Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Comunicação Social

Gisele Motta Ferreira

Drogas no cinema: a representação não-hegemônica como transgressão

Rio de Janeiro
2018

Gisele Motta Ferreira

Drogas no cinema: a representação não-hegemônica como transgressão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do diploma de mestre em comunicação.

Orientadora: Profª. Drª. Patricia Rebello

Rio de Janeiro
2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

F383 Ferreira, Gisele Motta.
Drogas no cinema: a representação não-hegemônica como transgressão / Gisele Motta Ferreira. – 2018.
121 f.

Orientadora: Patricia Rebello
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social– Teses. 2. Drogas – Teses. 3. Cinema – Teses. I. Rebello, Patricia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Gisele Motta Ferreira

Drogas no Cinema: a representação não-hegemônica como transgressão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do diploma de mestre em comunicação.

Aprovada em: 12 de abril de 2018.

Banca examinadora:

_____

Profª. Drª. Patricia Rebello (orientadora)

Faculdade de Comunicação Social da UERJ

_____

Profº. Dr. Rafael Mendonça Dias

Departamento de Psicologia da UFF

_____

Profº. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da minha família e ao meu redor.
Força, amor e cuidado que transformam.

Pessimismo da inteligência, otimismo da vontade

Antonio Gramsci

RESUMO

FERREIRA, Gisele Motta. **Drogas no cinema**: a representação não-hegemônica como transgressão. 2018. 121 f. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em comunicação, 2018.

Esta pesquisa busca expor a representação não-hegemônica das drogas no cinema como ato de transgressão. Encara o cinema como *media* potente na criação de discursos que rompem com a retórica médico-sanitarista e a retórica jurídico-moral, que guiam a discussões do tema na mídia e na sociedade. Busca analisar o lugar da droga na atualidade – associada à ilegalidade, periculosidade e violência – através de produtos culturais audiovisuais que vão de encontro a esses discursos hegemônicos. Foram analisados três filmes brasileiros: *Meteorango Kid – herói intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira; *Paraísos Artificiais* (2012), de Marcos Prado; e *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa. Os filmes apresentam olhares diversos, sendo potentes na criação de uma nova compreensão sobre a questão das drogas, que vem sendo amplamente explorada a partir do proibicionismo.

Palavras-chave: Drogas. Cinema. Antiproibicionismo. Transgressão.

ABSTRACT

FERREIRA, Gisele Motta. **Drugs at cinema**: the non-hegemonic representation as transgression. 2018. 121 f. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em comunicação, 2018.

This research aims to expose the non-hegemonic representation of drugs in the cinema as an act of transgression. It considers cinema as a powerful *media* in the creation of discourses that break with the medical-sanitarian and the legal-moral rhetorics, which guide the discussion of this subject in the media and in society. It examines the place of drugs today - in relation to illegality, risks and violence - through audiovisual cultural products that go against these hegemonic discourses. Three brazilian films were analyzed: *Meteorango Kid - the intergalactic hero* (1969), by André Luiz Oliveira; *Artificial Paradises* (2012), by Marcos Prado; and *The Neighborhood of the Tiger* (2014), by Affonso Uchoa. These films show different perspectives emphasizing the creation of a new understanding on the drug issue, that has been widely explored through a prohibitionist paradigm.

Keywords: Drugs. Cinema. Anti-prohibition. Transgression.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

1 **DROGAS: OS DISCURSOS & AS MÍDIAS** 17

1.1 **Apropriação de conceitos: da revolução à transgressão** 26

1.2 **Do dispositivo cinematográfico ao dispositivo proibicionista** 31

2 **DISCURSOS, HEGEMONIAS E ANÁLISES SOBRE A QUESTÃO DAS DROGAS** 40

2.1 **A marginalidade no centro ao longo da história do cinema brasileiro** 45

2.2 **Cinema Novo, Cinema Marginal e Cinema da Retomada: representações do periférico** 55

2.3 **Metodologias de análise de filmes brasileiros não-hegemônicos** 64

3 ***METEORANGO KID*: O USO DE DROGAS ENQUANTO ENFRENTAMENTO POLÍTICO** 68

4 ***PARAÍSOS ARTIFICIAIS*: SENSAÇÃO, CULTURA PSICODÉLICA E REDUÇÃO DE DANOS** 81

5 **A VIZINHANÇA DO TIGRE: OLHAR PERIFÉRICO QUE DESMISTIFICA** 96

CONSIDERAÇÕES FINAIS 109

REFERÊNCIAS 114

INTRODUÇÃO

O tema das drogas tem grande importância social hoje, especialmente para os sujeitos e territórios periféricos que sofrem a maior parte do preconceito e das consequências da ilegalidade de certas substâncias. A aproximação do tema "drogas e cinema" para a pesquisadora se deu através de diferentes experiências que contribuíram para analisar os filmes que compõem o *corpus* dessa dissertação. Foram três longas-metragens brasileiros selecionados como objetos de análise: *Meteorango Kid – herói intergaláctico* (1969), *Paraísos Artificiais* (2012) e *A Vizinhança do Tigre* (2014). Antes de chegarmos propriamente às discussões sobre e a partir dos filmes, é preciso destacar o quanto a relação objeto-pesquisador se complexifica quando o tema de pesquisa perpassa o cotidiano e se confunde com o próprio objeto em campo. Nesse sentido, é válido destacar algumas experiências pessoais que, junto com a pesquisa bibliográfica e análise fílmica, contribuíram para a discussão:

1) O *Zona de Cinema* é uma movimentação[1] de cinema brasileiro que acontece desde fevereiro de 2017 e atua em praças e espaços públicos da Zona Oeste (ZO) do Rio de Janeiro, através de patrocínio da Riofilme/Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Durante o primeiro semestre de 2017, foi realizado o I Festival Zona de Cinema, composto por nove dias de exibições de filmes em praças da zona oeste. Selecionamos filmes brasileiros de um circuito de exibição mais restrito (por exemplo, festivais ou salas menores) que, por isso, distanciam-se das localidades periféricas da cidade. Fui a idealizadora do projeto, juntamente com o músico Jefferson Plácido, do grupo musical Samba Nonsense. Tudo começou com um desejo de ocupar a rua com cultura. Escrevemos o projeto e fomos selecionados no edital Mostras e Festivais 2016 da Riofilme. Em janeiro de 2017, demos início ao projeto. Em julho do mesmo ano, realizamos, durante nove dias, uma mostra competitiva com dezoito curtas-metragens e uma mostra não competitiva de longas, em seis bairros da ZO. Além dos filmes, *pocket shows*, debate e outras ações artísticas em parceria com coletivos da região compuseram a programação. Nove longas-metragens nacionais foram selecionados – um

[1] Chamamos o Zona de Cinema de movimentação cultural por entender que ele vai além de ser um festival de cinema, visto que se propõe a realizar, além de sessões de cinema na rua, competitivas e não competitivas, oficinas, cobertura audiovisual de eventos, rodas de conversa e outras ações sócio-culturais.

misto de filmes direcionados para circuito comercial e filmes que não foram exibidos fora de cineclubes, mostras, festivais ou distribuição online.[2]

Periferia, território, minorias, cultura popular e *transgressão* foram recortes que nos guiaram nas escolhas dos filmes do festival. Essas noções têm múltiplos significados que serão explorados ao longo da dissertação. No Zona de Cinema, assim como em outras iniciativas que se propõem à exibição de filmes em locais públicos, o "dispositivo cinematográfico" é reconfigurado.

Essa movimentação cultural acontece de três formas: sessões temáticas, "cine-ataques" e o festival com mostra competitiva de curtas-metragens. A primeira edição do festival se deu durante três finais de semana. Os cine-ataques não têm hora nem lugar para serem realizados. As sessões temáticas são tentativas de pautar temas urgentes, e foram subdivididas em Sessão Ambiental, Sessão Ocupação e Sessão Antiproibicionista. Esta última pareceu mais interessante como recorte para os questionamentos desta pesquisa, e buscou discutir a descriminalização das drogas junto a sujeitos periféricos, a partir da exibição de curtas metragens.

Proibicionismo é um termo que se refere ao paradigma que rege a atuação dos Estados em relação a determinado conjunto de substâncias, que proíbe, criminaliza e, em última instância, declara Guerra às Drogas.[3] A política pública sobre drogas vem sido orientada por acordos internacionais, criando ondas regulatórias relativamente homogêneas pelo globo. (CUNHA, PESSOA e SOARES, 2017). Destacam-se três momentos importantes da modulação deste recente paradigma: o período de formação, com as primeiras conferências internacionais e sanções sobre drogas, no começo do século XX; o período entre o fim da II Guerra Mudial e os atentados de 11 de Setembro de 2001, onde o proibicionismo se legitima pela Guerra às Drogas; e o período após o 11 de Setembro, quando o foco de repressão dos EUA passa a ser o terrorismo (Idem) e o narcotráfico passa para segundo plano. O debate proposto nesta dissertação parte da perspectiva que este é um modelo político que vai além da esfera jurídica e "modulou o entendimento contemporâneo de substâncias psicoativas quando estabeleceu os limites arbitrários para usos de drogas legais/positivas e ilegais/negativas"

[2] Os longas-metragens foram: *Mãe só há uma* (2016), de Anna Muylaert; *Deixa na Régua* (2015), de Emílio Domingos; *Ralé* (2015), de Helena Ignez; *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Afonso Uchoa; *Com o terceiro olho na terra da profanação* (2016), de Catu Gabriela Rizo; *Favela Gay* (2014), de Rodrigo Felha; *A Cidade Onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; *Elon não Acredita na Morte* (2016), de Ricardo Alves Junior; e *O Som do Tempo* (2017), de Arthur Moura.

[3] Guerra às Drogas é um termo aplicado a uma campanha global de proibição das drogas, que teve início nos anos 1970 nos EUA.

(FIORI, 2012, s/p). Torna-se central, então, o papel da cultura e dos meios de comunicação na criação de subjetividade sobre o tema das drogas.

Produzir o Zona de Cinema me possibilitou conhecer filmes realizados por sujeitos periféricos, que criam discursos criativos sobre temas muitas vezes desgastados por discursos arquetípicos; deu-me a oportunidade de ter uma interação com público e com os realizadores mais intimista e horizontal do que a experiência sala escura tradicional; possibilitou percorrer a periferia da cidade, conhecendo articuladores culturais e artistas que produzem em situações precárias, pois enxergam um potencial de transformação social; fez-me atentar para a complexa relação entre drogas, cultura e periferia, e a opressão intensa do Estado, especialmente a partir das instituições de segurança oficiais. Abordagens autoritárias e violentas, impedindo ações culturais (especialmente rodas de *rap* e festas noturnas) em locais públicos da periferia são recorrentes.[4] A justificativa para a intervenção policial, nos territórios periféricos, muitas vezes é o uso de drogas. É notório que a discussão sobre drogas, especialmente na periferia urbana carioca, majoritariamente negra, precisa atentar para a institucionalização do racismo que criminalizou a maconha, ou "fumo-de-negro", em 1932, no Brasil (SAAD, 2013).

A relação entre periferia, cultura e drogas, a seletividade da ilegalidade, dependendo do território e dos sujeitos envolvidos, é um ponto de destaque. As relações entre uso de maconha e território foram abordadas no artigo "Sensações e território: uma auto-etnografia sobre o uso da maconha no Rio de Janeiro",[5] publicado pela *Revista de Estudos Culturais do Centro de Estudos Culturais do Porto* e apresentado no 13º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (XIII Enecult).[6]

---

[4] Reportagem. "Roda De Rima 'Catete, Glória E Lapa' É Censurada Pela Polícia Militar No Rio De Janeiro". Disponível em:<http://www.rapnacionaldownload.com/27793/roda-de-rima-no-rio-sofre-censura-policia/>. Acesso em 12/03/2017.

Reportagem. "Polícia proíbe evento de Consciência Negra e prende organizador na Zona Oeste do Rio". Disponível em: < http://www.esquerdadiario.com.br/Policia-proibe-evento-de-Consciencia-Negra-e-prende-organizador-na-Zona-Oeste-do-Rio>. Acesso em 12/03/2018

Reportagem. "Polícia reprime evento cultural na Arena Dicró". Disponível em: < http://www.anf.org.br/policia-reprime-evento-cultural-na-arena-dicro/> Acesso em: 12/03/2018.

[5] FERREIRA, Gisele. "Sensações e território: uma auto-etnografia sobre o uso da maconha no Rio de Janeiro". *E-Revista de Estudos Interculturais do Centro de Estudos Interculturais da Universidade do Porto*. Disponível em: https://www.iscap.ipp.pt/cei/E-REI%20Site/5Artigos/Artigos/Gisele%20Motta_Territorios%20e%20Sensacoes.pdf > Acesso em: 04/08/2017.

[6] Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult/programacao-3/apresentacao-em-grupos-de-trabalho-nos-14-eixos-tematicos/anais/. Acesso em 10/01/2018.

2) A aproximação do Ponto de Cultura Caixa de Surpresa, como parceiro institucional do Zona de Cinema, foi de grande relevância. O centro cultural localiza-se na Vila Aliança, favela de Bangu. Resiste a mais de uma década ocupando um antigo prédio público. Tudo começou pela busca de realizadores culturais na Zona Oeste, que poderiam colaborar na produção do festival. Colaborei como articuladora cultural e mediadora de uma oficina audiovisual. Atuar num ponto cultural localizado num território de distribuição de substâncias ilícitas foi impactante. A discussão sobre substâncias ilícitas, cultura, território e periferia permeou as vivências da oficina e resultou em um curta-metragem chamado *Entre*, atualmente em pós-produção. Este filme conta a história de Caetano, um jovem da Vila Aliança que sonha em ser cineasta e tem problemas de ansiedade por conta da degradação social e ambiental na qual está inserido. Sua fuga são diferentes tipos de substância, lícitas (fármacos) e ilícitas (maconha), o que não impede seu descontrole perante o "lixão" que o apavora. Nesse sentido, é perceptível que, dentro do processo criativo da oficina, os discursos dominantes sobre drogas pareceram dominar. Continuamos dentro da lógica médico-sanitarista, criando um personagem que faz um uso que pode tanto ser interpretado como um "remédio" quanto muleta emocional.

3) A Associação Psicodélica[7] do Brasil (APB) foi igualmente relevante na compreensão e na ação sobre o fenômeno das drogas. A APB é uma organização não governamental que tem como principal objetivo a descriminalização e a regulamentação das drogas, com enfoque nos psicodélicos e em suas possibilidades terapêuticas, como veremos adiante. No âmbito da associação, estudamos e criamos ações a partir da Redução de Danos (RD), assim como acreditamos nesse modelo como paradigma de política pública. A Associação é fruto da Ala Psicodélica que integra a Marcha da Maconha desde 2013. Faço parte do coletivo desde 2015. Em 2017, escrevemos colaborativamente o artigo "Redução de danos e substâncias psicodélicas: construindo ações e debates", publicado na *Revista Platô*[8], da Plataforma Brasileira de Política sobre Drogas. O artigo analisa uma ação de RD em contexto de uso recreativo de drogas, em um festival de cultura alternativa realizado no Rio

[7] O termo psicodélico foi criado pelo psiquiatra Humphry Osmand, um dos pioneiros no uso de psicodélicos em tratamento psiquiátrico. Etimologicamente psicodélico significa "revelar a mente" = psiqué (mente) + délico (mostrar, revelar). Psicodélicas são as substâncias ou práticas que alteram a consciência e os sentidos, proporcionando viagens interiores, insights, revelações, trocas, encontros consigo mesmo e com outros. A maconha pode ser considerada em seus efeitos psicodélicos, embora boa parte da pesquisa sobre a droga se dê no seu efeito fisiológico. Ainda assim, buscando reconhecer o efeito efetivamente na mente e na consciência proporcionado pela maconha, considero ela psicodélica.

[8] Disponível em: < https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://pbpd.org.br/wp-content/uploads/2016/11/PLATO-.compressed.pdf&hl=en >. Acesso em: 27/09/2017.

de Janeiro em 2016. A intervenção informativa e de acolhimento em festas é só uma das frentes da APB, que também realiza debates, rodas de conversa, exibições de filmes e seminários sobre psicodélicos, dentro da perspectiva da descriminalização e da regulamentação de tais substâncias.

É preciso salientar que essas explorações "em campo" não são, a rigor, pesquisa, visto que não houve sistematização das sensações e vivências. Embora as vivências tenham sido documentadas e registradas, não são elas os objetos de estudo dessa dissertação. Contudo, são experiências que não só justificam meu interesse pelo tema, mas que são parte de um cotidiano que construiu meu olhar e atravessam minha própria maneira de experimentar o mundo. Os conhecimentos aqui se complementam, o empírico e o referencial. As referências teóricas na elaboração da compreensão dos fenômenos, sublinhando que a compreensão do fenômeno através da experiência é encorajadora. Noções de observação em campo atravessam a pesquisa, complementando a pesquisa. Imersão e experimentações com a consciência em busca de autoconhecimento, conhecimento sobre drogas e sobre a relação sujeito-mundo; imersão no território através da articulação cultural e ocupação de espaço público; imersão em narrativas, personagens, imagens e histórias que falam sobre drogas.

****

O objetivo deste trabalho é investigar as relações de poder entre as drogas, a sociedade e os "medias" (BARBERO, 1997). Os *medias* – meios – são entendidos, assim como Jesús Martin-Barbero afirma, como mediações. A comunicação tornou-se um fenômeno não só de conhecimento, mas de reconhecimento. O cinema, então, não é compreendido como algo solitário, isolado de um lado do esquema de comunicação como emissor. É espaço de um *encontro*. Os meios de comunicação são modos de interpelar (e de interpelação) do sujeito, que garantem coesão à sociedade. São tão parte da sociedade como ela é parte deles. Considerando especificamente o cinema brasileiro, esta pesquisa busca expor a representação não-hegemônica de drogas ilícitas no cinema como ato de transgressão.

