

“Um Riso em Cada Canhão”: reflexões sobre humor e sátira política em filmes de guerra cômicos¹

João Paulo Putini²

Resumo

O presente estudo mapeia as relações mais contundentes entre humor e crítica política em filmes cômicos cujos enredos gravitam em torno das guerras. Para tal, utilizou-se um conjunto de dez filmes como material de análise, realizada com o apoio fecundo de algumas teorias sobre a comicidade, em especial no que tange à sátira política. Procurou-se enfatizar a comunicabilidade e apelo estético destas críticas, verificando como o humor assumia, ali, aspectos viscerais, revolucionários até – elementos definidores do conceito de “carnavalização”, de Bakhtin, muito recorrente no trabalho –, através de uma postura criativa e questionadora, que procurava ridicularizar o abuso da autoridade e do poder na guerra. Tais alternativas propõem maneiras inusitadas de se fazer cinema num universo cômico em que as fórmulas e convenções prevalecem.

Palavras-chave: *Humor; Cinema; Sátira Política; Guerra; Carnavalização.*

¹ Projeto de Iniciação Científica, desenvolvido com o título original de “Politicamente incorreto: as relações entre humor e crítica política no cinema cômico”, financiado pelo CNPq e premiado por mérito científico como melhor tema livre na área de Artes.

² Graduado em Comunicação Social - Habilitação em Midialogia pela Unicamp.

1. INTRODUÇÃO

Rindo castigam-se os costumes. Este dito popular orientou o esforço desta proposta no sentido de mostrar que o riso, esta substância humana por excelência, além de aglutinador social e dispositivo que possibilita a comunhão entre os homens – haja vista que, quanto maior o conjunto dos que riem, mais pleno será o riso –, é também um meio de denúncia e de ridicularização do automatismo e da rigidez humanas (Bergson, 1991). Através dele, “o senso comum é rompido, o inesperado é evocado, os assuntos familiares são colocados em contextos pouco conhecidos, ou mesmo chocantes, para tornar o público ou os leitores conscientes de suas próprias premissas, preconceitos e diferenças culturais” (Driessen, 2000: 258). Desta forma, ele corrige e reorganiza a vida social, motivando o indivíduo ao dinamismo e à adaptação frente às mais variadas situações, pois permanecer estático é um convite a ser ridicularizado, a ser rido.

O riso está imerso nas mais diversas esferas da sociedade, desde tempos imemoriais. Bergson (1991) afirma que ele dirige-se à inteligência pura: se há qualquer nível de sentimento ou comoção, não conseguimos rir; é, portanto, fundamentalmente racional. Sem a intenção de diminuir o trabalho deste filósofo, tal premissa é questionável. Outro influente pensador, Immanuel Kant, via o riso de maneira oposta, como algo contrário à razão (*apud* Propp, 1992: 108). Pode-se afirmar que há uma espécie de espiritualidade no riso, ele pode gerar comoção – mesmo que posterior ao ato de rir – ao lançar luz sobre uma determinada questão. A atitude crítica frente a um aspecto da vida, muitas vezes acionada pelo riso, não pode ser puramente racional, do contrário não mobiliza. O riso tem também o poder de emocionar, de evocar no ser humano a comunhão com um sentimento coletivo, de instigar-lhe à revolta e impulsioná-lo à mudança. Afirmar que o riso é puramente racional é negar-lhe seu apelo estético, sua qualidade de expressão artística.

Sobre a potencialidade revolucionária do riso, o célebre pensador russo Mikhail Bakhtin (1987) foi o que com mais perspicácia a desvendou, estudando a cultura popular na Idade Média e no Renascimento sob o prisma do carnaval. Este seria um espaço de escape, no qual a ordem social se inverte, as estruturas rígidas se tornam instáveis, e existe a possibilidade de renovação. No carnaval, o popular se manifesta, a sátira e o riso reinam, as máscaras permitem que façamos qualquer coisa, sem medo da retaliação. É o local no qual se afrontam ditames, se brinca e se ousa com a linguagem, se desafia tudo aquilo que

está posto, em suma, um espaço de subversão, de libertação por excelência. Segundo as palavras mais precisas do pensador russo, o carnaval,

ao contrário da festa oficial, [...] era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (Bakhtin, 1987: 8-9).

Renovação é uma palavra importante para se entender o pensamento de Bakhtin, que sempre foi contra os cânones, contra o conhecimento absoluto e ossificado (Clark; Holquist, 1998). Na cultura audiovisual do século XX, sobretudo no tocante ao humor, objeto de nossa análise, é urgente a presença de um fazer carnavalizado, que zombe, que satirize, que derrube os velhos costumes e escarneça do fascismo autoritário, abrindo uma brecha libertária altamente potencializada.

Tal perspectiva se evidencia, sobretudo, no chamado humor político, que lança um olhar ácido e assume uma postura desafiadora diante da autoridade e do poder. “É sabido que o humor político floresce quando há repressão política e dificuldades econômicas” (Driessen, 2000: 253). A profusão de contos cômicos contestatórios e difamadores na época do governo Collor é bastante sintomática a este respeito (Tafarello, 2001). A propósito, o humor político parece estar bem situado nas mais diversas mídias, como nas charges, na televisão e no rádio.

No cinema, entretanto, parece mais comum que a política receba um tratamento mais sério, mais erudito, como se ninguém devesse “brincar com esse tipo de coisa”. Isso acaba restringindo a discussão ao círculo dos intelectuais de vanguarda, alijando ainda mais o povo da participação política. Trata-la através do humor, além de operar o formidável carnaval bakhtiniano, tornaria o tema mais acessível às classes populares, sem perder nada de sua sofisticação. A centelha se espalharia com muito mais facilidade, inflamando os mais diversos setores sociais num engajamento mais efetivo.

Já que se fala em política, cabe aqui colocar fronteiras neste conceito, de acordo com os interesses de nossa proposta. Segundo Henfil (1985), não existe humor que não seja político, pois a determinação de quem faz é política, ainda que o resultado final não seja. De fato, a política, se encarada como aquilo que garante a vida coletiva, está imersa nas mais diversas esferas da vida pública. As relações de poder se reproduzem nos microcosmos do cotidiano (Foucault, 1999), com intensidades relativas. Desta forma, cai-

se no chavão “tudo é política”. Portanto, para que não se empreendesse um trabalho demasiado hercúleo, a análise do humor enquanto ferramenta de crítica política nos filmes delimitou-se na chamada “grande política”, ou política de Estado; a fim de obter um recorte ainda mais específico, esta política de Estado foi observada pelo viés da guerra. Os filmes estudados, portanto, utilizando um termo que melhor os explicita, são *sátiras políticas contra a guerra*.

Para enriquecer esta discussão, vale citar os contundentes trabalhos de John Heartfield e de Belmonte, que, no tocante ao nosso esforço de concatenar o humor político à crítica contra a guerra, são exemplares.

John Heartfield foi um fotógrafo alemão (mais especificamente da então República de Weimar) considerado como um dos precursores da fotomontagem. Sua ousadia, manifesta na revista A.I.Z. (sigla em alemão para Diário Ilustrado dos Trabalhadores), da qual era coautor, obrigou-o a deixar a Alemanha, sob ameaça de prisão (Garcez, 2002). O tempo conturbado em que viveu era a sua matéria-prima. Mesmo antes do extermínio em massa dos judeus, Heartfield já se levantava contra o absurdo da propaganda nazista, satirizando os panfletos de Goebbels com uma boa dose de humor negro. E fez isso utilizando as armas do próprio inimigo, se infiltrando no seu veículo de comunicação de massa; o fotógrafo foi capaz de *desviar*, através da ironia e do exagero, a proposta da raça pura de Hitler. Criticou a propaganda nazista fazendo propaganda nazista; criticou o absurdo realizando o absurdo; desmascarou o inimigo forjando-se de inimigo. É a tática da contrapropaganda, muito utilizada nas comédias que analisaremos aqui.

Benedito Bastos Barreto, verdadeiro nome de Belmonte, consagrado pelo personagem Juca Pato, fez charges e caricaturas no jornal “Folha da Noite” a respeito da Segunda Guerra Mundial, desde sua iminência até seus momentos finais. A propósito, chamou a atenção do ministro da Propaganda alemão, Goebbels, que vociferou, num programa de rádio, que Belmonte havia sido comprado pelos americanos e ingleses. Com incrível perspicácia e agudeza, desnudou os complicados jogos políticos em torno do conflito, sem maniqueísmos ou discursos feitos, unindo um raciocínio ágil a uma crítica bem-humorada. Foi uma voz que nunca se calou contra a prepotência e o fascismo (Belmonte, 1982).

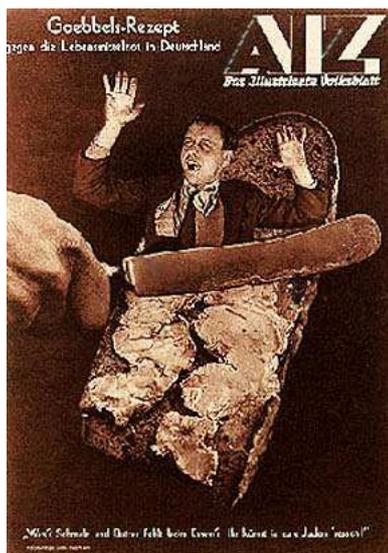


Figura 1. Fotografia de John Heartfield retirada da Revista AIZ, de 1935. O texto diz: “Receita de Goebbels. Contra a falta de comida na Alemanha. O quê? Faltam toucinho e manteiga em suas refeições?”



Figura 2. Charge de Belmonte, publicada em 29 de setembro de 1939, com o título “Fascinação”, profetizando o futuro envolvimento dos EUA na Segunda Guerra

Assim como estes belos exemplos de pensamento crítico e mobilização contra um delicado momento da conjuntura internacional, o cinema também possui uma capacidade enorme de comunicar e provocar a reflexão. É preciso explorar ao máximo tal potencial, de maneira consciente e estética. Não foram esgotadas, aqui, todas as obras cinematográficas que realizavam a sátira política contra a guerra – visto que isto nem seria possível –, mas sim foram apontadas algumas obras que contemplaram esta problemática, percorrendo caminhos interessantes, inclusive dialogando sobre temáticas afins, conforme se verá adiante.

Em última análise, estudar com clareza foi um caminho necessário para que pudéssemos propor o exercício de uma “comédia política carnalizada”, capaz de questionar e, mais importante do que isso, transformar a realidade.

2. UM BREVE HISTÓRICO DA COMÉDIA CINEMATOGRÁFICA

Comparada com a tragédia, a comédia, enquanto gênero, já foi considerada como um estilo inferior, popularesco, pouco afeito às grandes representações ou às manifestações artísticas mais cultas e acadêmicas. No início do século XX, as peças e pequenas encenações cômicas abrigavam-se nos esquetes dos cabarés, no teatro de *vaudeville* (um

espetáculo para a família, com média de oito a dez atos de variedades, com números musicais e cômicos intercalados), nas operetas e nos filmes mudos, curtos e destinados ao público popular dos *nickelodeons* (grandes galpões) americanos.

Aumont (*apud* Cruz, 2007: 39) define a comédia como uma

peça de teatro que consiste originalmente (na era clássica) em uma intriga entre personagens de baixa condição, provida de um final feliz e submetida à verossimilhança (diferentemente de gêneros como a tragédia). Tais peças provocam, geralmente, o riso, daí o sentido atual. No cinema, é um gênero definido de modo fraco, com contornos vagos, mas universal.

Com o advento do cinema na virada do século XIX para o XX, a comédia logo se tornou muito presente nos filmes. Em 1896, os irmãos Lumière filmaram “O Regador Regado” (*L’arroseur arrosé*), considerada a primeira comédia da história do cinema (se bem que, nessa época de primeiras experimentações, ainda não podemos pensar num “gênero”, conceito que surgiria depois, com os grandes estúdios de Hollywood).

