sorriso tímido a uma expressão de espanto – deixa todos na sala num suspense para saber qual seria a má notícia a lhes ser transmitida. Kubrick nos presenteia com uma frase contundente, deixa a tensão em suspenso e, novamente, nos tira de cena. Sadesky, com gravidade, informa a todos da existência de uma nova categoria de armas, produzida entre os soviéticos. “*The Doomsday Machine!* Um aparelho que destruirá toda vida humana e animal no planeta”.

Com o som de intensa troca de tiros ao fundo, estamos de volta ao escritório de Ripper para finalmente sabermos do que trata a dita “poluição de nossos preciosos fluidos corporais”. O general, que a cada cena perde aquela sobriedade com que iniciou o filme, de acordo com sua loucura, que a cada cena torna-se mais aparente, argumenta que os comunistas são vistos trocando a ingestão de água pelo consumo de vodka por uma boa razão: a água pura e doce,

fonte de toda vida, que precisamos para renovar/reabastecer nossos preciosos fluidos corporais, tem sido contaminada pelos soviéticos.

A maior e mais perigosa conspiração comunista já enfrentada pelos americanos, segundo o General Ripper, é a fluoretação da água para consumo – além dos estudos sendo feitos para que se adicione flúor a diversos gêneros alimentícios, até mesmo no sorvete das crianças. Este plano teria sido posto em prática pelos comunistas a partir de 1946, talvez uma referência ao fim da necessidade de cooperação estabelecida entre soviéticos e ocidentais durante a Segunda Guerra. O general, consternado (consternação que se opõe à postura de resoluto combatente até então sustentada) relata ao atônito Mandrake que foi iluminado pelo conhecimento dessa conspiração, em suas palavras, “durante o ato físico do amor”. Ripper diz ter notado que passou a experimentar uma profunda sensação de cansaço e vazio relacionados ao sexo – o que sugere sua frustração e possível impotência sexual – e, felizmente, interpretou corretamente essas sensações: os comunistas estariam enfraquecendo os corpos estadunidenses para facilitar sua subjugação. O meio encontrado por Ripper de reagir a esse plano maléfico foi adaptar-se; o general passou a consumir somente água da chuva e negar, em suas palavras, a perda de sua “essência” às mulheres com quem se relaciona – ele não nega, segundo explica, seu “poder” a elas, mas seu esperma, porque sua perda o enfraqueceria.

Figura 16 - O general Ripper revela ao capitão Mandrake sua incrível descoberta



Conforme nos relata Sousa, a realidade pode ser tão estranha quanto a ficção. Com isso, queremos dizer que essa parte da história pode não ter sido uma ideia original dos roteiristas. Em 1957, a Sociedade John Birch, grupo de direita dos Estados Unidos, difundiu por meio de carta a teoria conspiratória de que a fluoretação da água seria a “materialização da estratégia comunista de dominação”. O documento que o grupo fez circular também contava com acusações mais comuns contra comunistas, “como traição à pátria e interferência nos assuntos da vida privada”<sup>392</sup>.

Não podemos nos dar o privilégio de zombar, anacronicamente, da sociedade que produziu tais teorias conspiratórias, que são de fato absurdas, como se não estivéssemos lidando, no tempo presente, com outras questões igualmente obtusas. Infelizmente, no tempo presente ainda somos assombrados pelas fabulações de grupos políticos com projetos de poder muito bem definidos, que se utilizam conscientemente de medos coletivos para exercerem poder. “Pois não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidos num diálogo permanente com o medo”<sup>393</sup>.

As figuras e objetos que produzem o medo variam ao longo do tempo, isto fica claro por não termos a ameaça comunista da mesma forma que faziam os estadistas ocidentais nas décadas imediatamente posteriores ao fim da Segunda Guerra. Por isso, por ser o medo elemento histórico, “filho de nossa imaginação, não é uno mas múltiplo, não é fixo mas perpetuamente cambiante”<sup>394</sup>, devemos procurar compreender o contexto que cria as condições para que ele seja gerado de forma tão específica num território delimitado.

Embora existam aspectos positivos na presença do medo, especialmente enquanto elemento necessário para a perpetuação das espécies animais – afecção que nos impulsiona a fugir do perigo –, aqui tratamos do momento em que o medo “ultrapassa uma dose suportável”, ocasião em que “ele se torna patológico e cria bloqueios”<sup>395</sup>. Esse é o caso de parte da sociedade americana dos anos 1950 e 1960, entre a qual o medo transformou-se em paranoia. “A paranoia coletiva funciona como uma contrapartida ao indivíduo isolado: é a obsessão contra tudo e contra todos se cristalizando em crenças coletivas”<sup>396</sup>. Parcela conservadora da sociedade estadunidense – entre eleitores e homens em posição de poder político, econômico e militar – adoecida pelo medo de um futuro incerto, transformou em

---

<sup>392</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>393</sup> DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12.

<sup>394</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>395</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>396</sup> SOUSA, Antônio Cícero Cassiano. Op. cit., p. 79.

potenciais “comunistas” aqueles que sequer sonharam com uma sociedade diferente daquela amparada pelo *establishment* – o qual se servia da “ameaça soviética”, no contexto da Guerra Fria, para se reafirmar no âmbito nacional e internacional.

A manifestação do medo sempre incluirá aspectos individuais a serem levados em consideração. Em se tratando de *Dr. Strangelove*, consideramos que o grande temor dos roteiristas e do diretor não é o mesmo dos grupos conspiracionistas. Se podemos divisar em parte significativa da sociedade estadunidense – que certamente não estaria representada, por exemplo, nos movimentos *beatnik* e *hippie*, ou na luta pelos direitos civis – uma confiança exacerbada em seus líderes, seus soldados, seu arsenal atômico, no “*american way of life*” e na maneira pela qual os diplomatas e *policymakers* lidavam com os comunistas no plano nacional e internacional; em *Dr. Strangelove* podemos ver a manifestação do medo gerado pela consciência de que as vidas de centenas de milhões de pessoas ao redor do mundo estariam sujeitas aos mandos e desmandos de uma dezena de homens suscetíveis a caprichos, erros grotescos, arbítrio e estupidez.

