

O humor na representação cinematográfica da Guerra Fria - Da sutileza ao exagero

Arthur Rodrigues Carvalho¹

Resumo

A partir da análise fílmica de duas obras que estavam inseridas na Guerra Fria, e ao mesmo tempo a representavam, o presente trabalho busca problematizar a questão do humor em tal quesito. Durante a década de 1960, com o auge da disputa ideológica entre as grandes potências mundiais (ainda mais elevada devido à Crise dos Mísseis de Cuba), existia uma grande leva de filmes que levavam a situação claramente tensa muito a sério, com roteiros e produções dramáticas acerca do momento vivido.

Os diretores estudados aqui, a saber, Stanley Kubrick e Billy Wilder, fazem exatamente o oposto em seus filmes *Dr. Strangelove* e *One, Two, Three*: por meio do humor, destrincham todo esse clima pesado e riem das preocupações exageradas que surgiam com toda a paranoia do período. O que pretendemos analisar, portanto, é a forma como cada um utiliza dessa ferramenta narrativa, sendo o primeiro irônico e ácido e o segundo completamente escrachado.

Palavras-Chave: História, Cinema, Humor

Introdução

O presente artigo busca questionar as representações no cinema Hollywoodiano acerca da temática da Guerra Fria. Nesse aspecto, serão abordadas as visões dos dois extremos ideológicos do mundo quanto aos seus contrários – como o capitalista interpreta o comunista e vice-versa – e como a população se comporta em meio a essa divisão metafórica do mundo, e no filme específico de Billy Wilder, *One, Two, Three* (1961), fisicamente na Alemanha com a instauração da Cortina de Ferro. Também será levado em conta a visão que Stanley Kubrick tem sobre o momento, em *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), na qual está também representada a histeria anticomunista, porém em meio a uma situação-limite de guerra nuclear.

Lançado em 1964 e produzido nos anos anteriores, o filme de Kubrick demonstra aquilo que o diretor e o mundo inteiro tinham ainda vívido em suas memórias, os eventos

¹ Graduando em História pela UFU, bolsista de Iniciação Científica pela CNPq. Email: arcarvalho94@hotmail.com

da Crise dos Mísseis de Cuba, em 1962. Ao tratar do assunto, ele se utiliza de uma estratégia narrativa pouco comum naquela época para um assunto tão tenso e que amedrontava o mundo inteiro diariamente – o humor. É por isso que esses filmes específicos foram eleitos para este estudo, uma vez que fogem do que era natural de seu momento histórico quanto a produções fílmicas, e abordam um tema pesado por meio da risada, onde se encontra o mote desse artigo. Enquanto Wilder o faz por meio do exagero e da comédia escrachada, atacando diretamente monumentos dos dois extremos ideológicos que dividiam o mundo naquele momento, Kubrick se utiliza de um fino humor negro, e uma ampla carga irônica, para rir de forma nervosa frente ao absurdo.

Para analisar esses dois filmes, a ótica de Robert Rosenstone servirá de base a partir de seu livro referência, “A história nos filmes, os filmes na história”², no qual discorre sobre o estudo histórico dos filmes. Nessa obra, expõe alguns métodos de forma bastante solta, pensa em que níveis os cineastas podem eles próprios serem historiadores e qual o papel de um historiador que vê no filme seu objeto, além de argumentar sobre a importância de um estudo desse tipo de mídia na sociedade em que vivemos agora. Diz, especificamente sobre os filmes históricos:

É bastante evidente que os filmes usam os dados de uma maneira muito mais solta do que a história acadêmica. Também é evidente que o passado na tela não visa ser literal (a história visa?), mas sim sugestivo, simbólico, metafórico. No entanto, os melhores filmes históricos [...] podem estabelecer interseções, tecer comentários e acrescentar algo ao discurso histórico mais amplo do qual se originam e ao qual se dirigem. Esse “algo” é o que nós, que nos importamos com o passado, precisamos aprender a ver. (ROSENSTONE, 2010, p. 54)

É seguindo essa linha que, aliada à um estudo da época que representam e na qual foram produzidos, a análise dos dois filmes será feita, buscando ver o “algo” a mais que acrescentam na narrativa histórica sobre aquele período através do humor de cada um.

