

Balés eróticos, balés mecânicos: as coreografias do império.

José Wenceslau Caminha Aguiar Junior ¹

Resumo

O que se propõe aqui é estabelecer algumas inter-relações de ordem estética e política entre duas sequências extraídas de clássicos da cinematografia mundial: a coreografia intitulada *Véu Louco*, do musical norte-americano *Cantando na chuva* (1952), dirigido e coreografado por Gene Kelly e Stanley Donen, que presta uma homenagem ao cinema de estúdio, e a sequência de apresentação dos créditos no filme inglês *Dr. Fantástico*, dirigido por Stanley Kubrick e lançado em 1964, doze anos após *Cantando na Chuva*.

Palavras-chave: cinema, musical, guerra.

Abstract

The proposition here is to find some interrelations of aesthetical and political order between two sequences extracted from classics of world cinematography: the choreography entitled *Crazy Veil*, from the musical *Singing in the Rain* (1952) directed and choreographed by Gene Kelly and Stanley Donen, that pays homage to the studio cinema, and the sequence of the opening credits in the movie *Dr. Strangelove*, directed by Stanley Kubrick and released in 1964, twelve years after *Singing in the Rain*.

Keywords: cinema, musical, war

Résumé

On propose ici établir quelques interrelations d'ordre esthétique et politique entre deux séquences extraites dans des classiques de la cinématographie mondiale: la chorégraphie intitulée *Voile Fou*, de la comédie musicale nord-américaine *Chantons sous la Pluie* (1952), dirigé et chorégraphié par Gene Kelly et Stanley Donen, qui fait un hommage au cinéma de studio et la séquence de présentation des crédits dans le film anglais *Docteur Folamour*, dirigé par Stanley Kubrick et lancé en 1964, douze ans après *Chantons sous la Pluie*.

Mots-clé: cinema, musicale, guerre

¹ Doutor em Linguagens Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Escola Guignard/UEMG.

Eu diria que não existe um ponto de vista absoluto, universal, nem no universo de diferentes sociedades, contemporâneas ou de épocas diferentes, nem no seio de uma mesma sociedade, mas somente pessoas que lutam para impor seu ponto de vista particular como ponto de vista universal; e com este fim, realizam um trabalho de universalização de seu ponto de vista particular... (BOURDIEU, 1995, p. 65)

Cantando na chuva



O filme *Cantando na Chuva* é considerado o maior musical da história do cinema: segundo Clive Hirschhorn, ele “[...] permanece uma obra-prima incontestada e o melhor e mais duradouro musical que surgiu em Hollywood” (HIRSCHORN, 1981, p. 326). Este filme é fruto daquele que é considerado o “último grande período do musical americano”, quando, no início dos anos 1950, trabalhavam na Metro-Goldwin-Mayer nomes como Gene Kelly, Stanley Donen e Vincent Minelli e que, juntamente com diretores de arte, de fotografia, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, necessários para a produção de filmes, uniram seus talentos para dar um novo formato ao musical. Lembremos de que naquela década os Estados Unidos já haviam iniciado sua trajetória (alavancada pelo esforço de guerra entre 1942 e 1945) rumo a um poder tecnológico e industrial e a uma sociedade cujos parâmetros de consumo nunca antes experimentados por qualquer nação do mundo; ao mesmo tempo, não só o gênero musical, mas o cinema como um todo começava a enfrentar o seu maior inimigo – a televisão – na luta pela hegemonia como *medium* audiovisual de massa, e seria derrotado já nas duas décadas seguintes. Segundo Paul Virilio:

A alegria convalescente do imediato pós-guerra se apaga progressivamente e a desmobilização das massas está na ordem do dia. A partir de então desaparece a grande comédia musical americana, privada tanto de suas aspirações generosas quanto de suas necessidades militares e políticas pela dissuasão nuclear. Durante os anos cinquenta, pesquisam-se novas surpresas técnicas: cinemascope, cinerama, terceira dimensão, vista através dos óculos Polaroid (VIRILIO, 1993, p. 18-9).