### 3.7 Dromocracia: O fim é uma questão de tempo

Sadesky finalmente descreve ao alto escalão norte-americano do que se trata a “Máquina do Juízo Final” (*Doomsday Machine*, no original). De acordo com o relato emocionado do embaixador, a utilização da arma produzirá uma nuvem radioativa que cobrirá todo o planeta, destruindo toda forma de vida animal e vegetal em dez meses. A informação é contestada por Turgidson, sempre desconfiado dos comunistas e suas mentiras. O general americano fala da existência de estudos norte-americanos que comprovariam que os detritos de uma explosão nuclear são inofensivos após duas semanas. Sadesky afirma que esses estudos ignoram a presença de *cobalt thorium G* na composição das bombas soviéticas, elemento que permaneceria radioativo por cerca de 93 anos. Quando explodem, as bombas feitas com esse material produzem uma “nuvem do dia do Juízo Final”, ou seja, uma nuvem radioativa que cobriria a Terra por quase 100 anos, inviabilizando a existência de qualquer ser.

O que tornava a fictícia arma soviética realmente assombrosa era a sua automação. Segundo o embaixador, a Máquina do Juízo Final foi desenvolvida para responder automaticamente a qualquer ataque lançado contra o território da URSS, não havendo



qualquer maneira de desativá-la – como salvaguarda contra qualquer artimanha estadunidense ou tentativa de sabotagem, a máquina foi preparada para explodir diante de qualquer tentativa de desarmá-la. A reação do presidente Muffley é declarar a insensatez dos soviéticos em construírem tal dispositivo.

Evidentemente, nunca existiu arma semelhante à Máquina do Juízo Final. Entretanto, a lógica por detrás do dispositivo era mais que familiar para todo o alto-escalão dos dois lados da Cortina de Ferro. Até meados de 1962, Robert S. McNamara, Secretário de Defesa, defendia a ideia de que uma guerra nuclear deveria ser travada respeitando padrões militares já bem assentados. Assim, se o principal objetivo da guerra é inutilizar as forças mobilizadas pelo inimigo e impedir o bom funcionamento de sua logística de abastecimento, nada seria mais sensato que destinar as bombas atômicas para alvos exclusivamente militares. “O objetivo seria ‘a destruição das forças militares do inimigo, não de sua população civil’”<sup>397</sup>. Para McNamara esta era a melhor saída possível para um conflito nuclear, chegando a acreditar que poderia dissuadir os russos a concordarem no estabelecimento de algumas regras semelhantes para a eventualidade de um conflito de tal dimensão eclodir.

Após a resolução da Crise dos Mísseis, McNamara vislumbrou uma alternativa que lhe pareceu mais eficiente para evitar um conflito termonuclear entre americanos e soviéticos. O medo teria sido o elemento que impediu o estopim do que seria a primeira – e provavelmente única – guerra atômica; deste modo, por que não capitalizar em cima disso? Como um personagem de Albert Camus em *O mito de Sísifo*, o Secretário de Defesa não repeliu o absurdo, pelo contrário, ele o abraçou e se serviu dele. McNamara passou a apostar mais alto numa racionalidade absurda, abandonando totalmente sua concepção anterior de uma guerra nuclear travada com base em regras que amenizariam o custo humano, poupando a vida de civis inocentes; o *policymaker* estadunidense proclamou que a melhor estratégia seria ter na mira alvos civis, “com o objetivo de causar o *maior* número de baixas possível”<sup>398</sup>. A nova estratégia, que tinha um apelo emocional muito mais explícito e direto, passou a ser conhecida como *Mutual Assured Destruction* – popularizada pelo seu acrônimo MAD<sup>399</sup>. “A suposição por trás disso [da estratégia] era que se ninguém poderia ter a certeza de sobreviver a uma

<sup>397</sup> GADDIS, John Lewis. Op. cit., p. 79. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The objective would be ‘the destruction of the enemy’s military forces, not of his civilian population’”.

<sup>398</sup> Ibidem, p. 80. Grifo do autor. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] with a view to causing the *maximum* number of casualties possible”.

<sup>399</sup> Uma tradução possível para o termo em português seria “Destruição Mútua Assegurada”. A sigla gerada ganha uma conotação dúbia por formar a palavra inglesa para “loucura/insanidade”. Possivelmente a loucura trazida à tona por essa estratégia repouse no fato das potências dependerem ainda mais de armas nucleares para evitarem um conflito nuclear.

guerra nuclear, não haveria uma”<sup>400</sup>. Essa lógica distorcida e perversa baseada no que Winston Churchill chamou de “igualdade de aniquilação”, que se alimentava do medo constante, era o que conferia esperança de paz ao alto-escalão americano da época. “[...] O medo de tal guerra veio a ser maior que todas as diferenças que separaram os Estados Unidos, a União Soviética, e seus respectivos aliados, havia agora razão para *esperança* de que isso [a guerra] nunca aconteceria”<sup>401</sup>. Como no título do filme, talvez possamos dizer que, naquele momento, alguns pararam de se preocupar tanto e passaram a amar a bomba<sup>402</sup>.

Na Sala de Guerra, o embaixador Sadesky continua a responder perguntas levantadas pelo presidente. Segundo o soviético, duas foram as principais motivações para a construção de tal arma: a primeira dizia respeito à receita do Estado soviético: a economia de guerra demandava uma parcela significativa do orçamento nacional, enquanto a construção desse único dispositivo do Juízo Final representaria uma fração mínima desse investimento; a segunda dizia respeito à própria corrida armamentista, através da imprensa americana, os soviéticos souberam do suposto desenvolvimento de dispositivo semelhante pelo Tio Sam e temeram ficar para trás na corrida.

