

# Amor e guerra em *Dr. Strangelove*: paródias da Guerra Fria e da arma nuclear <sup>1</sup>

Rafael Duarte Villa<sup>2</sup>

Larissa dos Santos<sup>3</sup>

Nayara Moraes da Costa<sup>4</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa os significados políticos do filme *Dr. Strangelove* no contexto da Guerra Fria, ressaltando como as preocupações com as armas nucleares durante aquele período permitem à obra de Stanley Kubrick examinar de maneira criativa os paradoxos e as situações tragicômicas da Guerra Fria em três planos: no primeiro, por meio de metáforas e significados que decorrem das personagens; no segundo, ressaltando como o contexto militarista da Guerra Fria conduz ao paradoxo do surgimento de paixões militaristas (o amor pela bomba nuclear); e, no terceiro, *Dr. Strangelove* insinua uma reflexão sobre o tipo de loucura que sugere a teoria da dissuasão.

**Palavras-chaves:** *Dr. Strangelove*; Guerra Fria; Amor; King Kong

## Love and War in *Dr. Strangelove*: Parodies of Cold War and the nuclear weapon

**Abstract:** This article analyzes the political meanings from the film *Dr. Strangelove* in the context of the Cold War highlighting how concerns about nuclear weapons during that period allow Stanley Kubrick's work creatively to examine the paradoxes and tragicomic situations in that period starting from three planes: First, through metaphors and meanings that derive from real and fictional characters in that period; In the second is highlighted how the Cold War militarist context leads to the paradox of the emergence of militaristic passions (the love of the nuclear bomb); And third, *Dr. Strangelove* suggests a reflection on the kind of madness that suggests the theory of deterrence.

**Keywords:** *Dr. Strangelove*; Cold War; Love; King Kong.

---

<sup>1</sup> Este artigo pode ser considerado um resultado do curso de extensão “Cinema e Relações Internacionais” que desenvolve o Núcleo de Pesquisa em Relações Internacionais da Universidade de São Paulo (USP). Nosso agradecimento à Pró-reitoria de Extensão e Cultura da USP, instituição esta que financia este projeto desde o segundo semestre de 2015.

<sup>2</sup> Professor de relações internacionais no Departamento de Ciência Política da Universidade de Ciência Política da Universidade de São Paulo (USP)

<sup>3</sup> Estudante do curso de Geografia da Universidade de São Paulo (USP)

<sup>4</sup> Estudante do curso de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo (USP)

## Introdução

No ano de 2017 cumprem-se 53 anos da produção do filme provavelmente retrate com mais exatidão os anos da Guerra Fria, *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick. O ambiente estratégico da época, o enorme impacto psicológico e o medo de gerado pelas armas nucleares de destruição em massa durante os anos da Guerra Fria levaram o cineasta Stanley Kubrick a tentar compreendendo melhor o que significava o “balanço de terror” entre as potências nucleares e que tão longe se estava da possibilidade de deflagração de um holocausto nuclear entre os Estados Unidos e a União Soviética (URSS).

Com essa ideia em mente, o cineasta americano relacionou-se com alguns intelectuais que pesquisavam armas estratégicas como Alistair Buchan, chefe do Instituto Internacional de Estudos Estratégicos, que, por sua vez, recomendou a Kubrick a leitura do livro *Red Alert*, de Peter George, de grande influência na produção do filme. Também uma interlocução notável na concepção do filme de Kubrick foi o economista de teoria dos jogos e ganhador de prêmio novel de Economia na década de 60, o americano Thomas Schelling, com o qual fez algumas consultas sobre a racionalidade do jogo nuclear global e sobre a teoria de destruição mútua assegurada (MAD, em inglês) que postulava que, em caso de um conflito nuclear, o aniquilamento da humanidade seria um cenário quase certo. Nas próprias palavras de Kubrick: “Minha ideia de retrata-la [a MAD] como uma comédia-pesadelo surgiu nas primeiras semanas de trabalho no roteiro. Descobri que, ao tentar dar mais corpo e imaginar as cenas em sua integridade, era necessário deixar de fora delas coisas que eram ou absurdas ou paradoxais, para evitar que se tornassem engraçadas; e estas coisas pareciam ser as mais próximas ao epicentro das cenas em questão” (PENDERGAST; PENDERGAST, 2000, p. 126).

Desde o título, o filme já dava conta da ironia que suas cenas carregavam. *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Dr. Fantástico ou como aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba atômica, na tradução em português). Quando o filme foi estreado em 1964, alguns críticos de arte consideraram o filme “possivelmente a melhor sátira política do século” e a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos classificou o filme de “culturalmente significativo” em 1989, e o escolheu para ser preservado no Registro Nacional de Filmes. Para além de ridiculizar os principais protagonistas da Guerra Fria, *Dr. Strangelove* foi um filme que conseguia ser mais impressionista que a própria realidade empírica da Guerra Fria. Provavelmente o filme de Kubrick só possa ser comparado em seu impacto estarrecedor sobre a população americana a uma transmissão de rádio da *Columbia Broadcasting System* (CBS) nos Estados Unidos em 30 de outubro de 1938, baseada no livro “A Guerra dos Mundos”, de H. G. Wells, e narrada por Orson Welles e pela companhia teatral *Mercury Theatre on the Air*. A narração da CBS retratava a queda de um meteoro em uma fazenda de Nova Jersey e a descoberta de que o “meteoro” era uma nave cheia de alienígenas munidos de raios mortais e inclinados a exterminar a espécie humana. Muitos americanos pensaram que a invasão marciana de fato estava acontecendo.

