

## **O Grotesco de Kubrick: uma crítica ao anticomunismo estadunidense<sup>1</sup>**

Douglas Meurer KUSPIOSZ<sup>2</sup>  
Carlos José de Souza JÚNIOR<sup>3</sup>  
Eduardo Yuji YAMAMOTO<sup>4</sup>

Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava (PR)

### **Resumo**

O presente estudo propõe uma análise do filme *Dr. Strangelove or: How I Learned To Stop Worrying and Love The Bomb*, produzido e dirigido por Stanley Kubrick em 1964, em meio às tensões político-militares entre os Estados Unidos e a União Socialista Soviética, através da percepção do grotesco proposto por Mikhail Bakhtin (grotesco crítico) e por Raquel Paiva e Muniz Sodré (grotesco teratológico e escatológico). Utilizando a análise de conteúdo como metodologia, categorizamos os tipos de grotesco presentes no filme de Kubrick e as cenas onde eles estão presentes, constituindo assim uma narrativa de crítica ao pensamento anticomunista presente no filme, onde os principais líderes político-militares que sustentam esse pensamento são constantemente rebaixados e ironizados pelo diretor.

### **Palavras-chave**

Grotesco; Anticomunismo; Kubrick; Bakhtin; Cinema

### **INTRODUÇÃO**

No mês de setembro de 2017, no canal aberto de televisão RedeTV, a apresentadora Sônia Abrão – conhecida por um programa onde tenta resolver problemas familiares – comentou uma foto da dançarina brasileira Gracyanne Barbosa, que, segundo Sônia, está com o seu corpo deformado. “Olha o tamanho dessa bunda. É absolutamente desproporcional”. Pouco mais de uma semana depois, a atriz Cleo Pires

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2018

<sup>2</sup> Aluno do 4º ano de Jornalismo da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro); e-mail: [mkuspiosz@gmail.com](mailto:mkuspiosz@gmail.com)

<sup>3</sup> Aluno do 4º ano de Jornalismo da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro); e-mail: [carlosjr.147@gmail.com](mailto:carlosjr.147@gmail.com)

<sup>4</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente do curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO-PR); e-mail: [yujieduardo@gmail.com](mailto:yujieduardo@gmail.com)

---

comentou em uma entrevista para o jornal Extra que já se relacionou fisicamente com várias pessoas. “Já tive mais soltona na pista, eu diria. Dando uma certa passada de rodo, sabe? Todos sabem como é...” Outra manchete, do site TV Foco, ao se referir ao ator Fábio Assunção diz que “Galã global fica bêbado, dá em cima de dois homens e foge da namorada em festa”, explicando que Fábio ficou “de chamego” com dois homens enquanto estava com a sua namorada em uma festa do festival Rock in Rio.

Esses são alguns exemplos de abordagens encontradas na internet, através de sites brasileiros, que promovem uma narrativa grotesca. Em 1971, Muniz Sodré discutiu a presença do grotesco na cultura de massa do país – analisando os veículos de comunicação. Ele pontuou, na época, que “o grotesco é posto a serviço de um sistema que pretende ser exatamente a compensação das angústias do indivíduo [...] a cultura de massa [...] é o espelho se olha e se oferece como espetáculo” (SODRÉ, 1971, p.39).

Quadro décadas antes, em 1964, o diretor norte-americano Stanley Kubrick lançou o seu filme *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. A produção, que possui temática geopolítica, mostra as tensões político-militares entre os Estados Unidos (EUA) e a União Socialista Soviética (URSS), denunciando a irracionalidade do conflito. Carvalho (2015) explica que há, em *Dr. Strangelove*, um retrato do sentimento anticomunista que estava presente nos EUA pós-Segunda Guerra Mundial, tido como a aversão às ideias associadas à URSS e uma constante paranoia com possíveis conspirações e infiltrações na sociedade norte-americana. Contudo, o enunciado criado pelo diretor Stanley Kubrick além de representar esse sentimento, responde a ele de forma crítica através do conceito de grotesco, percebido como um rebaixamento/degradação de figuras político e/ou simplesmente poderosas (sublime), trazendo-as para o plano humano (Bakhtin, 1999), e como o chocante, o escatológico, o deformado (Sodré/Paiva, 2002). Neste estudo, com base nessas concepções da categoria político-estética, buscou-se observar em quais momentos há uma narrativa grotesca, e de que forma isso é utilizado para orquestrar um discurso contrário ao anticomunismo, identificado no filme e no cenário em que foi produzido como uma ideia hegemônica nos EUA.