Meteorango Kid – herói intergaláctico (1969), *Paraísos Artificiais* (2012) e *A Vizinhança do Tigre* (2014) abrem espaço para novos discursos que não os majoritários. Os discursos jurídico-moral são aqueles que destacam a legalidade/ilegalidade da substância ou a moralidade/imoralidade do uso. Os sujeitos envolvidos são os juristas, os juízes, os advogados, os traficantes, os policiais, os políticos, os líderes religiosos, o "Mal", o demônio, os "ex-usuários" e "ex-viciados", os delinquentes, os jovens rebeldes, os marginais, os pobres, os periféricos. Os locais/territórios que exploram são a delegacia, a favela, as periferias

urbanas, os complexos penitenciários, os tribunais, as casas legislativas, as igrejas, as fronteiras internacionais, os países latino-americanos produtores de drogas, dentre outros.

Meteorango Kid – herói intergaláctico (1969), dirigido por André Luiz Oliveira, é um clássico do Cinema Marginal, movimento dos anos 1960-70 que, junto com o Cinema Novo (1950-1970), é uma das grandes referências do Cinema de Autor no Brasil. Abordaremos mais à frente o conceito de Cinema de Autor, pensando seu contraponto, o Cinema de Gênero. A forma de tratar o tema drogas em *Meteorango* passa pela contestação biopolítica,[9] para usar o termo do filósofo Michel Foucault (2005). No contexto da ditadura militar, as supressões das liberdades individuais e de pensamento criam um herói alienígena, que age de forma indócil e descontrolada e que vê na maconha uma forma de afronta social por um lado, e de sociabilidade, por outro.

Paraísos Artificiais (2012), dirigido por Marcos Prado, localiza-se na conjuntura do final da Retomada do cinema comercial no Brasil, ou da consolidação do "pensamento industrial cinematográfico" (AUTRAN, 2004). A abordagem deste filme sobre o tema das drogas ilícitas, por mais que não contrarie os discursos que predominantemente estão numa lógica jurídico-moral ou médico-sanitária, abre espaço para representar, em especial, o uso recreativo, erótico e lúdico. De forma bastante didática, a cultura psicodélica, o neo-xamanismo e os estados alterados de consciência são apresentados, como veremos no segundo capítulo.

A Vizinhança do Tigre (2014) parte de uma tentativa de auto-representação de sujeitos periféricos, histórias normalmente contadas por realizadores "de fora". Se pensarmos a partir do pensamento de Gramsci, realizadores da "classe dominante" são os que, majoritariamente, criam discursos sobre as "classes subalternas". Essa discrepância muitas vezes leva a representações preconceituosas, que acabam por efetivamente marginalizar não só certos indivíduos, mas grupos sociais inteiros. A partir de um olhar inusual sobre quem é o homem pobre, periférico, negro/pardo, usuário de drogas, traficante, "bandido", *A Vizinhança do Tigre*, que será analisado no terceiro capítulo desta dissertação, mostra-se um filme não-hegemônico, não só no discurso sobre drogas.

A partir da análise fílmica, podemos explorar os diversos temas e discursos que perpassam o tema das drogas. Como explicitado por Nísia Martins do Rosário (2011) no artigo "A vida a complementaridade: reflexões sobre análise de sentidos e seus precursores metodológicos", a análise é uma reflexão com base numa construção teórica e no exame de

[9] A biopolítica é o domínio no qual está inserido o biopoder, que age tanto individualmente, tentando docilizar e controlar os corpos, quanto coletivamente, buscando prever e controlar eventos populacionais.

um *corpus*, que pode ser complementada por pesquisa de recepção e pela análise de rotinas produtivas. Não existe análise que capte uma verdade única. Diferentes orientações teóricas levarão a diferentes escolhas sobre transcrição. Assim como os discursos midiáticos e audiovisuais são selecionados, e assim como a *impressão de realidade do cinema* [10] é só uma impressão, os discursos acadêmicos também são carregados de subjetividade.

A pesquisa exploratória (ROSÁRIO, 2011) permitiu a aproximação do objeto: não só os filmes não-hegemônicos foram assistidos, mas dezenas de filmes nacionais e internacionais que retratam o uso de drogas foram vistos, ainda que não tenham sido analisados a partir da análise poética (WILSON, 2004), metodologia que sustenta a análise dos expoentes nacionais selecionados.

Foi necessário realizar comparações com os filmes que retratam as drogas dentro das retóricas hegemônicas, especialmente pela notoriedade destes enquanto cinema de qualidade. Os expoentes nacionais que contribuem para a construção e disseminação do discurso hegemônico sobre drogas (e sobre marginalidade, periferia, pobreza, etc.) são também campeões de bilheteria, referências internacionais do que é o "Cinema Brasileiro" e grandes catalisadores de discussão na mídia e na sociedade, a destacar: *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010). Busquei pontuar as relações dos diretores com os temas abordados, seus posicionamentos pessoais sobre drogas e a relação com as narrativas que criam.

As pesquisas descritivas e explicativas (ROSÁRIO, 2011), aplicadas ao *corpus* selecionado, "buscam identificar e relacionar os recursos expressivos e os efeitos de sentidos" (ROSÁRIO, 2011, p. 47). A descrição das cenas escolhidas como mais significativas, em relação à representação do uso de drogas, foi bastante importante.

Assim, a cada filme, é preciso 1) localizar a obra e o autor historicamente; 2) pensar o filme enquanto acontecimento e buscar sua reverberação no mundo, ao mesmo tempo em que pensar o contexto social para revelá-lo enquanto reverberação; 3) abordar a instância da recepção, enxergando o filme enquanto obra de arte com potencial de subjetivação, de afeto, de abertura, de imersão e especialmente de transgressão aos discursos hegemônicos; 4) analisar a forma como o tema drogas é abordado, em comparação com a mídia, com a opinião pública, com políticas estatais, numa crítica ao proibicionismo.

[10] "Sobre a impressão de realidade no cinema" é o nome do artigo de Christian Metz, no qual o autor argumenta que a materialidade é guia nas conceituações sobre o real. Porém, o movimento não é exatamente material, e ainda assim é real. O cinema, imaterial e real, não seria representação, mas realidade enquanto movimento (METZ, 1971).

No primeiro capítulo, a discussão sobre as drogas na mídia e sociedade é contextualizada a partir dos principais conceitos utilizados: dispositivo, acontecimento, transgressão, hegemonia e proibicionismo. Entende-se o cinema como uma esfera com potencial para discursos transgressores da retórica hegemônica proibicionista.

No segundo capítulo, a discussão sobre mídia e cinema foca na centralidade dos temas periféricos e em como eles são abordados pela mídia e pelo cinema. A relatividade das verdades e dos discursos hegemônicos sobre o tema é exposta. Nesta seção, apresento a metodologia de pesquisa, que busca explorar os níveis sensoriais, emocionais e comunicacionais da obra.

O terceiro capítulo é dedicado ao filme *Meteorango Kid- herói intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira, que apresenta o uso de drogas enquanto afronta política e social. A obra apresenta boa parte dos elementos do que se consolidou como Cinema Marginal: avacalhação, discurso nonsense, ações absurdas dentro da boa moral. Esse é o filme que mais se relaciona com a ideia de transgressão proposta por White e Stallybrass, que incorpora a ideia de grotesco e da cultura não oficial. A transgressão enquanto potência positiva está na afronta perante um sistema caótico. Essa politização da arte foi o grande desafio criado pelo Cinema Novo, que foi até certo ponto levada a frente pelo Cinema Marginal, embora de forma bastante distinta.

O quarto capítulo dedica-se à análise do filme *Paraísos Artificiais* (2012), de Marcos Prado, em diálogo com outras obras do cineasta e produtor audiovisual, que já deu declarações a favor da legalização das drogas e fez parte de outros projetos que abordam o tema das drogas. *Paraísos Artificiais* busca uma conexão com o público jovem e traz questões como a nova cultura psicodélica, a redução de danos, o uso de drogas em contexto recreativo e a busca por autoconhecimento através de estados alterados de consciência. Esse filme é bastante importante por abrir espaço no cinema comercial brasileiro para discursos contemporâneos sobre drogas que apontam para a importância sócio-cultural das mesmas, especialmente as substâncias psicodélicas.

O quinto capítulo se debruça sobre o filme *A Vizinhança do Tigre* (2014), dirigido por Affonso Uchoa. A droga apresenta-se como mais uma camada do cotidiano da periferia urbana de Contagem, em Minas Gerais. Um filme que cria um discurso único com e sobre a periferia, por trabalhar com questões cruciais a partir de um olhar ‘de dentro’. Realizado durante cinco anos no bairro onde Uchoa cresceu, o filme abre espaço para não-atores e para o fazer-cinema enquanto processo que pode ser observado em tela. Uma produção intimista que se afasta tanto da produção industrial, especializada, burocrática e com grandes custos, como

da produção marginal, precária e improvisada. Com um trabalho meticuloso e auto-reflexivo, o filme cria novas possibilidades estéticas e poéticas para a representação das drogas no contexto periférico. Apesar dos termos “marginal” e “periférico”, a rigor, serem sinônimos, adquirem sentidos diferentes quando trabalhados no campo do audiovisual, como abordaremos neste capítulo.

Nas considerações finais, as lacunas do trabalho, que dão margem para a continuação da pesquisa, são expostas. A inexistência da análise de um filme com direção feminina aponta um recorte de gênero que pode ser explorado no futuro. O filme *Ralé* (2015), de Helena Ignez, mostra-se um expoente interessante para continuar a trabalhar com filmes que transgridem o discurso proibicionista. A proliferação de produções periféricas e independentes gera um desejo de mapeamento desse material, que certamente revelariam discursos não-hegemônicos sobre o tema. Por fim, é possível concluir que a cultura e a arte têm um papel primordial na mudança de paradigma sobre drogas.

1 DROGAS: OS DISCURSOS & AS MÍDIAS

Primeiramente, é preciso delimitar o que se entende como drogas, quais e como são representadas em produtos audiovisuais. O termo droga provavelmente tem origem no holandês *droog*, que significa "seco" (VARGAS, 2001). Era usado para se referir às especiarias importadas para a Europa durante as grandes navegações, no começo da exploração das colônias, no século XV e do intenso intercâmbio entre os continentes. A palavra nasce com uma sombra de mistério, referente a algo estrangeiro, longínquo e mágico (SHIVELBUSH, 2013) que, aos poucos, foi se tornando sinônimo de violência ao corpo físico e social. As drogas, em "sociedades tradicionais" (CANCLINI, 1997) têm um importante valor de uso (SOUZA, 2015). Quando levadas para o Ocidente, no século XV e XVI, passam a ser consideradas mercadorias de luxo. "Nesse período, conforme a interpretação marxista de mercadoria, as drogas já teriam um valor de troca, pois a elas eram atribuídas propriedades que transcendiam o apreço individual, representando, assim, valores de uso sociais" (SOUZA, 2015, p. 12).

A Organização Mundial de Saúde (OMS) define droga como qualquer substância que, ao entrar em contato com o organismo, afeta sua função (NICASTRI, 2006). No Brasil, a lei em vigor sobre o assunto é a de número 11.343, de 2006, conhecida como Nova Lei de Drogas. Tal norma delimita drogas como "substâncias ou produtos capazes de causar dependência, assim especificados em lei ou relacionados em listas atualizadas periodicamente" (BRASIL, 2006, s/p). A lei não institui quais drogas são ou não proibidas, sendo essa uma responsabilidade da Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa). A Portaria 344/98 segue a recomendação da Convenção Única sobre Entorpecentes de 1961 (Decreto n.º 54.216/64), a Convenção sobre Substâncias Psicotrópicas, de 1971 (Decreto n.º 79.388/77) e a Convenção Contra o Tráfico Ilícito de Entorpecentes e Substâncias Psicotrópicas, de 1988 (Decreto n.º 154/91). A Portaria define droga como "substância ou matéria-prima que tenha finalidade medicamentosa ou sanitária" (BRASIL, 1998, s/p). Divide as substâncias ilegais em: a) psicotrópicas: "substância que pode determinar dependência física ou psíquica e relacionada, como tal, nas listas aprovadas pela Convenção sobre Substâncias Psicotrópicas, reproduzidas nos anexos deste Regulamento Técnico" (Idem); b) entorpecentes: "substância que pode determinar dependência física ou psíquica relacionada, como tal, nas listas aprovadas pela Convenção Única sobre Entorpecentes, reproduzidas nos anexos deste Regulamento Técnico" (Idem); c) imunossupressores: sem definição da Portaria.

Genericamente, são drogas usados para suprimir rejeição em receptores de transplante de órgãos e para tratar uma variedade de doenças inflamatórias e imunopatias; d) precursoras: "substâncias utilizadas para a obtenção de entorpecentes ou psicotrópicos e constantes das listas aprovadas pela Convenção Contra o Tráfico Ilícito de Entorpecentes e de Substâncias Psicotrópicas, reproduzidas nos anexos deste Regulamento Técnico" (Idem). Na Lei 11.343, institui-se a proibição, em todo território nacional, das drogas, bem como plantio, cultura, colheita e exploração de vegetais e substratos dos quais possam ser extraídas ou produzidas. Criam-se duas ressalvas para a criminalização: no caso de autorização legal ou regulamentar para uso ou plantio e no caso de plantas de uso estritamente ritualístico-religioso, como instituído na Convenção de Viena, das Nações Unidas, em 1971 (BRASIL, 2006).

A partir das diferentes definições sobre drogas, tendo em vista o paradigma proibicionista que rege tanto as políticas estatais brasileiras quanto as internacionais, assim como as convenções médicas, sanitaristas, psiquiátricas, midiáticas, etc., drogas para fins de análise deste trabalho serão consideradas como substâncias que mudam o funcionamento do organismo, que foram tornadas ilícitas, bem como marginalizadas socialmente. É preciso levar em conta não apenas o contexto farmacológico ou biológico do uso de drogas, mas também o contexto social, econômico, cultural e político no qual está inserida essa categoria de substâncias. É notório que as principais drogas ilícitas são psicoativas, ou seja, agem principalmente no Sistema Nervoso Central (SNC), onde alteram a função cerebral e temporariamente mudam a percepção, o comportamento e a consciência. Em função da atuação no SNC, as drogas dividem-se entre depressoras (álcool), estimulantes (cocaína, café, anfetaminas) e perturbadoras (maconha, LSD, MDMA, GHB) (NICASTRI, 2006). As drogas perturbadoras têm diversas denominações, baseadas em critérios subjetivos, como alucinógenas,[11] psicotrópicas,[12] fantásticas,[13] enteógenas[14] e psicodélicas.

[11] O foco recai na capacidade dessas drogas de provocarem "alucinação", que pode ser definida como uma percepção sem objeto: se vê, ouve ou sente algo que não existe. Delírio ou ilusão, por outro lado, é tido como um falso juízo da realidade, ou seja, o indivíduo passa a atribuir significados anormais aos eventos que de fato ocorrem à sua volta (NICASTRI, 2006). Alucinose, por sua vez, não prevê a crença, que comumente o alucinado tem na sua alucinação. O indivíduo permanece consciente de que aquilo é um fenômeno externo. Diz-se que a alucinose é um fenômeno periférico ao Eu, enquanto a alucinação é um fenômeno central ao Eu (DALGALARRONDO, 2008). Sendo assim, as viagens proporcionadas por psicodélicos, muitas vezes se aproximam mais da alucinose do que da alucinação propriamente dita.

[12] Psicotrópico é o termo usado pela OMS, estabelecido na Convenção sobre Substâncias Psicotrópicas de 1971, que criou uma lista de substâncias proibidas. São drogas que agem no sistema nervoso central produzindo alterações de comportamento humor e cognição, possuindo grande propriedade reforçadora (o termo *reforço*, bastante usado na área de neurobiologia. Refere-se a um estímulo que fará com que um determinado comportamento ou resposta se repita normalmente devido ao prazer que causa). São substâncias passíveis de auto-administração, ou uso não sancionado pela medicina (CARLINI et al, 2001).

Em *Meteorango Kid – herói intergaláctico* (1969), a maconha é a única droga que tem seu uso representado – a cerveja e o café, que a rigor seriam drogas, são mostrados rapidamente no filme. A maconha aparece em dois momentos, com conotações quase opostas, mas que desencadeiam situação semelhante: a *badtrip.*[15] Num primeiro momento, seu uso é representado como uma dinâmica entre amigos, num ambiente seguro e isolado. Começa como viagem lúdica, passa pelo momento filosófico e descamba em loucura violenta. No segundo momento, seu uso se dá enquanto afronta social perante a família e a sociedade e termina em agressão. Tanto o protagonista Meteorango-Lula, que fuma, quanto seus pais, que observam, entram num clima de insanidade.

Em *Paraísos Artificiais* (2012), diversas drogas aparecem em cena, com enfoque nos psicodélicos. Etimologicamente psicodélico significa "revelar a mente". Tem origem nas palavras gregas psiqué (mente, alma) e délein (mostrar, revelar). "Psicodélicos" são drogas que alteram a consciência e os sentidos, proporcionando viagens interiores, *insights*, revelações, trocas, encontros consigo mesmo e com outros. A maconha pode ser considerada em seus efeitos psicodélicos, embora a maior parte da pesquisa científica sobre a planta se dê no seu efeito fisiológico (DOBLIN, 2002). É importante frisar que a história e os contextos de uso da maconha, assim como de psicodélicos naturais tradicionais (como peiote[16] ou cogumelos mágicos) e dos psicodélicos sintéticos são bastante distintos, visto o uso ancestral dos primeiros e o uso moderno dos psicodélicos sintéticos que surgem em laboratórios europeus no começo do século XX. O uso se expande nas elites intelectuais e universidades, até se massificar, nos anos 1960. O LSD[17] é provavelmente o psicodélico mais popular do

---

[13] Em 1886 o farmacologista alemão Ludwig Lewin publicou o primeiro estudo sobre o peiote, cacto que tem seu nome científico em homenagem ao cientista: *Anhalonium lewinii* (HUXLEY, 2002). No seu trabalho intitulado *Phantastica*, ele conta a história e efeitos da planta sagrada (HOFFMAN, 1980). No ano seguinte, Arthur Heffner isola a substância ativa do peiote que chama de mescalina (CARNEIRO, 2005).