O humor negro e o escrachado

Dr. Strangelove se inicia com um general americano paranoico, Jack D. Ripper (Sterling Hayden) ordenando que os bombardeiros americanos que sobrevoam as fronteiras da URSS que atacassem seus alvos, em seguida bloqueando todo o contato possível com essas naves, e com a base em que ele está. A partir daí a trama se desenvolve

² ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010

em três ambientes distintos, a base de Ripper, na qual Lionel Mandrake (Peter Sellers) tenta fazer com que o general recupere o bom senso e lhe dê o código para parar os ataques; o bombardeiro B-52, a caminho da detonação de uma ogiva nuclear; e a sala de guerra, na qual o presidente Merkin Muffley (também Peter Sellers) discute com as outras cabeças do comando dos Estados Unidos sobre as medidas a serem tomadas. Entre esses políticos e militares estão o General Buck Turgidson, extremo e militarista, que quer resolver todos os problemas atacando primeiro, e o personagem de Dr. Strangelove (outra vez Peter Sellers), que é uma caricatura representando os cientistas saídos do regime nazista que naquele momento trabalham para o governo americano.

Ao final do filme, todas as negociações falham e um dos B-52 consegue acertar seu alvo com uma bomba nuclear, o que faz entrar em funcionamento a “Doomsday Machine”, ou a Máquina do Juízo Final, que é a representação do filme para o que aconteceria caso a URSS fosse bombardeada, e retaliasse, criando assim uma guerra nuclear que deixaria o mundo imerso em radiação por décadas. Quando se dá tal situação, Dr. Strangelove toma a palavra e propõe uma solução final que remete à ideais nazistas, na qual um grupo seletivo deveria viver no subterrâneo por cem anos, procriando com as mulheres mais bonitas nesse meio tempo, para repopular a Terra. A partir de tal sinopse, uma conclusão errônea pode ser tomada, já que a história em si é tensa, o que dá o clima de pesadelo para essa comédia de humor negro. As veias cínicas e irônicas perpassam todo o longa, a partir de falas de seus personagens, até suas atitudes e expressões, perante tal situação aterrorizante.

One, Two, Three, por outro lado, representa um alto executivo da Coca-Cola, representante máximo do capitalismo, em situações nas quais tem que lidar com agentes comunistas do outro lado da Cortina de Ferro, uma vez que se encontra trabalhando na filial em Berlim. Enquanto está em seu cargo, é autoritário e decisivo, usando sempre palavras de ordem quando se dirige aos seus empregados, mesmo tentando negar o passado nazista do país, ao criticar a postura tomada pelos trabalhadores quando o saúdam, em postura militar. Esse executivo, vivido por James Cagney, é E. R. MacNamara.

O filme inteiro é permeado de piadas políticas, e segue com MacNamara se tornando responsável por cuidar da jovem filha de seu chefe, Scarlett Hazeltine (Pamela

Tiffin) inocente e burguesa, acaba atravessando a fronteira para Berlim Oriental e se apaixonando por um jovem revolucionário comunista, Otto Piffel (Horst Buchholz). Ao ver a situação sair do controle e a ideia de casamento rondando o casal, o personagem de Cagney tenta ajustar a situação armando uma prisão para Otto, porém tendo que resgatá-lo em seguida para que seu chefe não encontre sua filha grávida e solteira, vai até a Berlim comunista e negocia sua soltura com os agentes soviéticos. Conseguindo Otto, MacNamara faz de tudo para transformá-lo num exemplar capitalista, para agradar o chefe, processo que é resistido pelo jovem, mas conforme sua transformação se completa ele começa a gostar da aparência e ideias burguesas, e no final assume completamente esse papel.

Ambos os filmes aqui analisados foram produzidos e representam o momento da Guerra Fria, no qual o mundo se tornava bipolar enquanto duas ideologias se opunham. Do lado ocidental, tendo como a maior potência os Estados Unidos, estava o capitalismo, e do oriental, com a União Soviética, o comunismo. Os dois filmes fogem da premissa dramática da época, na qual no cinema de Hollywood em seu caráter propagandístico, por exemplo, os vilões eram sempre comunistas obscuros e “comedores de bebês”, em uma expressão famosa daquela época. Assim, se concentram em demonstrar o absurdo que era vivido na época por meio do humor.