Após quase uma hora de filme, finalmente somos apresentados ao personagem que dá nome ao filme. Dr. Strangelove<sup>403</sup> (Peter Sellers), diretor de pesquisas e desenvolvimentos bélicos, um alemão naturalizado cidadão americano. O cientista afirma que realmente chegou a cogitar o desenvolvimento de armamento similar, porém não levou a ideia adiante por não parecer cumprir bem o seu papel na dissuasão (*deterrence*) típica da Guerra Fria. De acordo com o cientista, o ponto forte da Máquina do Juízo Final era sua automação. Diz ele: “Dissuasão é a arte de produzir na mente do inimigo o medo de atacar. E por causa da automatização e irrevogabilidade do processo de tomada de decisão, que dispensa a interferência humana, a Máquina do Juízo Final é aterrotizante e simples de entender e completamente crível e convincente”<sup>404</sup>. Porém, ainda segundo o cientista, a máquina

<sup>400</sup> GADDIS, John Lewis. Op. cit., p. 80. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “The assumption behind it was that if no one could be sure of surviving a nuclear war, there would not be one”.

<sup>401</sup> Idem. Grifos do autor. Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[...] The *fear* of such a war turned out to be greater than all of the differences that separated the United States, the Soviet Union, and their respective allies, there was now reason for *hope* that it would never take place”.

<sup>402</sup> Numa realidade anterior ao domínio atômico, Carl von Clausewitz defendeu ideia similar de que, por se tratar de um ato de força, na guerra “não existe qualquer limite lógico para o emprego desta força. Cada lado obriga, portanto, o seu oponente a fazer o mesmo que ele. Tem início uma ação recíproca que deverá, em tese, leva a extremos”. Após o Japão em 1945, nossos extremos estavam muito além dos imaginados por Clausewitz. In: CLAUSEWITZ, Carl von. *Da guerra*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, p. 77.

<sup>403</sup> Embora o nome do cientista não remeta a qualquer aspecto sexual óbvio, ele claramente faz alusão a esse “estranho amor” nutrido pela classe militar em relação à destruição nuclear.

<sup>404</sup> Tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Deterrence is the art of producing in the mind of the enemy the fear to attack. And so because of the automated and irrevocable decision-making process, which rules out

perderia todo seu sentido se sua existência for mantida em segredo. Para infelicidade de todos, o anúncio da arma estava programado apenas para a próxima segunda-feira, quando ocorreria o Congresso do Partido Soviético.

Figura 17 - Dr. Strangelove surgindo das sombras



Desta maneira, vemos as duas potências chegando aos extremos sem a possibilidade de recorrerem à política e à diplomacia como árbitros do conflito. A velocidade de resposta se tornou elemento tão importante e decisivo na guerra do século XX que a única saída racional encontrada pelas personagens de *Dr. Strangelove* foi entregar o destino do mundo a uma máquina. Paul Virilio, comentando acerca do que chama de Guerra Pura e o que é viver sob a ameaça nuclear, tece comentários perspicazes: “Quando houver menos de um minuto para decidir se se aperta ou não o botão do pânico, teremos atingido um limite, que é o da automação da guerra. A decisão em favor da guerra ou da paz pertencerá a uma máquina automática de resposta!”<sup>405</sup>.

---

human meddling, the doomsday machine is terrifying and simple to understand and completely credible and convincing”.

<sup>405</sup> LOTRINGER, Sylvere e VIRILIO, Paul. *Guerra Pura: A militarização do cotidiano*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 73.

Para Virilio, o que difere o armamento nuclear de qualquer outro instrumento de explosão não é necessariamente seu poder destrutivo superior; verdadeiramente, a questão central giraria em torno da velocidade. Não há quem discorde do fato de que antes de 6 de agosto de 1945, data que marca o lançamento da bomba de Hiroshima, já possuíamos armas capazes de dizimarem centenas de milhares de pessoas. Porém, nenhuma dessas armas conseguiria produzir a mesma devastação que a bomba atômica num período tão curto de tempo – uma questão de segundos do lançamento até a bomba tocar o chão e, então, tudo incendiar. No contexto da Guerra Fria, o controle do tempo de resposta era primordial para a segurança nacional e internacional. Todos os países com um arsenal nuclear, especialmente os cabeças de cada bloco ideológico e geopolítico, deveriam estar atentos para que em face de qualquer sinal de agressão direta pudessem responder celeremente. A velocidade de reação definiria o vencedor de um conflito nuclear. “[...] Não temos mais tempo para a reflexão. O poder da velocidade é ‘isso’. A dromocracia é isso. A dromocracia já não está nas mãos dos homens: está nas mãos de instrumentos computadorizados, de máquinas automáticas de resposta, etc”<sup>406</sup>.

Na base de Burpelson, os subordinados de Ripper se rendem diante da ofensiva, dando fim ao motim do qual sequer imaginavam fazer parte. O general se senta, desapontado, teme não ser capaz de lidar com a tortura que sofrerá para que revele os códigos de comando que trarão os bombardeiros de volta, evitando a guerra. Ripper diz acreditar numa vida futura, na qual terá de responder por seus atos e crê estar apto a passar por isso. Enquanto Mandrake tenta educadamente dissuadi-lo a lhe informar os códigos, Ripper tira o paletó, entra no banheiro e tira a própria vida com um tiro. A cada minuto que se passa os eventos parecem caminhar para mais longe de um encerramento pacífico; a destruição parece inevitável.

No ar, parece estar em curso o plano de emergência para neutralizar a ameaça aérea ordenada unilateralmente pelo General Ripper. Um míssil se dirige contra o bombardeiro que acompanhamos desde o início, mas seus tripulantes conseguem escapar “heroicamente” do impacto direto da explosão. O avião continua no ar, ainda que tenha sofrido alguns danos – sendo um deles a perda de qualquer meio de comunicação devido a um incêndio do painel. Para aqueles homens, sem consciência do que realmente estão fazendo, sua missão por amor à pátria permanece a mesma, apesar dos contratempos.