Este artigo, escrito em forma ensaísta, procura explorar os significados, dentro do contexto da Guerra Fria, do filme de Kubrick e como ele continua a retratar de maneira forte as principais preocupações com as armas nucleares, os paradoxos da existência destas e as metáforas normativas que o filme transmitia. O artigo é dividido em três partes: na primeira se analisam as metáforas e significados que decorrem das personagens de *Dr. Strangelove* no contexto da Guerra Fria; na segunda parte se analisa como o filme capta um contexto militarista da Guerra Fria que conduz ao paradoxo do surgimento de paixões e amores militaristas (o

amor à bomba), e, na terceira, explora-se a forma como *Dr. Strangelove* sugere uma reflexão sobre a teoria da dissuasão, a mais popular doutrina estratégica que emergiu da Guerra Fria.

## As metáforas da Guerra Fria

*Dr. Strangelove* causou um forte impacto na consciência de muitos americanos em 1964, ao mostrar uma guerra nuclear entre Estados Unidos e União Soviética, com ogivas estourando no céu na forma de cogumelos atômicos. Pela primeira vez, uma ficção discutia o apocalipse nuclear, tendo como trilha sonora o sucesso musical *We'll meet again* (Nós encontraremos de novo) interpretada, num estilo romântico, pela popular cantante inglesa da época da Segunda Guerra Mundial, Vera Lynn<sup>5</sup>.

Na época em que o filme foi lançado, em 1964, o mundo ocidental ainda estava sob o impacto de três acontecimentos: a construção do muro de Berlim pelos soviéticos (1961), a crise cubana dos Mísseis entre a URSS e os Estados Unidos, que ameaçou desencadear uma guerra nuclear ( em outubro de 1962), e o assassinato de John Kennedy, presidente dos Estados Unidos (22/11/1963) No contexto da Guerra Fria, esses fatos aumentavam a tensão internacional entre o bloco americano e o soviético e alimentavam desconfianças e estados de paranoias mútuas. O clima de apocalipse era justificado pelo antecedente de 1962 de mísseis nucleares soviéticos em território cubano apontados para os Estados Unidos, pelos testes americanos sobre a bomba H, quinhentas vezes mais potente do que as bombas atômicas detonadas Nagasaki e Hiroshima em agosto de 1945 e pelos bombardeios americanos B-52 carregados com suas letais ogivas nucleares

O filme de Kubrick tinha uma evidente influência das concepções políticas de Charles Chaplin “Tal como Charles Chaplin satirizou Hitler em *O Grande Ditador* (1940), o alvo da crítica ácida de Stanley Kubrick foi a Guerra Fria e todos que participam dela” (DOMINGUES, 2016). Algumas das personagens, interpretadas de forma sem par por Peter Sellers, têm uma forte referência histórica a atores políticos que desenvolveram um papel relevante antes ou durante a Guerra Fria. Desta maneira, o cientista alemão *Dr. Strangelove*, interpretado por Peter Sellers, é um ex-nazista preso a uma cadeira de rodas, recrutado pelo governo norte-americano para produzir armas atômicas. Ele sofre de uma estranha doença que o induz, a cada momento, e de maneira involuntária, a levantar seu braço direito produzindo a saudação nazista *Heil Hitler!* (DOMINGUES, 2016). Em realidade, hoje os historiadores de cinema coincidem que ele é o cientista alemão ex-nazista Wernher von Braun, famoso cientista da Alemanha nazista que, após a Segunda Guerra, liderou o programa nuclear norte-americano.

O Kubrick se valeu de técnicas relacionais produzindo personagens que vivenciam significados e alegorias que transmitiam ideias perturbadoras, e no caso adequando tais personagens ao contexto da Guerra Fria: assim, o *Brigadeiro Jack B. Ripper* remete a *Jack, o Estripador* que em plena Guerra Fria, comandava um esquadrão de aviões B-52, o mais potente bombardeiro nuclear à época, os quais sobrevoavam vinte e quatro horas áreas próximas à União Soviética. Não era muito difícil com essa referência ao célebre assassino inglês Jack o Estripador saber qual era o papel do Brigadeiro

---

<sup>5</sup> A cantante inglesa Vera Lynch era conhecida como “*The Forces’ Sweetheart*” (A namoradinha das forças armadas). Em inícios da segunda Guerra Mundial inaugura em Londres um programa de rádio chamado “*sincerely yours*” (sinceramente sua) que podia ser sintonizado pelos transmissores de soldados britânicos no exterior. Além de enviar mensagens das famílias e namoradas àqueles soldados, o ponto marcante do programa de rádio era quando a Vera Lynch interpretava, em estilo *sweet love* (doce amor), as canções mais pedidas desde os lugares aonde estavam acantonadas as forças britânicos e até americanas no exterior.

tendo uma arma (nuclear) nas suas mãos. Outra personagem, o Gen. Tergnison é um militar que sabendo da iminência de uma Guerra Fria total, simboliza o empolgamento militarista, ao final de contas militar encarna o Deus Marte da guerra. O Gen. Tergnison junto com o alto escalão de militares se junta ao presidente dos Estados Unidos *Merkin Muffley* (Peter Sellers) na sala de guerra do Pentágono para decidirem o que fazer. Entre as personagens referidas ao processo decisório, o embaixador da então URSS, *Alexi de Sadesk*, remete ao marques de Sade, personagem histórico famoso pelo prazer que sentia em aplicar crueldades físicas às pessoas (DOMINGUES, 2016). A personagem de Sade retrata bem quanto os *decision makers* da Guerra Fria, em ambos os lados, gostavam de torturar as consciências humanas (ao menos psicologicamente) com a possibilidade de uma guerra nuclear. Kubrick mostra, assim, o processo decisório da Guerra Fria em termos governamentais, que poucos anos depois do lançamento do filme seria sintetizada na obra singular de Graham Allison, *The essence of the decision* (1971). De alguma maneira, o filme de Kubrick antecipa, nas suas amplas referências ao processo decisório, a contribuição de Allison.