Nos primeiros filmes, o componente corporal era muito pronunciado. Para se fazer melhores filmes cômicos era preciso ter melhores *corpos cômicos*, capazes de realizar truques e acrobacias. Nesses tempos do primeiro cinema – o cinema mudo, que preferimos chamar de *cinema silencioso* –, privilegiava-se o movimento, e a criação de atos cômicos estava intimamente ligada a um apurado controle físico dos corpos, a ponto de pensarmos naqueles que atuavam nas primeiras comédias mais como atletas do que propriamente atores (Mast, 1979: 24)

Nessa época, o público do cinema não tinha o comportamento da burguesia intelectualizada que assistia à ópera e aos concertos. O público popular não fora acostumado ao silêncio que os espetáculos nobres exigiam. As projeções eram seguidas por música ao vivo e este acompanhamento ao piano enquadrava emocionalmente o ritmo da narrativa em imagens, disfarçava o barulho do aparelho de projeção e continha a euforia do público. Vista assim, a comédia dos primeiros anos cinematográficos é quase um manifesto social. É feita para um público que não sabia ler, que não podia frequentar a ópera, os teatros refinados e os clubes de campo das cidades mais desenvolvidas, e que se reunia em galpões de periferia e divertia-se por um níquel, rindo de histórias consolidadas e conhecidas em outras manifestações, como os esquetes teatrais nas feiras e nos cabarés, e de personagens com os quais pudessem se identificar (Seligman, 2006: 4).

Ainda em Nova York e com a colaboração de atores e diretores vindos do teatro popular, é produzida uma série bastante importante de filmes curtos. Misturando perfis e formatos, a comédia inicia, como vimos, trazendo elementos já conhecidos do público e herdados de outras formas de entretenimento. A criação de personagens carismáticos pelos atores da comédia foi um ponto bastante importante para o sucesso do gênero. O mais importante deles foi o *clown*, um indivíduo simples e engraçado que sempre teve seu lugar, pois era responsável por provocar situações risíveis e auxiliar no final feliz da história.

Algumas personalidades se destacaram e contribuíram para a consolidação e popularidade da comédia cinematográfica, em suas primeiras décadas. Dentre estas, muito brevemente, podemos citar:

- Max Linder, grande modelo para os cômicos dos primeiros anos cinematográficos;

- Mack Sennett, um dos fundadores da *Keystone*, o mais importante estúdio de comédias dos primeiros anos cinematográficos, que consolidou a *gag* – efeito burlesco onde o ator joga com um elemento surpresa no texto ou no gestual –, elemento marcante que influenciou muitos dos futuros filmes do gênero. Sennett organizou uma talentosa equipe de cômicos, aos quais entusiasmava e concedia liberdade de improvisação. A ele é creditada a descoberta dos maiores nomes do burlesco, como Charlie Chaplin, Buster Keaton, Fatty Arbuckle, W.C. Fields, Harold Lloyd e Harry Langdon;

- Irmãos Marx, grupo escandalosamente excêntrico e anárquico, com um humor mais sarcástico e abusado;

- “Os Três Patetas”, grupo formado pelos inesquecíveis Larry, Curly e Moe;

- “O Gordo e o Magro” (Oliver Hardy e Stan Laurel, respectivamente).

Em síntese, a comédia estadunidense das décadas de vinte e trinta caracterizou-se por um texto simples, pronta para atingir um espectador não muito exigente e pouco familiarizado com as encenações clássicas. O humor é banal e trata basicamente do cotidiano, com a interferência do cômico, ou seja, do sujeito que provoca o poder estabelecido com suas tiradas ingênuas e ajuda os necessitados através de seus truques.

Se nos filmes mudos o riso era provocado pelo movimento mecânico do corpo, com o advento do cinema falado vemos emergir comédias mais sofisticadas, a chamada *screwball comedy*. Produzidas a partir da década de 30, eram comédias ligeiras e de diálogos inteligentes, que pretendiam mascarar as sequelas deixadas pela Grande Depressão de 1929, através de histórias em que homens rústicos conquistavam princesas e

a classe média americana via seus ideais triunfarem. A performance, assim, além de física (pois o componente corporal das comédias não foi e não seria abandonado), se tornaria também intelectual. A preocupação passa a se concentrar sobre a estrutura narrativa, e as manipulações estilísticas começam a despontar.

A partir daí, destacam-se outras personalidades influentes, entre elas:

- Oscarito e Grande Otelo, que, no Brasil, formaram uma dupla de sucesso nas chanchadas, gênero cinematográfico do cinema nacional de grande aceitação popular;
- Amácio Mazzaropi, que, através de uma imagem caricatural, imortalizou o caipira Jeca Tatu, de Monteiro Lobato;
- As duplas Abbott & Costello e Bob Hope & Bing Crosby;
- Jacques Tati, diretor, escritor e ator francês, que se consagrou com a personagem M. Hulot;
- Jerry Lewis, a renovação mais emblemática do *gagman*;
- Blake Edwards, famoso pela série de seis longas da “Pantera Cor-de-Rosa” (1964 a 1983);
- Mario Monicelli, italiano dono de um estilo particularmente ácido, através de narrativas simples, despojadas, livres de virtuosismos ou excessos;
- Mel Brooks, cuja especialidade é a paródia dos diversos gêneros cinematográficos;
- Woody Allen, que mesclaria elementos tradicionais do burlesco à sátira, tornando-se memorável por suas tiradas espirituosas e pelos longos diálogos analíticos;
- Os realizadores dos filmes “Apertem Os Cintos, O Piloto Sumiu” (*Airplane!*, de Jim Abrahams, Jerry Zucker e David Zucker, EUA, 1980), “Loucademia De Polícia” (*Police Academy*, de Hugh Wilson, EUA, 1984) e “Um Tira Da Pesada” (*Beverly Hills Cop*, de Martin Brest, EUA, 1984), que renderam continuações e representaram as mais bem sucedidas produções do gênero na década de 80. O período foi marcado por revelar atores e atrizes cujos nomes estão intimamente ligados à comédia, como Eddie Murphy, Bette Midler, Dan Ackroyd, Danny DeVitto, Goldie Hawn, Billy Cristal e Steve Martin. Futuramente, despontariam nomes como Jim Carrey, Adam Sandler, Meg Ryan, Julia Roberts e Sandra Bullock – estas últimas, sobretudo nas comédias românticas.

2.1 Esboço de uma tipologia

É difícil estabelecer uma tipologia precisa neste gênero que tem contornos tão vagos. Um filme poderá não se conformar necessariamente a um único “tipo”, sendo um misto de vários deles; também é possível que não se encaixe em nenhum desses critérios, e não é por isto que deve ser desconsiderado.

A comédia pastelão – ou *slapstick*, termo inglês originário da junção de *slap* (bofetada) e *stick* (bastão), cuja aplicação cinematográfica surgiu nos primeiros filmes silenciosos, nos quais os gestos exagerados e os golpes eram a base da comicidade – se baseia na movimentação física das personagens, privilegiando o elemento corporal. Mesmo tendo se consolidado nos primeiros filmes, é um elemento muito caro às comédias que viriam posteriormente e é utilizado até hoje. Os desenhos animados, por exemplo, são a quintessência do pastelão.

Conforme já vimos, temos também a *screwball comedy*, uma comédia aloucada e rápida, de trama repleta de coincidências ou mal-entendidos, que surge, no cinema, a partir da década de 30. O termo “screwball” denota loucura, excentricidade e comportamento errático. Suas principais marcas são o ritmo frenético e os diálogos numerosos e rápidos. São filmes marcados pela justaposição: rico e pobre, educado e sem educação, honesto e desonesto, e, principalmente, macho e fêmea, sendo a guerra dos sexos um dos temas que mais persiste neste tipo de comédia. A protagonista feminina é quem conduz a ação, e, normalmente, subjuga a personagem masculina. Atribui-se à *screwball comedy* a origem da popularíssima comédia romântica.

Os enredos das comédias românticas abordam temas como a busca da felicidade, o *happy end* e a ideia de que a realização pessoal vem com o amor. Esses valores são desencadeados pela cultura de massa e consumidos por uma sociedade que tem no entretenimento uma fuga para as pressões cotidianas. Há alguns elementos básicos, tais como:

atores e atrizes que atijam a libido do espectador (não precisam ser necessariamente bons, mas carisma é essencial); coadjuvantes fortes, engraçados, que são contra o relacionamento do casal; uma série de encontros e desencontros; beijos arrebatadores (para sair do cinema pensando: ‘Será que isto vai acontecer comigo?’); [o] outro (a) na vida de um dos protagonistas (Peixoto *apud* Cruz, 2007: 50).

Há também as paródias, que satirizam cenas e personagens de outros filmes, valendo-se da intertextualidade e do diálogo com o consumo de massa de seu tempo. Através de um agudo uso da ironia, esse tipo de comédia denuncia os inúmeros clichês da indústria cinematográfica, produzindo um palimpsesto dos grandes sucessos de bilheteria. Dificilmente pode-se entender a comicidade deste tipo de película sem um certo repertório.

As comédias de humor negro são aquelas que usam recursos macabros e sádicos inseridos em cenas cômicas, como é o caso de “Dr. Fantástico” (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, de Stanley Kubrick, EUA/ ING, 1964). Versam sobre temas controversos e pessimistas, como a guerra, a morte ou a doença, através de um humor ácido e corrosivo, o que frequentemente provoca polêmicas e reações fortes. Os irmãos Joel e Ethan Coen se destacam nesse meio. Todos os filmes analisados neste trabalho podem ser considerados, mas não de modo exclusivo, comédias de humor negro.

O besteirol está voltado para um público adolescente e não economiza elementos capazes de provocar o riso. São comédias escrachadas, escatológicas, com um humor grosseiro, banalizado e um componente sexual fortemente acentuado. Procura o cômico através do cúmulo e do excesso. Os irmãos Bobby e Peter Farrelly se destacam neste tipo de filme, adicionando tanto elementos de pastelão como de comédia romântica. O diretor Trey Parker, representado aqui por dois filmes, como veremos adiante, também bebe dessa fonte, mas com o intuito consciente de afronta aos costumes e à moralidade.

Há, por fim, as comédias mais sofisticadas, absolutamente verbais, que buscam o humor e a ironia em diálogos e situações que exploram a psique humana, como nos trabalhos de Woody Allen; dificilmente pode-se alcançar uma definição para este subgênero, muito particular a este diretor.

É importante notar como a comédia se hibridiza com outros gêneros maiores, resultando, por exemplo, em comédias musicais – nas quais teve grande destaque o célebre diretor Ernst Lubitsch –, comédias de horror e comédias-thriller.

Em suma, através deste breve relato histórico e desta sintética tipificação, verificamos que a comédia nasce com uma vocação popular – dado fundamental para o encaminhamento da leitura deste dossiê. Ela aprimorou a utilização da linguagem, criou novos elementos e incorporou contribuições dos demais gêneros cinematográficos e teatrais. Apesar de muitas delas terem caído em fórmulas comerciais fáceis, repletas de clichês, outras devem ser merecidamente lembradas por suas propostas estéticas

inovadoras e autênticas. O esforço deste trabalho se concentra em localizar justamente estas últimas.

3. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE COMICIDADE E SÁTIRA POLÍTICA

“Mas do que o homem ri? Ri do que é ridículo.”
Vladimir Propp

“O que se tornou ridículo não pode ser perigoso.”
Voltaire

Já vimos na introdução como o riso é um elemento caro à vida e à sociedade humanas. Não foram poucos os teóricos que se esforçaram em realizar uma leitura histórica, filosófica e política sobre ele. Assim, será impossível esgotar, nesta análise, todas as particularidades e nuances desta tão essencial manifestação do espírito humano. Portanto, centraremos a leitura do riso para o que mais nos interessa: sua capacidade de crítica e libertação.

O cômico, ou aquilo que provoca o riso, sempre foi visto como algo inferior, dotado de pouca ou nenhuma qualidade artística, como diz Propp (1992: 36):

Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de idéias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc. A escolha dos epítetos negativos que envolvem o conceito de cômico, a oposição do cômico e do sublime, do elevado, do belo, do ideal etc. expressa certa atitude negativa para com o riso e para com o cômico em geral e até certo desprezo.

Esta era uma visão elitista, aristocrática, que enxergava qualquer interferência do popular como uma mácula, um incômodo, uma deslegitimação. Segundo essa limitada visão, a verdadeira cultura era a cultura erudita.

Portanto, o cômico já nasce dotado de uma vocação popular, por conseguinte, contestatória, desafiadora. Afinal, tradicionalmente, a

atividade relativa aos aspectos vitais e aos interesses fundamentais da sociedade evoluía num quadro solene e sério. O riso estava apenas do lado da oposição; era uma zombaria mais ou menos subversiva e, como tal, estreitamente vigiada pelo poder. [Afinal de contas,] o poder não tem humor, senão não seria poder. O humor torna-se um instrumento de luta contra o poder (Minois, 2003: 594).

No carnaval bakhtiniano, este aspecto popular e subversivo do cômico é amplamente potencializado. Além de afrontar ditames,

o riso e a visão carnavalesca do mundo [...] destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que assim ficam disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (Bakhtin, 1987: 43).