Na base, Mandrake é feito refém pelo coronel à frente da invasão, que parece não estar ciente do que se passa. Não informaram ao coronel sobre qualquer plano de ataque à Rússia.

---

<sup>406</sup> Ibidem, pp. 60-61.

Mandrake, ainda educado, mas com sua paciência seriamente comprometida pela urgência da matéria em questão, convence o coronel a deixá-lo telefonar ao presidente – o capitão está convencido de que está perto de descobrir o código de Ripper.

Na Sala de Guerra, somos informados sobre o sucesso em impedir o apocalipse. O código informado por Mandrake foi recebido pela maioria dos bombardeiros a tempo, que voltaram sem lançar sua carga atômica. Todos os aviões que não receberam o código a tempo foram abatidos pelos soviéticos... bem, todos com a exceção de um. Cientes de que um avião segue seu curso de ataque, Muffley pede a Dimitri que posicione tudo que tem nos alvos primário e secundário daquele bombardeiro, informação passada pela SAC para a Força Aérea Soviética, para que possa abatê-lo a tempo. Dentro da aeronave, o Major Kong está decidido a cumprir sua missão, embora a perda acelerada de combustível o impeça de alcançar seus alvos preordenados. A solução encontrada pela tripulação é mirar noutro alvo, algo mais próximo, condizente com o combustível restante.

Embora haja uma tensão palpável no ar, um final minimamente feliz não está descartado. Ainda que estejam seguindo para uma localização onde os russos não poderão abatê-los, os rapazes da tripulação encontram dificuldades nos mecanismos de lançamento da bomba. Pode ser que não ativem a Máquina do Juízo Final. Como de costume, uma marcha militar segue tocando ao fundo de cada cena desses bravos guerreiros. O novo alvo se aproxima enquanto o Major Kong desce para tentar resolver o mau funcionamento detectado. É uma corrida contra o tempo! Eles estão a tão poucos quilômetros do destino e Kong, montado num dos mísseis, permanece tentando abrir o compartimento que as libera. Todos que não estão na aeronave torcem para que ele não consiga.

Apesar de toda torcida, o compartimento se abre e Kong é lançado juntamente com a bomba. O *cowboy* balança seu chapéu no ar enquanto se segura ao míssil, como se montasse um touro selvagem, empolgado pelo que virá a seguir, pelo sucesso da missão que recebera. Por se tratar de um filme tão permeado por questões de sexualidade impressas em sua fotografia, especialmente em torno de objetos fálicos, não podemos deixar de notar que a queda de Kong sobre o foguete que destruirá toda a vida no planeta poderia ser comparada com a maior ereção de um homem que o mundo já viu. Assim, Kubrick estaria apresentando aos espectadores, mais uma vez, o estranho prazer e o “estranho amor” – quase sexual – que políticos e militares desenvolveram pela bomba e pela potência destrutiva dela proveniente.

Figura 18 - O cowboy Kong monta alegremente o foguete que destruirá o mundo



Após contemplarmos a nuvem de cogumelo, tipicamente relacionada à explosão nuclear, vemos surgir das sombras a figura do Dr. Strangelove. O cientista, aparentemente feliz com o desenrolar das coisas, fala sobre a possibilidade de preservar um pequeno núcleo da espécie humana em minas subterrâneas, onde a radioatividade não penetraria e onde poderiam sobreviver pelos próximos 100 anos. O cientista comete o ato falho de chamar o presidente americano de “*Mein Führer*”. Ninguém parece dar muita atenção a isso. De fato, conforme aponta Noam Chomsky, os Estados Unidos não pareciam se importar muito com qualquer mácula que um passado abertamente nazista poderia ter deixado em seus associados; pelo contrário, há a possibilidade do passado fascista ser um dos critérios para a aliança, pois os métodos que esses homens conheciam e operavam por anos agora seriam úteis ao Tio Sam na luta contra o socialismo<sup>407</sup>. O braço e a mão direita de Dr. Strangelove, membros deficientes, involuntariamente passam a performar a famigerada saudação nazista. Novamente, isto é ignorado por todos os presentes na sala. De acordo com Louise Pinto:

A figura performática que *Dr. Strangelove* ocupa no filme traz à tona o funcionamento próprio da memória discursiva. É a imagem de Wernher von Braun (1912-1977) que irrompe com a duplicidade de “nacionalidade” (alemão e estadunidense), que também apresentava fraturas nos braços, após um acidente de

<sup>407</sup> CHOMSKY, Noam. *O que o Tio Sam realmente quer*. Distrito Federal – Brasília: Universidade de Brasília, 1999. Cópia digital. Disponível em: <<http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/autores/Chomsky,%20Noam/O%20que%20o%20Tio%20Sam%20Realmente%20Quer.pdf>>. Acesso em: 4 de novembro de 2021.

carro. Von Braun, que apresentava desajustes no corpo e duplo registro nos países, foi um engenheiro alemão responsável pelo desenvolvimento de foguetes para a Alemanha nazista e depois para os Estados Unidos na Corrida Espacial. Ele estava no grupo de cientistas que tiveram seus históricos de envolvimento com o nazismo apagado, antes de serem encaminhados aos Estados Unidos<sup>408</sup>.