Cantando na Chuva é resultado da união de dois amigos diretores e coreógrafos de primeira linha – Kelly e Donen – e trata com ironia do início do cinema falado, das dificuldades encontradas pelos produtores e diretores para lidar com a nova tecnologia do som, com atores e atrizes se esforçando para adaptar sua movimentação em cena e – o mais crucial – suas vozes, nem sempre adequadas àquela nova fase do cinema. Em 1936, Walter Benjamin afirmava: “Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade diante do aparelho” (BENJAMIN, 1986, p. 179). Boa parte das cenas que mostram os desacertos da filmagem foi baseada em eventos que realmente aconteceram nos *sets* de filmagem no início dos anos 1920. O filme tem como enredo central as relações entre o quarteto composto pelo galã do cinema mudo Don Lockwood (Gene Kelly), inseguro quanto à sua capacidade de interpretar; pela jovem corista com uma bela voz, Kathy Selden (Debbie Reynolds), pela estrela de voz insuportável Lina Lamont (Jean Hagen) e pelo companheiro de estrada de Lockwood, Cosmo Brown (Donald O’Connor). Com sua metalinguagem – pois se trata de um filme sobre a produção de outro filme – *The Duelling Cavalier* – ele é um tributo à *sétima arte*, exhibe os mecanismos que permitem a magia e a ilusão na indústria cinematográfica e explicita como tudo é falso e fabricado e, ainda assim – ou por isso mesmo – capaz de nos iludir e seduzir. Temos aqui uma narrativa ficcional sobre outra ficção, onde podemos observar uma série de *jogos de espelhamento*, como na sequência em que o personagem Lockwood explica ao diretor do estúdio J. F. Simpson como será o número musical *Broadway Melody*ⁱ: esta sequência mostra a trajetória, do anonimato ao sucesso, de um jovem dançarino de sapateado na Broadway que, logo no início da fala de Lockwood, começa a se materializar na tela. Quando a sequência termina, estamos de volta ao escritório, onde Lockwood diz: “Bem, J.F., essa é a ideia do número, o que você achou dele?” e o diretor, um pouco refratário à ideia, responde: “Eu não estou conseguindo visualizá-lo! Tenho que vê-lo no filme!” e Cosmo replica: “No filme vai ficar melhor ainda!”: ora, acabamos de ver o número ser executado, e sabemos da sua qualidade – Cosmo poderia se virar para nós, espectadores, e trocar conosco um olhar de cumplicidade...

O mesmo ocorre na sequência em que a farsa da bela voz de Lina Lamont é desmascarada: Kathy Selden, escondida atrás da cortina canta *Singing in the Rain*, enquanto Lina, diante da plateia, canta em um microfone desligado: à medida que, nos bastidores, Lockwood, J.F. e Cosmo vão abrindo a cortina, vemos Kathy sendo revelada, posicionada diante do microfone exatamente como Lina, e se sentindo uma desconfortável dublê vocal da estrelaⁱⁱ. Já na cena final

do filme, o perfil de Lockwood (que aparece em *close* na sequência citada anteriormente) se dissolve para o surgimento da sua imagem, porém impressa: a câmera se afasta e vemos o *outdoor* que faz propaganda do casal estreante no novo filme *Cantando na Chuva*, que, afinal, foi realmente lançado: ele está sendo projetado diante dos nossos olhos. Porém, a produtora não é a Metro e sim a *Monumental Pictures* e as estrelas não são Gene Kelly e Debbie Reynolds, mas Don Lockwood e Kathy Selden...