O riso permaneceu sempre como “uma arma de liberação nas mãos do povo” (Idem: 81), tornando-se a expressão da “consciência nova, livre, crítica e histórica” (Idem: 63). Por isso o riso carnavalesco propunha uma verdade não-oficial, levantando-se contra toda seriedade e perfeição, pois “nenhuma perfeição jamais suscita o riso” (Brandes *apud* Propp, 1992: 174). O mundo da cultura oficial, erudita, se pretende perfeito, completo; o riso derruba por terra essa vaidade e lança as possibilidades do devir, da metamorfose, da renovação.

Além da crítica à seriedade, é fundamental notar como o riso é capaz de destruir o medo, de transformar aquilo que é terrível em espantinho cômico (Bakhtin, 1987: 41), em bobagem alegre:

Na cultura clássica, o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação [...]*. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso [...]. O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito [...], o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar este medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem (Idem: 78, grifos do autor)

É evidente que, quando falamos deste carnaval, remetemos a uma sociedade medieval, que possui uma outra ordem de opressões e de instituições contra as quais este riso se mobiliza. É perfeitamente cabível, entretanto, resgatar a proposta deste riso carnavalesco e lançá-la contra os dispositivos de poder e autoridade da nossa sociedade contemporânea – no caso, a política de Estado violenta, que se manifesta na guerra. Afinal, esta nossa sociedade conseguiu manipular até a própria natureza revolucionária do riso.

Através de sua banalização e midiaticização, ele tem voltado ao vazio, se tornou um modismo, um “imperativo social generalizado” (Lipovetski *apud* Minois, 2003: 620), um “riso inofensivo, desarmado, desligado; um riso cordial, *fun*, descontraído e, para dizer tudo, ‘convivial’. A regra é ser engraçado e original o suficiente para não chocar” (Minois, 2003: 624-625). A festa moderna – leia-se carnaval moderno – tornou-se obrigatória.

Nada de cara feia, de aparência tristonha, deprimida, de ar de desânimo. Os recalcitrantes, os que não acham graça nisso ou que não têm vontade de rir, são vítimas de ostracismo, apontados com o dedo, porque nada é mais intolerante que um grupo de ridentes. A tirania do riso é impiedosa (Idem: 602).

Tal contradição é fulminante; não se pode conceber o riso como uma tirania, ele simplesmente perde sua essência.

Nada mata mais o riso do que a obrigação [...] Ora, o riso requer liberdade absoluta; o riso é liberdade. [...] É por isso que ele inquieta as pessoas que se encerram na gaiola de suas certezas. O riso abre as gaiolas e, uma vez livre, pode atacar tudo; como um tufão dessacralizante, abate deuses e ídolos (Idem: 613).

Assim, as comédias que serão analisadas a seguir procuram recuperar o riso corrosivo, consciente e libertador do carnaval medieval, questionando a tirania de um riso desarmado, e propondo, muito pelo contrário, o riso como arma, e “arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (Propp, 1992: 46).

O conceito de carnavalização, forjado por Bakhtin, é de vital importância para se entender o terreno da *sátira política*. Esta, por sua vez, possui vasta historiografia e tradição dramaturgica, que não foi objetivo deste trabalho estudar. Somente apontaremos alguns aspectos principais, de acordo com aquilo que será observado na análise dos filmes.

Em primeiro lugar, recorramos a Andrew Stott (2005: 109), que nos oferece uma contundente observação a respeito da sátira, mostrando como ela toca em questões cruciais da vida em sociedade:

Satire exists all over the media, and is by no means an exclusive effect of comedy, but is the most directly political of comic forms and the one that has caused the majority of censorious government interventions. Satire aims to denounce folly and vice and urge ethical and political reform through the subjection of ideas to humorous analysis. In the best instances, it takes its subject matter from the heart of political life or cultural anxiety, re-framing issues at an ironic distance that enable us to revisit fundamental questions that have been obscured by rhetoric, personal interests, or realpolitik.

A sátira, portanto, é fundamental para o exercício de qualquer política que se afirme democrática:

A vida política [...] necessita do escárnio, uma vez que o debate livre não pode prescindir da ironia. Riso e democracia são indissociáveis, apesar de os regimes autoritários, que se baseiam num pensamento único, não conseguirem tolerar esse distanciamento criado pelo riso (Minois, 2003: 461-462).

O satírico “é considerado aspecto superior da comicidade [...]. O riso provocado por este gênero de comicidade é um riso ideologicamente significativo, valioso e necessário” (Propp, 1992: 185). Tanto mais valioso quanto maiores as repressões sobre as quais problematiza.

Segundo Raskin (*apud* Tafarello, 2001: 123-134) há alguns elementos recorrentes nos textos de sátira política (entendamos os filmes aqui analisados também como textos). O autor estabelece duas classes básicas de piada política:

a) piadas difamatórias: atacam através da ironia, sobretudo. Estas piadas podem ser:

- de uma figura política;
- de um grupo ou instituição políticos;
- de uma ideia ou slogan políticos.

b) piadas expositoras: visam desmascarar um regime político, fazendo referência a eventos não amplamente publicados e normalmente suprimidos. Estas piadas podem ser:

- de traços nacionais;
- de expressão política: expõe, com frequência, a natureza repressiva de um regime, abordando temas como a censura;
- de escassez: denunciam também regimes repressivos, que se gabam por prover as necessidades da população quando não o fazem;
- de situações políticas específicas (como as guerras que os filmes problematizam).

Estes elementos não são estanques: podem perfeitamente se combinar para formarem uma piada. Embora novas situações políticas introduzam novas modalidades de piadas, seus tipos e princípios básicos permanecem os mesmos (Idem: 132). Nos filmes analisados a seguir, veremos que as piadas se concentram sobre alguns temas recorrentes: o autoritarismo, a intolerância, a irresponsabilidade, a megalomania, o uso da violência, as

paranoias contra os inimigos, entre tantos outros. Elas recaem tanto sobre figuras políticas (Hitler, por exemplo), como sobre algumas ideias ou situações políticas específicas (como o contexto da Guerra Fria e da Guerra do Vietnã), difamando, mas também expondo. O objetivo das piadas é claro e inequívoco: a crítica e o desejo de correção. “Todas as piadas e textos de humor que envolvem política desejam criticar, difamar seu alvo, seja por questões éticas e morais, ou por vingança, ou por puro prazer, ou por quantas formas houver de classificar o humor” (Tafarello, 2001: 134).

A sátira política, portanto, revela-se poderosa enquanto exercício democrático e artístico. Não significa que, por si só, ela seja capaz de modificar o mundo contra o qual se dirige; mas é necessária porque aponta caminhos e possibilidades, propondo uma sociedade mais consciente a respeito de si mesma, que não se feche sobre estruturas rígidas e imutáveis.

A sátira enquanto tal muitas vezes não cura nem corrige aqueles contra os quais ela é dirigida. Se assim fosse, para a cura, digamos, do alcoolismo, ou da marginalidade, bastaria reunir os portadores dessas mazelas, levá-los para um teatro ou cinema e mostrar-lhes uma comédia contra a bebedeira ou a desocupação, esperando que saíssem de lá sóbrios e bem-educados. Isso porém não ocorre. No que, então, está o significado da sátira? A sátira age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los (Propp, 1992: 211).

4. ANÁLISE DOS FILMES³

4.1. A Segunda Guerra Mundial: o nazifascismo, a figura de Hitler e a campanha dos EUA

4.1.1. “O Grande Ditador” (*The Great Dictator*, de Charles Chaplin, EUA, 1940)

³ Naturalmente, foram assistidos mais do que os dez filmes analisados. Como já afirmei, estes filmes foram selecionados dentre um arsenal variado, e não têm a pretensão de esgotar o tema, pois tal pretensão seria contraditória à própria ideia de carnaval que defendemos aqui, que desmascara todo conhecimento absoluto, canonizado. As quatro categorias aqui definidas não foram estabelecidas a priori, a fim de reduzir o escopo de filmes possíveis, mas a posteriori. Não é fruto de mera coincidência que os filmes aqui selecionados – os mais contundentes – dialogassem sobre temáticas afins; estas se apresentam carregadas de mitologias recalcadas, de medos alienantes, portanto se evidenciam como mais prolíficas à precipitação de um riso carnavalesco, tanto mais libertário quanto maior a natureza opressiva contra a qual se levanta. Cabe aqui recomendar algumas obras interessantes que não figuram neste trabalho, como o anárquico “Diabo a Quatro”, dos irmãos Marx (*Duck Soup*, de Leo McCarey, EUA, 1933); o abusado “Primavera Para Hitler” (*The Producers*, de Mel Brooks, EUA, 1968); e o doce-amargo “A Vida É Bela” (*La vita è bella*, de Roberto Benigni, ITA, 1997), entre outros.

Este é um filme fundamental da obra de Charles Chaplin, considerado, por este trabalho, como “o primeiro homem de cinema a denunciar o que estava acontecendo na Alemanha” (Lobassi, 2009: 50). Chaplin tece uma denúncia nada sutil aos regimes totalitários, denúncia esta tornada ainda mais contundente e corajosa diante das dificuldades de produção e divulgação da película num momento extremamente delicado da conjuntura internacional. Foram inúmeras as pressões e restrições para que o filme não saísse. Mas, para a nossa sorte, esta grandiosa obra foi realizada, tornando-se não só um filme profético, como um verdadeiro “libelo [...] contra a opressão do poder” (Idem: 71).

Chaplin interpreta dois personagens: Adenoyd Hinkel, ditador da fictícia Tomania, e um barbeiro judeu, quase sócia do ditador, que havia lutado durante a Primeira Guerra e, após a queda de um avião, perdeu a memória e foi internado num hospital, retornando anos depois à sua barbearia, mas desconhecendo o quadro de perseguição aos judeus que acontecia no país. A narrativa se concentra nos desmandos do ditador, uma paródia brilhante de Adolf Hitler, e seus reflexos no gueto onde o barbeiro vive suas desventuras, conhecendo, inclusive, um par romântico, Hannah (Paulette Goddard, então esposa de Chaplin). Ao final, o barbeiro e o ditador acabam confundidos, e o primeiro dirige um discurso que consagrou o filme.

O humor é provocado, logo de início, pelos inusitados nomes e suas referências ao mundo histórico: Adenoyd Hinkel e Benzino Napaloni são termos que já ridicularizam, por semelhança, os nomes Adolf Hitler e Benito Mussolini. Tomania e Bactéria são, respectivamente, os países destes ditadores, com nomes não menos bizarros. Propp afirmava que o cômico pode ser produzido já a partir dos nomes de determinados personagens, fazendo trocadilhos, e que o bom humorista usa isto com perspicácia (1992: 132), tecendo a crítica a partir daí.

A comicidade também provém de um recurso de roteiro conhecido como “ironia dramática”: o espectador sabe o que se passa, mas a personagem não sabe. É isto que ocorre com o barbeiro: ele não sabe a respeito da situação de perseguição aos judeus; desse desconhecimento desdobram-se muitas situações cômicas do filme, sobretudo com os soldados do gueto. O recurso só funciona devido à cumplicidade do espectador, que ri porque tem ciência e conhecimento dos fatos que o protagonista desconhece.

Como já vimos anteriormente, o humor político é direcionado a alvos e situações que, num regime autoritário, são recorrentes. Vemos no filme uma série dessas piadas

políticas, enfocando: a “escassez”, num diálogo em que Hinkel se gaba por colocar a melhor e mais fina serragem no pão do povo; o “autoritarismo”, enfatizando-se a quantidade absurda de prisões do regime (“5 mil a 10 mil...por dia”, de acordo com a fala de uma personagem); a “manipulação” e a “corrupção”, quando Hinkel estabelece uma política de bom tratamento com os judeus para que o governo consiga empréstimo de um banqueiro judeu; entre outras. As piadas recaem tanto sobre a figura política como sobre o regime.

Um dos momentos mais memoráveis e engraçados do filme se dá no encontro entre Benzino Napaloni (Jack Oakie) e Hinkel, ambos com suas desconfianças e manias de grandeza, brigando por maior poder e prestígio. Parecem, de fato, duas crianças. “A cena da barbearia, na qual ambos se revezam para subir nas cadeiras, para que um ou outro olhe para cima, e a briga de comida são feitas para provocar o riso, mas carregam um forte elemento crítico” (Lobassi, 2009: 64). São ditadores cuja imponência e autoridade são demolidas de maneira radical, reduzidas ao mero pastelão. Suas atitudes denotam imbecilidade, fraqueza, infantilidade e egocentrismo; portanto, que medo podem inspirar homens assim? A sociedade tem, assim, a possibilidade inédita de projetar nesses líderes a imagem que ficou impressionada, ainda que muito superficialmente, no seu imaginário, a partir do filme. Uma imagem ridícula, e não atemorizadora.