Outras personagens fazem referência a personagens fictícios e marcantes da cultura popular americana na época da Guerra Fria. O Capitão Lionel Mandrake (Peter Sellers) faz alusão ao personagem de história em quadrinhos, Mandrake, mágico capaz de iludir, hipnotizar e persuadir plateias. Com isso, Kubrick passava para o público a imagem de como os *decision makers* da Guerra Fria podiam ser comparados a ilusionistas, geradores de soluções que “facilmente se desmanchavam no ar”. O Tenente Lothar Zogg é uma referência a Lothar, o servo fiel e obediente de Mandrake. Com isso, Kubrick também faz a crítica dos “fieis” países satélites, em ambos os blocos de poder. O Major T.J. King Kong refere-se a King Kong, o gigantesco gorila eternizado pelo cinema romântico no filme original de 1933. Mas, ao contrário do King Kong do filme original, que se apaixona por pessoas, este de *Dr. Strangelove* é um apaixonado pela guerra.

Kubrick também não perde de vista o contexto essencial de fundo, a outra polarização (implícita) que se desenvolvia na Guerra Fria: o militarismo, alimentado por paranoias mútuas de ambas potências, versus o pacifismo, e de novo recorreu à mobilização de significados alegóricos para retratar tal polarização. Diversas cenas do filme dão conta dessa polarização: por exemplo, na cena inicial, na base militar, soldados circulam em um cenário de painéis com luzes piscando, alavancas e botões onde, ao fundo, há um cartaz com a inscrição “*peace is our profession*” (a paz é nossa profissão). Outro exemplo, de fina ironia, é a briga entre o general norte-americano e o embaixador soviético interrompida pelo presidente dos Estados Unidos com a fala: “Vocês não podem brigar aqui! Isto é a sala de guerra!”. Em outras palavras, porque os atores das principais potências precisavam mais de uma briga se já viviam no estado internacional cotidiano da guerra - a Guerra Fria.

Em *Dr. Strangelove*, os estados paranoicos das personagens são levados a uma forte intensidade no filme que faz com que o brigadeiro Jack d. Ripper suspeite que os comunistas estão envenenando a água potável do mundo inteiro. O Kubrick se vale aqui de um boato muito comum nos Estados Unidos durante os anos 1950 para alimentar a paranoia de Ripper. Mas todo grau intenso de paranoia tem um preço. Como resultado, o brigadeiro Ripper entra em um surto psicótico anticomunista e ordena e lança um ataque nuclear não autorizado à União Soviética. O piloto do bombardeio B-52, o major King Kong, segue à risca a ordem recebida, monta na bomba e acaba sendo ejetado nela, proferindo gritos de extremo entusiasmo com forte sotaque texano (e até com direito ao celebre chapéu texano) como faria um *cowboy* daquela região d Sul dos Estados Unidos.

O que *Ripper* e *King Kong* não sabem é que o bombardeio (*the first strike* da teoria da dissuasão) aciona automaticamente um dispositivo de retaliação (*second strike*) da União Soviética, denominado “a máquina do juízo final” que cobrirá toda a terra com uma nuvem radioativa durante 93 anos (DOMINGUES, 2016). Esta é a doutrina MAD em ação. Aqui o cineasta recorre a um elemento de reciprocidade suposto pela teoria de dissuasão em segurança internacional, a qual descreve que, em casos de acidentes nucleares, como lançamento acidental de um ataque, ou em caso de ataques nucleares não autorizados pelo alto comando político e militar de ambas superpotências, como é o caso relatado pelo filme, poderia ser negociada uma “retaliação consentida” à superpotência que foi atingida pelo *first strike* (primeiro ataque).

No entanto, o argumento tem duas falhas: o *first strike* pode acarretar danos irreparáveis, e como sustenta Kenneth Waltz (1995), num ataque nuclear ninguém tem noção do que poderia ser considerado um dano irreparável. E segundo, a reciprocidade nuclear pode falhar porque ela supõe uma racionalidade dos atores (no caso a disposição das grandes potências de conceder ao país que foi agredido com um *first strike*, a possibilidade de contra-ataque com um *second strike* (segundo ataque), ou seja, uma retaliação consentida). O problema é que essa racionalidade pode ser inócua porque não se sabe exatamente por quanto tempo e em que extensão os efeitos da radiação atômica podem permanecer na atmosfera, viabilizando não só a mútua destruição assegurada, mas a destruição de todos. Isso é bem simbolizado pela “máquina do juízo final” (as explosões atômicas em formas de cogumelo, e a permanência desse cogumelo por 93 dias).

Mas, realmente, teria Kubrick levado às últimas consequências a metáfora “da máquina do juízo final”? Provavelmente sim. Mais que qualquer especialista em relações internacionais, Kubrick sabia quais eram os limites da racionalidade humana, ou ao menos havia aprendido isso com Thomas Schelling, que, em um de seus mais influentes livros, *The Strategy of Conflict*, de 1960, alertava sobre a possibilidade do comportamento político irracional como uma possibilidade real.

Talvez o principal exemplo da possibilidade de que atores, em princípio racionais ou animais políticos, mostrem-se em algum ponto da história como seres políticos irracionais, nos é mostrado pelo documentário “Sob a Névoa da Guerra: Onze Lições da Vida de Robert S. McNamara” lançado em dezembro de 2003. A expressão “névoa da guerra”, foi cunhada e divulgada por Carl von Clausewitz (1979), considerado o teórico mais importante da guerra moderna convencional, que, no seu livro *Da Guerra*, indica a nuvem de incerteza que envolve um conflito logo antes de estourar devido às inúmeras possibilidades de ações e consequências. No documentário, que mostra a vida de Robert McNamara, secretário de defesa dos Estados Unidos de 1961 a 1968, narra-se a reação irada de Fidel Castro quando o governante soviético Nikita Krushev ordena, em outubro de 1962, retirar, sem consulta ao governante cubano, os mísseis soviéticos que haviam sido instalados em território cubano. Teria sido perguntado a Fidel se ele tinha retirado os mísseis, e a resposta de Castro foi que não, ao que o entrevistador replicou com a pergunta de se isso não colocava a possibilidade de a ilha ser destruída, ao que Castro respondeu “que seja destruída”. Este discurso, politicamente irracional de Castro, está fora do alcance do racionalismo político. Isso faz mais factível à existência histórica da “máquina do juízo final”.