Os presentes naquela sala parecem deslumbrados com a ideia de *Dr. Strangelove*, especialmente pela possibilidade de terem de conviver nessa nova sociedade com uma taxa de dez mulheres para cada homem, onde o sexo não monogâmico seria essencial para a preservação da espécie. As perdas humanas pela iminente hecatombe nuclear são logo esquecidas diante disso. A única coisa capaz de interromper esse “sonho” é a ideia paranoica levantada por Turgidson de que os russos, com suas artimanhas malignas, poderiam preservar alguns de seus mísseis para – após esses cem anos – investirem contra os Estados Unidos e tê-los nas mãos, então, desarmados. Enquanto estão distraídos, o embaixador Sadesky se afasta do grupo e passa a tirar fotos dos painéis americanos, onde se encontram informações vitais à soberania nacional. Assim, nos últimos minutos de projeção, a obra parece dar razão a Turgidson em sua paranoia. Os soviéticos não abririam mão de qualquer possível vantagem! Seriam seres obtusos e vis, que tentam capitalizar até mesmo sobre o fim do mundo. Para evitar que fiquem para trás numa possível corrida armamentista que se daria os cem anos após as explosões atômicas, *Dr. Strangelove* se coloca de pé e grita “*Mein Führer*, eu tenho um plano!”. É possível pensar que essa seja uma maneira, proposta no filme, de relacionar a preparação para um holocausto nuclear com uma mentalidade nazista, tão acostumada com o sacrifício de inocentes.

O que se segue, para o fechamento de *Dr. Strangelove*, é uma sequência formada pela compilação de registros de explosões nucleares e suas nuvens de cogumelo. Sobre essas imagens, ouvimos a poderosa voz de Vera Lynn em *We'll Meet Again*. “Nós nos encontraremos novamente. Não sei onde, não sei quando, mas eu sei que nos encontraremos novamente”. A canção, associada às imagens, sugere que seria apenas uma questão de tempo para vermos as armas nucleares em ação. Podemos dizer que, até hoje, quase 60 anos após o lançamento de *Dr. Strangelove* o uso desse tipo de armamento não foi totalmente descartado, desempenhando ainda um papel importantíssimo na geopolítica internacional. Talvez ainda seja uma questão de tempo.

---

<sup>408</sup> PINTO, Louise Emilie N. M. Op. cit., p. 96. Grifo da autora.

## CONCLUSÃO

Ao iniciarmos esta pesquisa em 2020, possuíamos uma série de objetivos a serem alcançados e outra série de hipóteses a serem ou não comprovadas de acordo com o desenvolvimento de nossos estudos. Em primeiro lugar, objetivamos assinalar a correlação que existiria entre a escalada do medo nas décadas imediatamente posteriores ao fim da Segunda Guerra e o acirramento das disputas ideológicas e geopolíticas entre Estados Unidos e União Soviética.

Conforme discutimos no terceiro capítulo dessa dissertação, o início da disputa entre os antigos aliados não fora algo planejado, ou previamente estabelecido como interesse dos líderes de cada país. Entretanto, as oportunidades geopolíticas que surgiam no pós-guerra pareciam boas demais para não serem aproveitadas – ainda que pudessem ser mal-interpretadas pelos antigos aliados; além disso, os riscos por não se aproveitar cada oportunidade conforme se apresentava pareciam grandes demais<sup>409</sup>. Assim, o que passou a guiar as tomadas de decisão de Truman e Stálin foi o receio de se colocar numa posição de desvantagem em razão da hesitação. Naquele momento, poderia ter parecido mais prudente pecar pelo excesso de vontade e resolução do que pela falta delas, se podemos colocar dessa maneira.

Após as exhibições de poder estadunidense diante do mundo (e particularmente diante da União Soviética) por meio do lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, todo e qualquer conflito internacional que envolvesse os Estados Unidos, o primeiro detentor da nova tecnologia de destruição em massa, deveria ser analisado sob nova perspectiva. Todo aquele que ameaçasse interferir nos negócios do Tio Sam ou pusesse em risco a segurança da nação correria o risco de se tornar o próximo alvo. Sob tais circunstâncias, teria parecido sensato àqueles que, decididamente, não seguiriam a cartilha desenhada pelos EUA, nivelar o jogo internacional. A única maneira de fazer isso era construir um arsenal atômico para também chamar de seu.

Deste modo, conforme a razão do conflito ganhava corpo, a corrida armamentista acelerava e as disputas geopolíticas entre americanos e soviéticos se intensificavam, o medo crescia em proporção equivalente. A Crise dos Mísseis, em 1962, representou um momento de virada nas estratégias de resolução de conflito durante a Guerra Fria. Com base na tensão

---

<sup>409</sup> LEFFLER, Melvyn P. Op. cit., pp. 57-58.



produzida pelo episódio, os *policymakers* americanos e soviéticos entenderam que o medo de não sobreviver a uma guerra nuclear seria o elemento que impediria tal conflito de concretizar-se. Assim, as duas potências se armavam cada vez mais para que suas armas se tornassem cada vez menos necessárias.

Ao iniciarmos esta pesquisa, propusemos ainda analisar as produções de *Gojira* (1954) e *Dr. Strangelove* (1964) à luz do contexto político e artístico no qual foram criadas. Em relação à produção japonesa, com a derrota na Guerra do Pacífico, os súditos do Império do Japão se viram sob imediata ocupação militar de forças estadunidenses. De acordo com o discurso oficial dos Estados Unidos, seu principal objetivo seria assegurar a implementação de uma nova forma de governo no país asiático, algo mais próximo das democracias liberais conhecidas no Ocidente<sup>410</sup>. Segundo os americanos, a reformulação da governamentalidade japonesa sustentaria uma relação pacífica entre os países, afastando a ameaça do ultranacionalismo nipônico que levava o Japão à guerra. É claro que as mudanças, para produzirem efeitos profundos e duradouros, não poderiam ser feitas apenas por meio da estrutura oficial. Neste sentido, a cultura – e destacadamente o cinema, objeto de nosso estudo – seria também afetada pelo contexto histórico da derrota, da ocupação e das reformulações político-institucionais e culturais que se seguiram.

A indústria cinematográfica japonesa serviu ao longo de quase toda primeira metade do século passado como instrumento de propaganda, buscando constantemente legitimar a dominação das nações vizinhas do arquipélago, como a China e a Coreia<sup>411</sup>. Assim, quando as forças de ocupação chegaram ao território nipônico em 1945, logo desenvolveram um órgão específico (a Seção Educacional e de Informação Civil) para disseminar os novos valores democráticos a serem incutidos na população daquele momento em diante. O órgão regulava o que poderia ser exibido ou não nos cinemas japonês, espelhando em certa medida a censura que operava nos Estados Unidos simultaneamente<sup>412</sup>.