Na sequência mais famosa do filme, Hinkel dança e brinca com um globo, como se fosse ditador do mundo, passando a agir

como uma criança entusiasmada com um novo brinquedo. [Esta sequência] produz o efeito de sentido de ambição e despotismo de alguém indiferente a qualquer tipo de sentimento humano além daquele modelo que idealiza para seu império, mas [...] os sentidos podem deslizar para a ideia do preço (ou castigo) que esse desejo de poder impõe, a saber, a insanidade, o isolamento e a infantilização (Chequi, 2010: 107).

O que Chaplin faz, de maneira brilhante, é satirizar Hitler como um megalomaniaco, como uma criança crescida. Quando o globo estoura em suas mãos, vemos simbolizado o fracasso de seu projeto estúpido e infantil – e o que ele faz? Debruça-se e chora feito um bebê, pois não é nada mais que isso. Uma criança. O ditador que tanto aterrorizaria o mundo anos depois, caracterizado como uma criança enjoada. Andre Bazin (2006: 28-29), vai ainda mais longe:

Pois o que é Hinkel senão Hitler reduzido à sua essência e privado de sua existência? Hinkel não existe. É um fantoche, uma marionete, no qual reconhecemos Hitler com seu

bigode, sua estatura, os cabelos da mesma cor, seus discursos, sua sentimentalidade, sua crueldade, suas cóleras, sua loucura, mas numa conjuntura vazia de sentido, privada de qualquer justificação existencial [...] Ora, Hinkel não nos inspira ódio, piedade, cólera ou medo; Hinkel é o nada de Hitler. Ao dispor de sua existência, Carlitos resgatou-a para destruí-la.

Hitler, portanto, torna-se mais insignificante que infantil: ele é nada, não há o que temer. É desta ordem de demolição que estamos tratando quando pensamos em paródia, pois ela

tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio [...]. Desse modo, a paródia representa *um meio de desvendamento da inconsistência interior* do que é parodiado. É um dos instrumentos mais poderosos de sátira social (Propp, 1992: 85-87, grifos do autor).

Não há nada que preocupe mais o poder do que se sentir esvaziado.

Por fim, no final do filme, o barbeiro é confundido com o ditador; aí, a comicidade está centrada no quiproquó, ou seja, “um em lugar do outro. Sobre ele baseia-se o motivo, extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação em lugar de outrem, onde um é trocado por outro. E nas ações costumam acompanhar o engano” (Idem: 145). O barbeiro, confundido com Hinkel, é chamado a falar diante de uma multidão. Neste último discurso, célebre, “o cômico cede o lugar ao homem Chaplin, que com evidente emoção coloca toda sua autoridade pessoal por trás da mensagem” (Furhammar e Isaksson *apud* Lobassi, 2009: 67). A narrativa é suspensa por alguns minutos, tempo em que o próprio Chaplin, e não a personagem Carlitos, que o imortalizou, se dirige diretamente àqueles que o assistem, conclamando-os à reflexão e à mobilização; é um discurso a favor da tolerância, da coletividade, da paz, em suma, da liberdade. Entretanto, ele não seria possível sem o humor e a sátira que o precedem, visto que o riso também é instrumento por excelência da liberdade. E a liberdade diante do terror torna-se ainda mais preciosa.

Como resposta aos céticos que pensam que o humor é injustificável e amoral em casos extremos como o nazi-fascismo e o Holocausto, Ray Bradbury, famoso escritor, disse, em entrevista no documentário *The Tramp and The Dictator*, de Kevin Brownlow e Michael Kloft: “Quando se está diante de regimes totalitários, da loucura que impõem ao mundo, não basta ter coragem. Precisa-se rir na cara deles. Gargalhar e dizer: ‘Vocês não valem nada. Eu os descarto assim, dando uma gargalhada eterna, a gargalhada da aceitação que os dissolve’”. E ainda: “A comédia é o melhor meio de combater um regime totalitário. Eles não suportam o riso e isso permite às pessoas rir um pouco. Não dá pra

ficar sempre triste. Há sobreviventes de Buchenwald que sobreviveram graças ao humor deles. A coragem não basta, mas sim o riso”.

4.1.2. “Minha Quase Verdadeira História” (*Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, de Dani Levy, ALE, 2007)

A trama do longa se passa nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial, quando um Hitler (Helge Schneider) extremamente depressivo está às vésperas de fazer um grande discurso de vitória à nação alemã. Como o país está em vias de perder a guerra, o Ministro da Propaganda Joseph Goebbels (Sylvester Groth) tem a ideia de tirar dos campos de concentração o renomado ator judeu Adolf Grünbaum (Ulrich Mühe) para ajudar o ditador a superar sua depressão e apresentar-se dignamente ao povo; porém, isso é apenas parte de um complô para assassinar o Führer e formar um novo governo na Alemanha.

A princípio, pode não parecer uma comédia com este enredo. No entanto, a maneira como Hitler é caracterizado é absolutamente ousada e peculiar; o ditador é retratado como uma pessoa depressiva, carente, insegura, que sofreu maus tratos do pai na infância, e até sexualmente impotente. Devido a essas circunstâncias teria descontado toda sua ira nos judeus, homossexuais e ciganos. Pode-se dizer que a proposta é tão radical quanto a de Chaplin, pois, após quase meio século de representações imagéticas e midiáticas que salientavam a face terrível de Hitler, nos deparamos com uma sátira que zomba, anula e mostra a face risível do ditador. E ainda: mesmo o diretor sendo suíço, o filme é alemão. Portanto, é uma Alemanha que revê sua própria história, que encara seus próprios fantasmas e tabus, que escancara suas fraquezas de forma consciente. E o faz rindo.

Assim como em “O Grande Ditador”, Hitler é apresentado como uma criança crescida, que ainda brinca com um barquinho em sua banheira e faz birra para que todos façam as suas vontades, não importa o que isto custe, beirando o absurdo – como numa cena em que esbraveja, pedindo a presença imediata de Grünbaum: “Eu quero meu judeu. Vivo ou morto. Vivo, é claro”, ou quando acorda de madrugada exigindo que lhe cozinhem batatas. Sobretudo, é uma criança fragilizada, chorosa e extremamente dependente. Ele até vai dormir na cama do casal judeu, como um filho assustado. A figura sombria e terrível de Hitler, recalcada no imaginário coletivo, é esvaziada de toda essa carga e transformada numa ridícula e inofensiva criança.

A comicidade provém do inesperado, do surpreendente. O humor muitas vezes nasce da quebra de um protocolo, da incoerência, do comportamento errático que foge às convenções. Quem esperaria ver Hitler latindo, aos comandos de um judeu que o manda imitar um cachorro? E um Hitler nocauteado, como não rir disso? O soco que o judeu Grünbaum desfere no ditador parece uma desforra: é um ato que extravasa um desejo reprimido de toda a humanidade, um gesto que afasta de uma vez por todas os temores, como se afirmasse que é possível, sim, derrubar Hitler, e que ele é patético. A autoridade, além de ser derrubada com um soco e ser posta de joelhos ao chão, além do mais, é impotente. Provavelmente, não há humilhação mais dolorosa que esta; nada toca mais o orgulho do homem que uma masculinidade que não se manifeste. A ideia de um poder forte e incontestável caminha junto com uma noção implícita de domínio, de virilidade: sem ela, o poder se esvazia, queda como o membro masculino.

Também faz rir o exagero de repetições da saudação nazista, bem como seu automatismo, que, segundo Bergson (1991), é sempre cômico. Até o cachorro do ditador faz a saudação.

A eficácia da caricaturização do ditador, tanto no aspecto cômico como crítico, pode ser comprovada numa das falas do próprio Hitler, quando confessa sua dura relação com o pai zombador: “O sentimento de ser ridicularizado era pior do que mil chibatadas”. Quem ridiculariza desarma e fere; pois o poder não suporta o riso.

Em última análise, esta violenta sátira, ao lado de um retrato mais humanizado de Hitler, proporciona uma leitura inovadora sobre o ditador e uma crítica muito mais aguda e livre do que a que encontramos nas representações habituais. Humanizar também é tirar o medo, a invencibilidade, a aura. Desumanizar não funciona, pois aquilo que não é humano não tem fraquezas e, conseqüentemente, não pode ser derrotado. Humanizando-se, apontam-se caminhos para a vitória, para a superação. Fazer a crítica, mesmo muitos anos depois do ocorrido, permite posicioná-la na contemporaneidade, nos eventos do tempo presente. Hitler, figura emblemática do totalitarismo, é metonímia de toda forma de fascismo e autoridade; satirizá-lo, portanto, é satirizar todas as estruturas de poder opressivo. Apesar de a figura histórica de Hitler ter sido vencida, a figura mitológica, que encontra caminhos de sobrevivência e reprodução nos aparatos repressivos do poder e nos dispositivos de representação midiática, ainda precisa ser vencida. Para isto, é preciso satirizar, ridicularizar, tornar cômico, para remover paulatinamente as camadas de tabus, interdições e medos, e chegar aonde devem chegar as paródias, como já vimos: ao nada, o

nada que não pode mais escravizar, oprimir ou subordinar, justamente por ser nada. É o que o judeu Grünbaum faz no final do filme, quando precisa dublar o ditador em seu discurso (numa situação muito parecida com a vivida por Chaplin), após este ter perdido a voz num acesso de raiva: destrói todas as aparências e mitos, enfrenta o poder e arrisca a própria vida, que lhe é tirada, de fato, para expor a verdade, para escancarar e denunciar o ridículo vazio do mito Adolf Hitler. Se o mito⁴ é uma fala despolitizada, porque naturaliza e normaliza os processos contraditórios da história (Barthes, 1999), destruir o mito é desvendar suas contradições a fim de construir a ação política. Mais comédias sobre Hitler e outros mitos seriam bem-vindas.

4.1.3. “Bastardos Inglórios” (*Inglourious Basterds*, de Quentin Tarantino, EUA/ALE, 2009)

Sem qualquer compromisso com a fidelidade histórica dos acontecimentos, o filme (dividido em capítulos, bem ao gosto do diretor) retrata a trajetória de um grupo de soldados judeus conhecidos como “Os Bastardos”, liderados por Aldo Raine (Brad Pitt), que, na Segunda Guerra Mundial, são deixados na França ocupada pelos nazistas, com o objetivo escancarado de matá-los. Paralelamente, tem-se a história de Shoshanna Dreyfus (Mélanie Laurent), uma sobrevivente judia, proprietária de um cinema, que viu sua família ser executada pelo oficial Hans Landa (Christoph Waltz) e planeja uma vingança. Ambas as histórias convergem, no fatídico cinema de Shoshanna, que ela pretende incendiar durante uma *première* onde Hitler (Martin Wuttke) e outros altos oficiais do Terceiro Reich estarão presentes. Sem saber desses planos, “Os Bastardos” são incumbidos da missão de explodir o mesmo cinema.

A partir daí, se desenham os elementos mais “tarantinescos” possíveis: violência em doses generosas, intertextualidade com a cultura pop, palimpsesto de diversas escolas, linguagens e estilos cinematográficos, diálogos afiadíssimos. Mais do que isso, o que nos interessa são os níveis de humor e de sátira política alçados por esta obra.

É difícil encaixotar este filme num gênero preciso; a propósito, é uma particularidade do diretor carnavalizar os próprios gêneros cinematográficos. Mas, sem dúvida alguma, o filme é cômico. O humor é provocado não só pela brutalidade estilizada, mas também pela leviandade para com temas controversos e convencionalmente não prolíficos ao riso, como as torturas e mutilações, por exemplo. Mas fazer rir de onde

⁴ Recomendo a leitura integral do excelente ensaio de Barthes, *Mitologias*.

comumente não se faz é sintoma de genialidade e ousadia. Brad Pitt, que interpreta Aldo Raine, define melhor a comicidade do longa:

É um filme hilariante, que faz com que cenas de escalpo e tortura soem fantásticas. É um Tarantino de primeira ordem, porque nada ali é real ou pretende ser real. É como uma alegoria às avessas: em vez de fazer da resistência ao nazismo uma fábula ou um exemplo edificante para a humanidade, Quentin se vinga dos nazistas numa espécie de filme de propaganda para um público que não existiu nem nunca existirá. É uma fantasia de propaganda, vamos dizer assim, porque ele usa dos mesmos métodos que Joseph Goebbels usou em seus filmes. O resultado é comédia total. Quentin bastardiza a história (*apud* Giron, 2009: 102).