Embora no filme várias das canções utilizadas tenham sido retiradas de antigos musicais da Metro como, para citar apenas dois exemplos, a música-título do filme, extraída do musical *Hollywood Revue of 1929* e *Good Morning*, de *Babes in Arms* (1939), no balé aqui analisadoⁱⁱⁱ, que Gene Kelly denominava de “the *Crazy Veil* sequence” (“a sequência do *Véu Louco*”) – música e coreografia foram especialmente criadas para o filme. Em *Broadway Melody*, com seus ricos figurinos e cenários baseados nos luminosos da Broadway dos anos 1920, as cores são intensas e a iluminação, feérica. Na coreografia, Don Lockwood surge como um bailarino palerma, procurando por sua grande chance e cantando o mote central de todo o número: *Gotta Dance!* No princípio ele é rejeitado, até que um empresário o aceita e o leva para se apresentar em uma espelunca: lá o jovem vai encontrar uma prostituta e amante de um gangster, interpretada por Cyd Charisse: nessa mulher de corpo escultural, Lockwood vai encontrar a (inalcançável) musa de seus sonhos. A personagem de Charisse tripudia com ele; ainda assim eles se envolvem em uma coreografia sensual, mas, no final desta, ela opta pelo namorado gangster. O bailarino Lockwood vai ascendendo profissionalmente até que um dia, já famoso, durante um baile de gala em um cassino, ele vê surgir a sua musa: começa ali a sequência do *Véu Louco*.

Nela, Gene Kelly e Cyd Charisse executam um dos mais originais *pas-de-deux* já concebidos para um musical: a partir do cenário do cassino de luxo, somos transportados por uma *fusão* a um cenário onírico, púrpura e azul, um espaço que parece se prolongar até o infinito – e que se assemelha a uma longa pista de pouso – onde o casal desenvolve a coreografia em meio a uma atmosfera idílica e romântica, simbolizando uma idealizada relação erótica entre ambos.^{iv} Entre os dois bailarinos há um longo véu branco^v elemento físico que os une durante a coreografia: três fortes e invisíveis correntes de ar, posicionadas estrategicamente fora do enquadramento da câmera, atingem os corpos de Kelly e Charisse e dão vida própria ao tecido, que, em vários momentos, envolve os seus belos corpos, se projetando tanto horizontal quanto verticalmente, como no momento em que ele se transforma em um grande *jorro branco*: imagem sutil e, ao

mesmo tempo, poderosamente explícita... Para produzir a potência necessária, as correntes de ar tiveram que ser geradas por três motores de avião (HIRSCHORN, 1981, p. 326). De volta à realidade, Lockwood vê sua musa rejeitá-lo novamente: ele se sente só e abandonado, em frente ao cassino, quando ouve – *gotta dance!* – ele vê a chegada de um novo bailarino na cidade (como ele, há tempos atrás); a expressão de tristeza de Lockwood se transforma em alegria e temos o belo encerramento de *Broadway Melody*.

Dr. Fantástico



Tratemos agora de outro *pas-de-deux*, não entre um homem e uma mulher, mas entre dois aviões: a sequência de apresentação dos créditos de *Dr. Fantástico*^{vi}. Em 1952, enquanto dentro dos enormes estúdios da Metro se produzia *Cantando na Chuva*, em outra construção arquitetônica curiosamente semelhante – os hangares de aviação – os engenheiros da Boeing avançavam no projeto de criação do bombardeiro B-52^{vii}: o YB-52, versão ainda experimental do avião, voou pela primeira vez naquele ano. O B-52 foi oficialmente entregue à USAF (Força Aérea dos Estados Unidos) três mais tarde, em junho de 1955, e é um dos *personagens* principais no filme de Kubrick. *Dr. Fantástico* foi baseado no livro *Alerta Vermelho*, escrito em 1958 pelo ex-tenente da Real Força Aérea, Peter George, e chegou às mãos de Kubrick em 1961. Nele, a trama tem como foco o início do conflito atômico entre as duas superpotências – EUA e URSS – e o decorrente fim da humanidade, e fez os historiadores do cinema Daniel e Susan Cohen afirmarem que: “Um pesadelo de pessimismo e desespero sustenta essa comédia trágica de humor picante” (COHEN, Daniel e Susan, 1994, p. 90). Produzido na Inglaterra em 1963, ele teve sua estreia marcada para dezembro daquele ano, mas seu lançamento foi adiado para o ano seguinte, devido ao assassinato de Kennedy, ocorrido em novembro (e que levou Kubrick a batizar uma das duas bombas que aparecem no filme de *Hi John*, em homenagem ao presidente falecido). A partir da leitura do livro de Bryant, Kubrick começou a trabalhar no roteiro do que, a