Os estadunidenses incentivavam produções que se assemelhassem ao modelo hollywoodiano de fazer e pensar cinema: novos gêneros cinematográficos foram fomentados, o otimismo tomou conta das telas e a ética sexual do Ocidente capitalista era celebrada<sup>413</sup>. Não é de surpreender, então, que *Gojira* tenha sido influenciado pela reedição de filmes americanos, que inundaram os cinemas japoneses durante a ocupação<sup>414</sup>.

---

<sup>410</sup> WATANABE, Paulo Daniel. Op. cit., p. 24.

<sup>411</sup> NOVIELLI, Maria Roberta. Op. cit., p. 113.

<sup>412</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>413</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>414</sup> Ibidem, p. 160.

A ocupação em território nipônico perdurou até abril de 1952. Contudo, a partida das forças norte-americanas não significou, na prática, plena liberdade para a população local se manifestar contra as atitudes dos *yankees* durante esses quase sete anos. As instituições governamentais prezavam pelo bom relacionamento com os Estados Unidos, que se tornaram seu principal parceiro comercial na reconstrução do país<sup>415</sup>.

A produção de *Gojira* se dá, então, num momento de afrouxamento da regulamentação americana sobre o cinema japonês. Não podemos negar que o clássico do terror foi influenciado pelo modelo hollywoodiano de contar histórias e propagou, em certa medida, valores caros aos ocidentais – tenhamos em mente, a título de exemplo, o relacionamento amoroso dos protagonistas, que vai de encontro ao modelo tradicional do Japão. Ainda que parte da equipe desejasse confrontar os Estados Unidos de maneira direta e ainda mais explícita pelos ataques atômicos a populações civis – um dos roteiristas insistiu que o final do filme deveria retratar Gojira cruzando o Pacífico e atacando as cidades americanas, “já que os EUA eram responsáveis pelos testes nucleares e, por conseguinte, pelo retorno do monstro”<sup>416</sup> –, não poderiam fazê-lo em razão da relação de força e dependência estabelecida entre os países.

O filme de Stanley Kubrick, por sua vez, foi realizado num momento de afrouxamento da censura e autocensura hollywoodiana. Desde a década de 1930, a indústria cinematográfica americana convivia com a imposição de uma série de normas a respeito de temas que não poderiam ser abordados e a “maneira correta” com que diversas temáticas deveriam ser retratados em tela. O Código Hays, como ficou conhecido, defendia a ideia elevar os “padrões morais” das narrativas fílmicas estadunidenses. A imposição do código significava propagar a mentalidade hegemônica – embora não única –, de um cristianismo conservador, docilizando filmes para um público branco, anglo-saxão, protestante e decididamente capitalista<sup>417</sup>.

Não obstante essas manobras conservadoras da indústria para limitar o potencial crítico do cinema, a retomada das atividades do Comitê da Câmara contra Atividades Antiamericanas – que procurava combater o “radicalismo subversivo” em Hollywood –, em 1947, marcou um período de perseguição ideológica ainda mais duro para os artistas e profissionais envolvidos com a sétima arte. Todavia, uma vez que a repressão chegou a este auge, o que se seguiu foi um período de transição e de afrouxamento das normas. Ainda que boa parte dos filmes produzidos na década de 1950 em Hollywood reproduzisse estéticas,

---

<sup>415</sup> IGARASHI, Yoshikuni. Op. cit., p. 201.

<sup>416</sup> Ibidem, p. 280.

<sup>417</sup> ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. Op. cit., p. 180.

posicionamentos políticos e papéis de gênero conservadores, houve espaço para realização de obras de estética renovada, focadas na experiência juvenil, enredos voltados para o drama das minorias e, até certo ponto, subversões de papéis tradicionais de gênero.

Desta maneira, ao chegarmos à década de 1960, quando se dá a produção de *Dr. Strangelove*, encontramos o contexto de um período menos rígido para a produção cinematográfica estadunidense. Embora algumas formas de controle ainda vigorassem, não poderiam ser equiparadas com o que a indústria experimentara no passado recente. Assim, Kubrick apresenta ao mundo um filme satírico capaz de expor a loucura que reside por trás das estratégias de defesa de soviéticos e americanos em suas disputas geopolíticas, ao mesmo tempo em que zomba de arquétipos de políticos e militares dos dois lados da Cortina de Ferro.

Em terceiro lugar, ao iniciarmos esta pesquisa objetivamos analisar os efeitos que as bombas atômicas teriam tido sobre japoneses e americanos. Há, claramente, um abismo que separa a experiência das duas nações. Enquanto uma delas havia sido a primeira e única vítima do artefato nuclear, a outra se apresentava como o primeiro e único país a utilizar a arma contra um inimigo. Podemos dizer que *Gojira* é impresso na tela com tons de melancolia e horror a tudo que o arsenal atômico é e representa. O longa-metragem japonês é extremamente pessimista em relação à corrida armamentista e seu final deixa clara a desesperança difundida pelos contínuos testes nucleares.

Por outro lado, *Dr. Strangelove* traz como temática um país à beira do colapso mental em razão da constante preocupação e medo de um conflito armado do qual não se é possível sair vencedor, até porque não é possível sair vivo. As personagens do filme são repetidamente retratadas como pessoas paranoicas, obcecadas pela destruição e entusiastas da guerra. Na produção, as lideranças político-militares devem ser vistas como objetos de desconfiança – algumas por sua intrepidez estúpida, outras por sua pusilanimidade. O filme satiriza com grande acuidade o contexto histórico que marcou os Estados Unidos após a Crise dos Mísseis.