Este refinado uso da ironia é uma estratégia de crítica política bastante cômica, eficiente e poderosa. Usam-se os instrumentos do inimigo para criticá-lo, caricaturizando-o através de seus próprios mecanismos de propaganda. Foi o que Heartfield fez de maneira brilhante, como vimos. Isto acontece também em “O Orgulho Da Nação”, o filme dentro do filme, que é exibido no cinema de Shoshanna, no capítulo final. É dirigido por Eli Roth, que interpreta o “Urso Judeu”, e o resultado não podia deixar de ser cômico, tamanha a perfeição com que imita – e, conseqüentemente, satiriza – os filmes de propaganda de Goebbels, representando um heroísmo tão exagerado que se torna caricato.

Outro dado importante é a inversão da imagem sempre vitimizada dos judeus; no filme, são representados como agentes ativos de sua história, capazes de alterar o curso dos fatos, não como cordeirinhos passivos, que esperam sempre que a salvação – externa – chegue, como um milagre, e os liberte da guerra. “Os alemães terão medo de nós”, diz Aldo Raine numa de suas falas. Hitler e toda sua mitologia não inspiram mais medo: é ele que tem medo do povo judeu. Eis aí o princípio do carnaval: a inversão das hierarquias tradicionais. Tarantino subverte todo o repertório de convenções referente às representações cinematográficas sobre o nazismo, como podemos depreender da seguinte análise:

O imaginário cinematográfico dominante sobre o nazismo e a Segunda Guerra Mundial constitui uma forma de memória coletiva que opera como uma prótese de consciência. A memória protética do cinema delimita o tempo do nazismo e regula formas de abertura para acessá-lo a partir de narrativas fundadas sobre estruturas melodramáticas. Os filmes sobre o período [...] produzem performativamente um regime de verdade para sua narrativa histórica, para sua rememoração, para sua (re) contagem. Diante do [...] regime de verdade narrativa produzido performativamente pelo imaginário cinematográfico dominante sobre o nazismo e a Segunda Guerra Mundial, *Bastardos Inglórios* constitui sem dúvida um sacrilégio: seu jogo vem interromper o fluxo dos ritos, sua fantasia vem perturbar, a partir de dentro, o regime de verdade dominante, isto é, os mitos, a mitologia. Em sua fantasia de vingança, o filme de Tarantino pareceria abandonar a história, como se o texto da história tivesse sido queimado e suas cinzas espalhadas pelo vento. *Bastardos Inglórios* interrompe a unidade entre mito e rito (fundamento do sagrado) [...], reduz o rito a uma repetição vazia

de significantes, de formas [...] e esvazia o mito de significado, de conteúdo, reescrevendo-o de maneira circense (Ribeiro, 2010, grifos do autor).

No final do filme, esta subversão adquire contornos ainda mais radicais: na sala do cinema que se incendeia, os nazistas são metralhados impiedosamente por dois dos Bastardos. É como se eles – os nazistas – estivessem agora num campo de concentração, recebendo a tortura que tanto infligiram. Tarantino vai ainda mais longe ao expurgar anos de sentimentos reprimidos: Hitler é metralhado, desfigurado, estraçalhado por completo. Poucos filmes foram tão longe ao representar a morte deste ícone. É uma desforra festiva, necessária; é um grito, um libelo contra toda opressão e intolerância. Das cinzas do cinema que foi incendiado, renasce a liberdade purificada pelo riso.

Eu queria contar do meu jeito a história da América indo à Europa para lutar contra os nazistas. Aí me perguntei: e se tudo pudesse terminar em uma noite? Só o cinema poderia produzir isso. O poder do cinema é único. Ele pode acabar com uma guerra, nem que seja de forma simbólica. Foi assim que acertei as contas com a injustiça da História (Tarantino *apud* Giron, 2009: 99).

Portanto, o filme lança a possibilidade do devir, da incompletude, dos sentidos abertos, contemplando o que poderia ter sido, ou melhor, o que ainda pode ser. Através de um humor negro e corrosivo, a própria história é reescrita, carnavalizada e transformada em festa, em reino do possível.

4.1.4. “Ardil 22” (*Catch-22*, de Mike Nichols, EUA, 1970)

O filme é uma adaptação do livro homônimo de Joseph Heller, e narra as peripécias do capitão Yossarian (Alan Arkin), piloto da Força Aérea Americana, e de outros membros de seu esquadrão, baseados numa ilha italiana durante a Segunda Guerra Mundial. Este é o argumento para que se teça uma das mais corrosivas sátiras antibelicistas da história do cinema. “Nenhum filme dos que se conhecem sobre a Segunda Guerra atinge o sarcasmo, a ironia e o nível consciente de crítica de *Ardil 22*” (Bilharinho, 2005: 99).

O ardil de que fala o título representa uma situação sem saída: um piloto seria doido se voasse em novas missões – dado o perigo delas – e não se voasse. Mas se estivesse são, não poderia ser dispensado e teria que voar novamente em missões de combate. Se voasse, então estaria doido e não precisaria mais voar. Mas, se não quisesse voar, então estaria são e teria que fazê-lo. O ardil representa a ilusão da escolha, mas impede qualquer escolha real. É um mecanismo do poder, busca prender e alienar o indivíduo numa rede,

para que pense que tem escolha. Só se pode quebrar o artil destruindo a estrutura de poder que o sustenta. E é isso que tentará fazer o capitão Yossarian.

Apesar de situada na Segunda Guerra Mundial, o filme denuncia todo e qualquer ato da guerra em sua essência. É um grande panfleto – talvez um dos mais violentos – contra as guerras, todas elas, qualquer uma. Usa, como antídoto contra a insanidade que é a guerra, a própria essência dela: a insanidade, a loucura, a absoluta falta de sentido, de lógica, de razão. Toda a narrativa do filme seguirá essa lógica louca, a lógica da guerra, da falta de lógica, e tudo de maneira profundamente irônica.

O conteúdo [do filme] não são as situações que engendra, os relacionamentos que estrutura, os lances dramáticos e comuns que articula. Essa é a matéria, a argamassa ou o barro que o concretizam. A ironia é o sopro que os vivifica, o espírito que os anima e direciona (Idem: 101).

O humor da película reside justamente neste absurdo, no nonsense, na irreverência que beira o surrealismo e, sobretudo, nos diálogos repletos de paradoxos. Os comportamentos não fazem o menor sentido para determinadas situações. O soldado Yossarian, de alguma maneira, está sempre questionando a hierarquia e quebrando os protocolos – faz gesto obscuro para os superiores, fica nu numa condecoração; desta forma, sua presença em cena sugere sempre o inesperado (que acaba por se tornar cômico). Ele instaura a anarquia e o carnaval, este espaço de novas e múltiplas possibilidades onde se faz pouco caso das regras e convenções. Na cena final, Yossarian prefere a incerteza de um mar imenso, por onde foge remando num minúsculo bote, a se submeter às chantagens da autoridade, que lhe oferecera a oportunidade de retornar aos EUA, caso fizesse boa propaganda da base e dos oficiais. A instabilidade da liberdade, para ele, é melhor que a estabilidade da subserviência. E como Yossarian sai de quadro? Rindo. Porque o riso é o reino do caos, da instabilidade, do questionamento e, acima de tudo, da liberdade.

“Artil 22” também escancara, de maneira particularmente ácida, a guerra como negócio, como um mecanismo de se fazer dinheiro, na figura do tenente Milo (Jon Voight), que é uma espécie de administrador da base. Milo simboliza as bases do capitalismo, com toda a sua retórica propagandista manipuladora, supérflua e falsa, chegando até ao ponto de oferecer algodão coberto com chocolate como produto alimentício. O dinheiro tem mais valor que as vidas dos próprios soldados da base, o que se evidencia na cena profundamente impactante (mas não menos cômica) em que um avião explode na frente de Milo e do Coronel Cathcart (Martin Balsam), que sequer dão atenção a isto, tão entretidos

estavam em sua conversa sobre os interesses comerciais do posto militar. Milo não pensa duas vezes antes de vender, sem qualquer aviso prévio, pára-quedas e morfina, itens indispensáveis de sobrevivência, tudo pelos interesses da empresa M&M, que procura obter os maiores lucros possíveis da guerra, não importa como. Chega ao absurdo extremo de bombardear a própria base, como um favor aos alemães, que haviam negociado com a empresa. “Contrato é contrato. É por isso que estamos lutando”, diz.

A guerra é desromantizada, mostrada em seu lado desumano e sombrio; as campanhas fracassam, os pilotos erram a cidade que deveriam bombardear e são condecorados por isto, são covardes e alguns têm tendências suicidas. Não há heroísmo, glória ou paixão; os soldados são obrigados a lutar pela arbitrariedade de um ardil (o Ardil 22) e pelos desmandos de um coronel que sempre aumenta o número mínimo de voos necessários para que se possa dar baixa.

O filme atinge um momento em que parece abandonar o elemento cômico, tornando-se muito sombrio, e poderíamos até nos questionar se estamos realmente assistindo a uma comédia. Entretanto, é preciso levar em consideração que “o espectador cansa de rir o tempo todo. Para poder rir de novo ele deve de vez em quando experimentar outros sentimentos: pena, raiva, compaixão, apreensão, curiosidade ou medo. Depois disso ele está de novo pronto para rir, alegrar-se, espairar” (Iurêniev *apud* Propp, 1992: 194).

Com relação ao tema da Segunda Guerra Mundial, a campanha dos Estados Unidos no imaginário cinematográfico dominante produz um “regime de verdade narrativa” (Ribeiro, 2010) muito semelhante ao do nazismo, como já vimos. Tocar neste tema é delicado, pois os Estados Unidos, neste imaginário, são tidos como grandes salvadores da humanidade, os heróis por excelência que devolveram a esperança ao mundo. Olhar por um viés crítico esta campanha é um ato de extrema ousadia, que não só aprofunda o panorama sobre o que aconteceu, como também lança luz sobre os eventos posteriores do século XX. E, numa década como a de 70, em que eclode a contestada guerra do Vietnã, tal exercício de questionamento e crítica incomoda sobremaneira. Talvez isto explique o fracasso de bilheteria. Num tempo em que os EUA eram a superpotência do mundo, inquietam os questionamentos de um velho italiano, no filme: “Todos os grandes impérios foram destruídos. Por que os Estados Unidos não o seriam”? Não se trata, é claro, de relativizar a fim de elevar o nazi-fascismo, mas sim propor uma visão alternativa,

perspicaz e sem maniqueísmos gratuitos, capaz de contemplar um lado da moeda dificilmente mostrado e rever como a história e os mitos são produtos fabricados.

4.2. A Guerra do Vietnã: contrapropaganda e contracultura nas telas

4.2.1. “M.A.S.H.” (*Idem*, de Robert Altman, EUA, 1970)

Baseado numa série de livros de Richard Hooker, o filme fez tanto sucesso que deu origem a uma série, igualmente bem sucedida. Narra o cotidiano de médicos estadunidenses numa unidade M.A.S.H., uma sigla comumente associada a Mobile Army Surgical Hospital (algo como Hospital de Cirurgia Móvel do Exército), durante a Guerra da Coreia.

É inevitável compará-lo à “Ardil 22”; lançados no mesmo ano, ambos se utilizam de loucura e insensatez para fazer a crítica à guerra. Mas, apesar de a trama de “M.A.S.H.” se passar durante a Guerra da Coreia, esta mal é citada, funcionando como “pretexto [...] para censurar a guerra do Vietnã, alvo de variadas críticas de setores que se mantinham contra o combate” (Medeiros, 2008: 2). Não quer dizer que em “Ardil 22” esta crítica não se fizesse presente, mas, em “M.A.S.H.”, ela é mais evidente e cáustica, trazendo á tona muitos elementos revolucionários da contracultura de então, um período

de intensa mobilização entre os setores civis que se movimentavam no mundo da Guerra Fria. Beats e hippies pregavam a liberdade sexual, e talvez por este motivo o filme trate deste tema, onde soldados [...] transgridem normas e desobedecem aos preceitos morais da armada. Questões de autoridade, hierarquia e do próprio Estado norte-americano são tratadas em uma subversão de valores. (*Idem*: 2)

O humor, na narrativa, funciona como arma para afugentar os horrores da guerra. Os protagonistas são irreverentes, indisciplinados, reticentes quanto às normas e protocolos. Fazem pouco caso do conservadorismo, das hierarquias, da moralidade, do próprio Deus, tratando tudo com deboche, sempre inapropriados no que se refere às convenções e rituais, e defendendo o sexo livre e desimpedido. Isto faz eco à contracultura que efervescia na época e que questionava o poder estabelecido e o *american way of life*. Nem a arte erudita é poupada, quando Altman, numa cena memorável, parodia o quadro “A Última Ceia”, de Da Vinci, para narrar um surreal ritual de suicídio à moda ocidental. O que reina no hospital de guerra, ao contrário do que se espera, é uma total anarquia.