Para Kubrick, era essencial um fino humor negro, permeado por ironias e sátiras representadas na caricatura sutil de seus atores, para que a mensagem do filme fosse passada ao seu público. Já Wilder pretendia atingir seus espectadores com suas piadas políticas e seu exagero tanto nas falas, como nas atitudes de seus personagens. Ver um filme humorístico desse diretor normalmente é levar uma torta na cara. Assim, cada um constrói seus personagens a sua maneira.

O personagem de Dr. Strangelove é um ser caricaturesco que foi baseado em diversos atores históricos, como descrito no artigo de Paul Boyer “Doutor Fantástico”³. Entre eles estavam o estrategista nuclear Henry Kissinger, o físico do Projeto Manhattan⁴ Edward Teller e Wernher von Braun, um dos principais técnicos do programa balístico

³ BOYER, Paul. Doutor Fantástico (Doctor Strangelove), In. “Passado Imperfeito – A História no Cinema”, org. CARNES, Mark C. Ed. Record, 1997. Pp. 266 - 269

⁴ Projeto de pesquisa e desenvolvimento de armas nucleares dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial que contava, além de Kissinger, com o físico J. Robert Oppenheimer.

nazista. O personagem passa a maior parte do filme sentado impotente e com seus movimentos restringidos em sua cadeira de rodas, como se estivesse esperando seu momento de brilhar, que vem ao final do longa. Enquanto isso, C. R. MacNamara, tem em seu próprio nome uma piada com relação ao secretário de defesa dos Estados Unidos na época em que o filme foi produzido, e como já foi dito, na qual ele se passa. Esse personagem de *One, Two, Three* é um chefe dentro da empresa da Coca-Cola e se constrói com seu jeito ativo, comandante, com características totalitárias que podem ser percebidas no punho firme que tem em relação a seus empregados.

Propaganda e Crítica

Dr. Strangelove tem em sua temática central a iminência de um desastre nuclear e o comportamento dos políticos e do exército perante esse fato. A sua maneira, pode-se dizer que o filme satiriza não só toda a situação extrema em si, mas também os outros filmes da época, com suas características dramáticas, como o clássico *Fail-Safe* (Limite de Segurança, 1964) de Sidney Lumet. Nesse filme, o absurdo da Guerra Fria é retratado com a mesma tensão e histeria que já era comum nas pessoas daquele período, quando mostra a situação de uma falha técnica nos aviões norte-americanos que passa uma ordem aos pilotos dos bombardeiros que sobrevoavam o território soviético, que atacassem Moscou. É basicamente a mesma história contada por Kubrick, porém aqui o presidente dos Estados Unidos, após tentativas diplomáticas com a União Soviética, fecha um acordo no qual deve sacrificar um dos alvos russos, a cidade de Nova York.

Pode-se perceber a enorme distância entre os dois filmes, uma vez que Kubrick termina seu longa com uma devastação nuclear mundial, enquanto Lumet traz no desfecho do seu longa o sacrifício, no qual o povo dos Estados Unidos deveria se martirizar, como heróis, para que o resto do mundo não sofresse as consequências. Se trata, então, de um filme de propaganda pró-capitalismo, seguindo a linha de muitos filmes de Hollywood daquele momento, que eram guiados pelo comitê de atividades antiamericanas (HUAC). Tal comitê teve sua origem no interior do governo americano com a premissa de desmascarar nazistas infiltrados no final da década de 1930, mas que entrou para a história como a organização que perseguiu e exilou todo aquele que aparentava ser comunista durante a Guerra Fria. Nesse contexto, foi criada uma lista negra

em Hollywood para impedir que diretores tidos como comunistas continuassem a trabalhar, um dos atos do período de Caça às Bruxas macartista dos Estados Unidos.