[14] O termo enteógeno foi criado como alternativa ao termo psicodélico, que carrega conotações associadas aos paradigmas clínicos e sócio-culturais trazidos de experiências dos anos 60. Enteógeno deriva do grego *entheos*, que significa "Deus dentro". Designa de forma mais apropriada as substâncias (que podem ser, a rigor, as mesmas consideradas psicodélicas), reverenciadas em rituais tradicionais, como instrumento espiritual e sacramental (TUPPER, 2012).

[15] "*Badtrip*", em inglês, significa "viagem ruim". É uma expressão popularmente usada quando o uso de substâncias psicoativas desencadeia em sensações fisiológicas ou psicológicas desagradáveis. Quando o uso resulta em sensações agradáveis, usa-se simplesmente "viagem".

[16] Peiote é um cacto encontrado no México, que possui propriedades alucinógenas. No livro *A Erva do Diabo*, Carlos Castaneda descreve a utilização desse cacto pela tribo Yaqui, que considera que cada planta é uma entidade, sendo esta conhecida como Mescalito. Mescalito tem como propósito transformar os homens comuns em homens do conhecimento.

[17] Dietilamida do ácido lisérgico.

mundo. Foi sintetizado a partir dos estudos de Albert Hoffman, que descobriu um fungo chamado ergot (*Claviceps purpurea)*, conhecido como Esporão do Centeio (HOFFMAN, 1980). O LSD ou Ácido Lisérgico (popularmente chamado de "doce") pode ser consumido tanto na forma líquida quanto em pequenos papéis (*blotters*), ou ainda em cápsulas ou quadrados de gelatina.

Em *Paraísos Artificiais*, o LSD não aparece em cena, muito embora seja uma droga comumente consumida em *raves*[18], festa representada no filme. Deu-se destaque ao *Ecstasy*, também amplamente usado em contexto recreativo, sendo conhecido como "droga do amor". O *Ecstasy* (também chamado de "bala" ou MD) é o nome popular da substância quimicamente identificada como 3.4-metilenodioximetanfetamina (MDMA). Entre os efeitos esperados do *Ecstasy* estão a sensação de euforia, bem estar, autoconfiança, empatia, extroversão, sociabilidade, alterações na percepção visual e sensorial, diminuição da ansiedade, aumento da energia física e mental, diminuição da fadiga e do sono (VARGENS, COSTA e OLIVEIRA, s/d). O *Ecstasy* é essencial para o desenvolvimento da trama de *Paraísos Artificiais*, já que é por conta do tráfico internacional que um dos antagonistas é preso e por conta de uma overdose de *Ecstasy Líquido* que a outra antagonista morre. *Ecstasy Líquido* é o nome popular do GHB (gamahidroxibutirato ou ácido gama-hidroxibutírico). Essa substância foi sintetizada em 1920, tendo sido usado como anestésico nos anos 1960 (ONPC, 2002). É chamada de *Ecstasy líquido* pelos efeitos análogos ao MDMA. Apesar de diversas aparições de psicodélicos durante o filme, duas cenas foram analisadas de forma mais cuidadosa em *Paraísos Artificiais*, por conta de sua importância enquanto tentativa de representação realista dos estados psicológicos, sensoriais e emocionais proporcionados pelos psicodélicos. Tais cenas retratam o uso do peiote e do *Ecstasy Líquido*.

No filme *A Vizinhança do Tigre*, duas drogas[19] ganham destaque: a maconha e o *crack.*[20] A maconha é uma planta de uso ancestral cujo plantio e o uso foram tornados ilícitos e marginalizados no século XX (BARROS e PERES, 2011; CARLINI, 2006; CARVALHO, 2014; SAAD, 2013). No Brasil, o viés racista da proibição é notório. O *crack*, por sua vez, é uma droga produzida a partir da folha da coca (Erythroxylum coca), planta encontrada na América do Sul, que também dá origem à cocaína. O uso ancestral da coca é feito mastigando

[18] "To rave", em inglês, significa "delirar". Rave é um tipo de festa de longa duração com música eletrônica.

[19] Como já foi explicitado, estamos nos referindo a drogas ilícitas e marginalizadas socialmente. Se fossemos abrir o espectro, o uso do cigarro (industrializado, de tabaco) poderia ser considerado por ser uma ação recorrente no filme.

[20] A cocaína é representada somente no contexto do comércio varejista, sendo embalada, vendida e oferecida.

a folha. Seus usos modernos incluíram diversos refinamentos que deram origem a produtos como elixires e tônicos até chegar ao uso contemporâneo mais comum: cloridrato de cocaína (pó de coca). Tanto a cocaína quanto o *crack* provêm da pasta base, que é uma preparação intermediária da folha de coca que pode dar origem a diferentes produtos finais. A pasta base geralmente é obtida dissolvendo a folha de coca em água e tratando a mistura com querosene ou diesel. Depois, são adicionadas substâncias alcalinas como permanganato de potássio ou ácido sulfúrico. A pasta base tem aparência amarelada, consistência pastosa e é volátil em altas temperaturas, ou seja, pode ser fumada (e confundida com o *crack*). A pasta base pode ser tratada com acetona ou ácido clorídrico, o que resulta no hidrocloreto de cocaína, a cocaína em pó. A pasta base, se diluída em água fervente e misturada com bicarbonato de sódio, resulta na pedra de *crack* propriamente dita (PASCALE et al, 2014). Tanto a maconha quanto o *crack*, em *A Vizinhança do Tigre*, tem seu uso representado num contexto domiciliar, social e cotidiano, bem diferente das representações midiáticas usuais, especialmente quando se refere ao *crack*, cujos usuários são retratados como "zumbis".[21]

Apesar da pluralidade de formas pelas quais as drogas podem ser usadas e apresentadas aos sujeitos, existe um discurso estabelecido no qual as drogas são prejudiciais à saúde e seu uso é imoral. De modo geral, as drogas são vinculadas à marginalidade, ao tráfico, à ilegalidade e à violência. Ao prejuízo ao corpo social e físico. No cinema, não é diferente. A representação da droga vincula-se à pobreza, à violência e à marginalidade, temáticas constantes no cinema nacional, refletindo a realidade social de muitos brasileiros. Essa produção, porém, dificilmente é executada pelo marginal. O marginal não se alinha ao "discurso oficial" e tem pouco poder de modulação do mesmo. Ainda assim, o cinema é um meio potente na criação de discursos alternativos sobre o tema, como nos mostram os três expoentes brasileiros aqui analisados.

A ideia de "modo dominativo inerente" de Raymond Williams, considerado o pai dos Estudos Culturais, ilumina a relação entre os discursos oficiais, "altos" ou "clássicos", e os discursos marginais, "baixos" ou "transgressores", proposta por Peter Stallybrass e Allon White, em *Politics and Poetics of Transgression* (1989). A análise dos autores se baseia nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre o carnaval, no qual o grotesco se sobressai enquanto estética transgressora. Bakhtin percebe a relação dos discursos com o corpo. Os discursos clássicos enfatizam a parte superior do corpo e a perfeição do humano. Destaca-se a cabeça, o tronco, a inteligência, a razão, a conexão com o divino. Os discursos baixos focam na barriga,

[21] Sobre essa questão, ver: ALVES, Ygor Diego. *Jamais fomos zumbis: contexto social e craqueiros na cidade de São Paulo*. Salvador: Edufba:Cetad, 2017.

nas genitálias, representando o corpo (e o homem) como imperfeito, protuberante, incompleto, aberto. Os discursos altos, ou dominantes, seriam os discursos da literatura, da filosofia, do Estado, da Igreja e da Universidade. Os discursos baixos seriam o dos homens do campo, do pobre urbano, das subculturas, dos marginais, dos lumpemproletariado, dos colonizados (STALLYBRASS e WHITE, 1989). Entre esses discursos altos, parece coerente acrescentar a mídia de forma geral, como o jornalismo, o cinema comercial e o mercado da arte. Existe uma preocupação no trabalho de White e Stallybrass em não naturalizar as hierarquias, em não cometer "crassos erros de etnocentrismo impensado" (STALLYBRASS e WHITE, 1989, p. X). O que é alto, o que é baixo pode ser questionado. Porém, mais do que questionar as hierarquias, é primordial perceber como elas se constituem. Para os autores, os "altos" discursos são associados aos grupos que estão no centro do controle sócio-econômico-cultural.

> A história vista por cima e a história vista por baixo são irredutivelmente diferentes e consequentemente elas impõem perspectivas radicalmente distintas na questão da hierarquia. De fato, essas perspectivas podem e muitas vezes têm hierarquias simbólicas diferentes, mas porque os altos discursos são normalmente associados com os grupos com maior poder sócio-econômico que existem no centro do poder cultural, geralmente são esses grupos que ganham a autoridade de designar o que pode e o que é tomado como alto e baixo na sociedade. É isso que Raymond Williand chama de "modo dominativo inerente" que tem o prestígio e o acesso ao poder que permite que sejam criadas as definições dominantes de inferior e superior. É claro que o baixo (definido dessa forma pelo alto justamente para confirmar a si mesmo enquanto alto) pode ver as coisas diferentes e tentar estabelecer uma contra-visão, através de uma hierarquia invertida (WHITE e STALLYBRASS, 1989, p. 4).

Ainda que exista toda uma pesquisa voltada para o tópico da inversão da hierarquia, o estudo de White e Stallybrass foca na natureza contraditória das hierarquias simbólicas. "Nós achamos ambivalências na representação dos estratos baixos (do corpo, da literatura, da sociedade, dos territórios) nas quais eles são insultados e desejados" (Idem). Nesse sentido, dirão eles, é um fenômeno estabelecido que o que é socialmente periférico, é também simbolicamente central. O audiovisual brasileiro, que vem retratando desde seus primórdios o marginal, torna-se um exemplo desse paradigma.

No que se refere às drogas, a relação entre "repugnância e fascinação" (WHITE e STALLYBRASS, 1989, p. 5) converge com as formas que se dão os discursos sobre o sexo na sociedade, especialmente a partir do século XVIII, quando eles se proliferam, como explicita o filósofo Michel Foucault (FOUCAULT, 2014). Drogas e sexo tocam num ponto basilar da análise de Foucault: o prazer e o controle do prazer. Apesar de, à primeira vista, tanto o tema drogas quanto sexo parecerem tabus, temas interditados e silenciados, existem também mecanismos de incitação. Estes dois movimentos aparentemente antagônicos, de

interdição e incitação, acontecem ao mesmo tempo. Para Foucault, o mais importante é marcar que "cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se" (FOUCAULT, 2014, p. 27). Partindo desse pressuposto disciplinar que Foucault caracteriza, o regime de poder-saber-prazer em relação às drogas não deve ser pensado somente a partir das censuras, própria do proibicionismo, mas precisa, principalmente, levar em consideração quem fala, os lugares e pontos de vista, as instituições que disseminam os discursos, de que forma é disseminado, através de que canais, para quais audiências, com quais estratégias e objetivos criam-se os discursos, etc. Em suma, é preciso analisar "o fato discursivo" (FOUCAULT, 2014, p. 16).

Como já foi dito, o proibicionismo vai além da repressão estatal e jurídica, tendo modulado a compreensão sobre as substâncias psicoativas, ao estabelecer de forma arbitrária quais drogas são legais/positivas e quais são ilegais/negativas (FIORI, 2012). O proibicionismo se organiza como instrumento de poder, ora assumindo discurso jurídico-moral, ora apelando para uma postura médico-sanitarista. Para Maurício Fiori, doutor em Ciências Sociais pela Unicamp, pesquisador do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap), coordenador científico da Plataforma Brasileira de Política de Drogas (PBPD), membro-fundador do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos (Neip) e da Associação Brasileira de Estudos Sociais sobre o Uso de Psicoativos (Abesup):

> Independente de seus intricados feixes e nuances, o paradigma proibicionista é composto de duas premissas fundamentais: 1) o uso dessas drogas é prescindível e intrinsecamente danoso, portanto não pode ser permitido; 2) a melhor forma de o Estado fazer isso é perseguir e punir seus produtores, vendedores e consumidores (FIORI, 2012, s/p).

Num movimento dialético, a representação da droga, do uso e do usuário na mídia, reforça certos valores morais, ao mesmo tempo em que estes também são frutos da disseminação midiática dentro de uma lógica global e histórica de Guerra às Drogas. A ideia de que pessoas em situação de rua, usuárias de *crack*, são como zumbis é um dos exemplos mais nítidos na contemporaneidade do poder discursivo das grandes mídias: um discurso muito específico que "viralizou" – para usar o termo recorrente de nossa tecnocracia.

O uso político, lúdico, artístico, religioso, tradicional, funcional, ancestral de diversas substâncias é interditado na maioria dos discursos midiáticos. O cinema, porém, tem um potencial de criação de discursos que apresentam as drogas de forma alternativa, abrindo as múltiplas possibilidades de uso e sentido de uso. Sendo assim, parte-se da negativa para achar

os objetos de análise: quais são os filmes brasileiros que não associam as drogas e o usuário à ilegalidade, à periculosidade, às patologias, à violência? Quais filmes e movimentos artísticos transgridem esses paradigmas e quais os limites dos discursos não-hegemônicos?

Partimos da elaboração de Antônio Gramsci do conceito de hegemonia e da leitura deste autor feita por Jesús Martin-Barbero, que posiciona Gramsci como um dos primeiros nas ciências sociais e críticas a se interessar pela cultura e particularmente pela cultura popular. Para Barbero:

> o conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, possibilita pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um exterior e sem sujeitos, mas como um processo no qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas (BARBERO, 1997, p. 104).

Gramsci refere-se à hegemonia como "consenso ativo" (GRAMSCI, 1991, p. 198) dando os primeiros passos para mostrar que a "massa" não é homogênea, amorfa e passiva, ainda que subordinada aos grupos dominantes, que instituem a hegemonia política e cultural a partir de seus próprios interesses. O autor "propõe uma nova relação entre estrutura e superestrutura e tenta se distanciar da determinação da primeira sobre a segunda, mostrando a centralidade das superestruturas na análise das sociedades avançadas" (ALVES, 2001, p.71). Na teoria marxista, a estrutura ou infraestrutura compreende as forças e relações de produção. A superestrutura inclui a sociedade civil, a cultura, as instituições, os rituais, o Estado. Nessa nova relação entre superestrutura e estrutura, proposta por Gramsci, o autor questiona o determinismo econômico, colocando a cultura e a sociedade civil enquanto instâncias centrais na compreensão e transformação da sociedade.

Quase toda obra de Gramsci foi escrita durante os anos em que ficou preso pelo regime fascista de Benito Mussolini, e se caracteriza por traduções, notas e análises da obra de autores como Karl Marx, Nicolau Maquiavel e vários outros. Os 33 cadernos que escreveu em quase dez anos de reclusão foram publicados postumamente como Cadernos do Cárcere. Entre os conceitos mais importantes que desenvolveu e comentou está a ideia de Hegemonia, desenvolvida especialmente no Caderno 11.[22] O autor faz uma pergunta que pode também nos servir como guia. "Por que e como se difundem, tornando-se populares, as novas concepções do mundo?" (GRAMSCI, 1991, p. 103).

[22] A numeração dos cadernos de Gramsci foi feita posteriormente à sua morte, por seu amigo e editor da sua obra, Valentino Gerratana, dentro de um complexo sistema de organização, já que Gramsci escrevia a partir de notas, simultaneamente em vários cadernos, o que dificulta estabelecer uma ordem cronológica. A edição brasileira de 1999 organizou os cadernos em seis volumes, tomando como base na edição de Gerratana, ainda que com pequenas modificações.

A moral hegemônica em relação às drogas, da abstinência, é sustentada a partir de duas retóricas principais: jurídico-moral ou médico-sanitarista. O discurso jurídico-moral parte da demonização das drogas e da criminalização do uso, da substância, do usuário. O discurso médico-sanitário, grosso modo, vê o uso de drogas como vício, adição; uma doença que deve ser tratada, até mesmo com uso de outras drogas – fármacos. Essas lógicas muitas vezes surgem antagônicas: "As drogas devem ser tratadas como questão de saúde pública, não de polícia" é um discurso que exemplifica bem essa questão e aparece como argumento do Antiproibicionismo, paradigma que defende a descriminalização das drogas.[23]

Os discursos médicos-sanitaristas muitas vezes confundem-se e interligam-se com os jurídicos-morais, e seus principais atores são os "viciados" ou adictos, os usuários problemáticos, os "crackudos", os loucos, os desviados, os doentes mentais, os doentes crônicos, os "usuários medicinais", os redutores de danos, os médicos, os cientistas, os pesquisadores, os advogados, os psiquiatras, os psicólogos, os cultivadores (de maconha), os pais preocupados, o jovem rebelde. Os locais/territórios explorados são também os tribunais e casas legislativas – já que o que se configurou como "judicialização da saúde" (LEITÃO et al, 2014) vem se tornando uma prática cada vez mais comum – mas também os laboratórios, os hospitais, os hospitais psiquiátricos, os manicômios, as periferias, as "crackolândias", as cenas de uso de drogas coletivas urbanas, as universidades, os lares dos doentes que precisam de drogas ilícitas, etc.

Bastante estudado nas áreas do Direito, da Psicologia e da Psiquiatria como um conceito pejorativo, na Filosofia e nos Estudos Culturais há a revelação da faceta positiva e propositiva do conceito de transgressão. Sobre tal noção, são importantes as elaborações de Stuart Hall (2003) e de Michel Foucault (2013). As análises dos dois autores convergem ao apresentar a transgressão como um movimento inesgotável de transformação, dentro de análises sociais que privilegiam as esferas micro e o questionam as hierarquias e os poderes estabelecidos.