Acima de tudo, ao iniciarmos esta pesquisa dois anos atrás, nosso principal objetivo era inferir a singularidade da manifestação do medo nuclear durante a Guerra Fria, trazido à tona por representações artísticas de duas sociedades mui díspares entre si. Cremos ter realizado esta tarefa por meio de nossas análises. Buscamos compreender ao longo de todo esse processo o contexto social, cultural, político e histórico em que cada um dos dois filmes foram produzidos e, assim, aprofundamos nossa compreensão a respeito do discurso presente em cada um deles. Procuramos não negligenciar as especificidades do cinema enquanto fonte histórica, tendo analisado os filmes com base em seus elementos visuais e sonoros.

Esperamos, assim, termos contribuído positivamente para a reflexão a respeito das relações entre Cinema e História e para o adensamento da produção historiográfica multidisciplinar.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “Crítica Cultural e Sociedade”. In: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2017.

AMARAL, Rita de Kasia Andrade. *Cinema como prática social: A representação dos Conflitos Sociais no Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembéne*. Dissertação (Mestrado em História Social do Território) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Gonçalo, 162f, 2014.

ARAGÓN, Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de. El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonia. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 20, n. 39, p. 177-193. Leiona: UPV/EHU: 2015.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. “Ponto de vista”. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BALANDIER, Georges. “O Drama”. In: *O Poder em Cena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BARROS, José C. D’Assunção. Os historiadores e o tempo: a contribuição dos Annales. *Cadernos de História*, vol. 19, n. 30, 1º sem, p. 182-210. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2018.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Volume 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BOTTÉRO, Jean. “No princípio, os sumérios”. In: *No princípio eram os deuses*. Lisboa: Edições 70, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: A condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

BRIDI, Natália. “9 coisas que você não sabia sobre Dr. Fantástico nos 55 anos do filme”. In: *Omelete*. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/dr-fantastico-50-anos#14>>. Acesso em: 5 de maio de 2022.

BROUGHER, Kerry. “Art and nuclear culture”. In: *Bulletin of the Atomic Scientists*, vol. 69, p. 11-18. Chicago: Taylor & Francis Group, 2013.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. “Iconografia e História”. In: *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, vol. 01, n. 01, jul./dez, pp. 9-17. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1990.

CASTILHO, Paloma. *De macaco selvagem a anjo espacial: a visão de Stanley Kubrick sobre a Guerra Fria e a manifestação do sublime no filme 2001: Uma Odisseia no Espaço*. Dissertação (Dissertação de mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2019.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 11 (5), 1991, p. 173-191.

CHOMSKY, Noam. *O que o Tio Sam realmente quer*. Distrito Federal – Brasília: Universidade de Brasília, 1999. Cópia digital. Disponível em: <<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/autores/Chomsky,%20Noam/O%20que%20o%20Tio%20Sam%20Realmente%20Quer.pdf>>. Acesso em: 4 de novembro de 2021.

CHURCHILL, Winston. *The Sinews of Peace* (‘Iron Curtain Speech’). Disponível em: <<https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace/>>. Acesso em: 28 de jan. de 2021.

CLAUSEWITZ, Carl von. *Da guerra*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DAYAN, Daniel. “Os mistérios da recepção”. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni B.; NÓVOA, Jorge (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

DELACROIX, Christian. “O momento metódico”. In: *As correntes históricas na França: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

DELMAS, Claude. *Armamentos Nucleares e Guerra Fria*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIAS, Thiago Simão. “Fenomenologia e representações sociais: o discurso metafórico sobre pobreza dos educadores sociais da Região Metropolitana do Rio de Janeiro”. In: DIAS, Thiago Simão, FERREIRA, Arthur Vianna e LOPES, Lucas Salgueiro (orgs.). *Fora da Sala de Aula: Formação docente e pesquisas sobre pobreza e educação*. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

DUBOFSKY, Melvyn e THEOHARIS, Athan. *Imperial Democracy: The United States since 1945*. 2. ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1988.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

FONSECA, Ricardo Marcelo. “O positivismo, ‘historiografia positivista’ e história do Direito”. In: *Argumenta Journal Law*, n. 10. Jacarezinho: Universidade Estadual do Norte do Paraná, 2009.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*, vol. 27, n. 79, p. 113-122. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

FRESSATO, Soleni Biscouto. “Cinematógrafo: pastor de almas ou diabo em pessoa? Tênuo limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt”. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni B.; NÓVOA, Jorge (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema & política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GADDIS, John Lewis. *The Cold War: a new history*. Nova Iorque: Penguin Group, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIANNETTI, Eduardo. *Trópicos utópicos: uma perspectiva brasileira da crise civilizatória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e Literatura: A História como Trauma. *Revista Vidya*, vol. 19, n. 33, p. 43-52. Santa Maria: Universidade Franciscana, 2000.

\_\_\_\_\_. Escritas da Tortura. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 03, p. 131-146. Aarhus: Aarhus Universitet, 2001.

\_\_\_\_\_. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Revista Conexão Letras*, vol. 03, n. 03. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

GRAFTON, Anthony. “Ranké: Uma nota de rodapé sobre a história científica”. In: *As origens trágicas da erudição: Pequeno tratado sobre a nota de rodapé*. Campinas: Papyrus, 1998.

GRZYBOWSKI, May E. “Knowledge and Power in Occupied Japan: U.S. Censorship of Hiroshima and Nagasaki”. In: *Senior Projects Spring 2018*. New York: Bard College, 2018.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HAROCHE, Claudine. “Elementos para uma antropologia política do ressentimento: laços emocionais e processos políticos”. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (Org.). *Memória e (Res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. “A era da guerra total”. In: *Era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Era dos Impérios*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da Memória: Narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970)*. São Paulo: Editora Annablume, 2011.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KIERKEGAARD, Soren. “Temor e Tremor”. In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, vol. 08, n. 12, p. 97-115. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

KRACAUER, Siegfried. “The little Shopgirls Go to the Movies”. In: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LEFFLER, Melvyn P. *For the soul of mankind: the United States, the Soviet Union, and the Cold War*. New York: Hill and Wang, 2007.