---

O estudo consiste na análise de trechos do filme *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb* onde o grotesco é evidenciado como uma forma de criticar a política do anticomunismo. Levamos em conta que o conceito de grotesco passa por várias conceituações. Uma delas, do filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin (1999), percebe o conceito como o rebaixamento e a ridicularização de imagens de poder, trazendo-as ao campo da humanidade. Sodr e e Paiva (2002) tamb em percebem essa como uma das características do grotesco, mas dividem-no em espécies. O rebaixamento   enquadrado como uma das faces do grotesco crítico; outras concep es são o grotesco escatológico, referente   desejos humanos, e o teratológico, que faz alusão a deformidades físicas (Sodr e e Paiva, 2002).

Dessa forma, o estudo foi desenvolvido através da análise de conteúdo (Roque Moraes, 1999, s/p), a qual utilizamos para categorizar as formas de grotesco presente no filme *Dr. Strangelove*, desenvolvido de modo a evidenciar em quais trechos essas espécies de grotesco são utilizadas para construir um enunciado que denuncia e critica a ideia e a política anticomunista nos Estados Unidos.

## **A POLÍTICA ANTICOMUNISTA**

O sentimento de aversão às políticas comunistas que se difundiram - sobretudo - nos países do Leste europeu não foi uma novidade do período da Guerra Fria. Uma primeira onda desse sentimento afetou os países no início do século 20 (RODEGHERO, 2002), com um medo do estrangeiro (principalmente por conta da presença de imigrantes nos Estados Unidos e da Revolu o Russa).

O anticomunismo nos Estados Unidos não foi, porém, uma novidade da Guerra Fria. Uma primeira grande onda de medo do comunismo atingiu o país no final da década de 1910. Nesta fase, seu alvo estava localizado nas classes baixas, entre trabalhadores nascidos no estrangeiro e que estariam trazendo doutrinas "alienígenas" do Velho Mundo. Somou-se a isso o impacto da Revolu o Russa. De acordo com Joel Kovel, em *Red Hunting in the Promised Land*, a presença de milhões de imigrantes no país mobilizava fantasias e medos sobre os estrangeiros. E este medo foi transportado para o campo político, já que aos estrangeiros faltava o selo de "americanismo" e que uma minoria deles era portadora de doutrinas radicais." (RODEGHERO, 2002, 469)

Depois, esse tipo de visão a respeito de si e do seu país foi reforçado durante o período da Guerra Fria, logo após a Segunda Guerra Mundial. Os historiadores Peter Kuznick e James Gilbert apontam como marcas desse período a ameaça nuclear, o anti-sovietismo, as guerras secretas e o complexo militar industrial (RODEGHERO, 2002) –características que podem ser observadas no filme de Stanley Kubrick. Procurando destacar o que seriam características da Guerra Fria e o que seriam tendências de abrangência maior, os autores defendem que o principal efeito dessa guerra foi psicológico.

Um dos expoentes mais emblemáticos da política anticomunista nos EUA foi o senador Joseph McCarthy, e seus seguidores, que promoveram uma caça aos comunistas que estariam infiltrados na sociedade norte-americana durante a década de 1950. Segundo Pedroso (2014), McCarthy ganhou cerca veracidade em seu discurso após a prisão do cientista Julius Rosenberg e sua esposa, Ethel Rosenberg, que foram acusados de espionagem a favor dos soviéticos em 1953.