Aprofundaremos a discussão sobre essa concepção mais adiante. Por ora, basta destacarmos que transgressão, na perspectiva aqui usada, não tem um caráter de desvio, infração ou delito. Como sugere Foucault, ela está liberta "do que é escandaloso ou subversivo, ou seja, daquilo que é animado pela potência do negativo" (FOUCAULT, 2013, p. 33). A transgressão está relacionada ao questionamento do que está estabelecido.

---

[23] Existem diferenças conceituais e práticas na descriminalização, na legalização e na regulamentação das drogas. Ainda assim, essas três propostas podem caminhar juntas contra a proibição, criminalização e marginalização hoje evidente em contexto global.

Pretendemos pensar o conceito de droga na atualidade – associado à ilegalidade, periculosidade e violência – através de produtos culturais audiovisuais que justamente contrariam essas acepções. Para tanto, será analisada a representação cinematográfica da droga e dos usuários em dois momentos importantes do cinema brasileiro: os anos 1960/70, dando ênfase ao movimento do Cinema Marginal, e a contemporaneidade, com contrapontos do cinema comercial e do cinema independente. Assim, a questão é o papel dos meios de comunicação na construção de uma subjetividade, transgressora do discurso hegemônico.

O conceito de Indústria Cultural (ADORNO e HORKHEIMER, 2009) foi desenvolvido por Theodor Adorno e Max Horkheimer, dois teóricos alemães, que escreveram durante e após a Segunda Guerra Mundial. Numa crítica violenta à arte na sociedade capitalista industrial, eles falam de uma cultura industrializada, que cria e organiza as produções artísticas em função de seu potencial mercadológico. A obra de arte passa a ser vista como produto cultural, como mercadoria. E não uma mercadoria qualquer, mas produto essencial na manutenção do *status quo*, no qual o entretenimento (que os autores usam como sinônimo de divertimento) e a mesmice servem aos Estados (totalitários ou não) como forma de dominação das massas. Ainda que a crítica de Adorno e Horkheimer da cultura, hoje, seja taxada de desmedida, visto o condicionamento quase total que eles propõem dos sujeitos aos meios de comunicação, a ideia de Indústria Cultural permanece atual, especialmente para pensar a intricada relação entre arte e produto cultural. Considerando particularmente o Cinema, a dita 'sétima arte', parece-me impossível pensá-lo sem ter consciência do caráter de mercadoria dos filmes. O contexto histórico do nascimento do Cinema, as necessidades técnicas para sua produção, assim como a efetivação da Indústria Cinematográfica como uma das mais lucrativas do mundo mostram que os filmes não podem ser analisados fora do contexto de mercado.

1.1 Apropriação de conceitos: da revolução à transgressão

Como disse Gilles Deleuze, "a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos (DELEUZE, 1992, p. 10). E também, de deslocá-los, reconfigurá-los e transgredi-los. Por sua vez, Félix Guattari, parceiro de Deleuze, diz que conceitos são "ferramentas, e as teorias o equivalente de caixas contendo-as" (GUATTARI, 1985, p. 1).

Etimologicamente, transgredir vem do latim *transgredi* e é definido como “ir além, violar”. Uma das leituras que deu origem às indagações que levaram a essa pesquisa foi o artigo de Stuart Hall “Para Allon White: metáforas da transformação”, no livro *Da Diáspora: identidades e mediações culturais* (2003). Citando Peter Stallybrass e Allon White, o autor opõe as ideias de Revolução e de Transgressão como as duas principais metáforas de transformação cultural e social. Se na primeira existe uma relação dialética onde acontece uma inversão binária entre grupo dominante e grupo dominado, a segunda trabalha no nível dialógico, considerando as relações sociais como heterogêneas, ambíguas e contraditórias quando se pensa em hierarquias simbólicas (2003). Numa crítica (enquanto análise, que dialoga e atualiza) à obra de Karl Marx, Hall aponta que a Revolução foi pensada por marxistas como algo truncado: quando a classe que ‘nada tem a perder senão seus grilhões’ derruba a classe ‘que monopoliza os meios de vida material e mental’, também derruba e substitui ideias e valores em um surto de transvalorização cultural. Esta é a imagem do "mundo de cabeça para baixo"; da "moral deles e a nossa" de Trotsky; das ‘visões de mundo’ mutuamente excludentes das culturas de classes antagônicas tão teatralmente contrapostas por críticos como Lukacs e Goldmann, que têm governado as metáforas clássicas de transformação. Essas formulações nos surpreendem, hoje, por sua simplicidade brutal (HALL, 2003, p. 220).

As dicotomias e polarizações de poder próprias do conceito de revolução incomodam Hall. Quando se pensa a partir da cultura, diz o estudioso, superaram-se essas inversões binárias próprias do materialismo histórico. Apontando para a “natureza contraditória das hierarquias simbólicas” (HALL, 2003, p. 226), o autor defende uma leitura micropolítica da realidade, na qual a transgressão é mais apropriada para pensar os paradigmas de transformação cultural da pós-modernidade. A noção de Stallybrass e White de transgressão é fundada nos estudos de Bakhtin sobre o carnaval. Esta festa, enquanto metáfora de transformação, como já vimos, explora a ideia de que

> [o] baixo invade o alto, ofuscando a imposição da ordem hierárquica; criando não simplesmente o triunfo de uma estética sobre a outra, mas aquelas formas impuras e híbridas do “grotesco”; revela a interdependência do baixo com o alto e vice-versa, a natureza inextricavelmente mista e ambivalente de toda a vida cultural e a reversibilidade das formas, símbolos, linguagens e significados culturais; expondo o exercício arbitrário do poder cultural, da simplificação e da exclusão, que são os mecanismos pelos quais se funda a construção de cada limite, tradição ou formação canônica (HALL, p. 226).

Hall não parte da tomada da transgressão como única fórmula, ou substituição de outras metáforas, mas enquanto exploração mais minuciosa da realidade e suas contradições.

> Os conceitos de ambivalência, hibridismo, interdependência que,conforme argumentamos, começaram a perturbar e transgredir a estabilidade do ordenamento hierárquico binário do campo cultural entre alto e baixo não destroem a força operacional do princípio hierárquico da cultura (HALL, p. 239).

Hall não elimina a ideia de que existem culturas e discursos hegemônicos. Ele aponta, pelo contrário, que a hierarquia cultural existe de forma não cristalizada. Se por um lado, o cinema – particularmente o Cinema Novo enquanto movimento político-estético – é tomado por Glauber Rocha, seu principal expoente como um instrumento revolucionário (RAMOS, 1985, p. 23), Fernão Ramos, no livro *Cinema Marginal (1968-1973) – a representação em seu limite* (1987), conjectura que uma das principais características (a nível ideológico) do Cinema Marginal, que o afasta do Cinema Novo é a desobrigação perante uma "dimensão política, conforme sentida e cobrada na época, que se manifestaria na intervenção concreta do filme na 'realidade' social através de um contato direto entre a obra e o público/povo" (RAMOS, 1987, p.19). Ramos destaca o caráter fragmentário do Cinema Marginal, que não teve líderes, manifestos e uma aglutinação em torno de um ideal político. A consolidação do que era o Cinema Marginal só acontece depois que ele termina. Ainda assim, para Ramos, apresenta-se uma organicidade por conta do compartilhamento de estéticas, momento histórico, formas e territórios de produção, que permite falarmos em movimento.

Esse contexto nos permite associar o Cinema Novo à revolução e o Cinema Marginal à transgressão. Para o Cinema Marginal, a metáfora da revolução não serve mais como estética/ideologia e a revolução social efetiva parece cada vez mais longe a partir de 1968 e do endurecimento do regime ditatorial brasileiro. Por outro lado, a instância de transgressão, como vista em Hall e Foucault, parece mais próxima da realização marginal enquanto sua forma de se posicionar perante o mundo. Apesar da falta de pretensão de diálogo com o povo, representação do mesmo ou instauração de nova ordem social, o Cinema Marginal é acontecimento. Para Ramos, mesmo com o desprendimento da efetiva distribuição dos filmes e da difícil recepção dos filmes, a referência constante dos cineastas marginais ao cinema de gênero americano e sua linguagem, especialmente através da colagem, permite uma aproximação do público maior do que a do Cinema Novo foi capaz de produzir (RAMOS, 1987). "O que os caracteriza mais profundamente como 'marginais' é exatamente a utilização dessa linguagem num segundo nível, como curtição, enquanto referência, não tanto reflexiva, mas debochada, e contendo, de qualquer forma, a dimensão metalingüística" (RAMOS, 1987, p. 69).

A análise de Michel Foucault (2013) sobre o termo transgressão também é bastante importante para pensar "filmes transgressores" como obras não-hegemônicas. Ao analisar *Meteorango Kid – herói intergaláctico* (1969), *Paraísos Artificiais* (2012) e *A Vizinhança do Tigre* (2014), é perceptível que, cada um a sua maneira, cria discursos transgressores da retórica hegemônica. Se por um lado a ideia de transgressão desenvolvida pelos Estudos Culturais ainda se vincula à análise de Bakhtin e, consequentemente, tem uma relação inerente à discussão de cultura popular e estética do grotesco, a ideia deste trabalho é ampliar essa concepção.

De acordo com as concepções de Bakhtin, Hall, White e Stallybrass, o Cinema Marginal seria, de forma geral, transgressor. Especialmente se considerarmos o esquema bakhtiniano de realismo grotesco (WHITE e STALLYBRASS, 1989, p.10), visto que tal vanguarda tem preferência pela imagem abjeta (RAMOS, 1987). Assim, a degradação do corpo humano (seja nos abusos de Meteorango contra o corpo dos outros, seja sua flagelação na cruz) e os conteúdos bizarros e grosseiros são imagens e ideias referências do grotesco exploradas em *Meteorango Kid – herói intergaláctico.*

A Vizinhança do Tigre, por sua vez, categorizado como independente e periférico, representa o baixo estrato social. O grotesco, embora esteja presente (por exemplo quando Juninho e Neguinho se sujam num duelo de comida, ou no momento da rodinha punk),[24] não parece o principal elemento, sendo até certo ponto cômico, *nonsense*. A "*grammatica* jocosa" (WHITE e STALLYBRASS, 1989, p.10) que "transgride a ordem gramatical para revelar o erótico e o obsceno ou meramente o contra-significado" (Idem) é um dos elementos centrais do filme. Os personagens falam quase o tempo todo com as gírias próprias da periferia. A esse linguajar é acrescida uma conotação violenta, com trocas de xingamentos e chistes. A performance mistura-se ao caráter cotidiano e documental, permitindo uma crítica social mais crua do que a que se propôs o Cinema Novo, com suas alegorias, simbolismos e conceituações e o Cinema Marginal, com o choque da imagem abjeta e o desbunde.

Paraísos Artificiais, no sentido estrito que propõe os estudos culturais, pouco se relacionaria à ideia de transgressão. O filme configura-se como um exemplo do "bom cinema", com um roteiro narrativo clássico, no qual as drogas aparecem enquanto possibilidade de destruição e emancipação do homem, dependendo da maneira como ele – com sua razão e inteligência – a utiliza. Aproxima-se do clássico tanto na sua forma de narrar

[24] O *mosh*, também conhecido como roda-punk ou ciranda-punk consiste numa forma de dança associada à gêneros musicais agressivos como o *punk rock* e o *heavy metal*. Nesta dança os participantes fazem movimentos bruscos como cotoveladas e joelhadas, pulam, correm e colidem entre si, numa espécie de dança-briga circular.

(o roteiro com *flashbacks* não o descaracteriza como narrativo) como na ode ao belo, particularmente expressa na nudez feminina.

Porém, a conceituação de transgressão dos estudiosos acima, não é a única. Neste trabalho, ela é combinada com a de Michel Foucault, e em todo o caso, é reapropriada para que pensemos numa transgressão específica e em transgressão com contradições internas. A transgressão admite a contradição, como a dialética não pôde fazer (FOUCAULT, 2013b). Como pode se dar a transgressão ao discurso hegemônico proibicionista? Quais são os limites desses filmes em seu caráter transgressor especificamente perante essa temática da marginalização das drogas? *Paraísos Artificiais*, então, mostra-se transgressor porque apresenta uma nova possibilidade positiva de se pensar droga: a partir da cultura psicodélica, da alteração da consciência e do autoconhecimento, do encontro com o divino.

Para o Foucault, é necessário desafogar a transgressão da ética, libertá-la do que é animado pela "potência do negativo". A transgressão liberta os limites dos conceitos, elevando-os a outros limites, num movimento inesgotável.

> A transgressão não está, portanto, para o limite como o preto está para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, o excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral que nenhuma simples infração pode extinguir. [...] Libertá-la do que é escandaloso ou subversivo, ou seja, daquilo que é animado pela potência do negativo. A transgressão não opõe a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos; não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela, justamente, não é a violência em um mundo partilhado (em um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário), ela toma, no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e se desenha o traço fulgurante que a faz ser. Nada é negativo na transgressão (FOUCAULT, 2013b, p. 33).

Para Foucault, a transgressão não se opõe propriamente a nada, não "faz resplandecer o outro lado do espelho" (Idem). Ela não está numa lógica dialética, polarizada e revolucionária. Pensando nos objetos desta pesquisa, filmes transgressores de um discurso hegemônico sobre drogas, alguns termos surgem como possibilidades: filmes não-hegemônicos, filmes não-hegemônicos, ou anti-hegemônicos? Quando se fala de hegemonia, esses três termos aparecem, às vezes como correlatos. Compreende-se que os três estão estreitamente relacionados numa visão de contestação a uma normatização já estabelecido. Parece mais condizente com a transgressão, enquanto uma ampliação dos limites, utilizar o termo "não-hegemônico", que pode comportar melhor as contradições do que resiste à homogeneização discursiva.

Nesse sentido, a transgressão desses filmes é apontar caminhos positivos para uma temática que foi ditada como negativa. Ainda que todos os filmes analisados apresentem

contradições quando fogem aos discursos hegemônicos, fornecendo outros pontos de vista, há esse importante movimento que afirma a divisão, a possibilidade. O que era negativo pode ser ressignificado.

1.2 Do dispositivo cinematográfico ao dispositivo proibicionista

Dispositivo é um conceito múltiplo. Dentro de teorias da comunicação e da crítica da arte, é a materialidade da obra, em relação dialética com o conceito. O dispositivo clássico cinematográfico é composto pela sala escura, a imobilidade dos corpos, as imagens em movimento. Na filosofia de Michel Foucault (2013a), o dispositivo comporta o material e o imaterial, o pensamento, as estruturas, o sujeito. O dispositivo é um "tipo de formação que em um determinado momento histórico teve como função principal responder a uma urgência" (FOUCAULT, 2013a, p. 365). Essas não são as únicas concepções do termo, mas foram as que surgiram para dar conta do tema: drogas e cinema.

Para Foucault, "o dispositivo tem uma natureza essencialmente estratégica" (FOUCAULT, 2013a, p. 366). É preciso ter em mente que tática e de estratégia, dentro do pensamento de Michel Foucault e de Michel de Certeau, são conceitos que se combatem e complementam. A estratégia liga-se a "diversos domínio de saberes, conhecimentos e verdades, permitindo atribuir ao 'outro' uma situação de dependência, estranheza, ausência de autonomia. A estratégia, portanto, é organizada sobre (e por meio) as relações de poder" (SOUTO e VASCONCELOS, 2014, p. 3). Já a tática, "é a arte do fraco, por isso as opera golpe por golpe. A tática tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário" (CERTEAU, 1994, p.101).

Michel Foucault apresenta dispositivo relacionado a uma dimensão de acontecimento, de intervenção subjetiva na realidade a partir da conjuração de forças que criam saberes, discursos, práticas. Quando pensa o dispositivo da sexualidade, analisa a partir da revisão documental, da crítica histórica e da epistemologia, a história da sexualidade na modernidade (FOUCAULT, 2013b). O dispositivo é

> [u]m conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo (FOUCAULT, 2013b, p. 364).

Dentro dessa microfísica das relações de poder, a análise evidencia o aparelho produtor da disciplina, na qual o dispositivo serve ao interesse dos grupos dominantes. Foucault vai falar de dispositivo da sexualidade, do aprisionamento, da verdade, da disciplina, esse último tomado como característica fundadora da sociedade moderna. Posteriormente, Deleuze (2008) atualiza a Sociedade da Disciplina, caracterizando a pós-modernidade enquanto Sociedade do Controle.

Michel de Certeau vai olhar atentamente para as transgressões a esse poder instituído através de dispositivos de controle que funcionam em rede. Certeau destaca, então, as resistências mobilizadas a partir das táticas cotidianas contrapondo-as às estratégias de dominação (SOUTO e VASCONCELOS, 2014). O autor faz uma diferenciação entre táticas e estratégias, dando continuidade aos questionamentos de Foucault sobre as metáforas de guerra no vocabulário político-social.

> Uma coisa me impressiona: utiliza-se muito, em certos discursos políticos, o vocabulário das relações de força; a palavra 'luta' é uma das que aparecem com mais freqüência. Ora, parece-me que se hesita às vezes em tirar as conseqüências disto, ou mesmo em colocar o problema que está subentendido neste vocabulário: isto é, é preciso analisar estas 'lutas' como as peripécias de uma guerra, é preciso decifrá-las por um código que seria o da estratégia e o da tática? A relação de forças na ordem da política é uma relação de guerra? (FOUCAULT, 2013, p. 139)

A partir desses pressupostos podemos falar de um dispositivo anti-drogas no mundo ocidental. E ainda, que a relação de forças no narcoestado que vivemos é uma relação de guerra. Várias guerras. Discursivas, jurídicas e uma que se impõe na materialidade dos corpos e se dá nas trincheiras das periferias.[25]

A partir de Foucault, podemos considerar que os filmes, produtos culturais de uma indústria estabelecida,[26] são *acontecimentos* (2013) que mesmo diferentes em alcance e

[25] Em agosto de 2017, o Jornal Extra, do Rio de Janeiro, resolveu transformar a editoria "Casos de Polícia" em "Guerra do Rio". A mudança foi amplamente criticada por ativistas de direitos humanos e comunicadores populares, que viram na mudança, a legitimação de violações de direitos contra favelados que moram em territórios de distribuição de drogas. A idéia do genocídio da população negra é fortalecida por esses discursos midiáticos não-hegemônicos, que rejeitam a idéia de guerra às drogas. Alguns veículos escreveram sobre o tema, entre eles *The Intercept*. Reportagem. Disponível em: < https://theintercept.com/2017/08/16/ao-criar-editoria-de-guerra-jornal-extra-endossa-politica-de-seguranca-fracassada-do-estado/ >. Acesso em 21/08/2017.