princípio, seria de um filme dramático, e a elaborar as possíveis situações que levariam a uma guerra atômica; nas palavras do próprio Kubrick: “Continuavam chegando à minha mente ideias e eu as descartava porque me pareciam demasiado ridículas. Eu dizia a mim mesmo: ‘Não posso fazer isso. As pessoas vão rir. Mas depois de quase um mês comecei a compreender que todas as coisas que eu havia jogado fora eram as mais verídicas” (KUBRICK *apud* MANNING WHITE; AVERSON, 1972, p. 238). No filme, o comandante da base Burpelson de bombardeiros estratégicos B-52, Jack D. Ripper (interpretado por Sterling Hayden), envia um código até uma esquadrilha, naquele momento em voo próximo à Rússia: o plano de ataque *R de Romeu*, lançando os aviões em uma trajetória direta até o território soviético, onde despejarão suas bombas em alvos preestabelecidos^{viii}. O filme tem como cenários principais a “Sala de Guerra”, a base aérea de Burpelson (com ênfase na sala do comandante) e o interior de um B-52: todos os três ambientes opressivos nos quais os personagens, encerrados em suas paranoias e/ou fantasias de poder – somente realizáveis através da destruição do inimigo – têm em suas mãos o destino da humanidade. O único que mantém o bom senso é o personagem do presidente americano de voz pausada Merkin Muffley, vivido por Peter Sellers, o grande ator inglês, que também atua como *capitão de grupo* Lionel Mandrake, participante do programa de intercâmbio militar entre a Inglaterra e os EUA e, ainda, como o cientista atômico e assessor alemão de inclinações nazistas Dr. Strangelove. *Dr. Fantástico* é um *sanduíche*, cuja parte externa – o início e o fim do filme – é composta por imagens documentais de arquivo e o *recheio* pela ficção em si. Trata-se de um estratagemas brilhante de Kubrick: ao utilizar imagens documentais de um abastecimento em voo do bombardeiro nos créditos iniciais do filme e, no final, de explosões atômicas, Kubrick explicitava a possibilidade real de destruição da civilização, ainda que levada a cabo por outros motivos que não aqueles retratados no filme: a distribuidora americana Columbia Pictures se sentiu na obrigação de colocar na abertura do filme, nos Estados Unidos, que os eventos ali retratados eram ficcionais e que a Força Aérea Americana possuía mecanismos seguros para prevenir situações daquela natureza^{ix}. Utilizando as poucas imagens disponíveis, a sequência dos créditos (toda ela realizada através de fusões) se inicia com um *travelling*, se aproximando do tubo de abastecimento, que possui uma forma fálica e que está localizado na cauda de um avião KC-135 (um Boeing 707 modificado para carregar combustível) que abastece os bombardeiros estratégicos B-52. Em seguida temos uma tomada, vista em *plongée* do KC-135, da mangueira, o elemento físico de união entre os dois corpos metálicos – como o véu entre os bailarinos em *Cantando na Chuva* – como uma teta ou um falo se estendendo e sendo introduzida no orifício localizado no teto do B-52, imagem carregada de forte simbologia sexual e que pode ser simbolicamente lida como uma *cena de amamentação* e/ou uma *felação*. No filme os nomes dos