Kubrick quis fazer ainda mais dramáticas suas metáforas sobre a Guerra Fria quando acompanha as explosões atômicas sob os compassos românticos da canção *We'll Meet Again*, interpretada por Vera Lynch, que, além de muito popular nos anos 40, era entonada nos dias

da Segunda Guerra Mundial por soldados americanos e britânicos que partiam para a frente de batalha. A canção “aludia à despedida dos soldados de suas famílias e namoradas na partida para a frente de combate. Uma parte da letra da canção, “*We’ll meet again, don’t know where, don’t know when*” (vamos nos encontrar novamente, não sei onde, não sei quando) (DOMINGUES, 2016) expressava a total e trágica incerteza do reencontro. Ninguém saberia onde e quando do reencontro de nações após “a máquina do juízo final” entrar em cena.

## **A História da história de amor à bomba**

É na esteira de acontecimentos como a Crise dos Mísseis de Cuba, em 1962, nos quais o mundo esteve perto de um conflito nuclear, que Stanley Kubrick conclui *Dr. Strangelove*. Em outubro daquele ano, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) instalou diversas bases de mísseis nucleares a menos de 170 quilômetros dos Estados Unidos. No dia 14 de outubro, a informação foi passada ao presidente da potência capitalista, John Kennedy, que optou por realizar um bloqueio marítimo, denominado Quarentena. Kennedy pronunciou ainda que qualquer lançamento de projétil nuclear de Cuba contra qualquer nação do hemisfério Ocidental seria considerado um ataque da União Soviética contra os Estados Unidos e receberia a resposta de represália adequada (DOMINGOS, 2014).

Em menos de duas semanas, no dia 27 de outubro, o primeiro-ministro da União Soviética, Nikita Krushev, comunicou que efetuará a retirada do material visto como “ofensivo” sob uma condição: a retirada recíproca de “materiais ofensivos” estadunidenses da Turquia. A negociação foi acordada e os soviéticos retiraram os armamentos de Cuba. A oito deste episódio, *Dr. Strangelove* foi construído e é a expressão mais refinada dos 13 dias de outubro mais receosos da segunda metade do século XX (DOMINGOS, 2014).

Essa sucessão de fatos faz parte de um contexto mais amplo, o período histórico seguinte à Segunda Guerra Mundial, que ficou conhecido como Guerra Fria, de 1945 a 1989. O objetivo das duas grandes potências em disputa era promover a expansão de seus respectivos modelos para outros países, a fim de estabelecer a primazia internacional de seu sistema político-econômico e, conseqüentemente, a sua própria supremacia geopolítica, detendo a hegemonia do poder mundial.

É neste sentido que o general e secretário de Estado dos Estados Unidos George Marshall engendra um projeto que ganha o seu nome, o Plano Marshall, formulado em 1947 para livrar as populações europeias da “ameaça vermelha”. Este consistia no oferecimento tanto de empréstimos a juros baixos quanto investimentos para a recuperação econômica dos países arrasados pela guerra. Como resposta, em 1949, a potência socialista elabora o Comecon, organização de cooperação econômica, científica e técnica entre os países do Leste Europeu que impedia seus componentes de estabelecerem laços com o inimigo político da União Soviética - os Estados Unidos e todos os demais países declaradamente a eles vinculados.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, o contraste entre o capitalismo e socialismo frisava intensamente não só questões políticas, econômicas ou ideológicas, mas também as questões militares. O grande sustentáculo militar e geopolítico do capitalismo durante a Guerra Fria foi a chamada Doutrina Truman, criada em 1947 pelo então presidente dos Estados Unidos, Harry Truman. Ideologicamente pautada pela “contenção ao comunismo”, a doutrina garantia a intervenção de forças militares estadunidenses em apoio aos aliados contra agressão externa - a saber, da URSS - e contra a subversão interna insuflada pelo movimento comunista internacional.

O filme de Kubrick incorpora uma significativa crítica a este sentimento anticomunista presente na imensa maioria da população dos Estados Unidos na época. Jack D. Ripper (em insinuação a Jack The Ripper, em português, Jack o Estripador, por conta da matança que seu comportamento desencadeia), um oficial paranoico, trata o comunismo como uma doença. Domingos (2014), a respeito disso, explora ser, comparativamente, “uma preocupação com a pureza original, o modo de vida estadunidense que não deve ser ‘contaminado’ pelo germe exótico, o comunismo”. A própria personalidade de Jack é uma referência ao oficial da Marinha dos EUA, James Forrestal, que estava internado em um hospital e suicidou-se na década de 1950 pulando de uma janela porque via russos que vinham ao seu encontro pelo mar (HOBSBAWM, 2003, p. 232).

Embora a “frieza” da Guerra Fria resida no fato desta não incluir o uso expresso de armas, o arsenal militar nunca esteve em segundo plano. Pelo contrário, a corrida armamentista foi uma característica emblemática da época, marcada por constantes pesquisas e aprimoramentos. A defesa do militarismo levou a que constantes estados de dilema de segurança fossem aparecendo como um quadro real e cognitivo nos anos da Guerra Fria e o filme do Kubrick retrata bem como se opera o surgimento dos dilemas de segurança à época<sup>6</sup>. Em paralelo, tais dilemas são consolidados pela potente indústria bélica, a qual é satirizada repetidamente por *Dr. Strangelove*, com a mensagem “*The peace is our profession*” (“A paz é nossa profissão”, em português) presente em várias cenas do filme (LENZ; VASCONCELOS, 2012).