[26] A partir da leitura da tese "Novíssimo Cinema Brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência", de Maria Carolina Oliveira, foi possível compreender as instâncias da Indústria Cinematográfica Brasileira. Se para vários autores não faz sentido falar de uma Indústria do cinema, por conta de não haver sustentação autônoma da produção através da livre concorrência, falaremos de Indústria em seu caráter sociológico, no qual a produção cinematográfica assume moldes industriais. A produção tem como prerrogativa a profissionalização, impessoalidade, divisão de funções e especialização. Ainda, mesmo que não haja indústria, há um pensamento industrial como paradigma do que a autora chama de "Cinemão", cinema pensado a partir do modelo das grandes produções – realizadas com grandes orçamentos, elenco midiático, moldes televisivos, concebidos para "estourar" (OLIVEIRA, 2014).

capacidade de produzir efeitos, são parte de uma rede, de uma engrenagem que, neste trabalho, se volta para aqueles que se dispõem sobre o tema das drogas. Para Michel Foucault (2011), em toda a sociedade a produção de discursos é controlada, selecionada e tem como objetivo conjurar poderes, controlar acontecimentos. Esses produtos culturais suportam ou renegam valores relacionados ao uso de substâncias. "O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar" (FOUCAULT, 2011, p. 10).

O tópico dos acontecimentos é de grande importância para a filosofia. A *Enciclopédia de Termos Lógico-filosóficos* (BRANQUINHO; MURCHO; GOMES, 2005) pode ajudar a compreender esse conceito, que toma proporções mais específicas no pensamento de Michel Foucault. "Acontecimentos-tipo" são entidades universais, no sentido de repetíveis ou exemplificáveis, e abstratas, no sentido de não localizáveis no espaço-tempo. "Acontecimentos-exemplar" são por sua vez entidades particulares, no sentido de irrepetíveis ou não exemplificáveis, e concretas, no sentido de datáveis e situáveis no espaço-tempo. Em geral, toma-se o termo acontecimento apenas no sentido de acontecimento-exemplar (Idem). Podemos falar ainda de acontecimentos simples e acontecimentos complexos, que correspondem mais ou menos a acontecimentos gerais e particulares (Idem). Quando pessoas assistem a um filme, é um acontecimento geral, simples. Quando militares, durante os anos 1960, no Brasil, assistem a um filme do Cinema Marginal, é um acontecimento complexo e particular, um acontecimento-exemplar. É o caso de *Meteorango Kid* enquanto acontecimento durante o regime endurecido pelo Ato Institucional n. 5, que implementou a censura prévia. *Meteorango* sofre, na estreia do Festival de Brasília de 1969, censura, explicitando seu caráter de acontecimento-exemplar.

> Até poucas horas antes da sessão do filme, ninguém sabia se ele ia ser exibido ou não. A censura já o tinha assistido cinco vezes (segundo consta nos autos) e ainda não sabia o que fazer: se proibiam, se prendiam, se queimavam. Muitas personalidades sinceramente tocadas pela crueza do filme defenderam-no. Mas os censores escolheram o pior, o patético, o ridículo. Ficaram na cabine de projeção abaixando e aumentando o som dos diálogos no momento que os incomodavam. Nesses instantes a platéia vaiava (OLIVEIRA, 1997, p. 41).

A censura prendeu o filme por um ano, enquanto a família de André Oliveira tentava a liberação do filme. Conseguiram, com a condição de que o filme iniciasse com a cartela "Todos nós carregamos uma cruz, herança do calvário, e nos crucificamos nela". Uma tentativa de moralização e culpabilização de Meteorango, que comete desvios e é punido por eles.

Ainda sobre a ideia de acontecimento, é possível dividir os acontecimentos em contingentes e não contingentes. Um acontecimento contingente é simplesmente um acontecimento que ocorreu, mas que poderia não ter ocorrido (se as coisas tivessem sido outras). Um acontecimento não contingente é um acontecimento que não só ocorreu, como também não poderia não ter ocorrido (BRANQUINHO, MURCHO e GOMES, 2005). A questão torna-se mais complexa quando se propõe pensar acontecimentos efetivos e acontecimentos possíveis. Suponha-se, que apesar de estar estudando cinema marginal, eu não assisti *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), clássico de Rogério Sganzerla. Minha não-ação é um acontecimento possível que certamente terá influência no trabalho. "Há quem não admita de forma alguma acontecimentos meramente possíveis, e apenas considere como um acontecimento algo que de fato ocorreu, está a ocorrer, ou virá a ocorrer" (BRANQUINHO; MURCHO e GOMES, 2005, p. 24). Foucault, definição de dispositivo afirma que ele é produto do dito e do não dito. Assim, considera acontecimento também o acontecimento possível. Para Foucault, o conceito de acontecimento está numa lógica de luta.

> O problema é ao mesmo tempo distinguir os acontecimentos, diferenciar as redes e os níveis a que pertencem e reconstituir os fios que os ligam e que fazem com que se engendrem, uns a partir dos outros. Daí a recusa das análises que se referem ao campo simbólico ou ao campo das estruturas significantes, e o recurso às análises que se fazem em termos de genealogia das relações de força, de desenvolvimentos estratégicos e de táticas. Creio que aquilo que se deve ter como referência não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não lingüística. Relação de poder, não relação de sentido. A história não tem "sentido", o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas. Nem a dialética (como lógica de contradição), nem a semiótica (como estrutura da comunicação) não poderiam dar conta do que é a inteligibilidade intrínseca dos confrontos (FOUCAULT, 2013a, p. 41).

O cotidiano de uma pessoa que usa drogas se impõe numa rotina de distorções generalizadas de discursos oficiais e não oficiais: midiáticos, médicos, jurídicos, familiares, culturais... O discurso hegemônico sobre drogas na mídia e na sociedade é fruto de um dispositivo proibicionista, ao mesmo tempo em que a mídia faz parte da rede que constrói o dispositivo. Na busca por esses acontecimentos que transgrediram e transgridem o dispositivo proibicionista, partimos para a análise de filmes brasileiros.

Anne-Marie Duguet relaciona o dispositivo à arte, quando fala do dispositivo cinematográfico no contexto do Cinema Expandido:

> Esse dispositivo responde a normas fortemente instituídas: uma projeção frontal sobre uma tela grande numa sala escura em que o espectador fica 'imobilizado' numa poltrona entre a tela e o projetor. Uma máquina de ficções como essa aceita variações ínfimas. De fato, as exigências do processo de identificação, certa

> economia espectável ligada à narração, determinam esse dispositivo [...] Apenas o cinema 'literal', 'a-narrativo' era suscetível de interrogar mais diretamente tal funcionamento (DUGUET, 2009, p. 55).

A partir da dicotomia Conceito da Obra *versus* Dispositivo da Obra, Duguet apresenta a videoarte conceitual como uma proposta na qual a ideia que busca ser passada ao observador é mais importante que a execução ou o objeto da obra de arte (DUGUET, 2009).

> O projeto dos artistas conceituais reside em solicitar, acima de tudo, a atividade mental do espectador, em deslocar a atenção que ele dirige normalmente ao objeto da arte para seus pressupostos, para os princípios que presidem à sua concepção. (DUGUET, 2009, p. 53)

Existe aí uma desconexão entre conceito e materialidade da obra. O limite da arte conceitual são os artistas da "Arte&Linguagem" (DUGUET, 2009, p. 53) que eliminam a produção do objeto artístico em detrimento de proposições. Ainda assim, muitos outros artistas, como diz Duguet, preocuparam-se com o dispositivo e com o conceito. Duguet tem como objeto de estudo o vídeo associado ou tornado arte. Suas questões, porém, atravessam o cinema. A metalinguagem do vídeo, que ela privilegiará como elemento de arte conceitual, põe em evidência o debate sobre a própria representação e a tecnologia. O Cinema Marginal é um desses cinemas metalinguísticos, "metacríticos" (DUGUET, 2009, p. 50), que pensam o papel do cinema enquanto arte e o papel da arte enquanto dispositivo, tecnologia e, muitas vezes, ferramenta de transformação social.

Os conceitos das obras marginais eram amplamente discutidos pelos cineastas. As críticas e reflexões eram profusas. Embora não haja Manifesto Marginal nem coesão político-artística entre seus autores, alguns manifestos surgem nessa época tentando dar conta das novidades estilísticas e conceituais daquele novo cinema que vinha em contraponto ao Cinema Novo. Podemos resgatar pelo menos dois manifestos: "Cinema Cafajeste" e "Cinema fora da Lei", de Rogério Sganzerla. Neste último, refletindo sobre *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), publicado na *Revista Cavalo Azul* em 1968, o cinema é colocado como dispositivo de luta.

> Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo (SGANZERLA, 1968).[27]

O cinema pode ser visto enquanto dispositivo no campo da arte e no campo da política, e essas duas visões não necessariamente são excludentes. As dezenas de telas que nos

[27] Disponível em: http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/cinema-fora-de-lei. Acesso em: 08/08/2017

circundam têm discursos específicos sobre nosso conhecimento sobre as drogas. Seja no jornalismo, nas redes sociais, no *youtube*, na televisão aberta e fechada, no audiovisual por demanda, no cinema, majoritariamente a droga é exposta e vendida como substância marginal, prejudicial e indesejável. É mais uma faceta do que podemos chamar dispositivo proibicionista que, como indica Foucault (2013a) responde a diversas urgências. A proibição da maconha no Brasil, como já foi demonstrado por historiadores e cientistas sociais (BARROS e PERES, 2011; CARLINI, 2006; CARVALHO, 2014; SAAD, 2013), responde a uma urgência específica: criminalizar e conter os corpos e as mentes dos negros recém libertos da escravidão.[28]

A proibição no Brasil se insere num contexto internacional de criminalização e controle dessas substâncias, favorecido por um pensamento racista. As primeiras conferências internacionais de regulação de substâncias é tema do artigo "A emergência da política mundial de drogas: o Brasil e as primeiras conferências internacionais do ópio", de Jonatas Carvalho, publicado na revista *Oficina do Historiador*, em 2014. A Conferência do Ópio de Xangai (1909) é marco nesse período formativo do proibicionismo. Na segunda edição, em 1912, a conferência acontece em Haia e as ideias sobre o tema são bastante conflitantes. Segundo Carvalho, a Alemanha tinha laboratórios de ópio e cocaína, enquanto a Inglaterra queria discutir alguma regulamentação sobre essas substâncias. O Japão era acusado de introduzir massivamente morfina e heroína no território chinês como parte de sua invasão. A Itália só participou do primeiro dia, pedindo a discussão sobre a *Cannabis*[29], recusada por outros. Existia uma confusão geral sobre o conceito de droga e os limites legais e culturais do uso. O hiato provocado pela Primeira Guerra conteve o avanço do proibicionismo no cenário mundial. Os Estados Unidos seguiram criando legislações internas sobre o assunto: a *Harrison Narcotics Tax Act* condicionava o consumo de ópio, morfina e cocaína apenas para fins medicinais.

[28] Em síntese, sabe-se hoje que a maconha não é nativa do Brasil, tendo sido para cá trazida pelos escravos africanos. Foi também incorporada pelos índios brasileiros, que passaram a cultivá-la. Pouco se cuidava então desse uso, estando ele mais restrito às camadas socioeconômicas menos favorecidas, não chamando a atenção da classe dominante branca. Até o momento em que começou a ser usada como remédio. "Ao que parece, as cigarrilhas Grimault tiveram vida longa no Brasil, pois ainda em 1905 era publicada em nosso meio a propaganda indicando-as para asthma, catarrhos, insomnia, roncadura, flatos", diz o médico e especialista em psicofarmacologia Elisaldo Carlini (2006). Mas essa "liberalização" não durou muito.

[29] *Cannabis* é um gênero de angiospermas que inclui três variedades diferentes: *Cannabis sativa*, *Cannabis indica* e *Cannabis ruderalis*. Popularmente, maconha, beck, ganja. Já foi chamada de pito de pango, diamba, dirijo e fumo-de-negro. Existem outras variantes, normalmente híbridos criados em função de necessidade específica.

Com o fim da Primeira Guerra, os Estados Unidos voltam a querer liderar a política internacional sobre drogas. Em 1919, é criada a Lei Seca que se tornou um grande fracasso nos Estados Unidos. Esses "avanços" levaram a uma nova conferência internacional, em 1924, da qual o Brasil pela primeira vez fez parte. Alguns autores como Carlini (2006) afirmam que a inclusão da C*annabis* nesta conferência foi solicitada pelo representante brasileiro, Dr. Pernambuco Filho. A ideia ainda é atribuída à delegação do Egito ou da Inglaterra, como comenta Jonatas Carvalho (2014). Fato é que um acordo foi feito para proibir a exportação de cânhamo indiano que não fosse para fins científicos ou medicinais, sendo, então, de 1924 a primeira regulamentação internacional sobre a *Cannabis*. O Brasil ainda participou, em 1936, da Convenção de Genebra, mesmo ano em que foi criada a Comissão Nacional de Fiscalização de Entorpecentes (CNFE), que indicou representantes para tal reunião.

No Brasil, a proibição total do plantio, da cultura, da colheita e da exploração da maconha em todo território nacional ocorreu em 1938. No artigo "Proibição da maconha no Brasil e suas raízes históricas escravocratas", publicado na *Revista Periferia*, em 2011, André Barros e Marta Peres discutem a proibição da *Cannabis* evidenciando a marca racista que séculos de regime escravocrata deixaram no imaginário social. Eles destacam que, após o fim da escravidão, é notória a implementação de uma política positivista, fortemente influenciada pelo pensamento de Cesare Lombroso (1835-1909), um criminologista italiano cujas teorias buscavam relacionar traços físicos das pessoas a seus aspectos mentais e comportamentais. A ideologia lombrosiana criminalizou os negros, sua religião, sua cultura e, obviamente, o hábito de fumar maconha. Era notável o grande contingente populacional de negros e índios, maior do que colonizadores brancos. Isso gerava medo nas elites, que buscavam reprimir e dominar.

Foucault fala repetidamente sobre as novas formas de dominação, que passam do poder punitivo para o do controle, da vigilância. As novas formas de controle social vinham impregnadas com ideologias de assepsia e higiene do corpo e do corpo social. Princípios básicos da República, essas medidas civilizatórias incluíam a segregação dos doentes, a exclusão dos delinquentes e a marginalização dos pobres. Essas questões foram incorporadas no Brasil, sendo exemplos a Reforma de Pereira Passos, a Revolta da Vacina, e a perseguição aos hábitos culturais dos escravos. Assim como o uso da *Cannabis*, a capoeira também já foi crime. De 1890 a 1937 o capítulo XIII do código penal tratava dos "vadios e capoeiras", proibindo o jogo. O candomblé e a umbanda, se não criminalizados oficialmente, foram maciçamente perseguidos, assim como o samba. Até hoje, tradições religiosas afro-brasileiras

são discriminadas. O "fumo d'Angola" acabou sendo subtraído da umbanda; os negros, depois de libertos, foram substituídos por uma mão de obra imigrante branca, que além de barata também era conveniente para a política embranquecedora do Estado. Em 1934, durante governo Getúlio Vargas, cria-se a Delegacia de Tóxicos e Mistificações. Pelo nome é evidente a criminalização tanto da maconha quanto das práticas religiosas e culturais afro-brasileiras.

Podemos configurar, a partir do levantamento de uma série de leis, convenções internacionais, ideologias científicas, reproduções midiáticas, as características próprias do dispositivo como indica Foucault (2013a). Um dispositivo proibicionista essencialmente criminalizador, como defende Jonas Lunardon (2015) na sua dissertação de Mestrado "'Ei, polícia, maconha é uma delícia!': o proibicionismo das drogas como uma política de criminalização social". [30]

Na atualidade, o proibicionismo tem como principal consequência o controle, através da criminalização e do encarceramento em massa, de populações vulneráveis (no Brasil, notadamente homens jovens, negros, pobres e periféricos) através de força policial e do sistemo punitivo. Lunardon, por um lado, considera o proibicionismo um fracasso: no seu suposto objetivo de diminuir oferta e demanda. Por outro lado, considera um sucesso, porque permite intervenções diversas sobre os corpos dos sujeitos, isto é, funciona bem como uma estratégia de controle social. Quando se criminaliza a droga, é possível criminalizar grupos sociais inteiros, e particularmente de criminalização da pobreza. A mídia, "adotando a retórica do medo e o discurso de enfrentamento bélico como a única solução possível" (LUNARDON, 2015, p. 28), contribui enormemente para a manutenção dessa realidade.