No caso da atuação anticomunista de Joseph McCarthy o que mais deve ser levado em conta não são suas acusações infundadas ou não, mas o resultado que tiveram, juntamente com outros acontecimentos no período. A crença de que os Estados Unidos e seu “estilo de vida” poderiam ser destruídos por uma conspiração comunista ou por um ataque nuclear resultou no chamado Red Scare. (PEDROSO, 2014. p.7).

Pedroso (2014) ainda pontua que esse clima de paranóia foi propício para a implementação de medidas antidemocráticas de investigação como a divulgação de acusações de deslealdade ou subversão e o uso de métodos duvidosos de investigação. O historiador Antonio Pedro Tota afirma que poucas coisas na época eram tão vergonhosas quanto ser acusado de ligação com o comunismo. Os sindicatos, grupos nos quais seria mais comum encontrar simpatia aos ideais proletários, faziam questão de afastar a imagem soviética. “Os “bons costumes” incluíam respeito à família, autoridades, decoro, além de ódio feroz à União Soviética e isso só foi possível graças a

---

uma poderosa estrutura de propaganda” (TOTA, 2009, p.181 apud PEDROSO, 2014, p.8).

Nas produções cinematográficas estadunidenses, a política do anticomunismo foi predominante no cenário pós-Segunda Guerra Mundial. Filmes foram utilizados como forma de “propagandear” ideias e reforçar estereótipos contra os comunistas. “Existiram ao menos duas grandes percepções sobre a URSS. A primeira buscava defender os EUA de um inimigo declarado, o comunismo [...] a segunda foi mais popular e orientada menos para defesa nacional do que para se evitar a decadência das instituições e dos padrões morais estadunidenses” (VALIM, 2006, 54).

O filme de Stanley Kubrick apresenta, em meio à Guerra Fria e as tensões nucleares entre os EUA e a URSS, uma versão que brinca com o perigo concreto envolvido no período (CARVALHO, 2015). Segundo Carvalho (2015), toda a política anticomunista se formou na população americana devido à ação dos meios de comunicação, que comparava o comunismo ao fascismo. O diretor ilustra esse cenário caótico através do personagem do general Jack D. Ripper (Sterling Hayden), que ordena o ataque nuclear à URSS motivado por sua suspeita de que os comunistas estavam infiltrados em sua base militar e que os soviéticos estavam um golpe através da fluoração da água, atingindo seus “fluidos corporais”, algo que é repetido ao longo do filme pelo personagem. Kubrick se inspirou na obra *Red Alert* (1958), de Peter George, que apresenta uma visão séria sobre o período.

Portanto, considerando os objetivos deste projeto de pesquisa e o percurso histórico feito até aqui, levando em conta as propagandas ideológicas anticomunistas presentes na sociedade norte-americana pós-Segunda Guerra Mundial, é notável que o discurso de Stanley Kubrick, que ainda vivia nos Estados Unidos na década de 1960, é atravessado por essas ideias. Esse enunciado fílmico passa, também, pela noção de que o espectador compreenderá a situação absurda motivada pela paranoia anticomunista. Assim, veremos a seguir como a utilização de uma narrativa grotesca, através das concepções de Bakhtin (1999) e Sodré e Paiva (2002) contribui para o questionamento dessa ideia de aversão ao comunismo e as políticas dos países do Leste europeu.

---

## CONCEITUANDO O(S) GROTESCO(S)

Mikhail Bakhtin dedicou muitos anos de sua vida ao estudo da obra de François Rabelais, que foi compilado em sua tese de Doutorado chamada “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”. Nela, Bakhtin (1999) apresenta uma contextualização histórica do riso e do corpo grotesco ao longo da Idade Média, utilizando como base textos cômicos e popularizados no período. O teórico explica que o riso universal e livre da Idade Média está relacionado diretamente com uma verdade popular (BAKHTIN, 1999, p.78), onde “o riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade emprega a linguagem do riso”. Essas características estão diretamente ligadas ao poder, que se apropria, segundo Bakhtin (1999, p.81) da seriedade para gerar sentimentos como medo e subserviência, já que “ao contrário do riso, a seriedade estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições” (BAKHTIN, 1999, p. 81). Ainda: Bakhtin (1999) classifica o riso de acordo com as suas manifestações, sejam elas verbais ou não, podendo nascer através da paródia de textos sagrados; ou das formas reduzidas do riso, como o humor, a ironia e o sarcasmo.