LEV, Peter. *The Fifties: Transforming the screen 1950-1959*. Califórnia: University of California Press, 2003.

LOBO, Carlos Eduardo Riberi. “A Expansão e a Modernização da Guarda Costeira do Japão nos Últimos Anos”. In: *Grupo de Estudos da Ásia-Pacífico (GEAP)*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2007. Disponível em: <  
[LOTRINGER, Sylvere e VIRILIO, Paul. \*Guerra Pura: A militarização do cotidiano\*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.](https://www.pucsp.br/geap/artigos/expansomoderniz.htm#:~:text=Nos%20C3%BAltimos%2010%20anos%20a,no%20cen%C3%A1rio%20mar%C3%ADtimo%20da%20C3%81sia.>”. Acesso em: 28 de jun. de 2022.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)



- McGREAL, Chris. “How the US took on Dr. Strangelove and tried to make Americans love the bomb”. In: *The Guardian*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2010/feb/11/us-military-propaganda-film>>. Acesso em 9 de abril de 2022.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A cultura material no estudo das sociedades antigas”. In: *Revista de História*, n. 115. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. “O surgimento da pesquisa antiquária”. In: *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.
- MONACO, Paul. *The sixties: 1960-1969*. Nova Iorque: Charles Scribner’s Sons, 2001.
- MUNHOZ, Sidnei J. *Guerra Fria: história e historiografia*. Curitiba: Appris, 2020.
- NOVIELLI, Maria Roberta. *História do Cinema Japonês*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- PINTO, Louise Emilie N. M. *O funcionamento do humor na ficção de Stanley Kubrick*. Dissertação (Dissertação de mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus, 2019.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, vol. 02, n. 03, p. 3-15. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.
- PUISEUX, Hélène. “Imagens da era nuclear”. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni B.; NÓVOA, Jorge (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.
- ROSENSTONE, Robert. “Interagindo com o discurso”. In: *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, vol. 5, n. 8, p. 151-173. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.
- SELIGMANN- SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- \_\_\_\_\_. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, vol. 30, jan./jun., pp. 71-98. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2005.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUSA, Antônio Cícero Cassiano. *Cinema e política: o anticomunismo nos filmes sobre a Guerra Fria (1948-1969)*. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2002.

STEVENS, Shannon Victoria. *The Rhetorical Significance of Gojira*. Dissertação (Dissertação de mestrado em Arts in Communication Studies) – University of Nevada. Las Vegas, 2010.

TODOROV, Tzvetan. “O reconhecimento e seu destino”. *A vida em comum: Ensaio de antropologia geral*. Campinas: Papirus, 1996.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

VON HUMBOLDT, Wilhelm. “Sobre a tarefa do historiador”. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.). *A História pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010.

WATANABE, Paulo Daniel. *Segurança e política externa do Japão no pós-Segunda Guerra Mundial*. Dissertação (Dissertação de mestrado em Relações Internacionais) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

## FONTES

*Cortina de Ferro*. Diretor: William A. Wellman. Produtor: Sol C. Siegel. País: Estados Unidos da América. Produtora: 20th Century Fox. 1948. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2SzD5q-7tXw>>. Acesso em: 16 de outubro de 2022.

*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Diretor: Stanley Kubrick. Produtores: Victor Lyndon, Leon Minoff, Stanley Kubrick. Países: Reino Unido, Estados Unidos da América. Produtoras: Hawk Films e Columbia Pictures. 1964. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <[https://archive.org/details/DRStrangelove\\_20130616](https://archive.org/details/DRStrangelove_20130616)>. Acesso em: 16 de outubro de 2022.

*Gojira*. Diretor: Ishiro Honda. Produtores: Tomoyuki Tanaka, Iwao Mori. País: Japão. Produtora: Toho Film Co. Ltd. 1954. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <<https://archive.org/details/godzilla-1954-criterion-collection-bdrip>>. Acesso em: 16 de outubro de 2022.

*Inside: ‘Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb’*. Diretor: David Naylor. Produtores: Não identificados. País: Estados Unidos da América. Produtora: Columbia TriStar Home Entertainment. 2000. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iJ6BiRtGTak>>. Acesso em: 7 de abril de 2022.

*Matar ou morrer*. Diretor: Fred Zinnemann. Produtores: Carl Foreman, Stanley Kramer, Clem Beauchamp. País: Estados Unidos da América. Produtoras: United Artists e Stanley Kramer Productions. 1952. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <[https://www.primevideo.com/detail/0SP2Q4KSBK2QUPWDGC4J0GM4FS/ref=atv\\_dp\\_share\\_cu\\_r](https://www.primevideo.com/detail/0SP2Q4KSBK2QUPWDGC4J0GM4FS/ref=atv_dp_share_cu_r)>. Acesso em: 16 de outubro de 2022.

*O terceiro homem*. Diretor: Carol Reed. Produtores: Alexander Korda, David O. Selznick, Carol Reed. País: Reino Unido. Produtoras: British Lion Films e London Films Productions. 1949. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <<https://www.belasartosalacarte.com.br/o-terceiro-homem>>. Acesso em: 16 de outubro de 2022.

*Stanley Kubrick: A Life in Pictures*. Diretor: Jan Harlan. Produtores: Jan Harlan, Anthony Frewin. País: Estados Unidos da América. Produtora: Warner Bros. 2001. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ApEh9Sm4BR0>>. Acesso em: 7 de abril de 2022.

*Vampiros de Almas*. Diretor: Don Siegel. Produtor: Walter Wanger. País: Estados Unidos da América. Produtoras: Allied Artists Pictures e Walter Wanger Productions. 1956. Arquivo em mídia digital. Disponível em: <<https://archive.org/details/invasion-of-the-body-snatchers-1956>>. Acesso em: 16 de outubro de 2022.