Não cabe aqui esgotar as possibilidades dos conceitos de dispositivo, mas abordar sucintamente os principais paradigmas que nos guiam na análise dos filmes. É possível pensar o cinema, enquanto *media*, como parte do dispositivo proibicionista ou das táticas de resistência ao mesmo. Ao utilizar termos tão complexos e múltiplos como dispositivo, acontecimento, transgressão e hegemonia, é preciso trazer alguns aspectos de como eles foram trabalhados anteriormente. Os filmes analisados são, num só tempo, táticas de

[30] Jonas indica que a criminalização da maconha no Brasil acontece já antes da legitimação internacional, já em 1921, com um decreto federal que, apesar de não citar nominalmente a *Cannabis*, serviu para reprimi-la. Analisando imagens publicitárias e decretos do começo da proibição da maconha e a partir da leitura do historiador Henrique Carneiro, especialista em História da Alimentação, das Bebidas e das Drogas, Lunardon indica que "ao contrário do que se vê hoje, o usuário era punido, na prática, muito mais severamente do que o comerciante ou o produtor. Uma demonstração de que o foco da criminalização era voltado ao hábito social do uso" (LUNARDON, 2015, p. 9). Sobre a mídia no início do século XX, Lunaron destaca, através de exemplos de propagandas estatais e midiáticas, a demonização do negro, a proteção à juventude, a utilização do discurso científico e o tom de fanatismo.

resistência (a um discurso hegemônico), acontecimentos que deflagram experiências, obras de arte e produto cultural.

2 **DISCURSOS, HEGEMONIAS E ANÁLISES SOBRE A QUESTÃO DAS DROGAS**

Identifica-se uma busca pela verdade, uma "vontade de verdade", como diz Michel Foucault (2006), que caracteriza a sociedade ocidental a partir do século XV. Essa verdade passa necessariamente sobre a instância discursiva. Sobre a operação dos discursos, Foucault (2006) destaca três interdições principais: a exclusão de certos discursos, ou o "tabu do objeto"; a interdição ou "ritual da circunstância" (qualquer um não pode falar de qualquer coisa em qualquer circunstância); e o direito privilegiado de quem fala. O tema das drogas esbarra nessas três operações, sendo a última, o direito privilegiado de quem fala, a mais significativa. Isso porque é a partir dos julgamentos morais de quem consegue falar que se instaura a lógica antiproibicionista, amparada por instâncias jurídicas, midiáticas, médicas, morais, escolares, militares, etc.

Nessa busca pela verdade, é preciso perceber a disparidade entre o senso comum sobre drogas e as verdades institucionais: a substância que mais causa a morte de brasileiros é o álcool (SENAD, 2009). Produto não só legalizado, mas que tem seu consumo amplamente incentivado pela publicidade. Um mercado milionário.[31] No ano de 2007, 4.3 óbitos a cada 100 mil habitantes no Brasil foram relacionados ao uso de drogas, onde o álcool também é listado. A bebida é associada a 90% destas mortes ou 3.9 óbitos a cada 100 mil habitantes.

Por outro lado, o tráfico de psicoativos[32] corresponde ao crime que mais priva pessoas de liberdade no Brasil. Dos 607 mil presos, 27% está detido por tráfico, 21% por roubo e 14% por homicídio.[33] A violência da droga não está majoritariamente nos seus efeitos sobre o corpo do usuário, mas sim no corpo social, graças à ilegalidade e às consequências provindas desta política estatal.

Mídias & Drogas: o perfil do usuário na imprensa Brasileira[34] é uma coletânea de artigos e análise de reportagens organizada pela Agência de Notícias dos Direitos da Infância,

---

[31] Reportagem: Mais rico do Brasil, dono da Ambev ganha R$ 3,86 mi por hora em um ano. Disponível em: https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/09/01/mais-rico-do-brasil-dono-da-ambev-ganha-r-386-mi-por-hora-em-um-ano.htm. Acesso em 11/08/2017.

[32] Psicoativos ou psicotrópicos são substâncias que agem principalmente no sistema nervoso central.

[33] Levantamento Nacional De Informações Penitenciárias (INFOPEN). Disponível em < http://www.justica.gov.br/noticias/mj-divulgara-novo-relatorio-do-infopen-nesta-terca-feira/relatorio-depen-versao-web.pdf>. Acesso em 08/08/2017

[34] O material jornalístico da pesquisa foi veiculado entre 1º de agosto de 2002 e 31 de julho de 2003. Foram analisados artigos, colunas, matérias e editoriais publicados por 52 jornais e quatro revistas, publicações

vinculada ao Programa Nacional de DST/AIDS do Ministério da Saúde. A pesquisa funciona como um manual para os jornalistas abordarem o tema e tem como uma das principais questões a *desestigmatização* do usuário.

Na amostra analisada, 32.3% das reportagens tinham como tema violência praticada por usuários, 25.2% problemas de saúde do usuário, 9.0% violência sofrida por usuários. Uso por conta do prazer e questões terapêuticas ocupam 1% da amostra. Alívio físico/psíquico, 0.3%; Discriminação/preconceito, 0.3%; Reforço dos laços sociais, 0.3%.

Segundo o livro, a cobertura jornalística analisada é fortemente centrada em casos particulares, em detrimento de reflexões mais gerais: 33.8% das reportagens que tratam sobre drogas estão repercutindo histórias individuais. Dentre essas, apenas 4.2% retratam este usuário como sujeito de direitos. Já o comportamento da grande mídia em relação às fontes volta a refletir o pequeno grau de aprofundamento e discussão em relação ao tema. A principal fonte identificável das reportagens da amostra (9.1%) é o executivo estadual, ou seja, a polícia. No que foi considerado mídia jovem, a principal fonte são os pacientes e usuários (24.7%), o que mostra uma abordagem diferente, mais contextualizada (ANDI, 2004, p. 64).

A conclusão do relatório é que "as matérias factuais, em geral, possuem uma visão policialesca e são as que mais ignoram a multicausalidade da questão, depositando de maneira simplista, no 'uso de drogas', toda a responsabilidade pela violência" (ANDI, 2004, p. 26). Esse livro é importante na medida em que se propõe a pautar deslocamentos: da cobertura do uso de drogas das páginas policiais, da abordagem sensacionalista e vinculada à violência.

Mídia e Violência – tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil (2007) chega a conclusão parecida sobre a cobertura da mídia brasileira nesse segmento ser pouco contextualizada. *Mídia e Violência* é uma publicação do Centro de Estudos de Segurança e Cidadania (CESeC) da Universidade Cândido Mendes. Ela é fruto de três anos de pesquisa de duas pesquisadoras da instituição: Silvia Ramos, cientista social, e Anabela Paiva, jornalista. Analisando diariamente o tema da violência nos jornais, *Mídia e Violência* coloca dois questionamentos principais: como os jornais cobrem violência, segurança pública, crime e polícia? Como é possível melhorar essa cobertura?

---

nacionais. Destes, 48 jornais e três revistas publicaram ao menos um texto sobre o tema drogas. Além disso, foram pesquisados 24 suplementos de jornais e quatro revistas voltadas para o público adolescente – 19 desses suplementos e duas revistas publicaram algo pertinente à abrangência da temática das drogas. Para a grande mídia foi definida uma amostra de matérias segundo a metodologia do Mês Composto, resultando em 595 textos jornalísticos. No caso da Mídia Jovem, o universo pesquisado foi todo o veiculado ao longo do ano, com o resultado de 85 matérias publicadas sobre a temática em foco. No total, 680 textos jornalísticos foram analisados.

O livro foi feito através de entrevista com profissionais da segurança pública, jornalistas e análise de reportagens. Um dos capítulos do livro é dedicado aos estereótipos das favelas e periferias. Segundo a publicação, boa parte dos profissionais da mídia reconhece que os seus veículos "têm grande responsabilidade na caracterização dos territórios populares como espaços exclusivos da violência. Ao mesmo tempo, admite que a população dessas comunidades raramente conta com a cobertura de assuntos não relacionados ao tráfico de drogas e à criminalidade" (PAIVA e RAMOS, 2007, p. 77).

A questão das drogas não tem um lugar de destaque no livro, mas permeia-o por completo, visto que o tráfico de drogas é associado à violência e às periferias pela mídia. Nesse contexto, uma das considerações para os jornalistas é:

> apesar da forte relação que acaba tendo com a violência urbana, a venda de drogas, em si mesma, não é uma prática violenta. Freqüentemente jornalistas empregam o termo "traficante" como sinônimo de criminoso violento, mas, na realidade, há muitos jovens e adultos presos pelo delito de traficar drogas que não cometeram violência" (RAMOS, 2007, p. 154).

Desde a publicação dessas análises sobre a mídia (de 2005 e 2007), vários avanços a respeito do tema podem ser destacados.[35] A Marcha da Maconha foi juridicamente reconhecida como um movimento legítimo em 2008 pelo Supremo Tribunal Federal. O uso do *canabidiol* e/ou *tetrahidrocanabidiol* (THC), princípios ativos da maconha, foi regulamentado pela Anvisa, em 2016. Desde 2014,[36] está protocolado no Supremo Tribunal Federal o Recurso Extraordinário 635.659, que reflete o debate acirrado sobre a constitucionalidade do art. 28 da Lei 11.343/2006, conhecida como Lei de Drogas. O artigo 28 versa sobre a diferenciação entre traficante e usuário. A iniciativa de tal recurso é de vários coletivos e instituições que atuam no campo problemático das drogas, como Conectas, Sou da Paz, Instituto Terra, Trabalho e Cidadania e Pastoral Carcerária (CAMPOS e VALENTE, 2011/2012). No artigo "O julgamento do recurso extraordinário 635.659: pelo fim da guerra às drogas" (2011/2012), Marcelo Campos e Rodrigo Valente defendem que o objetivo da Lei de Drogas de 2006 não foi cumprido, por isso ela precisa ser revisada.

---

[35] O Talking Drugs (em português, "falando sobre drogas") é uma plataforma online que publica notícias e análises sobre política de drogas, redução de danos e questões relacionadas. Em dezembro de 2017, publicou um mapa-mundi interativo sobre os avanços e retrocessos da política de drogas no ano de 2017. O Brasil foi destaque negativo pela redução de verbas (e ameaças de fechamento) do programa de redução de danos Braços Abertos, da prefeitura de São Paulo, que provém moradia, alimentação e cuidado para usuários de drogas nas cenas de uso conhecidas como "cracolândia". Mapa interativo e reportagens disponíveis em: http://www.talkingdrugs.org/global-drug-policy-developments-of-2017. Acesso em 10/01/2018.

[36] Consulte o encaminhamento do processo no site do STF. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/jurisprudenciarepercussao/verAndamentoProcesso.asp?incidente=4034145&numeroProcesso=635659&classeProcesso=RE&numeroTema=506 >. Acesso em 16/08/2017.

> É preciso anotar, todavia, que tal fracasso concerne apenas ao discurso entoado de "atenção e a reinserção social de usuários e dependentes de drogas". Na prática, subjaz política de criminalização da pobreza que, escorada na denominada "Guerra às Drogas", estigmatiza e alija as pessoas mais vulneráveis do acesso aos serviços públicos mais básicos (CAMPOS e VALENTE, 2011/2012, s/p).

Os autores elencam as principais razões:[37] 1) A distinção entre usuário e traficante é extremamente frágil, gerando ampla margem de discricionariedade à autoridade policial responsável pela abordagem; 2) a maioria dos casos que envolve porte de entorpecentes deriva de prisão em flagrante, isto é, não há um trabalho de investigação por parte da polícia para combater os esquemas de tráfico de drogas; 3) há um perfil bem nítido de pessoas selecionadas nesses casos: jovens, pobres, negros e pardos e, em regra, primários; 4) a maior parte das pessoas detidas por envolvimento com entorpecentes estava sozinha na hora do flagrante; 5) são ínfimos os casos em que a pessoa presa por envolvimento com entorpecentes portava arma; 6) na maior parte dos casos, a pessoa acusada portava pequena quantidade de entorpecentes; 7) em regra, a única testemunha do caso é o policial (ou policiais) que efetivou a prisão, cuja palavra é supervalorizada pelo Judiciário por possuir fé pública; 8) desde a promulgação da Lei 11.343/2006, o comércio e o consumo de entorpecentes e o número de pessoas presas por tráfico têm aumentado (CAMPOS e VALENTE, 2011/2012).

Três dos onze ministros do Supremo votaram em 2015 a favor da descriminalização do uso e porte da maconha (Gilmar Mendes, Edson Fachin e Luís Roberto Barroso). Em março de 2017, o ministro Teori Zavascki morreu enquanto analisava o recurso. O novo ministro a cuidar do caso foi indicado pelo presidente em exercício Michel Temer, Alexandre de Morais.[38]

A lenta mudança de paradigma e legislação sobre drogas é fruto de uma discussão especialmente do campo da saúde articulado politicamente, culturalmente e midiaticamente, que indica certas substâncias, especialmente a maconha, como terapia para diversas doenças. Um filme que teve bastante impacto nesse processo foi o documentário *Ilegal* (2014)[39], de

---

[37] Razões apoiadas em três relatórios: Tráfico de drogas e Constituição (Série Pensando o Direito – n. 1/2009 – Secretaria de Assuntos Jurídicos do Ministério da Justiça (SAL), Faculdade Nacional de Direito da UFRJ e Faculdade de Direito da UNB; Impacto da assistência jurídica a presos provisórios: um experimento da cidade do Rio de Janeiro (Associação pela Reforma Prisional, CESEC/UCAM e Open Society Institute, 2011); Prisão provisória e Lei de Drogas: um estudo sobre os flagrantes de tráfico de drogas na cidade de São Paulo (Núcleo de Estudos da Violência – USP e Open Society Institute, 2011).

[38] Reportagem: Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-descriminalizacao-das-drogas-nas-maos-de-alexandre-de-moraes>. Acesso em: 16/08/2017.

[39] Juntamente com o documentário *Ilegal*, foi lançada a Repense, uma campanha de comunicação criada para incentivar o debate e a reflexão sobre o uso medicinal de maconha no Brasil. Mais informações em: http://www.campanharepense.org/campanha/

Raphael Erichsen e Tarso Araujo. Esse é o primeiro filme produzido pela *Revista Superinteressante*, que desde seus primórdios vem pautando o tema das drogas. O longa conta a saga de três famílias em busca de tratamento para seus filhos, que sofrem de doenças complexas, cujo extrato da C*annabis* é o único remédio que traz melhoras efetivas.

O artigo "Fumaça do Bom Direito: demandas pelo acesso legal à maconha no Rio de Janeiro" (2017) foi publicado na primeira edição da *Platô*, revista da Plataforma Brasileira de Política sobre Drogas, e traz a história de famílias cariocas que lutam pela legalização e regulamentação dos insumos ilegais que seus filhos precisam para terem melhor qualidade de vida. O artigo é fruto da pesquisa "Os pacientes de maconha medicinal, a lei e a medicina: produzindo dados para o debate em torno do Canabidiol", uma etnografia coordenada pelo antropólogo Marcos Veríssimo. A articulação desses grupos de mães e pais vem sendo essencial para pautar a legalização e descriminalização das drogas e essas famílias vêm contando com o apoio tanto de cultivadores que doam o extrato da maconha para o tratamento dos doentes quanto de associações que militam pela legalização. Por outro lado, a entrada dessas famílias num ativismo jurídico e político é essencial para mobilizar e sensibilizar o judiciário, a opinião pública, a mídia e as pessoas em geral sobre a necessidade de pensar tais substâncias sem a ideia de que todos os seus usos são malignos. O documentário *Ilegal* foi importante na articulação das (ainda tímidas) mudanças que o legislativo efetuou.

> O documentário não é apenas informativo, mas representa uma das ações de mobilização nacional de pais e familiares de crianças portadoras de doenças raras para a mudança da lei. Após essa ampla mobilização, em janeiro de 2015, o Brasil retira o CBD – um dos componentes presentes na planta cannabis – da lista de substâncias proibidas no país (POLICARPO; VERISSIMO e FIGUEIREDO, 2007, p. 17).

No que se refere ao cinema, além dos já mencionados *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite I* e *II*, alguns outros longas-metragens a partir da Retomada (1995-2015) destacam-se ao abordar o tema das drogas. Se por um lado em vários deles a droga tem presença constante, ela muitas vezes não é o assunto principal, mas parte naturalizada de filmes que retratam a violência urbana, as periferias e a relação "polícia-bandido", justamente pelo proibicionismo instituído socialmente e pela meta de realismo das produções brasileiras comerciais contemporâneas.

Na ficção, podemos destacar alguns filmes que fazem conexões drogas-periferia, drogas-crime, drogas-violências, drogas-loucura: *Bicho de Sete Cabeças* (2000), de Laís Bodanzky; *O Homem do Ano* (2003), de José Henrique Fonseca; *Cidade dos Homens*[40] (2007), de Paulo

[40] *Cidade dos Homens* é o filme homônimo da série de TV produzida pela O2 Filmes e pela Rede Globo, sendo exibida durante quatro temporadas, entre 2002 e 2005 e depois em formato de minissérie em 2017.

Morelli; *Meu nome não é Johnny* (2008), de Mauro Lima; *Era Uma Vez...* (2008), de Breno Silveira; *Verônica* (2009), de Maurício Farias; *400 contra 1 - Uma História do Crime Organizado* (2010), de Caco Souza; *Alemão* (2014), de José Eduardo Belmonte; *Carandiru* (2003), de Héctor Babenco, que em 1981 dirigiu *Pixote – a lei do mais fraco*; *Faroeste Caboclo* (2013), de René Sampaio; e *Última Parada 174* (2008), de Bruno Barreto, que ficcionaliza a história de Sandro Barbosa do Nascimento, que sequestrou um ônibus na Zona Sul em 2000, episódio que teve ampla cobertura ao vivo pela mídia e culminou em Sandro assassinado. Sandro foi um sobrevivente da Chacina da Candelária em 1993 e teve sua história retratada em documentário no *Ônibus 174* (2002), dirigido por José Padilha. No cinema documentário, podemos destacar: *Cortina de Fumaça* (2010), de Rodrigo Mac Niven; *Falcão, meninos do tráfico* (2006); *Dançando com o diabo* (2009), de Jon Blair e Tom Phillips, uma produção europeia na periferia brasileira; e *Curumin* (2016), de Marcos Prado.