A bomba nuclear constitui-se em um símbolo patente desta sátira, tão inspiradora quanto um de seus criadores, o célebre matemático John von Neumann, membro icônico do *Projeto Manhattan*<sup>7</sup> que inspirou a personagem principal do longa, o Dr. Strangelove. Devido ao poder de destruição da bomba, muito superior ao experimentado nos anos da Segunda Guerra Mundial, o medo de uma hecatombe nuclear assombrou o mundo ao longo da Guerra Fria. Dessa forma, não é estranho que o tema central de *Dr. Strangelove* seja a catástrofe nuclear.

À época, a produção cultural dos grandes estúdios cinematográficos remetia à crítica, exclusivamente, ao modo de vida soviético, exaltando o *american dream* representativo do imediato pós-guerra da década de 1950. Sucessos como *Sunset Boulevard* (1950) e *The Seven Year Itch* (1955), de Billy Wilder; *High Noon* (1952), de Fred Zinnemann; e *The Quiet Man* (1952), de John Ford, fizeram, da década de 1950, a década dourada de Hollywood. A obra cinematográfica de Kubrick, por sua vez, de maneira inovadora, rompe com os paradigmas hollywoodianos e ironiza, igualmente, as duas sociedades hegemônicas da Guerra Fria, a socialista e a capitalista (DOMINGOS, 2014, p. 11).

---

<sup>6</sup> Na teoria realista da segurança internacional a ideia do Dilema de Segurança, desenvolvido, sobretudo, por John Herz (1950) é utilizada para explicar a dinâmica de corridas armamentistas, como a ocorrida na Guerra Fria. O dilema reside no momento em que um Estado se sente ameaçado e, diante disso, investe em armas (segundo seu discurso de natureza defensiva) com o objetivo de aumentar sua segurança, o que faz com que os outros Estados se sintam ameaçados e também passem a se armar, como resposta. Instala-se, assim, um jogo sucessivo de armamentismo, que leva a uma escalada ou espiral de conflito. O resultado disso é uma situação final paradoxal: os Estados acabam numa situação pior do que antes em termos de segurança, mesmo que o objetivo original de determinado Estado tenha sido o de aumentar sua segurança na verdade o resultado final é que todos estão mais inseguros. Estavam mais seguros antes de começar a corrida armamentista.

<sup>7</sup> O Projeto Manhattan foi um projeto de pesquisa e desenvolvimento que produziu as primeiras bombas atômicas durante a Segunda Guerra Mundial. Foi liderada pelos Estados Unidos, com o apoio do Reino Unido e Canadá.

*Dr. Strangelove*, como mencionado na seção anterior, foi baseado no livro *Red Alert* (1958), de Peter George<sup>8</sup>, um ex-tenente da Força Aérea Britânica. George, em seu romance, descreveu, num tom mais sério que o filme, como um brigadeiro estadunidense desequilibrado poderia desencadear sozinho um ataque nuclear. A ideia do livro era mostrar a facilidade com que uma guerra pode começar.<sup>9</sup> Thomas Schelling<sup>10</sup>, impressionado com a obra, foi inspirado a escrever um artigo sobre uma guerra nuclear acidental, uma revisão da literatura sobre “Terceira Guerra Mundial”. Embora a primeira revista à qual submeteu o artigo o tenha rejeitado, o *Bulletin of the Atomic Scientists*, em seguida, o publicou, bem como o jornal britânico *The Observer*. Stanley Kubrick releu a edição do boletim e do jornal repetidas vezes, até que entrou em contato com os editores de *Red Alert*, a fim de se comunicar com George. Foi assim que Kubrick, Schelling e George se uniram para produzir *Dr. Strangelove* (LINDLEY, 2001).

A caricatura que marca o filme se deve ao fato deste se alternar constantemente entre o realismo (dos procedimentos operacionais militares) e o cômico. Além disso, para Terry Southern<sup>11</sup>, o elemento importante que garantiu essa natureza burlesca à obra foi o regulamento da segurança nacional britânica, a respeito do que era ou não permitido se expor, ser relativamente flexível em relação aos padrões estadunidenses. Isso permitiu que detalhes do sistema de segurança fossem revelados, o que, no contexto da Guerra Fria, era terminantemente considerado traição, mas que, em contrapartida, assegurou grande credibilidade ao filme (LINDLEY, 2001).

Certamente, foi enorme o impacto que *Dr. Strangelove* repercutiu no mundo. James Harper (1988) acredita que o filme “despertou o público sonâmbulo para o perigo iminente da destruição nuclear”. Para isso, a obra de Kubrick alerta para o quão desconexa da humanidade pode se tornar a máquina militar (que Kubrick ironizou na metáfora da “máquina do juízo final”).

“Nós iríamos, portanto, sobreviver, e sofreríamos somente modestas e aceitáveis vítimas casuais... Sr. Presidente, eu não estou dizendo que não iria ter o cabelo despenteado. Mas eu digo... não mais do que 10, 20 milhões mortos, no máximo. Uh... dependendo das pausas”. Esta é a fala de Dr. Strangelove em um dos diálogos de dentro da *war room* (ou sala de guerra), que torna patente a conexão entre a questão de ameaça de uma guerra nuclear e aspectos do comportamento humano que caracteriza *Dr. Strangelove*. Harper descreve o tema da obra como a postura ridícula da humanidade na sua terrível relação de vida-e-morte com a bomba (HARPER, 1988).

Mas essa essência carregadamente crítica de *Dr. Strangelove* visava suscitar um debate mais tangível: a Guerra do Vietnã (1955-1975), que se intensificou após a posse de Lyndon Johnson devido ao assassinato de John Fitzgerald Kennedy, em 1963. O filme foi produzido durante os anos do governo de Johnson, que não poupou recursos - financeiros e humanos -

---

<sup>8</sup> Peter George lançou o livro *Red Alert* sob o pseudônimo de Peter Bryant, em 1958. Em 1966, como uma resposta ao medo que sentia em relação à aceitação do filme pelos Estados Unidos, Peter Geoge se suicidou, “medo e dor sobre a ameaça de uma guerra nuclear” (ALDISS, 1999).