Bakhtin (1999) pontua que o corpo grotesco faz parte da cultura cômica popular, entendido como um realismo grotesco. “[...] O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1999, p.17). Bakhtin (1999, p.18) ainda avança na discussão e pontua que a degradação do sublime, uma das características do corpo grotesco, dá-se sem um caráter formal. O autor explica que a degradação não tem só uma forma negativa, mas também positiva, uma vez que sua destruição tem uma noção regenerativa. “Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, onde se realizam a concepção e o nascimento [...] o baixo é sempre o começo” (BAKHTIN, 1999, p. 19).

Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) avançam nessa discussão e explicam que o grotesco pode ser concebido como algo composto por elementos como espanto, o riso, o

---

horror e o nojo, que são a base desta estética que, sobretudo, é caracterizada pelo rebaixamento. Sodré e Paiva ainda pontuam que isso pode ocorrer através da combinação de elementos heterogêneos, com referências a “deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidades, partes baixas do corpo, fezes e dejetos [...] que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reação: riso, horror, espanto, repulsa” (SODRÉ/PAIVA, 2002, p.17). O grotesco, por essência, funciona através da catástrofe, sendo uma mutação brusca, de quebra, resultando numa deformação inesperada. “A dissonância não se resolve com nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo” (SODRÉ/PAIVA, 2002, p.25).

## **METODOLOGIA**

O corpus de pesquisa foi constituído após uma análise prévia do filme onde foram selecionados quatro trechos onde as concepções de grotesco propostas por Bakhtin (1999) e Sodré e Paiva (2002) estão presentes. De acordo com Roque Moraes (1999), a análise de conteúdo possui cinco etapas fundamentais, sendo elas a (1) preparação das informações, (2) a transformação do conteúdo em unidades, (3) a classificação das unidades em categorias, (4) a descrição e, por fim, (5) a interpretação. Roque Moraes (1999, s/p) pontua que dentro do segundo e terceiro passo é necessário identificar as unidades de análise no material selecionado. “Ao concluir-se esse processo geralmente se terá as diferentes mensagens divididas em elementos menores, cada um deles identificado por um código que especifica a unidade de amostra da qual provém dentro desta a ordem sequencial que aparece” (MORAES, 1992, s/p).

Além disso, outra recomendação é que cada uma das unidades seja isolada, pois “cada unidade de análise, para ser submetida à classificação, necessita estar isolada” (MORAES, 1992, s/p). Com isso é possível chegar ao agrupamento de dados considerando a parte comum entre eles. Neste estudo, a categorização é feita através das formas de grotesco que são representadas no filme *Dr. Strangelove*. Moraes (1999) ainda explica que a categorização facilita a análise, e deve se fundamentar numa definição precisa do problema.

---

As categorias de grotesco observadas em *Dr. Strangelove* são estas:

- 1) O “grotesco escatológico”, proposto por Sodré e Paiva (2002), percebido em situa es caracterizadas por “desejos humanos, secre es, partes baixas do corpo, etc” (SODRÉ/PAIVA, 2002, p.68).
- 2) O “grotesco teratológico”, observado por Sodré e Paiva (2002), que configura referências a monstruosidades, aberra es, deforma es, bestialismos e etc.
- 3) O “grotesco crítico”, pontuado por Bakhtin (1999) como o rebaixamento do sublime, percebido aqui como as situa es jocosas envolvendo figuras de poder.

## **OS GROTESCOS DE KUBRICK**

O primeiro passo em nosso estudo está na imagem abaixo, que mostra uma conversa o general Buck Turgidson (George C. Scott) e a sua secretária, Ann Scott. Buck recebe uma liga o logo após um ataque nuclear   URSS – através do “Plano R” – ser autorizado por um outro general, Jack Ripper. Este   o começo da constru o de um discurso contrário ao anticomunismo por Kubrick, que possui características de uma narrativa grotesca. Sodré e Paiva (2002) explicam que o grotesco   constituído por manifesta es fantasiosas e, quase sempre, engraçadas. Mais além: o grotesco implica em um compromisso do riso com situa es/coisas cruéis, vulgares ou grosseiras.