Esta crítica ácida e incisiva a todas as formas de poder atinge o ápice no caso do

major Frank Burns (Robert Duvall), defensor supremo da moralidade e dos bons costumes, mas, por trás das cortinas, um hipócrita, um falso idealista, visto que, mesmo tendo esposa e pregando a religiosidade e os bons valores, tem relações sexuais com uma recém chegada tenente, outra moralista extrema. Ambos são desmascarados no próprio ato, quando um soldado coloca um microfone debaixo da cama deles. Além deste desmascaramento, Burns é expulso do hospital, colocado numa camisa-de-força. É a autoridade doentia, ridícula e caduca que perde seu poder, abrindo espaço para uma liberdade mais plena. E foi o riso da denúncia que permitiu isto, o riso insuportável para os conservadores.

Assim como em “Ardil 22”, a crítica abarca também o ato da guerra como um todo, mostrando-a como algo sem fundamento, onde não há heroísmo. O que nos é mostrado é seu lado sujo, frequentemente escondido: as feridas, os corpos dilacerados, massacrados, onde não há simbolismo de glória ou coragem, mas um apelo desesperado à possibilidade de sobrevivência. Uma guerra que vira circo no final do filme, numa partida de futebol que parece ter mais importância para todos do que o inimigo ou o conflito que os rodeia. Transformar a guerra em circo é afastar seus temores e desnudar sua irrelevância e sua inutilidade. Desta forma, “M.A.S.H.” é “uma ferramenta contra a propaganda ideológica que o governo utilizava para convencer a população de seus atos” (Medeiros, 2008: 3), ou seja, uma contrapropaganda. Ela se baseia no argumento de que na Ásia “está sendo travada uma batalha desnecessária, em que jovens americanos estão perdendo suas vidas para um conflito ideológico contra Moscou, um inimigo que aparece apenas nas placas de indicação espalhadas no acampamento” (Idem: 3). Não só as forças armadas, como todo o modo de vida americano, são colocados em situação de ridículo perante um público desejoso pelo fim da guerra.

4.2.2. “Bom Dia, Vietnã” (*Good Morning, Vietnam*, de Barry Levinson, EUA, 1987)

A trama do filme, inspirada numa história real, acompanha Adrian Cronauer (Robin Williams), um disc-jóquei recrutado para comandar o programa de rádio das forças armadas estadunidenses no Vietnã. Irreverente e engraçado, ele se opõe às transmissões extremamente formais de até então, fato que agrada aos soldados, mas enfurece o segundo-tenente Steven Hauk (Bruno Kirby), seu superior imediato. Cronauer estabelece amizade com a população local e se apaixona por uma moça, enquanto descobre aos poucos o conflito que se desenha ao seu redor, a respeito do qual tinha uma noção reducionista.

Como todos os filmes analisados até agora, este também oferece uma visão alternativa, questionando o imaginário dominante sobre o tema. Afinal, filmes sobre a Guerra do Vietnã foram feitos às centenas, frequentemente mostrando a dor, o sofrimento, a força, o heroísmo e a união para conseguir sobreviver à batalha. Esta obra se utiliza da comicidade e da irreverência para controverter. Além disso, mostra o lado dos vietnamitas, sem preconceitos fáceis ou maniqueísmos.

Primeiramente, o que tanto incomoda o poder estabelecido é o fato de Cronauer utilizar o potencial do rádio contra esse mesmo poder. Ele se reapropria de um meio de comunicação, propondo uma utilização inovadora e autêntica, levantando-se contra a voz da autoridade, uma voz monótona, melancólica, enjoada, séria e unilateral, evidenciada nos créditos iniciais do filme. Ele faz pouco da formalidade e da seriedade, desrespeita seus superiores e os códigos previstos de conduta, inclui rock, sinônimo de subversão e rebeldia, na programação; em outras palavras, Cronauer faz carnaval no rádio, construindo uma fala próxima ao público que se dirigia – uma *fala popular*, de onde destila todo seu humor e irreverência. Propp (1992: 133) define com muita clareza a importância da utilização desta linguagem popular para a construção da comicidade:

São as personagens que falam. Se elas tivessem que se expressar numa língua pálida e incolor, a comédia perderia qualquer possibilidade de efeito (força de ação). As personagens devem falar a língua que lhes é característica e se expressar de forma sugestiva. Querendo definir com poucas palavras em que consiste a sugestividade de uma língua, diremos que as maiores exigências são o colorido e a expressividade. É sabido que a *intelligentsia* na vida cotidiana se expressa, via de regra, de modo bastante incolor. Isto se deve ao fato de que a pessoa culta pensa por categorias abstratas e se expressa de acordo com elas. Pelo contrário, a camada média, até pouco tempo atrás, tal como as pessoas simples que realizam um trabalho físico, muitas vezes se expressa de forma figurada e expressiva. Seu discurso caracteriza-se por imagens visuais. Podemos chamar convencionalmente de ‘popular’ este seu discurso e o humorista conseguirá seu objetivo somente quando tiver se apropriado de todas as particularidades e sutilezas deste discurso.

Esta abertura ao popular é fundamental para que se conteste um veículo tradicionalmente configurado para a propaganda, o controle e a manipulação. Isto se evidencia nos mecanismos de censura que o Exército possui para as notícias. Cronauer desafia esta censura, um dos aspectos mais totalitários e repressivos de qualquer poder, anunciando no rádio a notícia não-oficial, ou seja, que não recebeu o aval dos que mandam. Eis o carnaval novamente, pois o mundo do carnaval é o da verdade não-oficial (Bakhtin, 1987), que precisa ser dita, vivida, experimentada.

A visão do diretor sobre a guerra se manifesta na memorável cena em que a famosa canção *What A Wonderful World*, de Louis Armstrong, é tocada, enquanto são mostradas

imagens da guerra; a edição de imagens contradiz a letra de modo cruelmente irônico, tecendo uma violenta crítica à desnecessária intervenção dos Estados Unidos no Vietnã.

Por que Cronauer agrada os soldados que lutam? Porque o riso é importante para eles, tanto como exercício de libertação diante da seriedade oficial, como para consolo e alívio diante da possibilidade da morte, única certeza humana, acentuada em tempos de guerra. “De fato, se o homem é o único animal que ri, ele é também o único que sabe que vai morrer. Será que o riso não existe para consolá-lo dessa amarga certeza?” (Minois, 2003: 612). E por que o radialista desagrada a autoridade? Porque, como vimos, eles não suportam o riso. O humor incomoda, escancara as feridas e põe seu dedo sobre elas, desafia, depõe, faz estremecer qualquer espécie de conservadorismo e de verdades estabelecidas, propondo um mundo livre, possível, incompleto, que pode ser construído e destruído novamente, porque toda perfeição bem-acabada é fascista.

4.3. A Guerra Fria: paranoias e medos comunistas na berlinda

4.3.1 “Os Russos Estão Chegando! Os Russos Estão Chegando!” (*The Russians Are Coming, The Russians Are Coming*, de Norman Jewison, EUA, 1966)

Morrendo de vontade de dar uma espiada na América, um comandante russo encalha seu submarino próximo de uma ilha da Nova Inglaterra, nos EUA. O imediato da embarcação, o tenente Rozanov (Alan Arkin) sai à procura de ajuda, acompanhado de oito tripulantes. Os habitantes da ilha, numa série de confusões e mal-entendidos, julgam estar sendo invadidos, causando pânico e alarde. O filme é adaptado de uma novela de Nathaniel Benchley, *The Off-Islanders*, de 1961; mas, no romance, os “invasores” eram alemães. Através desta sutil, mas significativa alteração, o filme satiriza a propaganda anticomunista nos EUA e, através da comédia, denuncia a tensão provocada pela Guerra Fria, quando esta estava no auge. É uma crítica profundamente direcionada a seu tempo e à sua sociedade.

Logo nos créditos iniciais, o grafismo das bandeiras russa e estadunidense já demarca a construção da “ameaça” soviética, cuja bandeira se intromete, aparece sem ser convidada, buscando um espaço. A trilha sonora, entretanto, cujo tom é marcadamente infantil, não sugere terror ou ameaça, ao contrário, a desmente. E o filme faz esse

desnudamento o tempo todo, brincando com a paranoia que ronda o imaginário da Guerra Fria, com vistas a destruir estes pavores e mostrar quão ridículos e risíveis são.

O filme satiriza a intolerância que, de tão exagerada, torna-se caricata, sobretudo na figura do filho do protagonista Walt Whitaker (Carl Reiner). Apesar da pouca idade, este já é um reacionário de marca maior, exigindo do pai patriotismo e, se necessário, o sangue dos russos. Se uma criança, ainda sem valores completamente formados, já manifesta tamanho extremismo, isto só pode ser explicado por uma pedagogia de intolerância que lhe é inculcada. Assim, de maneira econômica e brilhante, a sátira à criança se dirige a toda uma mentalidade social, sedimentada numa cultura de massa, da qual o menino é mero reflexo. Uma mentalidade calcada em ódios e preconceitos, com a qual o filme brinca, mas também sugere, nas entrelinhas, que poderia provocar catástrofes, como uma Terceira Guerra Mundial.

O humor vem do mal-entendido, e se potencializa através do recurso da ironia dramática: nós sabemos o que os russos fazem ali, mas os habitantes da ilha não sabem, e engendram teorias tão absurdas que, inevitavelmente, fazem rir. A população da ilha é composta pelos tipos mais escrachados possíveis; as figuras que representam a autoridade são patéticas, irresponsáveis, verdadeiras crianças crescidas. A política é a dos faroestes clássicos: “atire primeiro, pergunte depois”. Ao ridicularizar tais intolerâncias e preconceitos, o filme reflete sobre esta falta de consciência por parte da população. Cada um dos habitantes aumenta mais a história que ouviu do outro, e chega-se numa versão absolutamente deturpada da verdade. É justamente o que acontece quando se fabrica inimigos: maniqueísmos, falsidades e manipulações, com o objetivo de legitimar atos e ódios. No filme, acontece através do boca a boca; no mundo histórico, com o apoio da cultura de massa. A fabricação de medos e de inimigos tem justificado consideráveis atos de guerra na contemporaneidade.

A obra convida a uma tomada de consciência a respeito desta verdade oficial, atentando para o que está escondido debaixo dos véus da representação. A população sequer analisa as motivações dos russos, ou procura saber quem são, sua história, seus problemas. Só de vê-los, projetam neles todas as suas falsas formulações e infundados pavores, ou melhor, toda a “mitologia” da Guerra Fria. Esta mitologia foi construída e disseminada com propósitos ideológicos; é necessário questioná-la para destruí-la. Isto é possível quando se ri das próprias paranoias, reconhecendo-se naquele filme, encarando os medos e os pânicos injustificados, percebendo como são estúpidos, adquirindo consciência

sobre sua falsidade, sua construção ideológica, sua imposição. Fazer carnaval deste “medo mitológico”, que tanto assombrou a Guerra Fria, mostra que a ameaça não são os russos, mas a própria sociedade, sugestionável, tola e incapaz de se organizar de maneira consciente.

4.3.2. “Doutor Fantástico” (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, de Stanley Kubrick, EUA/ ING, 1964)

Adaptado do romance *Alerta Vermelho*, de Peter George, o filme de Kubrick é uma demolição cruel e hilariante da cultura e do imaginário da Guerra Fria. O paranoico e extremamente patriótico General Jack D. Ripper (Sterling Hayden), que enxerga um complô comunista até na água que bebe, dá ordens irreversíveis para que uma esquadra de bombardeiros lance mísseis nucleares na Rússia. Tal ação, inevitavelmente, acionaria a Máquina do Juízo Final, um dispositivo automático que provocaria um apocalipse nuclear. Preocupados com tal possibilidade, autoridades máximas dos EUA se reúnem para impedir que esta hecatombe ocorra.