<sup>9</sup> Para saber mais sobre o enredo de *Red Alert*, ver: SCHLOSSER, E. Comando e Controle. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>10</sup> Thomas Crombie Schelling é um economista estadunidense e professor aposentado de política exterior, segurança nacional, estratégia nuclear e controle de armamentos da Escola de Política Pública da Universidade de Maryland.

<sup>11</sup> Terry Southern foi um influente escritor, ensaísta e roteirista norte-americano, famoso por seu estilo literário satírico. Southern fez parte do movimento literário parisiense do pós-guerra, na década de 1950, e colaborou no roteiro de *Dr. Strangelove*.



no conflito em questão. A obra-prima de Kubrick clamava, então, pela não repetição do uso de armas nucleares na Guerra do Vietnã (DOMINGOS, 2014).

No intuito de, finalmente, aclarar a humanidade acerca das contradições e da loucura contidas na ameaça nuclear, a História foi projetada no filme a partir de alusões tenuemente delineadas com o tom escuro de um inventivo humor negro. O resultado é uma história realista da produção cinematográfica que congrega temperamentos e circunstâncias tão envolventes que se comparam a uma bela história de amor - neste caso, à bomba. Por isso, a simbologia do Major T.J. King Kong amando a bomba é realisticamente devastadora. Assim como o gigantesco gorila eternizado pelo cinema romântico é apaixonado pela bela loira no filme original, este King Kong do filme de Kubrick ama também, só que ama mais a bomba que a humanidade. É a história de amor à bomba (uma forma estranha de amar (*strangelove*), mas plausível, que o pensamento militarista pode encenar quando os comandos políticos não são mais obedecidos pelos operadores militares).

Porém, há uma similaridade entre as cenas finais do filme sobre King Kong de 1933 e o King Kong de Kubrick: a cena final do gigante gorila montado sobre o teto do *State Empire Building* em Nova Iorque é tão aterradora quanto a cena final do King Kong do *Dr. Strangelove* montado sobre uma bomba nuclear. Só que ambos estados de guerra nos King Kong, de um e outro filme, são o resultado de objetos de amor diferente.

## A loucura da arte de dissuadir

Se o pitoresco *Dr. Strangelove* estava correto ao afirmar que a dissuasão é “a arte de produzir na mente do inimigo o medo de atacar”, então nada mais natural do que encontrarmos na obra-prima de Kubrick a mais rica ilustração da dinâmica de dissuasão nuclear vigente ao longo da Guerra Fria. Enquanto uma produção artística que retrata a Guerra Fria, o filme proporciona lentes alternativas por meio das quais é particularmente possível observar a política de dissuasão nuclear que nasce neste contexto.

Dissuasão nunca foi um conceito com ótima aceitação nos Estados Unidos, sobretudo com o fim da Guerra Fria, uma vez que remetia à maléfica política de estratégia nuclear que embora se propusesse dissuasória, estava associada à possibilidade de destruição massiva da humanidade. A proposta de afetar a mente do inimigo ao invés de seu corpo suscitou, desde o seu surgimento, dúvidas quanto à sua efetividade, de modo que uma dissuasão por punição se mostrava mais plausível aos *decision makers* da época (LONG, 2008). A política da Guerra Fria envolveu um aspecto inerentemente psicológico, e é estranho notar que a maior parte das análises vinculadas a ela não considerem as emoções e percepções no processo decisório das elites, reduzindo-se simplesmente à lógica dedutiva baseada na premissa de que as pessoas e suas decisões são intrinsecamente racionais (JERVIS, 1985).

É neste sentido que o filme *Dr. Strangelove* introduz preciosos *insights* que nos remetem aos princípios centrais da dissuasão nuclear. A narrativa se refere à loucura de um único general e à loucura da oposição suicida entre as superpotências, e por isso faz todo sentido que o filme satirize se chame *Mutually Assured Destruction* (Destruição Mutuamente Assegurada), cuja sigla em inglês (MAD) traduz-se pelo adjetivo de loucura. Frequentemente o filme e a sigla são concebidos como descrições equivalentes de uma mesma coisa, verdadeiros sinônimos culturais que retrataram a insanidade da Guerra Fria (CASE, 2014)

Diferente do que muitos acreditam, MAD não era a designação oficial da política

estadunidense para armas nucleares. Esta última proclamava que as reservas de armas norte-americanas eram superiores ao ponto de não serem completamente eliminadas por um *first strike* soviético. Contudo, seja qual fosse o lado que iniciasse um ataque preventivo, todos os lados acabariam dizimados, o que Robert McNamara<sup>12</sup> chamou de “Destrução Assegurada” ou de “Capacidade de Destrução Assegurada”.

O termo Destrução Mutuamente Assegurada foi, na realidade, cunhado por Donald Brennan, um especialista em controle de armas do *think-tank Hudson Institute*, em alguns trechos de editoriais publicados no *The New York Times* em maio de 1971<sup>13</sup> (CASE, 2014). Neles, Brennan afirmou que ter na Destrução Mutuamente Assegurada um objetivo estratégico era, quase literalmente, loucura, uma vez que a principal preocupação do Departamento de Defesa deveria ser primordialmente garantir a segurança dos estadunidenses, o que, em termos de estratégia nuclear, corresponderia a poder causar aos soviéticos tanto prejuízo quanto estes poderiam causar aos americanos.

Um cenário de desastres e exageros à la *Dr. Strangelove*, que conduzisse a humanidade à autodestruição, a partir da eclosão de uma guerra nuclear acidental entre as duas superpotências, permanecia latente entre os anos 80 e 90. Powell (1990), em seu livro *Nuclear Deterrence Theory: The Search for Credibility*, sintetiza o dilema de dissuasão nuclear de modo a aproximá-lo das estratégias da *Doomsday Machine*. Este dispositivo, que causaria a destruição imediata do planeta em caso de um ataque nuclear, materializa o tipo de tática de desestabilização que deveria, à primeira vista, ser evitada, uma vez que seu único propósito era atuar como uma ameaça ou blefe, e não ser utilizada a partir de uma aplicação militar<sup>14</sup>.