Considerando a narrativa f mica e a sua constitui o encenada, o grotesco nasce de forma atuada, que segundo Sodré e Paiva (2002, p. 66), “trata-se de situa es de comunica o direta, vividas na existência comum ou nos palcos, interpretada como grotesco”, e que nasce em um filme de forma burlesca, dentro dos jogos c nicos. Observe, agora, o primeiro recorte selecionado, categorizado como o “grotesco escatológico”.

## **FIGURA 1**





Fonte: Dr. Strangelove or: How I Learned To Stop Worrying and Love The Bomb

Nesta cena de *Dr. Strangelove*, o general Buck Turgidson e sua secretária Ann Scott, que mantém um relacionamento sexual sugerido ao longo do filme, conversam com um outro militar pelo telefone. O grotesco escatológico aparece, neste momento, através de sugestões: enquanto a secretária está no telefone, o general está no banheiro (referência às fezes e desejos humanos), cuja porta é indicada pelo espelho do quarto onde estão. O enquadramento utilizado por Stanley Kubrick permite, através do próprio espelho, que quase todo o cenário seja observável – e o intuito disso talvez seja que possamos notar que Buck está defecando (quando a cena começa, Ann está deitada sozinha; ela chama o general, que responde de dentro do banheiro; após isso, o personagem só aparece em cena após dois minutos). Além disso, o figurino – Ann Scott de biquíni e o general com formas completamente informais – caracteriza esse grotesco escatológico, que evidencia a barriga grande e com pelos do personagem.

De forma semelhante, o grotesco escatológico volta a aparecer em um trecho onde um tenente atira em uma máquina de refrigerantes e um jato do líquido atinge seu rosto. A escatologia, segundo Sodré e Paiva (2002), caracterizado por essas situa es envolvendo, neste caso, desejos/fluidos humanos (o líquido como s men/urina, simulando um fetiche sexual conhecido como goldenschower), aparece como a

representação de uma situação de humilhação de um militar que está cumprindo a ordem de interceptar a Base Aérea comandada pelo general Jack Ripper.

## FIGURA 2



Fonte: Dr. Strangelove or: How I Learned To Stop Worrying and Love The Bomb

A segunda categorização do grotesco identificada neste estudo refere-se ao teratológico, entendido como as imagens chocantes e alusões a monstruosidades, aberrações, deformações físicas. Sodré e Paiva (2002) colocam o Corcunda de Notre-Dame, do escritor Victor Hugo, como um exemplo desta espécie de grotesco, já que ele é uma união da feiura e da delicadeza de sentimentos. De forma semelhante, o diretor Stanley Kubrick constrói o personagem *Dr. Strangelove*, que é deficiente físico, tem dificuldades para falar e não tem o controle completo da mão direita. O personagem carrega em sua construção a mesma característica deste grotesco teratológico que observamos no Corcunda de Notre-Dame citado por Sodré e Paiva (2002), já que ao passo que ele centraliza o conhecimento científico e é tido como uma autoridade pelos militares, possui um desvio moral por ter atuado ao lado de Adolf Hitler na Alemanha nazista – ressaltado pelo fato de que às vezes refere-se ao presidente dos EUA como *Mein Führer*. Strangelove ainda é apresentado, no primeiro trecho em que aparece no

longa, utilizando um plano de contra-plongée, também conhecido como “contra-mergulho”, onde a câmera está localizada abaixo dos olhos e voltada para cima. É importante ressaltar que dentro da linguagem cinematográfica a utilização deste tipo de angulação de câmera afeta diretamente a impressão subjetiva presente na narrativa. Ao passo que a angulação de plongée, conhecida como “mergulho”, dá a ideia de submissão e rebaixamento do indivíduo representado, o contra-plongée faz o contrário: ressalta sua grandeza, sua força e seu domínio, de forma semelhante com o que pode ser observado na primeira imagem da figura 3.