A maioria desses filmes, exceto *Bicho de Sete Cabeças*, concentra-se na relação drogas-criminalidade. Um documentário importante desse movimento anti-proibicionista, é *Quebrando o Tabu* (2011), de Fernando Grostein Andrade e Cosmo Feilding-Mellen. *Legalize Jah*, (2018) dirigido por Johnny Araújo e Gustavo Bonafé[41].

2.1 **A marginalidade no centro ao longo da história do cinema brasileiro**

Os primeiros filmes exibidos no Brasil se dão num contexto de grande crescimento da cidade do Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o XX. Crescimento esse tanto de importância política, nacional e internacional, quanto populacional: de 275 mil habitantes em 1872, no começo do século XX já éramos mais de 500 mil (MOURA, 2011).

A primeira sala de cinema do Brasil não foi exclusiva para a exibição de filmes, e comportava uma diversificada oferta do mercado de entretenimento que se consolidava. O Salão de Novidades de Paris, localizado na Rua do Ouvidor, foi inaugurado em 1897 (SOUZA, 2007). Seus proprietários eram Pascoal Segreto, migrante italiano que ficou conhecido como "Ministro das Diversões" (MARTINS, 2004) e José Roberto Cunha Salles, notório explorador dos jogos de azar como o jogo do bicho (SOUZA, 2007). Além de autômatos, dispositivos ópticos, e diversos aparelhos científicos que eram o entretenimento da

[41] Até o momento da finalização desta dissertação ainda não tinha sido lançado no circuito. O filme contará a história da banda Planet Hemp.

classe alta na época, estava um cinematógrafo. As "vistas", como eram chamados os pequenos filmes da época, eram compradas no exterior e trazidas para o Brasil.

Irmão mais novo de Pascoal, Afonso é o responsável por viajar e trazer as novidades. Em 1898, compra um lote de filmes, com os seguintes títulos: *O combate das esquadras americana e espanhola nas Filipinas, O duelo e morte do deputado Cavaloti, A rainha das fadas, o Diabo em trabalho, o Carnaval em Veneza, o Desespero de um carvoeiro em Londres* (MOURA, 2011). Pelos títulos é possível perceber o interesse nas notícias e acontecimentos políticos importantes, mas também na vida cotidiana do povo. Em 1898, Afonso traz para o Brasil não só filmes, mas um equipamento cinematográfico e película. As imagens que faz de dentro de um barco, na Baía de Guanabara, são consideradas a primeira filmagem no país (SOUZA, 2007) e o dia de sua realização, 19 de junho, é a data instituída como o dia do cinema brasileiro.

A partir do fornecimento de energia elétrica de forma regular no começo do século XX, o cinema se espalha pela cidade. Em 1907, são mais de 20 cinematógrafos fixos, sem contar as exibições ambulantes. As salas concentrando-se a maior parte na área da recém-inaugurada Avenida Central (SOUZA, 2007), principal obra da série de reformas promovidas pelo governo de Pereira Passos. Os exibidores traziam obras de ficção do exterior e começaram a aparecer os primeiros cinegrafistas, que filmavam especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, documentando os acontecimentos da cidade. Destacam-se Julio Ferrez, os irmãos Paulino e Alberto Botelho e Antonio Leal.

Os primeiros filmes posados (ou seja, de ficção) são curtas-metragens sobre crimes, repercutindo assassinatos já explorados pela imprensa. *O Crime da Mala*,[42] de Alberto Botelho, com produção de Francisco Serrador, e *A Mala Sinistra*,[43] de Júlio Ferrez e produzido por Marc Ferrez, reproduzem o crime cometido por Miguel Traad, que estrangula Elias Farhat, o esquarteja e despacha dentro de uma mala (GOMES, 1996). *O Crime da Mala* (1908) de Botelho e Serrador, segundo informações do catálogo da Cinemateca Brasileira, apresenta cenas documentais do julgamento de Traad e de locais relacionados ao crime (ocorrido nas imediações da Rua Boa Vista, em São Paulo). Um documentário de 1908 que

[42] *O Crime da Mala* em Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000453&format=detailed.pft#1

[43] *A Mala Sinistra* em Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000531&format=detailed.pft#1

também levou o nome de *O Crime da Mala*,[44] produzido pela Empresa Cinematográfica Paulista, foi a primeira documentação audiovisual do crime.

Os Estranguladores, de 1908, foi filmado por Antonio Leal e dirigido por Francisco Marzullo,[45] sendo considerado "o primeiro grande triunfo do cinema brasileiro, alcançando mais de 800 exibições em apenas dois meses" (SOUZA, 2007, p. 24). Com cerca de meia hora de duração, o filme é baseado no assassinato de dois adolescentes, os irmãos Paulínio e Carluccio Fuoco, que, responsáveis por uma joalheria na Rua da Carioca, foram estrangulados por uma quadrilha liderada por Eugênio Rocca (GOMES, 1996). A filmografia de Leal resume as crônicas policiais do tempo: "a professorinha de São Paulo que anavalhou o noivo na terça-feira de carnaval é evocada em 'Noivado de Sangue'" (GOMES, 1996, p. 28) e "um assassinato que ficou famoso nos círculos mundanos do Rio inspirou *Um Drama na Tijuca*" (Idem).

Como afirma o historiador e crítico do cinema Paulo Emílio Sales Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), o cinema brasileiro não se especializou só em enredos de crime. Melodramas tradicionais, dramas históricos, filmes patrióticos, religiosos, comédias satíricas e temas carnavalescos também foram produzidos no que o historiador chama de "primeira época", que vai de 1896 a 1912 (GOMES, 1996). A primeira comédia feita no Brasil chama-se *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), filmada por Marc Ferraz (SOUZA, 2007), "concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção" (GOMES, 1996, p. 25). Narra as peripécias de um matuto que vai passear no Rio de Janeiro e enamora-se por uma cantora. Sua vida se complica com a chegada da esposa na cidade. Depois de perseguição cômica, tem a reconciliação geral e o "final feliz". O curta-metragem de quinze minutos foi lançado pouco antes de *Os Estranguladores* (1908) (GOMES, 1996). Antônio Leal e José Labanca, que estavam à frente da "Photo Cinematographia Brasileira", dominaram a produção nacional nessa "primeira época", sendo vencidos pelos concorrentes Cristóvão Auler e Francisco Serrador, que apostaram nos filmes falados, combinando cinematógrafo e gramofone (GOMES, 1996).

Não cabe aqui uma retrospectiva da marginalidade, do "baixo" e do popular na história do cinema brasileiro. Se essa análise for feita, possivelmente vai indicar o que Allon White e

---

[44] *O Crime da Mala* (não-ficção) em Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000453&format=detailed.pft#1

[45] *Os Estranguladores* em Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000475&format=detailed.pft

Peter Stallybrass argumentam: o marginalizado socialmente é central na cultura, e também na cultura cinematográfica. Na busca dos primeiros filmes brasileiros sobre drogas, foram surgindo indícios de que o elemento transgressor é um tema recorrente no cinema brasileiro. Os personagens são os criminosos, os assassinos, os caipiras. O território explorado, as ruas e o ambiente urbano.

Gomes coloca o ano de 1912 como o começo da crise dos filmes de enredo, tendo como marco *A Vida de João Cândido*, censurado pela Marinha de Guerra por retratar a vida do cabo que liderou a Revolta da Chibata. Conhecido como Almirante Negro, Cândido é um dos símbolos de resistência negra por comandar o motim que exigia o fim da punição dos marinheiros com açoite.

A "segunda época" do cinema brasileiro, segundo Paulo Emílio Gomes (1996), localiza-se entre 1912 e 1922. Os destaques dos primeiros anos tentam retomar a fórmula bem sucedida de *Os Estranguladores: O caso dos caixotes* (1912), *O crime da Paula Matos* (1913) e *O Crime dos Banhados* (1914). Os dois primeiros foram produzidos pelos irmãos Botelho no Rio de Janeiro e o último pelo ator português Francisco Santos, aposentado, morador de Pelotas, no Rio Grande do Sul. A partir de 1915, várias obras literárias foram adaptadas para o cinema: *Inocência* (1915),[46] filmado por Antônio Campos, baseada no romance de Visconde de Taunay; uma primeira versão de *O caçador de Esmeraldas*, poema narrativo de Olavo Bilac; *O Garimpeiro* (1920),[47] que tem como base o romance de Bernardo Guimarães de mesmo nome; *O Guarani* (constam diversas versões na Cinemateca Brasileira), *Iracema* (1919), *Ubirajara* (1919) e *A Viuvinha* (1914), baseados em obras de José de Alencar. A participação do Brasil na I Guerra Mundial também resultou em alguns filmes nacionalistas, como *Pátria Brasileira* e *O Grito do Ipiranga e Tiradentes* (GOMES, 1996).

Durante a "terceira época", entre 1923 e 1933, dá-se a coexistência de filmes mudos e falados. Focos de criação aparecem fora do eixo Rio-São Paulo, instaurando-se ciclos regionais, iniciativa de artesãos ou jovens cinéfilos (GOMES, 1996). Com *Favela dos Meus amores* (1935), de Humberto Mauro, "volta ao nosso cinema os morros cariocas, não para procurar celerados, mas para simplesmente contemplar com simpatia e lirismo, uma parcela do povo" (GOMES, 1996, p. 72). Em 1930, surge a produtora Cinédia, derivada da revista

[46] *Inocência*, em Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001489&format=detailed.pft#1.

[47] *O Garimpeiro*, em Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001883&format=detailed.pft#1.

Cinearte e da campanha a favor do cinema nacional. *Lábios sem beijos* (1930) é o primeiro filme da produtora, dirigido por Humberto Mauro. O clássico *Limite*[48] (1931), de Mário Peixoto, "é até certo ponto vinculado a esse estúdio de produção" (GOMES, 1996, p. 70). Conta a história de três pessoas presas num barco:[49] uma ex-presidiária, um viúvo que tem um caso com uma mulher casada e uma esposa que fugiu de um relacionamento abusivo.

Deste período, Paulo Emílio Gomes destaca dois filmes: *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, sobre um homem que assassina sua esposa, é inocentado, muda-se para o interior do Rio de Janeiro e estupra uma mulher que se interessa por ele;[50] e *A Voz do Carnaval* (1933), musical de Mauro e Adhemar Gonzaga, estrelando Carmen Miranda. Segundo o autor, esse filme "anunciava agudamente uma das principais direções que tomaria o filme brasileiro na sua luta pela sobrevivência num mercado invadido pelas fitas importadas" (GOMES, 1996, p. 71). Intercalando cenas documentais e tomadas em estúdio, tal produção marca o início do "ciclo carnavalesco" do cinema brasileiro, que culmina na criação da produtora Atlântica (1941), precursora das chanchadas.

A "quarta época", entre 1933 a 1949, começou em torno das produções da Cinédia, que firmou-se produzindo as comédias musicais "tanto na modalidade carnavalesca, quanto nas outras, que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de chanchadas" (GOMES, 1996, p. 73). Em 1941, é inaugurada a Atlântida Cinematográfica, criada por Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. Estreia com *Moleque Tião* (1943), dirigido por Burle e estreado por Grande Otelo, "filme que deu o tom das primeiras produções: procura de temas brasileiros e relativo cuidado na feitura dos trabalhos" (GOMES, 1996, p. 74). Depois desse primeiro momento, nos próximos quinze anos, predominará a chanchada, especialmente depois da associação da produtora com a rede de exibição de Luiz Severiano Ribeiro (GOMES, 1996).

Na "quinta época", de 1950 a 1966, São Paulo surge na cena cinematográfica brasileira. A Companhia Vera Cruz, assim como a Maristela e a Multifilmes são destaques da cidade. Busca-se fazer "cinema industrial", renegando a chanchada e buscando fazer filmes

---

[48] Em 2015, foi eleito como o melhor filme brasileiro de todos os tempos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Disponível em: https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/. Acesso em: 31/12/2017.

[49] Referência da sinopse retirada de Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000063&format=detailed.pft#1.

[50] Referência da sinopse retirada de Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001918&format=detailed.pft#1.

"de classe, em grande número" (GOMES, 1996, p. 76). Segundo Paulo Emílio Gomes (1996), o ator Amácio Mazzaropi trouxe de volta a figura do caipira e foi a maior contribuição de São Paulo à chanchada brasileira. Houve melhorias nos padrões técnicos e artísticos e os destaques da produtora foram: Caiçara (1950), de Carlo Zampari; e *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, realizador por técnicos estrangeiros e distribuído pela *Columbia Pictures*. Esse filme ganhou vários prêmios, inclusive o de melhor filme de aventura e menção honrosa pela música, no Festival de Cannes e melhor filme no Festival de Edimburgo.[51]

Nessa época, "não desapareceu o filme com intenção artística" (GOMES, 1996, p. 79). Paulo Emílio Gomes (1996) cita *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, como expoentes do cinema brasileiro com viés artístico – ou seja, não-mercadológico ou de entretenimento. São representantes do que veio a se chamar "Cinema de Autor" e precursores do Cinema Novo.

O cinema baiano, no começo da década de 1960, apresenta os sucessos *Bahia de todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto e *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte. O primeiro se passa na cidade de Salvador: "durante o Estado Novo, o mulato Tonho vive de pequenos furtos no porto e dos favores oferecidos por sua amante loira, a inglesa Miss Collins" (Cinemateca Brasileira, s/d, s/p) [52]. O segundo, conta a história de Zé do Burro, que carrega uma cruz do sertão nordestino até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Chegando lá, é impedido pelo Padre de entrar na Igreja, porque seu pedido foi feito em um terreiro, e o pedido concedido era a cura de seu burro doente, algo a princípio indigno para o padre. Esse filme ganhou a Palma de Ouro em Cannes.

Nenhum desses filmes ou de seus autores explodiu de forma tão forte quanto *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1968), filmes do baiano Glauber Rocha, o maior expoente do Cinema Novo, movimento que teve representantes em vários lugares do Brasil, notadamente no Rio de Janeiro. Está nesse *hall*, *Cinco Vezes Favela* (1962)[53]; os documentários *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César

[51] Referências retiradas de Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002133&format=detailed.pft#1.

[52] Bahia de todos os Santos em Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017101&format=detailed.pft#1.

[53] uma compilação de cinco histórias independentes da periferia, dirigidas por: Marcos Farias (Ep.1), Miguel Borges (Ep.2), Carlos Diegues (Ep.3), Joaquim Pedro de Andrade (Ep.4) e Leon Hirszman (Ep.5).

Sarraceni e *Aruanda* (1960), do paraibano Linduarte Noronha; *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, filme que ganhou a Palma de Ouro em Cannes em 1962; *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra; *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; e *Os Herdeiros* (1969), de Carlos Diegues.

Os Cafajestes (1962), de Ruy Guerra, antecipa algumas características que irão ser desenvolvidas pelo Cinema Marginal. A própria ideia de cinema-cafajeste é defendida por Fernão Ramos (1987) quase como que uma característica do cinema marginal, ou uma vertente dos filmes que se aglutinaram sob o guarda-chuva de marginais.

> Publicado inicialmente no folheto promocional do filme As Libertinas (1969) e citado em alguns jornais da época como sendo o 'manifesto do cinema cafajeste' o texto apresentação de 'Ana' (episódio dirigido por João Callegaro no filme *As Libertinas*), escrito pelo próprio Callegaro, nos apresenta o cinema cafajeste como o 'cinema que aproveitou 50 anos de mau cinema americano' e que 'não se perde em pesquisa estetizantes e elucubrações intelectualizantes', numa clara referência ao Cinema Novo (RAMOS, 1987, p. 43).

É da "quarta época" possivelmente o primeiro filme narrativo brasileiro que coloca no centro de sua narrativa algum tipo de vício. *O Ébrio* (1946), dirigido por Gilda de Abreu, conta a história de um jovem do interior que, ao perder o pai, perde também seu patrimônio.[54] Talentoso músico, sonha em ser médico. Na cidade grande, é auxiliado por um padre, que o incentiva a seguir seus dotes artísticos. O jovem consegue tudo: sucesso como músico, cursar medicina, casar. Porém, seus parentes, que não o auxiliaram quando seu pai morreu, voltam à sua vida; e seu primo rouba sua mulher e suas jóias. Ele então troca de identidade com um mendigo e passa a viver como um bêbado errante.

Na "quinta época", na qual prevaleceu o cinema de autor dos realizadores do Cinema Novo e do Cinema Marginal (anos 1960-70), dois filmes têm como tema central a questão das drogas. *Meteorango Kid – Herói Intergaláctico*, que analiso no capítulo dois, é um deles. O outro é *O Ritual dos Sádicos* (1969),[55] de José Mojica Marins[56], que apesar de ser contemporâneo do Cinema Marginal e ter uma produção a um só tempo precária e criativa,

---

[54] Referências da sinopse retirada de Cinemateca Brasileira: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=005556&format=detailed.pft#1.

[55] Ritual dos Sádicos (1969) foi interditado pela censura, sendo liberado apenas em 1983 com novo título, *O Despertar da Besta.*

[56] José Mojica confunde-se com sua persona Zé do Caixão. *A meia noite levarei Sua Alma* foi lançado em 1964, protagonizado pelo personagem Zé do Caixão, que reaparece para na sequência *Esta Noite Encarnarei no Teu cadáver* (1967). Zé do Caixão é um coveiro que procura uma mulher digna de dar a luz a seu filho. Em 2008, grava *Encarnação do Demônio*, filme que encerra a Trilogia Zé do Caixão. Nas décadas subsequentes, a obra cinematográfica de Mojica foi ofuscada pelo apelo popular de seu personagem.

atuando inclusive no mesmo território dos marginais paulistanos (Boca do Lixo)[57], é visto descolado do movimento, especialmente por sua origem popular e escolha conceitual, bem como pela opção por uma estética de gênero, notadamente o terror.