Segundo Powell (1990), para ser efetiva em influenciar as expectativas do oponente, e, portanto, ajudar a assegurar resultados positivos, as ameaças e promessas devem ser plausíveis. Se não o fossem, o oponente não revisaria suas expectativas. O estrategista nuclear, ganhador do Nobel da Economia, Thomas Schelling propôs, neste sentido, diversas alternativas para que os interesses pudessem se estabelecer de forma crível.

Uma estratégia muito comum, contida na *Doomsday Machine*, seria restringir as opções de um dos lados. Enfraquecendo deliberadamente um dos lados, o outro poderia emergir numa posição negocial mais forte, já que a obrigatoriedade de um dos lados ser incapaz de escapar do ataque tem a credibilidade final.

Tornar a resposta à ameaça automática e, portanto, desvinculada do cálculo de custo-benefício é um dos métodos possíveis para tornar plausível a dissuasão estendida. Em uma de suas emblemáticas falas, *Dr. Strangelove* afirma que “por conta do automático e irrevogável

---

<sup>12</sup> Robert Strange McNamara foi o mais influente Secretário de Defesa dos Estados Unidos no século XX, servindo às administrações Kennedy e Johnson, entre os anos de 1961 e 1968. Ele ficou conhecido por supervisionar centenas de missões militares, milhares de armas e bilhões de dólares em gastos nucleares e em vendas estrangeiras de armas militares. Ele também ampliou o papel do secretário de Defesa para lidar com diplomacia estrangeira, além de enviar tropas para fazer valer os direitos civis no Sul dos Estados Unidos.

<sup>13</sup> LAPP, Ralph E. Arms: a step toward solving the ‘Mad Math’ of missiles. *The New York Times*, New York, p. E1, section The Week Review, 23 mai. 1971.

<sup>14</sup> A ideia das *Doomsday Machine* foi sugerida a Kubrick por Hermann Kahn, fundador do *Hudson Institute* e funcionário, durante muitos anos, da *RAND Corporation*, outro importante *think-tank* estadunidense que elabora análises e pesquisas sobre as Forças Armadas dos Estados Unidos e particularmente sobre temas associados à dissuasão. No filme, *Dr. Strangelove* se refere a um relatório sobre a *Doomsday Machine* elaborados pela *BLAND Corporation*, como uma clara alusão à *RAND Corporation*.

processo decisório que governa a intervenção humana, a *doomsday machine* é aterrorizante. É simples de entender. É completamente plausível e convincente”<sup>15</sup>.

Outra estratégia proposta por Schelling (1960) envolvia a deliberada criação do risco de um desastre compartilhado. Se o efeito com o qual alguém quer ameaçar o oponente é tão nocivo mesmo para o agente ameaçador, o oponente não acreditará na ameaça. Ao invés de ameaçar com este efeito destrutivo, um dos lados pode, por sua vez, criar o risco de que isto ocorra. A pressão do risco pode ser a ameaça. Schelling chamou isso de “estratégia que deixa algo ao acaso”, e envolve essencialmente a manipulação deliberada do risco.

Com o colapso da União Soviética e com a desintegração do Pacto de Varsóvia entre 1989 e 1991, a Guerra Fria chegou ao fim e o conflito nuclear entre as duas superpotências foi finalmente evitado. Contudo, como podemos observar, muitos dos elementos-chave de *Dr. Strangelove* permaneceram fazendo sentido para uma análise da natureza das políticas nucleares da Guerra Fria, sobretudo no que se refere aos aspectos psicológicos envolvidos nos processos de negociação retratados pelo filme.

Dan Lindley (2001), em sua análise sobre a teoria da dissuasão, ressalta como *Dr. Strangelove* caracteriza a alta propensão de percepções equivocadas que marcam a comunicação entre Estados Unidos e União Soviética durante a Guerra Fria. Os diálogos do filme demonstram a predisposição de ambos os lados do conflito a pensar que o inimigo é mais perverso do que ele realmente é, a fim de isentar-se das próprias falhas. A ausência de qualquer imagem ou voz correspondente ao primeiro-ministro soviético ao longo das negociações conduzidas na *war room* ressalta, por exemplo, o vácuo que preenche as percepções do lado ocidental com relação ao soviético.

A convicção do psicótico General Jack D. Ripper, em sua teoria da fluoretação comunista, uma subversão internacional que intencionava contaminar os preciosos fluidos corporais da civilização ocidental, é um exemplo da dinâmica descrita por Lindley. O discurso de Ripper no filme ilustra claramente como a exacerbação do medo influenciou e moldou as políticas da Guerra Fria.

A representação dos eventos elaborada por Kubrick provê um elevado senso de realidade que confronta o espectador do início ao final do filme, por meio da justaposição de imagens contrapostas a uma trilha sonora inesperada. Um exemplo dessas imagens de explícita realidade com uma música não diegética é exatamente a cena final, quando as bombas atingem seus alvos e destroem o mundo ao som de *When Johnny Comes Marching Home*. Quando a imagem de nuvens em forma de cogumelo surge, ilustrando a consumação do acidente nuclear, ouvimos uma voz feminina cantar “*We’ll meet again, don’t know where, don’t know when*” encerrando o filme (BRUSTEIN, 1998).

De acordo com Robert Brustein (1998), o propósito de uma imagem tão extrema é o de promover a evacuação do medo e da raiva por meio de fantasias assustadoras. Assim, nós, os espectadores, podemos entender como alguém poderia “amar a bomba”, uma vez que com a iminência da Destruição Mutuamente Assegurada, a bomba é responsável por manter um estado de segurança e equilíbrio. *Dr. Strangelove* é um filme que demonstra que tanto a bomba quanto os homens no controle da máquina militar não são infalíveis e que acidentes podem acontecer, o que desbanca a dissuasão como uma teoria política viável e indefectível.