O ator Peter Sellers mostra toda a sua versatilidade e brilhantismo interpretando três papéis: Lionel Mandrake, um oficial que tenta impedir os planos do general Ripper, procurando obter o exclusivo código de comunicação que permitiria contatar os aviões e anular o ataque; o presidente Merkin Muffley, que, pateticamente, procura nas relações diplomáticas a solução para o ataque; e o Doutor Fantástico do título, um ex-nazista, conselheiro político especialista em guerra nuclear. Logo na caracterização dessas personagens notamos como a comicidade é construída, sobretudo nesta última:

No personagem Dr. Fantástico (Peter Sellers), o humor está em seu rosto, em sua deformidade, em suas expressões congeladas (referência automática ao Nazismo) onde não se pode mais observar a espontaneidade do que é vivo. Esse congelamento da expressão é tão mais cômico quanto mais essa parcela de automatismo puder ser depreendida, arremedada, reproduzida, repetida (Dias, 2010: 28).

Como bem salientou Bergson (1991: 22) a respeito, “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica”.

Além desse automatismo cômico evidente, Dr. Fantástico, em sua cadeira de rodas e com seu patético braço mecânico que insiste em fazer a saudação nazista, simboliza o fascismo caduco, decadente e retrógrado. Em seu discurso final – quando, a despeito dos esforços das autoridades, o apocalipse nuclear realmente acontece –, ele prega que é

possível repovoar os EUA, selecionando um grupo de amostras que pudesse ser mantido em minas até que a radiação passasse. As mulheres seriam selecionadas por suas características sexuais, e os homens, com base na sua força física, capacidade intelectual, juventude, saúde, fertilidade e importância nos negócios de Governo. Eis, portanto, a utopia ariana reencarnada, o sonho de uma raça pura, com todos perfeitos, mas proferido por um homem ridículo, que mal consegue controlar seu braço. Como dar valor a estes ideais? Como temer este homem, se mal conseguimos olhar para ele sem rir? Assim, o discurso se anula, ou melhor, se controverte. Eis a caricatura, que nada mais é que “a destruição dos ídolos pelo riso, sua redução ao estado de patifes [...] A sua função essencial é a dessacralização, o rebaixamento dos antigos valores, dos antigos mestres, dos antigos ídolos” (Minois, 2003: 469).

A hipocrisia das relações internacionais também é satirizada, sobretudo na conversa de telefone entre os presidentes russo e estadunidense, onde reina uma imbecilidade sem tamanho, absolutamente superficial. Os dois são infantilizados por completo; retoma-se, assim, a representação dos líderes como crianças crescidas, que não amadureceram, tão presente em algumas das obras que foram analisados.

O filme derruba por terra, através do riso, as teorias conspiracionistas e as paranoias contra os comunistas, fazendo piada através do absurdo e do inverossímil.

Dr. Fantástico é uma comédia clássica [...]. A começar pela situação Bola de Neve da devastação da humanidade. É a impotência sexual de um tenente que deflagra o fim do mundo. São cômicas as situações em que uma causa inicial ínfima, ao se desenrolar, vai agregando elementos e causando efeitos progressivamente maiores e mais devastadores até uma catástrofe final [...] Será igualmente cômico um esquema em que uma grande causa produza efeitos mais que pequenos: efeitos nulos. Bergson parafraseia Kant para explicar esse fenômeno – o riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada (Dias, 2010: 26).

Na figura do desconfiado general Buck Turgidson (George C. Scott) e seus exageros anticomunistas, é destilado um humor negro ácido, quando ele sugere que o ataque é uma boa alternativa, avaliando que “não morrerão mais que 10 ou 20 milhões”. Assim, se desmascara a insensibilidade e a irresponsabilidade nos altos escalões do poder. “Enfim, foram variados os recursos cômicos [...] os quais Kubrick utilizou em Dr. Fantástico para satirizar o absurdo da corrida armamentista e a iminência da aniquilação nuclear” (Dias, 2010: 29).

“Doutor Fantástico”, acima de tudo, é uma obra que se dirige a seu tempo, que problematiza a Guerra Fria quando esta estava no auge, fazendo-o através do exagero cômico e mostrando a implausibilidade de medos e loucuras que estavam disseminados e arraigados. O filme é um excelente exemplo de como a sátira pode responder a questões que são facilmente disseminadas pelo *establishment* como ingênuas, mas que permanecem como absolutamente cruciais para o futuro da humanidade (Stott, 2005: 110). Assim, ilumina o problema, refletindo sobre o verdadeiro perigo destas falsas conjecturas, propagadas pelos meios de comunicação de massa. É o cômico que torna viável esta tomada de consciência; se o filme adotasse o tom sério e solene, ratificaria e solidificaria a paranoia, ao invés de questioná-la.

4.4. Neo Imperialismo dos EUA: a fábrica do medo e a guerra ao terror

4.4.1. “South Park: Maior, Melhor e Sem Cortes” (*South Park: Bigger, Longer & Uncut*, de Trey Parker, EUA, 1999)

O longa de animação (propositadamente precária, por sinal) é adaptado da série televisiva de sucesso criada por Trey Parker e Matt Stone, e narra a trajetória dos meninos Stan, Kyle, Eric Cartman e Kenny, que conseguem entrar em um cinema e assistir ao filme “Bundas de Fogo” (*Asses of Fire*), impróprio para menores e estrelado pelos comediantes canadenses Terrance e Phillip. O filme, repleto de palavrões e humor de péssimo gosto (como uma metáfora metalinguística autodenunciadora), influencia os meninos, que começam a falar obscenidades exageradamente, o que se espalha por todas as crianças de South Park e preocupa os seus pais. É o estopim para a mãe de Kyle, Sheila Broflovski, num gesto de extrema intolerância, declarar guerra contra o Canadá, condenando Terrance e Phillip à cadeira elétrica. Os garotos então se juntam e formam um grupo, *La Resistance*, para salvar os comediantes canadenses e restabelecer a paz entre os dois países. Paralelamente a isto, Kenny, que está no inferno após sua morte (que ocorre em todos os episódios da série), descobre que Satã e Saddam Hussein são um casal gay e pretendem invadir a Terra assim que a guerra começar. Apesar de avessa a qualquer academicismo, esta obra figura aqui por ser, provavelmente, a mais politicamente incorreta dentre todas as analisadas, e, sem dúvida alguma, a que lança a crítica mais agressiva à sociedade dos EUA.

Em traços simplórios e quase amadores, os habitantes da cidadezinha que dá nome ao seriado detonam com toda e qualquer instituição dita “de respeito” na sociedade americana. Governo, Igreja, Jesus Cristo em pessoa, judeus, negros, eventualmente o próprio Deus, Bill Clinton, Bill Gates, Barbra Streisand, nada, mas nada mesmo escapa da metralhadora giratória de Trey Parker e Matt Stone [...] Corrosivo, cáustico, divertido, antitudo, *South Park* é deliciosamente anarquista (Sabadin, 2000).

South Park não é recomendado aos puritanos e conservadores, porque mexe com preconceitos e tabus muito arraigados, sobretudo no nível da linguagem, onde eles têm coragem de escancarar aquilo que não é dito nem em foros mais íntimos. O exacerbado racismo, sobretudo na figura de Cartman, não é usado como legitimação, mas como questionamento; o exagero do estereótipo não o enfatiza, mas, ao contrário, o contesta. Ao retratar os canadenses como todos iguais (a parte superior da cabeça pula enquanto falam) e inferiorizados, o diretor não está dizendo que realmente o são; ao contrário, está chamando a atenção para a total falta de sentido deste preconceito, minando as bases através das quais se sustenta. O descaso pelos negros também é pautado, quando os chefes militares apresentam uma tática de guerra chamada “Operação Escudo Humano”: um pelotão de defesa que ficaria na linha de frente, sendo mais facilmente alvejado, formado unicamente por negros. Este racismo exacerbado é cômico e faz refletir sobre o próprio racismo. É um filme que convida a olhar para os próprios vícios. A propósito, o longa se autocritica e se autoironiza o tempo todo, num exercício de metalinguagem consciente muito interessante.

O apontamento que se faz à obsessão imperialista dos EUA é arrasador, poderíamos dizer até profético – dados os conflitos que se desenrolariam posteriormente, com Afeganistão e Iraque. O mito Saddam Hussein é desconstruído, anos antes de seu fantasma causar tanta assombração. O ditador é ridicularizado ao extremo, constituindo, talvez, uma das mais violentas sátiras já feitas sobre uma figura política – o que se acentua se considerarmos que a animação de seu personagem foi feita a partir de uma foto verdadeira. Ele manda no próprio diabo, submete-o nas relações sexuais; autoritário, quer tudo conforme sua vontade. Ainda assim, não há maniqueísmos prontos: a maior parcela da culpa não é de Saddam, mas da sociedade de *South Park*. Seria muito fácil culpá-lo e solidificar seu mito aterrorizante; mas ele é ridículo em sua tentativa exacerbada de dominação, e isto afasta qualquer temor.

Como em “Doutor Fantástico”, um evento ínfimo (um filme canadense repleto de palavrões) desencadeia uma hecatombe (a vinda do próprio demônio à Terra). Nesta cadeia de reações cada vez mais catastróficas reside boa parte da comicidade, como vimos. O

conflito armado travado no filme é infundado e sem explicações convincentes, sustentado por um idealismo perverso, que prefere a morte e a destruição à corrupção da moralidade das crianças, e justifica a violência deplorável desde que as pessoas não digam palavrões. O ato da guerra é sarcasticamente desnudado como fabricação de bodes expiatórios, cuja ideologia consiste em deslocar o foco dos reais problemas, internos, para um inimigo externo, em quem se joga a culpa. Isto se evidencia na canção “Blame Canadá” (Culpe o Canadá), que recebeu inclusive uma indicação ao Oscar de melhor canção. Diz a letra: “Deveríamos culpar o governo? Ou culpar a sociedade? Ou devemos culpar as imagens na TV? Não, culpe o Canadá! Antes que alguém pense em culpar a nós”. Insistimos, uma vez mais, para o caráter mitologizante e ideológico presente na construção de inimigos de guerra, o que visa à legitimação e à comunhão da nação por meio do ódio e da intolerância.

Todo este conflito teria como meta o desejo de uma sociedade séria, solene, puritana, onde não existiriam grosserias, irreverências ou obscenidades, em suma, onde não existiria o grotesco e o baixo material que fundamentam o carnaval (Bakhtin, 1987). Uma terra de censura, de controle e vigilância, onde não haveria a liberdade provocada pela manifestação do riso. Contra este poder estabelecido e imutável, o diretor precipita o riso carnavalesco, flexível, contestador e libertário.

4.4.2. “Team America: Detonando o Mundo” (*Team America: World Police*, de Trey Parker, EUA/ ALE, 2004)

Dos mesmos criadores de *South Park*, este filme atesta, de um certo modo, as preocupações proféticas lançadas no longa anterior, e exerce um questionamento ainda mais radical porque problematiza fatos de muita atualidade e repercussão na sociedade estadunidense de então.

Feito inteiramente com marionetes, a trama gira em torno de uma equipe antiterrorismo dos Estados Unidos, o *Team America*, que age em âmbito mundial, com a missão de proteger o planeta de ameaças e garantir sua estabilidade. Ao descobrir que um perigoso ditador – Kim Jong-il, líder da Coreia do Norte – está armazenando armas em seu país, a equipe é enviada para combatê-lo. Entre eles está Gary Johnston, um astro da Broadway que recebe a missão de usar seus talentos como ator para se infiltrar no grupo terrorista e tentar impedir a conspiração mundial arquitetada por Kim Jong-il.

O que se nota logo a princípio é uma forte paródia aos clichês presentes nas superproduções hollywoodianas, sobretudo os filmes de ação. É o que dá o tom cômico ao longa, bem como os comportamentos inapropriados das personagens para determinadas situações, os diálogos profundamente ácidos e repletos de obscenidades, a criação de expectativas que resultam em nada e também a ridicularização (e destruição) de inúmeras celebridades do cinema, representativas do *american way of life*. É como uma “metralhadora giratória” (Sabadin, 2000): a crítica é lançada pra todos os lados, sem perdoar ninguém ou tomar partido. Kim Jong-il, líder da Coreia do Norte, acusado por Bush, na época de seu governo, como uma das principais peças do eixo do Mal, cumpre neste filme o papel que Saddam Hussein cumpriu em *South Park*: ele é o mentor de todos os planos terroristas para acabar com o mundo. Entretanto, é absolutamente escrachado; em vez de medo, ele só inspira riso, mas não em benefício de um maniqueísmo, no caso, induzir uma opinião favorável a Bush. É simplesmente um megalomaniaco com um sotaque inglês ridículo, menos que isso, um inseto (como revela o final do filme, quando uma barata sai da boca do presidente morto e entra numa nave espacial, prometendo vingança). Eis sua autoridade, seu domínio, sua ameaça: reduzidos a nada pela paródia.