personagens principais têm conotações eróticas: o comandante da base, *Jack D. Ripper* (Jack O. Estripador) – notório assassino e psicopata sexual inglês; o adido inglês Lionel *Mandrake* (Mandrágora) – a raiz de uma planta medicinal que há séculos diz-se encorajar a fertilidade ou a potência; o general *Turgidson* - de *turgid* – intumescido; o presidente *Merkin Muffley* – *merkin* é a gíria inglesa para o púbis feminina e *muff*, pelo púbico (DIRKS - <http://www.filmsite.org>). O filme é, aliás, perpassado por um clima de misoginia: a única personagem feminina, a secretária do general Turgidson (a atriz escolhida, Tracy Reed, é mostrada como a “garota do mês” da revista *Playboy* que o comandante do B-52 manuseia na cabine do avião) faz o tipo “mulher-objeto”, que aparece no filme exercendo uma *jornada dupla de trabalho*: ela surge seminua em um quarto, enquanto o general está no banheiro. Próximo ao final do filme, as mulheres voltam a ser tema das discussões como potenciais *matrizes geradoras* de novas *fornadas* de americanos, com o intuito de preencher o desaparecimento populacional gerado pela hecatombe nuclear. Segundo Paul Virilio: “O olhar obscuro que o conquistador militar lança sobre o corpo distante da mulher é o mesmo dirigido ao corpo territorial desertificado pela guerra...” (VIRILIO, 1993, p. 40) O próprio jargão da estratégia militar é permeado por conotações sexuais: os bombardeiros B-52 deveriam, em caso de uma guerra nuclear, *penetrar* o território soviético e causar destruição e morte em uma escala jamais imaginada. Ainda hoje quando um avião entra sem autorização no espaço aéreo de um país, ele está *violando* a soberania deste país. Como forma de dar algum estímulo às missões aéreas, desde a Segunda Guerra Mundial é procedimento-padrão pintar belas garotas – as famosas *pin-ups* – nas carlingas dos aviões de combate.

Voltando à abertura do filme: após outra tomada feita do KC-135 (também em *plongée*), mas agora vista de um ângulo ligeiramente diferente, passa-se para um plano geral que mostra o bombardeiro sendo abastecido em pleno ar.^x A fortaleza voadora B-52 e o KC-135 flutuam suavemente acima das nuvens, em meio a um céu magnífico: a fotografia, com total profundidade de campo, se estende até onde a vista alcança: um território neutro, sem referências geográficas, não localizável (como aquele da sequência coreográfica de *Crazy Veil*) e, ao mesmo tempo, real. André Bazin afirma que: “A profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista” (BAZIN, 1991, p. 77). Como trilha sonora, temos a versão orquestrada de *Try a Little Tenderness* (*Experimente um Pouco de Ternura*) que nos embala docemente, como se a melodia flutuasse com os aviões: as imagens e a trilha sonora produzem uma profunda sensação de paz e harmonia, e observamos – com deleite – um balé mecânico, um *pas-de-deux* maquinico a se desenrolar nas

camadas superiores da estratosfera: lá, no alto, acima do bem e do mal. Terminado o abastecimento, a mangueira se desconecta, a *cópula* termina e, com ela, os créditos de abertura. Ela nos traz à lembrança outra sequência aérea – também de abertura – realizada vinte e nove anos antes pela cineasta Leni Riefenstahl para o documentário *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935): uma série de planos de nuvens filmados de dentro do avião que levava Hitler para o congresso do partido nazista em Nuremberg. O avião Dornier surge em meio às nuvens como uma moderna *carruagem alada*, carregando no seu bojo o líder do *Terceiro Reich* alemão, acompanhado por uma trilha sonora que cria um clima solene. As duas sequências têm algo em comum: em ambas os aviões estão em ambientes idílicos, mas são máquinas que carregam em seu interior uma força oculta e inaudita de destruição. A diferença é que Hitler – e a máquina estatal a seu serviço – pôde liberar todo o seu potencial destrutivo, enquanto os B-52 jamais tiveram uma oportunidade de exercer sua capacidade de devastação termonuclear.^{xi}

No desenrolar de *Dr. Fantástico*, fica assustadoramente claro para os militares convocados à “Sala de Guerra”, localizada nos subterrâneos de Washington, de que a União Soviética havia criado um mecanismo chamado *a arma do Juízo Final*, confirmada pelo embaixador russo ali presente: caso áreas do território soviético fossem atingidas por armas nucleares, uma série de bombas compostas por material altamente radioativo seriam automaticamente detonadas nas *Ilhas Shokhov*, provocando o envenenamento radioativo de todo o planeta e a consequente destruição da humanidade. Após uma série de peripécias e situações tragicômicas, todos os bombardeios são abatidos pelos russos, exceto um: a tripulação do B-52, que acompanhamos durante todo o filme, consegue finalmente atingir uma base de mísseis soviética, disparando assim a *arma do Juízo Final*. Surge então o *grand final*: a sequência de explosões atômicas mostradas em cortes secos: são imagens de testes atômicos realizados até 1963 (Kubrick foi criticado por ter se utilizado de imagens exaustivamente mostradas em cinejornais, mas na época havia pouquíssimo material liberado para exibição pública): imagens da primeira detonação nuclear – o teste *Trinity*, de 16 de julho de 1945 – uma explosão subterrânea, explosões atmosféricas e testes no oceano Pacífico (operação *Crossroads*). O fim do mundo, tendo como fundo musical a reconfortadora canção da Segunda Guerra Mundial *We'll Meet Again Some Sunny Day* (*Nos Encontraremos Novamente em Algum Dia Ensolarado*) gravada pela cantora Vera Lynn:

Nós nos encontraremos novamente, não sei onde, não sei quando.
 Mas eu sei que nos encontraremos em um dia ensolarado
 Continue sorrindo, como você sempre faz.
 Até os céus azuis levarem embora as nuvens escuras

Então, por favor, diga alô para os camaradas que eu conheço.
 Diga a eles que eu não demorei.
 Eles ficarão felizes em saber que quando você me viu partir,
 Eu estava cantando esta canção...^{xii}

Clássico cinematográfico, *Doutor Fantástico* continua uma referência para os cineastas: Roger Christian, diretor de arte de *Alien* (1979), recorda: “Ridley nos mostrou o *Doutor Fantástico* e não cansou de dizer: é isto que eu quero, vejamos, não é um B-52 flutuando no espaço, mas sua aparição militar...” (SCANLON e GROSS. *The Alien’s history. apud VIRILIO*, 1993, p. 150). O filme de Kubrick, extremamente crítico em relação à Doutrina de Segurança norte-americana, mostra a gigantesca capacidade de destruição acumulada, já naquela época, nas mãos das Forças Armadas. Segundo Virilio, Kubrick:

[...] foi ao essencial de uma imagem de guerra em que não subsiste nada além do registro dos estados sucessivos do material destruído e uma voz distante, cantando o desejo de um reencontro que, simultaneamente, se torna fisicamente impossível, mas desta vez para sempre e para todo o mundo (VIRILIO, 1993, p.45).

Os filmes produzidos e/ou distribuídos pelos Estados Unidos, com raras exceções (como é o caso de *Dr. Fantástico*) sejam eles musicais, *westerns*, policiais ou filmes de guerra, sempre serviram para divulgar (e sugerir) ao chamado *mundo livre* (fora da influência comunista) o *american way of life* e a ideologia pró-americana. Os Estados Unidos sempre se empenharam para manter a presença avassaladora de seus filmes nos cinemas de todo mundo, com o intuito de seduzir corações e mentes do público; como afirmou certa vez Jack Valenti, *chairman* da *Motion Picture Association of America*: “Onde o nosso cinema estiver dominando, não precisaremos usar armas”. Nos países onde a *pedagogia cinematográfica* não é suficientemente persuasiva para convencer os povos a adotarem a posição pró-americana, Washington lança mão tanto do apoio a golpes de Estado, como foi o caso do Brasil e do Chile, quanto da invasão militar pura e simples, como foi o caso do Vietnã e, mais recentemente, do Iraque. A filosofia por trás de todo esse aparato cultural e bélico é simples: manter a hegemonia dos Estados Unidos em relação ao mundo e garantir – sejam quais forem os meios – que as engrenagens que mantêm o estilo de vida dentro do território norte-americano se mantenham sempre azeitadas, incluindo aí seu poderio industrial, dentro do qual a indústria cinematográfica é um dos elementos principais. Nem que para isso fosse necessária a construção de bombas cujo poder de destruição está muito além dos nossos piores pesadelos e a criação de bombardeiros gigantesco, capazes de carregar essas mesmas bombas, que são abastecidos em pleno voo por aviões-tanque em estudadas coreografias aéreas, como em um musical encenado no céu. Tudo isso para a manutenção do

status quo norte-americano, para que Gene Kelly continue a dançar o balé *Crazy Veil* e a cantar *gotta dance!* Enquanto os pilotos dos B-52s, respondem, lá em cima: *gotta kill!*

Mas, como diz a antiga canção de Ataulfo Alves: "Atire a primeira pedra, ai, ai, ai"...