---

<sup>15</sup> Para saber mais sobre este método de dissuasão, associado à resposta automática ao ataque, ver: Schelling (1960, p. 38) e Kahn (1961, p. 145–152).

Os efeitos da satirização cinematográfica de uma realidade tão complexa como a dissuasão nuclear da Guerra Fria tendem a problematizar uma concepção teórica que se inscreve numa tradição que racionaliza excessivamente os processos decisórios na política internacional. *Dr. Strangelove* é uma representação estética da Guerra Fria que seguramente oferece novas percepções sobre a política característica deste período, engajando o espectador em experiências indiretas de reflexão (sensoriais, sobretudo) que representações mais miméticas deste evento não seriam capazes de oferecer.

## Considerações finais

*Dr. Strangelove* é uma metáfora do medo mútuo, na época da Guerra Fria. O caráter normativo do filme era forte: nenhum dos dois lados conseguiria sobreviver a uma guerra nuclear, o que, de fato, invertia a lógica da guerra convencional. Numa guerra convencional – feita com meios como artilharia, cavalos, aviões, tanques, entre outros, – a lógica da guerra é a vitória. Na guerra nuclear não há vitória (de ninguém), mas destruição de todos. O que Kubrick passa por meio de sua metáfora é algo que Carl von Clausewitz chamava das névoas da guerra. Nas palavras de Carl von Clausewitz na guerra, e isso é válido para a guerra nuclear, toda ação deve, em certa medida, ser planejada na penumbra, o qual adiciona à realidade um efeito de névoa ou luar – dando às coisas dimensões exageradas e aparência não natural.

O próprio subtítulo do filme “*How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*” (Porque deixamos de nos preocupar e passamos a amar a bomba) tem a ver com a situação do desfecho com a névoa em que se desenvolveria uma guerra nuclear. Por exemplo, como discursos pacifistas, (a “paz é nossa profissão” diziam os cartazes mostrados nas cenas iniciais) podem, paradoxalmente, dirigir à guerra. Talvez Kubrick esteja colocando a responsabilidade pelo paradoxo à duvidosa qualidade dos *decision makers* e de seus corpos diplomáticos. Diplomatas, militares e governantes reunidos numa sala deliberando sobre como evitar a destruição mútua, sem ser eficazes nesses objetivos, fazem do filme uma obra de *decision makers* trágico porque aceleram, em vez de atenuar, a possibilidade da “máquina do juízo final” tornar-se realidade.

Nesse sentido, o juízo de Kubrick é avassalador quando se trata dos *decision makers* da Guerra Fria. Alerta para os governantes como ilusionistas que vendem soluções embora sem estar à altura das mágicas de Mandrake. Ao contrário do mágico americano – que vende certezas – cada decisão de governantes num contexto de Guerra Fria (nuclear) era cobertas por intensas névoas da guerra.

## Referências

- ALDISS, B. K. The Writer. **The Observer**, v. 4, p. 7-12, mar. 1999.
- BRUSTEIN, R. The Middle Period: Dr Strangelove and Barry Lyndon. In. FALSETTO, M. (Org.). **Perspectives on Stanley Kubrick**. New York: G.K. Hall & Co, 1998, p. 68-85.
- CASE, G. **Calling Dr. Strangelove: The Anatomy and Influence of the Kubrick Masterpiece**. Jefferson: MacFarland, 2014.
- CLAUSEWITZ, C. V. **Da Guerra**. Trad. Maria Teresa Ramos. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1979.

DOMINGOS, C. S. M. Dr. Fantástico, de Stanley Kubrick: Uma Denúncia Satírica às Forças Armadas, à Política e ao Progresso Tecnológico da Guerra Fria. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 11, n. 1, p. 1-16, jan./jun. 2014.

DOMINGUES, J. E. Dr. Fantástico: O filme que ridiculizo a Guerra Fria. **Ensinar História Joelza**: maio 2016. Disponível em: <<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/dr-fantastico-o-filme-que-ridicularizou-guerra-fria/>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

HARPER, J. Images of Armageddon: Nuclear War in Three Mass Audience Films. In. GOEBEL, U.; NELSON, O. (Eds.). **War & Peace: Perspectives in the Nuclear Age**. Lubbock: Texas Tech University Press, 1988, p. 45-60.

HERZ, J. H. Idealist internationalism and the security dilemma. **World Politics**, v. 2, n. 2, p. 157-180, 1950.

HOBBSBAWM, E. **Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

JERVIS, R. Introduction: Approach and Assumptions. In. JERVIS, R.; LEBOW, R.; STEIN, J. G. (Orgs.). **Psychology & Deterrence**. London: John Hopkins University Press, 1985, p. 120-147.

KAHN, H. **On Thermonuclear War**. Princeton: Princeton University Press, 1961.

LENZ, S.; VASCONCELOS, A. (Orgs.). **A Segunda Guerra e Pós-1945: Outras Abordagens**. São Paulo: Clube de Autores, 2012.

LINDLEY, D. What I Learned Since I Stopped Worrying and Studied the Movie: A Teaching Guide to Stanley Kubrick's Dr. Strangelove. **PS: Political Science & Politics**, v. 34, n. 3, p. 663-667, set. 2001.

LONG, A. **Deterrence: From Cold War to Long War: Lessons from Six Decades of Rand Research**. New York: RAND Corporation, 2008.

PENDERGAST, T.; PENDERGAST, S. **Macmillan International Dictionary of Films and Filmmakers**. Detroit: St. James Press, 2000.

POWELL, R. **Nuclear Deterrence Theory: The Search for Credibility**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

SCHELLING, T. **The Strategy of Conflict**. New York: Oxford University Press, 1960.

WALTZ, K. More may be better. In. SAGAN, S. D.; WALTZ, K. **The spread of nuclear weapons: a debate**. New York: W.W Norton, 1995, p. 55-80.