Esta violenta crítica à absurda política antiterrorista do presidente George W. Bush é dirigida a uma realidade que a rodeia, um tempo onde se recrudesceram os pavores a respeito do terrorismo e do fundamentalismo islâmico; um tempo em que a população depositava imensa confiança nas suas Forças Armadas, que poderiam livrá-las do terrível mal que ameaçava seu modo de vida; um tempo em que pairava a ameaça terrorista em cada esquina, em cada carta que se abria ou encomenda entregue. Um tempo onde foram sedimentados ódios e preconceitos, onde se forjaram evidências, onde se fabricaram inimigos. E como o filme responde a este conturbado contexto? Rindo dele. Denunciando-o. Expondo-o. Ridicularizando as Forças Armadas do país, representada como ineficaz, destruindo tudo por onde passa e fazendo mais estragos que os próprios terroristas que combatem (quando, por exemplo, explodem a Torre Eiffel e o Museu do Louvre durante uma missão na capital francesa). O filme faz pouco da pretensa segurança e invencibilidade inspirados pelo Exército do país, aspectos tão preconizados e difundidos durante anos, através de um repertório midiático iconográfico e simbólico. Este repertório é resgatado e revigorado pela propaganda política do início do século XXI, profundamente calcada na inspiração de um medo alienante – e a solução para ele: a invasão armada. Pois rir de tudo isto, mostrar sua insipidez e seu vazio, é destruir este medo imposto, bem como

os mitos que foram propagados com ele. O riso se torna ainda mais ousado – e, conseqüentemente, mais libertador – num tempo em que a seriedade é praticamente inquestionável, é respirada em cada canto. Por isso, o filme torna-se alvo de alegações fáceis, como “preconceituoso”, “irresponsável”, “perverso”. Porque o humor e sua verdade não-oficial incomodam.

O longa mostra, dessa maneira, um heroísmo às avessas, criando uma espécie de contrapropaganda do imperialismo estadunidense, como o fez “M.A.S.H.”. Ele convida a olhar por um outro viés as posturas militaristas adotadas pelo governo, reconhecendo quão questionáveis e absurdas elas são. Com segurança, podemos considerar “Team America” como “a mais original alfinetada no imperialismo de George W. Bush e companhia” (O Globo, 2005).

5. CONCLUSÃO

Por contradizerem uma espécie de tratamento padrão, as comédias supracitadas assumem uma postura revolucionária, criativa e questionadora, fazendo uma crítica feroz e contundente, e, acima de tudo, fugindo aos lugares comuns. Até Propp (1992: 207-209), importante autor muito citado até aqui, condenaria os polêmicos temas abordados por estes filmes:

Há temas que não se prestam absolutamente a serem tratados como cômicos. Não se podem representar comicamente assassinatos, vícios, crimes de diferente natureza ou a deterioração moral e física [...]. Os grandes defeitos não podem ser nunca objeto de representação cômica [...]. Os crimes de Estado, a traição da Pátria, os delitos graves pertencem à jurisdição da procuradoria do Estado e da polícia criminal e não à comédia ou a sátira.

O desafio está em trabalhar a comicidade onde ela não é comumente pensada; em rir do que não se pensa como risível; em romper com as convenções e normas daquilo que é aceitável ou “politicamente correto”. Estas comédias mostram que “é possível rir de tudo, e, de certa forma, isso é bom. Duas guerras mundiais não aniquilaram o senso do cômico” (Minois, 2003: 554).

As mais salientes articulações existentes entre o humor e a crítica política são justamente estas provocantes, ousadas, polêmicas, que mexem em vespeiros perigosos e propõem maneiras inusitadas de se fazer cinema. Tais relações puderam ser muito bem

localizadas nestas comédias, que procuraram ridicularizar o abuso da autoridade e do poder nos casos extremos da guerra, resgatando o melhor carnaval bakhtiniano onde se fez muito “mais do mesmo”.

Este resgate se faz ainda mais urgente e necessário nos nossos tempos, propondo a festa não como obrigatória, como acontece na contemporaneidade, mas como um autêntico espaço de liberação do cotidiano e de supressão de tabus e hierarquias. É preciso lutar contra esta tirania impiedosa do riso, que se estabeleceu no final do século passado, propondo assim um riso consciente, livre e crítico – o riso do carnaval medieval. Afinal, toda imposição é autoritária, e o verdadeiro riso subverte, abala as estruturas do poder.

Nessas verdadeiras comédias festivas, portanto, procurou-se mobilizar este riso destruidor, e não o mantenedor da ordem vigente, contemplando temas densos e conturbados, ou melhor, rindo deles. Isto não esvazia tais problemáticas de sua profundidade, como podem afirmar os mais conservadores. Afinal,

o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana (Bakhtin, 1987: 105).

Logo, a carnavalização do mundo, proposta em que estas comédias tanto insistem, seria esta “libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (Idem: 239). Uma seriedade desatada dos piores medos, que nos impedem de caminhar rumo a uma ação política contundente e efetiva. Este medo, fanático, “é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso. A liberdade absoluta [...] não seria possível num mundo dominado pelo medo” (Idem: 41). Mostramos como esses medos, muitas vezes infundados, são fabricados, transformados em mitos e utilizados como estratégia de manipulação ideológica. Quem ri destrói o medo e se torna livre; e só podem construir a ação política os que são verdadeiramente livres.

Assim, é a atitude existente por trás do cômico o que realmente interessa; não o entretenimento, mas sua função redentora e reveladora (Griffiths *apud* Stott, 2005: 115). Uma verdadeira piada faz mais do que aliviar a tensão; ela libera a vontade e o desejo,

instiga à mudança de situação, converte o riso em uma “energia política positiva” (Idem: 116).

Carnavalizar, pelo riso, é romper com qualquer espécie de paralisia, de imobilidade. Muitas vezes, a tentativa do choque, muito comum quando se trata de filmes de guerra e eventos políticos mais densos, nada mais faz do que acentuar o medo, reiterando a imobilidade. Portanto, rir é conclamar a ação política; rir é revolucionar. Que possamos atribuir ao riso – ao verdadeiro riso – a mesma força e importância que a cultura popular medieval lhe atribuía. Façamos como eles, que

compreendiam que atrás do riso não se escondia nunca a violência, que o riso não levanta fogueiras, que a hipocrisia e o engano nunca riem mas vestem uma máscara de seriedade, que o riso não erige dogmas e não pode ser autoritário, que o riso não significa medo, mas a *consciência da força* (Bakhtin *apud* Propp, 1992: 169, grifos meus).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BAZIN, Andre. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BELMONTE. *Caricatura dos tempos*. São Paulo: Melhoramentos: Círculo do Livro, 1982

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BILHARINHO, Guido. *A segunda guerra no cinema*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2005.

CHEQUI, Wilson. *De Atlas a Tio Sam: imagens (e vozes) que se repetem sem se repetir*.

Revista Lumen et Virtus. v.1, n.2, p.93-110, mai. 2010. Disponível em:

<http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF/wilsonchequi.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2010.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CRUZ, Ruleandson do Carmo. *Comédia romântica: a representação da linha tênue entre amor e amizade nos filmes do gênero*. 2007. 128 f. Monografia (conclusão de curso em Jornalismo). Centro Universitário de Belo Horizonte, Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.convergencia.jor.br/bancomonos/2007/ruleandson.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2009.

DIAS, Luana Brasil. *O riso negro de Kubrick: uma análise da elaboração estética do cômico no cinema de Stanley Kubrick*. 2010. 50 f. Relatório de pesquisa. PUC-RS, Porto Alegre. Disponível em:

<http://pucls.academia.edu/documents/0079/1269/O_riso_negro_de_Kubrick.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2010.

DRIESSEN, Hank. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 251-276.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GARCEZ, Rodrigo. Uma cena alemã ao anoitecer: um ensaio sobre o gestus social de Brecht na fotomontagem de John Heartfield. *Studium*, Campinas, n. 12, 2002. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/12/7.html>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

GIRON, Luís A. O apelo da vingança. *Época*, Rio de Janeiro, n. 594, p. 94-102. 5 out. 2009.

HENFIL. *Como se faz humor político: depoimento a Tarik de Souza*. Petropolis: Vozes, 1985.

LOBASSI, E.W. *A morte de Carlitos: O Grande Ditador – um marco entre o cinema mudo e falado do diretor Charles Spencer Chaplin*. 2009. 77 f. Dissertação (mestrado em Comunicação). Anhembi Morumbi, São Paulo. Disponível em: <http://www.anhembi.br/publique/media/dissertacao_edmundo_washington_lobassi.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2010.

MAST, Gerald. *The comic mind: comedy and the movies*. Londres: Univ. Of Chicago, 1979.

MEDEIROS, T.S.F. *Contrapropaganda e contracultura em M.A.S.H.* Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212973509_ARQUIVO_ThainaSilvaferreiradeMedeiros.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2010.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

O GLOBO. *Uma original alfinetada na política externa americana*. 1 mai. 2005. Disponível em: <<http://www.gaparp.org.br/noticias/index.php?id=8119&page=306&cbusca=&pID=&a1=0&a2=2006&m1=8&m2=8&cf=>>>. Acesso em: 8 mai. 2010.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Atica, 1992.

RIBEIRO, M. R. S. *Bastardos Inglórios: o cinema e a (re) escrita da história como jogo e como festa*. 12 já. 2010. Disponível em: <<http://incinerrante.com/desmontagens/2010/01/bastardos-inglorios-o-cinema-e-a-reescrita-da-historia-como-jogo-e-como-festa/>>. Acesso em: 13 mai. 2010.

SABADIN, Celso. *South Park: maior, melhor e sem cortes*. 23 ago. 2000. Disponível em: <<http://cinema.cineclick.uol.com.br/criticas/ficha/filme/south-park-maior-melhor-e-sem-cortes/id/59>>. Acesso em: 8 mai. 2010.

SELIGMAN, Flávia. O ar da graça: a comédia norte-americana dos anos 20 e 30. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, v. 8, n. 2, p. 1-11, mai.-ago. 2006.

Disponível em: <http://www2.eptic.com.br/eptic_es/interna.php?c=164>. Acesso em: 22 dez. 2009.

STOTT, Andrew. *Comedy*. New York: Routledge, 2005.

TAFFARELLO, Maria Cristina de Moraes. *A polifonia irreverente do texto de humor político*. 2001. 236 f. Tese (doutorado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Filmografia

ARDIL 22. Direção de Mike Nichols. EUA: Paramount Pictures, 1970. 1 arquivo digital de vídeo (122 min), son., color., leg.

BASTARDOS inglórios. Direção de Quentin Tarantino. EUA/ Alemanha: [s.n.], 2009. 1 DVD (153 min), son., color., leg.

BOM dia, Vietnã. Direção de Barry Levinson. EUA: Touchstone Pictures, 1987. 1 DVD (121 min), son., color., leg.

DOUTOR Fantástico. Direção de Stanley Kubrick. Inglaterra: Columbia Pictures, 1964. 1 DVD (95 min), son., p&b, leg.

M.A.S.H. Direção de Robert Altman. EUA: [s.n.], 1970. 1 DVD (116 min), son., color., leg.

MINHA quase verdadeira história. Direção de Dani Levy. Alemanha: [s.n.], 2007. 1 arquivo digital de vídeo (89 min), son., color./ p&b, leg.

O GRANDE ditador. Direção de Charles Chaplin. EUA: Warner, 1940. 1 DVD (124 min), son., p&b, leg.

O VAGABUNDO e o ditador. Direção de Kevin Brownlow e Michael Kloft. Inglaterra: BBC, 2002. 1 DVD (56 min), son., color./ p&b, leg.

OS RUSSOS estão chegando! Os russos estão chegando!. Direção de Norman Jewison. EUA: [s.n.], 1966. 1 arquivo digital de vídeo (126 min), son., color., leg.

SOUTH Park: maior, melhor e sem cortes. Direção de Trey Parker. EUA: [s.n.], 1999. 1 arquivo digital de vídeo (81 min), son., color., leg.

TEAM America: detonando o mundo. Direção de Trey Parker. EUA/Alemanha: Paramount Pictures, 2004. 1 arquivo digital de vídeo (98 min), son., color., leg.