ⁱ Coreografia cuja duração é de 14 minutos e que custou cerca de 600.000 dólares para ser produzida.

ⁱⁱ A própria Debbie Reynolds teve que ser dublada por Betty Noyes em "Would You?" e "You Are My Lucky Star", devido à sua inexperiência aos 19 anos.

ⁱⁱⁱ Sequência que faz parte de uma grande coreografia intitulada *Broadway Melody*, cujo mote é a expressão *Gotta Dance! (Tem-se que Dançar!)*.

^{iv} Cenário cuja realização só tornou-se possível graças aos gigantescos estúdios que a Metro-Goldwin-Mayer possuía na época.

^v O comprimento do véu era de 7,5m.

^{vi} A tradução literal para o português do filme de Kubrick seria *Dr. Pervertido ou Como Aprendi a Parar de Me Preocupar e Amar a Bomba*, uma vez que a expressão *strange-love*, em inglês, significa *amor pervertido*.

^{vii} Avião criado para o transporte de bombas termonucleares com capacidade de destruir completamente grandes cidades.

^{viii} Ao público que não tinha conhecimento do *modus operandi* do SAC – o Comando Aéreo Estratégico, Kubrick explicava com imagens e narrativa o que, na época, era a estratégia de dissuasão norte-americana: esquadrilhas de aviões B-52 eram mantidas 24 horas no ar: enquanto uma decolava, outra estava a caminho do território soviético, outra chegando às fronteiras desse território e retornando, outra no meio do caminho de volta e outra aterrissando, de modo que, caso houvesse um ataque por parte da União Soviética, haveria sempre uma esquadrilha pronta para atingir os alvos no território comunista e que seria seguida pelas esquadrilhas já a caminho.

^{ix} "It is the stated position of the United States Air Force that their safeguards would prevent the occurrence of such events as are depicted in this film. Furthermore, it should be noted that none of the characters portrayed in this film are meant to represent any real persons living or dead" (*Apud* DIRKS).

^x O abastecimento em voo é uma atividade que exige extrema habilidade e precisão, pois envolve dois aviões carregados de material altamente inflamável: um, de combustível e o outro, de armamento - prova do risco implicado neste tipo de operação é que em 1965 ocorreu um acidente durante o abastecimento de um B-52 sobre a Espanha, matando a maior parte dos pilotos de ambos os aviões.

^{xi} Ainda assim, os B-52s têm um extenso currículo como bombardeiros convencionais: na Guerra do Golfo, eles representavam apenas 4% das aeronaves usadas nos ataques, mas foram responsáveis pelo lançamento de 32% das bombas. Com uma capacidade máxima de decolagem de 210 toneladas, ele é capaz de transportar em torno de 27 toneladas em bombas. Durante a Guerra do Golfo (1991) os B-52s lançaram 84.800 bombas. Já na guerra do Afeganistão, entre 7 de outubro e 23 de dezembro de 2001 os B-52s, juntamente com os B-1 lançaram 11.500 das 17.500 bombas, ou 65% do total. Durante a Guerra do Vietnã, onde os B-52 foram largamente utilizados, eram lançadas mais de 265.000 bombas por mês, totalizando cerca de 66.250 toneladas – Fonte: Folha de São Paulo, 6 de abril de 2003, A20.

^{xii} We'll meet again, don't know where, don't know when
 But I know we'll meet again, some sunny day
 Keep smiling through, just like you always do
 Till the blue skies drive the dark clouds far away
 So will you please say hello to the folks that I know
 Tell them I won't be long
 They'll be happy to know, that as you saw me go
 I was singing this song...

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1986.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1995.

COHEN, Daniel e Susan. *500 grandes filmes*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico. 1994.

DIRKS, Tim. Disponível em: <<http://www.filmsite.org>>. Acesso em: 06 maio 2015.

HIRSCHORN, Clive. *The Hollywood musical*. London: Octopus Book Limited. 1981.

MANNING WHITE, David; AVERSON, Richard. *La arma del celuloide*. Buenos Aires: Ediciones Marymar. 1972.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta. 1993.