É analisando esse contexto que Argemiro Ferreira⁵ afirma sobre o caráter propagandístico dos filmes hollywoodianos, dizendo:

Patrióticos também pretendiam ser os filmes produzidos por Hollywood sob a influência da caça às bruxas. A partir de 1947 e até que se desanuviasse o clima carregado da Guerra Fria, os estúdios abandonaram certa produção de qualidade e conteúdo social, olhada com suspeita pelos investigadores, e passaram a colocar no mercado – atendendo a sugestão dos inquisidores da HUAC – dezenas de filmes de propaganda anticomunista cujo nível era geralmente baixo, próximo ao ridículo. (FERREIRA, 1989, p.31, 32)

O autor usa a nomenclatura “inquisidores” para se referir aos agentes da HUAC, por eles atuarem conforme era feita a inquisição da Igreja na Idade Média, extremamente intolerante e procurando censurar tudo aquilo que não agradava aos seus dogmas. Aqui, tal censura se dá quando alguma produção de Hollywood insinuava alguma relação a qualquer ideal comunista (mesmo quando isso não acontecia, mas o era interpretado dessa maneira).

Adotando a mesma postura humorística de Kubrick, porém seguindo uma veia bem diferente, Wilder explora a situação diária daqueles tempos, quando trata das relações entre os capitalistas e os comunistas nessa disputa ideológica, ao representar os dois lados da Cortina de Ferro que se erguia na Alemanha. Todo o seu filme se passa nessa região, e se inicia mostrando um pouco do dia de MacNamara, com as rédeas – pelo menos daquela seção – da indústria da Coca-Cola, um dos produtos que mais representa o capitalismo e o consumismo, disputando o primeiro lugar com o McDonald’s. Assim, o diretor representa o conflito mundial reduzindo-o à relação cotidiana das pessoas, sendo mostrado onde eles eram mais fortes: em Berlim pouco antes de se erguer o muro. Nessa situação, é representada tanto a visão de um lado em relação ao outro, a partir do senso comum da época e de estereótipos que se enraizavam nos dois lados, pela propaganda nos rádios e nas televisões recém-chegadas ao mercado, ou nos panfletos e jornais que circulavam, levando ideias e tornando real para quem os lia uma certa impressão sobre o “inimigo”. Havia a histeria anticomunista no ocidente e o ódio aos “yankees” no oriente

⁵ FERREIRA, Argemiro. “Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana”. Porto Alegre: L&PM, 1989.

– esse último representado no filme pela passeata com balões nos quais se lia “yankee go home” no lado comunista da cortina de ferro.

Como Marcelo Flório⁶ explicita em seu estudo sobre Wilder e a ficcionalidade, construindo primeiramente um retrato do diretor das obras sobre as quais vai se debruçar mais tarde,

Billy Wilder [...] viaja para Berlim, onde, entre 1929 a 1933, escreve onze roteiros para cinema. Nesses filmes, já se pode notar sua grande característica cinematográfica – explicitada de modo mais contundente anos mais tarde – em sua proposta de fazer cinema em Hollywood: a de cinematógrafo-narrador, crítico sutil e sarcástico da modernidade, que parece inovar nos modos de jogar com as câmeras, articulando-as num ritmo ágil e alucinante, buscando representar as descontinuidades e irregularidades dos tempos modernos. (FLÓRIO, 2000, p. 03)

Assim, pode-se perceber como a sua visão sobre cinema se distancia daquela ditada pelos órgãos de organização da produção cinematográfica desde cedo em sua carreira, e assim sendo, seguindo essa atitude, produz vários filmes de diferentes formatos, nos quais critica desde as próprias engrenagens hollywoodianas (como em *Sunset Blv.* de 1950) ou em *One, Two, Three*, quando extrapola sua capacidade crítica ao gozar de um tema tenso e socialmente pertinente como as relações entre leste e oeste de Berlim, que se projetavam para o mundo, naquele momento.

Conclusão

O cenário do pós-Segunda Guerra era de tensão e readaptação para o povo da Alemanha, que havia sido o centro do poder nazista durante a guerra e que agora, derrotada, se via dividida e submissa frente aos países que antes formavam os Aliados. É o que explora López⁷ em sua análise sobre o filme de Wilder na perspectiva da Guerra Fria:

Em *One, Two, Three* ele explorou como os Alemães tinham se adaptado à nova situação que se erguia depois da guerra, de ser o poder europeu dominante para um país dividido e ocupado nas mãos dos americanos e soviéticos. [...] O filme, em grande parte,

⁶ FLÓRIO, Marcelo. Territórios de ficcionalidade no cinema hollywoodiano de Billy Wilder. In: XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2000, Manaus. Intercom 2000. Manaus: Campus Universitário do Amazonas, 2000.