**FIGURA 3**



Fonte: Dr. Strangelove or: How I Learned To Stop Worrying and Love The Bomb

É importante ressaltar que nesta personagem o aspecto do grotesco teratológico é evidenciado, além do corpo, por sua percepção moral. O próprio nome Strangelove (amor estranho, em tradução livre) pode ser compreendido como uma associação do cientista ao Nazismo, que se mantém presente mesmo após o final da Segunda Guerra Mundial. “Não seria difícil, *Führer*. Reatores nucleares. Perdão... presidente. Reatores nucleares poderiam fornecer força [...] Tenho um plano... *Mein Führer*, posso andar!” (DR. STRANGELOVE, 1964). Esse seu ímpeto nazista ainda está presente na atuação de Peter Sellers, que mantém sua mão direita, que Strangelove luta constantemente para

---

manter sob controle e não fazer, ainda que inconscientemente, uma saudação nazista, como ocorre na segunda imagem da figura 3.

Bakhtin (1999) põe o rebaixamento como um dos traços marcantes do realismo grotesco, que traz para o plano humano e material tudo o que é elevado e ideal. “Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento [...]. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte interior do corpo” (BAKHTIN, 1999, p. 19). Dessa forma, o rebaixamento é uma característica de um grotesco crítico, também observado por Sodré e Paiva (2002), que explicam que essa categorização forma um discernimento formativo sobre o que é representado, sendo um recurso para desmascarar convenções e ideais. Muitas vezes, esse recurso assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas. (SODRÉ/PAIVA, 2002, p. 69).

A redução/degradação do corpo sublime, no filme, acontece com a quebra da seriedade/formalidade que acompanha os políticos, deixando, através de uma situação essencialmente cômica, rebaixado, tornando a própria narrativa da guerra inconsistente. Em um trecho, o embaixador russo nos EUA, Sadeski (uma referência ao Marquês de Sade, figura essencialmente conhecida por se enquadrar no grotesco escatológico), consegue uma ligação com o então *premier* da URSS, chamado apenas de Dimitri. O presidente estadunidense, Muffley, mantém uma conversa informal com o líder soviético, que é representado de forma caricaturizada, coisa que, como ressaltam Sodré e Paiva (2002), é uma evidência da presença do grotesco crítico. Quando atende, Dimitri está em uma festa e embriagado, empregando assim o estereótipo de que os russos gostam de bebidas alcóolicas, algo que é reforçado ao longo do filme. Observe o diálogo abaixo, presente no filme.

Muffley: Olá, Dimitri... não consigo ouvi-lo. Pode abaixar a música? Melhorou bem. Ótimo, estou ouvindo. Em claro e bom tom. Também está me ouvindo bem? Ótimo. Como disse, estamos nos ouvindo bem. É bom que esteja bem e eu também. Concordo, é ótimo estar bem. Dimitri, sempre falamos da possibilidade de algo dar errado com a bomba. A bomba, Dimitri. A bomba de hidrogênio. Aconteceu que um dos nossos comandantes da Base Aérea ficou meio perturbado, sabe,

---

um pouco perturbado, e acabou fazendo uma besteira. Eu conto. Ordenou que seus aviões ataquem seu país. Espere eu terminar. Espere eu terminar. Como acha que eu me sinto? Pode imaginar? **Por que acha que eu estou ligando? Para dizer “olá”? Claro que eu gosto de falar com você. Não só agora, mas a qualquer hora. Liguei porque algo terrível aconteceu. É um telefonema amistoso, claro. Se não fosse, nem teria ligado.** (DR. STRANGELOVE, 1964, grifo meu)

O trecho grifado no diálogo entre o presidente norte-americano e o *premier* russo evidencia uma banalidade que contraria a imagem superior de líderes políticos. Ao passo que a discussão pode decidir o futuro dos países e, conseqüentemente, da própria humanidade. O roteiro do filme cria inúmeras vezes essas situações onde o presidente norte-americano é ilustrado como um homem tenso e influenciável, como é possível observar no diálogo acima, onde as relações diplomáticas são tratadas quase como um relacionamento amoroso.