⁷ LÓPEZ, José-Vidal Pelaz. *Filming History: Billy Wilder and the Cold War*. 2011

foi baseado na facilidade da passagem entre um lado e outro da cidade dividida. Se os espectadores não aceitassem essa premissa, uma grande parte do humor do filme se perderia. O filme também deu a impressão de que Wilder quis fazer graça daquilo que o resto da humanidade via como uma tragédia.⁸ (LÓPEZ, 2011, p. 7, 8. Tradução Livre.)

Rir de si mesmo nem sempre é fácil, ainda mais quando os questionamentos atingem seus pontos mais fracos da maneira mais intensa, como faz esse filme de Wilder. Por retratar a contemporaneidade e ser impetuoso nesse aspecto, tal longa nem sempre é bem digerido pelo público, e costuma ter problemas com a crítica de cinema. O diretor faz uma escolha ao manter um ritmo frenético de sua narrativa e ataca os sentidos do seu público constantemente.

Público o qual passa seus dias aprendendo a ter medo da própria sombra, sabendo que bombas poderiam cair dos céus sem aviso prévio e tendo de desconfiar dos próprios amigos, afinal qualquer um poderia ser um comunista em tempos como aqueles. O qual também, dois anos depois, vai ver o filme de Kubrick e se depara com uma imagem de um presidente impotente frente seus assessores, que não consegue chegar a um acordo e nem a uma ação, deixando que o maior medo da época se concretize e a Terra fique envolta em um inverno nuclear de 100 anos.

Por outro lado, todos riem da situação de uma jovem capitalista que pretende se casar com um revolucionário comunista (que ultraje!), dos extremos da visão de Otto quanto à representação do mundo em que vivem e da loucura que parece ser Berlim oriental, uma extensão da URSS naquele momento. O público ri da atuação de Peter Sellers em seus três personagens, cada um caricato a seu modo. Ri da representação daqueles que governam e tomam todas as decisões importantes, quando os veem falhar e não conseguirem tomar decisão alguma que afete o triste fim de toda a humanidade como se conhece.

⁸ In *One, Two, Three* he explored how the Germans had adapted to the new situation arising after the war, from being the dominant European power, to being a divided, occupied country in the hands of the Americans and the Soviets. [...] The film, for the large part, was based on the ease of passage between one side of the divided city to the other. If viewers did not accept this convention, a large part of the film's humour would be lost. The film also gave the impression that Wilder wanted to mock that which to rest of humanity seemed a tragedy.

Tanto com a torta na cara arremessada por Wilder quanto nas alfinetadas ácidas de Kubrick, mesmo que rindo daquilo que mais temem, os espectadores saem do cinema presumivelmente incomodados. E é esse o fato que nosso estudo tentou demonstrar: o cinema pode ser usado como um instrumento manipulativo, sim, com os muitos filmes de propaganda que foram produzidos nessa época, mas também pode ser um meio para se transmitir críticas, com o intuito (ou não) de que se forme uma consciência no público, ou que pelo menos os desassossegue, sendo o humor naquele momento o meio preferencial para fazê-lo, uma vez que a censura paranoica anticomunista estava no enalço dos cineastas impedindo-os, portanto, de falar livremente dos assuntos que pretendiam.

Fontes

WILDER, Billy. *One, Two, Three*. Bavaria Film, The Mirish Corporation, 1962.

KUBRICK, Stanley. *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Columbia Pictures Corporation, 1964.

Referências Bibliográficas

BOYER, Paul. Doutor Fantástico (Doctor Strangelove), In. *Passado Imperfeito – A História no Cinema*, org. CARNES, Mark C. Ed. Record, 1997. Pp. 266 – 269

FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

FLÓRIO, Marcelo. *Territórios de ficcionalidade no cinema hollywoodiano de Billy Wilder*. In: XXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2000, Manaus. Intercom 2000. Manaus: Campus Universitário do Amazonas, 2000.

LINDLEY, Dan. *What I Learned Since I Stopped Worrying and Studied the Movie: A Teaching Guide to Stanley Kubrick's Dr. Strangelove*, University of Notre Dame, setembro de 2001, pp 663 – 667

LÓPEZ, José-Vidal Pelaz. *Filming History: Billy Wilder and the Cold War*. 2011

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010