## CONSIDERAÇÕES

*Dr. Strangelove or: How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb* é uma pérola do cinema mundial, que aborda, em meio a um crítico cenário político, um assunto de grande importância geopolítica: o anticomunismo e uma possível guerra nuclear. Muito mais que apenas observar e retratar esse sentimento que já estava difundido na sociedade americana nos idos da década de 1960, Stanley Kubrick, ao adaptar a obra *Red Alert*, faz uma séria crítica às políticas encabeçadas por Joseph McCarthy, trazendo à tona a irracionalidade do conflito entre estadunidenses e soviéticos.

É possível perceber, dentro da narrativa proposta por Kubrick, que o anticomunismo é respondido com um enunciado crítico, orquestrado essencialmente através do corpo grotesco concebido neste estudo por Mikhail Bakhtin (1999) como rebaixamento do corpo sublime, e por Sodré e Paiva (2002), entendido como a representação de imagens escatológicas e teratológicas, quando deformidades físicas e morais são trazidas à tela. O diretor norte-americano, que durante a produção ainda vivia nos Estados Unidos, mostra-se como um crítico das políticas anticomunistas ao

---

rebaixar as figuras políticas e militares ao ridículo; ainda: a associação dessas figuras de poder às imagens grotescas cria, dentro do filme *Dr. Strangelove*, um enunciado que responde ao anticomunismo, mostrando ao espectador da obra toda a sua incoerência.

O estudo corresponde a identificação de alguns tipos de grotesco que foram percebidos através da leitura das obras de Mikhail Bakhtin e Muniz Sodré e Raquel Paiva, cabendo a sua expansão para outras concepções da estética do grotesco.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. **Galã global fica bêbado, dá em cima de dois homens e foge da namorada em festa.** TV Foco, 19 de set, 2017. Disponível em: <http://www.otvfoco.com.br/gala-global-fica-bebado-da-encima-de-dois-homens-e-deixa-namora-da-de-lado/> Acesso no dia 11/10/2017

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Ed. Hucitec, São Paulo, 1999.

CARVALHO, A. R. **Dr Fantástico, ironia e Guerra Fria.** REVISTA CANTAREIRA - EDIÇÃO 23 / JUL-DEZ, 2015

**Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb.** Direção: Stanley Kubrick, Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos/Reino Unido. Columbia Pictures, 1964.

PEDROSO, R. A. A. **Guerra Fria e anticomunismo nas histórias em quadrinhos do Capitão América de 1954.** Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC. Niterói, 2014.

RODEGHERO, C. S. **Religião e patriotismo:** o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. Rev. Bras. Hist. vol.22 no.44 São Paulo, 2002

SÁ, M. **Cleo Pires reclama que está ‘mais cheinha’ e fala da fase solteira:** ‘andei passando o rodo’. Jornal Extra. 2 de out, 2017. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/cleo-pires-reclama-que-esta-mais-cheinha-fala-da-fase-solteira-andei-passando-rodo-21895931.html> Acesso no dia 11/10/2017

---

SODRÉ, M; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Ed. MAUAD, Rio de Janeiro: 2002.

SODRÉ, M. **Comunicação do grotesco**: introdução à cultura de massa brasileira. Ed. Vozes. Rio de Janeiro: 1971.

SÔNIA **Abrão humilha corpo de Gracyanne Barbosa**: ‘Está deformada, que horror’. Blasting News. 27 de set, 2017 Disponível em:

<http://br.blastingnews.com/tv-famosos/2017/09/sonia-abrao-humilha-corpo-de-gracyanne-barbosa-esta-deformada-que-horror-002043411.html> Acesso no dia 10/10/2017.

VALIM, A. B. **Imagens vigiadas**: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria: 1945-1954. 302 f; Orientadora: Ana Maria Mauad. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História: 2006.