O Ritual dos Sádicos retrata o uso de maconha, cocaína e LSD. À parte isso, vale destacar que é um filme essencialmente misógino. São diversas cenas de assédio e estupro de mulheres, especialmente com homens drogados. O filme divide-se em três instâncias: o uso de "tóxicos" (vocabulário do filme) de diversos "viciados", que agem de forma atroz; o julgamento moral desses usos por "Doutores", que discutem por que tais pessoas agem com violência - a causa seria a natureza humana ou o efeito da droga?; a escolha de quatro dos "viciados" escolhidos para participar de um experimento realizado pelo Dr. Sérgio, psiquiatra que integra o núcleo dos "Doutores".

As ações dos personagens viciados incluem uma mulher injetando LSD[58] em si mesma, e sendo tocada por muitos homens que usam maconha. Repentinamente, aparece um homem vestido com uma toga e segurando uma tábua de mandamentos. Ele a estupra com seu cajado até matá-la. Em outra cena, uma mãe observa a filha fazendo sexo com o mordomo, enquanto cheira cocaína e acaricia um burrico. Numa outra sequência, um dono de agência de emprego usuário de cocaína assedia uma mulher que busca trabalho e depois é *voyer* do estupro dessa mesma mulher. São vários casos que associam as drogas à violência e à violência sexual contra mulheres. A fala de Zé do Caixão no final do filme é: "Dos primórdios até o fim dos séculos, o homem é tudo. É o senhor da vida e a mulher é seu instrumento. É escrava submissa perante o poderio dos homens e assim será através dos milênios e assim será até o fim do tudo" (MARINS, 1969).

Na sequência final, Dr. Sérgio, interpretado por Sérgio Hingst, leva os quatro viciados escolhidos para diferentes tipos de experiência estética-sensorial: a uma peça do Teatro

[57] A Boca do Lixo é uma região não-oficial do centro da cidade de São Paulo, localizada no bairro da Luz. Nos anos 1920 e 1930, tornou-se um pólo cinematográfico, quando empresas internacionais como a Paramount, a Fox e a MGM se instalaram na região. Entre o fim dos anos 1960 e 1980, a Boca do Lixo tornou-se um reduto do cinema independente brasileiro. Muitos cineastas produziram no local. São exemplos: Carlos Reichenbach, Luiz Castelini, José Mojica Marins, Alfredo Sternheim, Juan Bajon, Cláudio Cunha, Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Walter Hugo Khouri. A região também ficou conhecida por ser o local de produção das pornochanchadas, a partir dos anos 1970.

[58] O uso injetável de LSD é bastante incomum. Albert Hoffman, que primeiro sintetizou a substância diz que "o LSD é fácil e completamente absorvido pelo trato gastrointestinal, sendo desnecessária a injeção" (HOFFMAN, 1980, p. 18).

Oficina,[59] a uma balada libertina e ao cinema, para ver um filme do Zé do Caixão. Dessas três experiências, a que mais impactou os participantes foi assistir a um filme de Zé do Caixão. Elegem então seu próprio vetor do experimento, e cada um deles tem um delírio (representado pelo uso de cores, enquanto o resto do filme é em preto e branco) com a figura de Zé do Caixão. Os delírios incluem mais violência sexual e submissão da mulher.

No desenlace, o médico psiquiatra que conduz o experimento desmente que usou alguma droga ilícita, concluindo que foi tudo poder da sugestão:

> O tóxico nada mais é do que uma desculpa para a libertação do extinto de cada ser humano. Se uma pessoa pratica um crime sob ação do tóxico, é porque a sua mente já era doentia e o instinto alcançava as raias do inconcebível e este ser representa perigo para a sociedade. a minha mensagem não é acabar com o tóxico, mas moderar o seu uso, fortalecer a vigilância em torno dos que fazem o comercio, foi isso que procurei ao fazer a experiência de auto sugestão. Eles se julgaram sob o efeito do tóxico. A mente fez o resto. Me utilizei do personagem Zé do Caixão por ser ele controvertido e discutido a ponto de causar polêmicas e também porque a sua forma de apresentar o terror se identifica com os problemas do subconsciente tanto dos que admiram quanto os que combatem e por isso ele tem um maior poder de sugestão sobre as pessoas (MARINS, 1969)

A obra de José Mojica é interessante para pensar a transgressão a partir do paradigma das drogas porque, apesar do final ser uma redenção, onde é explicitado que as drogas não são culpadas pelas perversões, durante todo o filme, elas são associadas aos comportamentos violentos dos personagens. O roteiro combina imoralidade e patologia, apresentando indivíduos violentos, mas não necessariamente descontrolados. Os personagens são planejadores das ações sádicas. Na fala final, porém, há um desvio do que havia sido proposto, renegando a ideia de que a droga é responsável pelos atos e ainda propondo políticas de contenção (em último caso, de Redução de Danos visto que se discursa pela "moderação do uso"), e não de abstinência, como acontece no caso da moral hegemônica. A repressão do tráfico, por sua vez, caminha no direcionamento político da época, e que atualmente ensaia um perigoso retorno, a intervenção militar. Indiscutivelmente *Ritual dos Sádicos* é um filme transgressor por sua estética e temática. Mas transgride em aspectos não necessariamente ligados à criação de uma retórica não-hegemônica sobre o uso de drogas. Não transgride os discursos hegemônicos sobre drogas, servindo, pelo contrário, para associar mais uma vez as drogas a comportamentos negativos, maléficos, perversos e de desvios sexuais.

[59] O Teatro Oficina Uzyna Uzona, ou simplesmente Teatro Oficina, é uma companhia de teatro do Brasil, localizado em São Paulo no bairro do Bixiga. É conhecida pelo caráter transgressor de suas produções. Mais em: http://teatroficina.com.br/uzyna-uzona/.

Nos Estados Unidos, o tema das drogas no cinema foi objeto de um estudo da New York Film Academy (NYFA) de Los Angeles, que resultou num excelente infográfico[60] que busca discutir como os filmes moldam nossa compreensão das drogas e como o uso popular e a legislação moldaram as representações fílmicas. O gráfico divide o cinema americano em cinco períodos. A "era dos filmes mudos" (1900-1920), na qual só foram encontrados 17 filmes sobre o assunto, sendo que a forma de apresentação do tema era positiva ou cômica. O destaque deste momento histórico é para o longa *The Mistery of the leaping fish* (1916), sobre um detetive americano que usa cocaína para combater traficantes chineses. Esse filme é simbólico pela aceitação do uso de drogas e associação dos chineses com uso de ópio.

Durante a "era do código de produção" (1930-1950),[61] que promovia censuras de diversos tipos, o retrato das drogas se tornou quase que universalmente negativo nas telas, graças a uma combinação de leis federais e internacionais e de percepção da opinião pública.[62] O estudo destaca *Reefer Madness* (1937), dirigido por Louis J. Gasnier, que pode ser traduzido como "a loucura do baseado", como ícone dessa primeira onda anti-drogas no cinema. Segundo o gráfico, esse filme foi responsável por disseminar vários equívocos sobre a maconha. Apesar da censura do governo americano, é dessa época propagandas como a "Hemp for Victory" (1942), filme publicitário do governo americano feito durante a Segunda Guerra Mundial, explicando os usos da planta e incentivando os agricultores a plantá-la, por conta do potencial industrial de suas fibras, que servem para fazer roupas, cordas, etc.[63] O gráfico da NYFA também destaca o filme *The man with the golden arm* (1955), estrelado por Frank Sinatra, como um dos primeiros filmes a serem lançados sem a aprovação da censura, retratando a luta de um músico de jazz que é usuário de heroína e demonstrando o enfraquecimento da censura.

A era "os tempos estão mudando" (1960-1970) é fruto especialmente da contracultura e as drogas começam a aparecer nos filmes com mais frequência e criatividade. São 139 filmes catalogados. O filme colocado em evidência é *Easy Rider* (1969), *road movie* que,

[60] "High Cinema: Drugs in Film Infographic". Disponível em: https://www.nyfa.edu/student-resources/high-cinema-drugs-film-infographic/. Acesso em: 15/01/2018.

[61] O *Código Hays* (ou *Motion Picture Production Code, traduzido como código de produção de filmes*) foram regras de censura adotadas no ano de 1930 nos Estados Unidos com o objetivo de subordinar as produções teatrais e de cinema a certos padrões morais. A campanha foi liderada pelo advogado presbiteriano William H. Hays, que presidia a poderosa Motion Picture Association of America (MPAA). As vedações incluíam cenas de uso de drogas, adultério, suicídio, sexo, homossexualidade (NAZARIO, 2007).

[62] Foram 28 filmes catalogados sobre o tema.

[63] Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408/1506. Acesso em 14/01/2018.

segundo o gráfico, apresenta o uso de maconha e LSD sem julgamentos morais, além de colocar como protagonistas motoqueiros nômades, grupo que foi altamente marginalizado e estigmatizado pela mídia nesse período histórico. Hunter S. Thompson, jornalista que acompanhou a gangue de motoqueiros Hell's Angels,[64] afirma que o crescimento no número de motoqueiros nômades, assim como sua popularidade, só aconteceu por conta do sensacionalismo e da obsessão da imprensa americana pelo "terrorismo dos motoqueiros bandidos" (THOMPSON, 2010, p. 50). Nesse sentido, é interessante pensar que, enquanto a imprensa disseminava uma concepção criminalizadora dos motoqueiros, o cinema propunha uma leitura alternativa ao modo de vida desses sujeitos que estavam à margem da sociedade.

Na ressaca das liberdades dos anos 1960 e refletindo a Guerra às Drogas declarada por Nixon nos anos 1970, surge a era do "apenas diga não" (1980), onde as representações tornam-se mais negativas. O gráfico coloca como representante da retórica do período o filme *Scarface* (1983), drama policial que reflete o crescimento do tráfico de cocaína, assim como reforça o "sonho americano" de que qualquer um pode virar um milionário. O final do filme, uma carnificina bélica, é o clímax do moralismo anti-drogas.

A era do "cinema moderno de drogas" (1990-2010) é o último período analisado, com 546 filmes sobre o tema encontrados. Com a administração de Clinton (1993-2001) e as novas gerações sinalizando uma nova permissividade quanto ao uso de drogas, os filmes retratando o tema se tornaram muito mais comuns e os pontos de vista diversos. Uma produção bastante emblemática deste período é *Réquiem for a dream* (2000), um drama psicológico que retrata o vício em anfetaminas e heroína. O filme mostra relações de uso, abuso de quatro diferentes formas, seguindo quatro personagens que tem sua vida interligada por vínculos afetivos. O fio condutor é o sonho de cada um dos personagens e como esses sonhos são impedidos pela realidade ou transformados em delírios danosos por meio de substâncias ilícitas, como anfetaminas, cocaína e etc...

2.2 **Cinema Novo, Cinema Marginal e Cinema da Retomada: representações do periférico**

Tanto o Cinema Novo quanto o Cinema Marginal foram extremamente importantes e ajudaram a moldar o imaginário da cultura audiovisual brasileira. Segundo Ivana Bentes, as

[64] Thompson publicou em 1967, livro-reportagem intitulado *Hell's Angels*, que conta suas experiências com o grupo, assim como argumenta pelo poder da mídia hegemônica em transforma-los em ameaças perigosas - enquanto eles seriam somente marginais ao sistema.

temáticas marginais têm um *revival* no cinema contemporâneo. Fazendo uma relação com o manifesto "Eztetyka da Fome", de Glauber Rocha (1965), Ivana Bentes (2007) cria a expressão "Cosmética da Fome" para se referir aos filmes que, passado o Cinema Novo, continuam trabalhando com o território da pobreza, da marginalidade e da periferia, mas que formulariam um cinema que Bentes categoriza como "internacional popular", "globalizado". Em uma outra chave, identifica-se a exportação de imagens da pobreza e da violência brasileira através do audiovisual, como o sucesso de *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010) demonstram. É possível perceber que as drogas são parte essencial para esses três filmes, que viraram ícones do cinema brasileiro. Baseados numa estética realista, diferentes drogas são apresentadas dentro do contexto do comércio ilícito, como um problema social, correlacionados à violência, à corrupção, à imoralidade, ao tráfico armado, etc.

Para Bentes, em "Eztetyka da Fome", Glauber Rocha explora uma questão ético-estética das mais importantes, que vale até hoje.

> A questão ética é: 'como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador "compreender" e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (BENTES, 2007, p. 244).

Nas décadas de 1950 e 1960, o Cinema Novo se destaca como possibilidades dessas novas representações, que se posiciona longe do humanismo ao mesmo tempo em que busca referências diretamente da realidade. "A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência" (ROCHA, s/d). "O compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração [...] O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade" (Idem).

Apesar da reivindicação da verdade do discurso emitido especialmente sobre o povo e os territórios populares, o Cinema Novo não é realizado pelo sujeito marginalizado. Pergunta-se sobre os limites dessa característica, e as implicações em supostas éticas de representar sujeitos e territórios periféricos. Alguns longas-metragens contemporâneos nos fazem refletir acerca desse caminho: *Com o Terceiro Olho na Terra da Profanação* (2017), de Catu Rizo; *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós; *Favela Gay*, de Rodrigo Felha (2014); *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa; *O Som do Tempo* (2016), de Arthur Moura, entre outros. A ideia de "cinema de periferia" vem sendo amplamente discutida. A tese "O

cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social", de Daniela Zanetti, desenvolve a ideia de periferia através do "lugar-conceito" que, segundo a autora, "evita adentrar nas discussões que tentam delimitar no plano do real quais são os territórios que pertencem às periferias e quais pertencem a um suposto centro, uma vez que o que nos interessa é a posição simbólica no campo social que a idéia de periferia institui" (ZANETTI, 2010, p.12). [65]

Sobre esse movimento de auto-representação, um dos filmes que se destaca é *5x Favela – Agora por Nós Mesmos* (2010). Em 1961, cinco jovens cineastas de classe média, vindos do movimento estudantil, dirigiram o filme *Cinco Vezes Favela*: Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges. Unindo cinco curtas-metragens, foram os responsáveis por um dos filmes fundamentais do Cinema Novo. Quatro décadas depois, o projeto inspirou cinco diretores periféricos a retratarem suas comunidades: Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais realizaram filmes de 20 minutos que foram reunidos no longa-metragem *5x Favela – Agora por Nós Mesmos*.

Para Bentes (2007), o Cinema Novo não estetiza a violência como o cinema de ação. Tampouco se dá como o humanismo, numa "linguagem de lágrimas e mudo sofrimento" (ROCHA, 1965, s/p). Através da violência da fome, o Cinema Novo "instaura o transe e a crise em todos os níveis" (BENTES, 2007, p. 244). O Cinema Marginal é sucessor cronológico e ideológico do Cinema Novo. Glauber Rocha, o "cardeal" maior do Cinema

[65] Aqui, vale uma breve consideração acerca do Zona de Cinema, movimentação cultural que exibe filmes brasileiros na periferia do Rio de Janeiro, mencionada no início desta dissertação. O I Festival Zona de Cinema aconteceu em julho de 2017, em seis bairros da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Durante os nove dias de exibição, houve 397 curta-metragens inscritos. Dos dezoito selecionados, quinze tinham na equipe moradores da Zona Oeste. Dos nove longas apresentados, cinco podem ser considerados produtos da periferia ou produtos independentes, sendo eles: *A Vizinhança do Tigre*, de Affonso Uchoa; *Com o Terceiro Olho na Terra da Profanação*, de Catu Rizo; *Deixa na Régua*, de Emílio Domingos; *O Som do Tempo*; de Arthur Moura; e *Favela Gay*, de Rodrigo Felha. Nenhum deles parte da estética da fome ou da violência como tema. A partir desse projeto, a multiplicidade da arte pôde ser observada, demonstrando que a periferia vem sendo cada vez mais protagonista dos discursos sobre si. Parte do trabalho do Zona de Cinema se deu na comunidade Vila Aliança, localizada numa periferia heterogênea que é a Zona Oeste carioca, estando duplamente excluída: além de estar afastada do centro, é segregada pela violência e problemas estruturais comuns às favelas cariocas, basicamente gerados pela ausência do poder público nesses territórios – ou melhor, sua presença autoritária. A oficina de audiovisual que mediei no Ponto de Cultura Caixa de Surpresa possibilitou auto-representação e reconhecimento do próprio território para sujeitos periféricos distintos, inclusive eu mesma. Esse protagonismo é cada vez mais possível no cinema, especialmente graças ao barateamento dos equipamentos de filmagem e a distribuição cineclubista e *online*. Se a questão estética ficou em segundo plano, tanto pela precariedade técnica quanto pelo amadorismo dos envolvidos, o fazer-cinema em sua instância de coletividade foi o *acontecimento* mais relevante. A possibilidade de refletir e colocar em cena a própria realidade foi o que nos fez finalizar as gravações, apesar das dificuldades. É importante ressaltar as diversas plataformas que disponibilizam filmes *online* de forma legal, seja através de assinatura mensal, como a Netflix, ou gratuitamente, evidenciando o circuito independente: Vimeo, Libreflix.org, Videocamp, Afroflix, Futuraplay, e o próprio Youtube. Esse circuito é oficial por ser uma distribuição autorizada pelos autores. Ainda existe todo um circuito de distribuição peer-to-peer que desafia as lógicas jurídicas do capitalismo.

Novo considera o “Cinema Udigrudi” um “aborto” do Cinema Novo, movimento que serviu como inspiração e consternação para os marginais. O Cinema Marginal deu continuidade ao processo de instauração de crises no audiovisual brasileiro, de uma forma que os cineastas cinemanovistas não previam nem aprovaram.

Depois que a Eztetyka da Fome “abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção à conquista do mercado, através de cinema de espetáculo” (RAMOS, 1987, p. 63), é o Cinema Marginal que leva a instauração da crise adiante, enquanto possibilidades políticas e artísticas. Outros nomes são usados para falar sobre esse cinema: Underground, Udigrudi, do lixo, da boca, de invenção, Cinema Novíssimo, Pós-Novo, Cinema Cafajeste (RAMOS, 1985), Cinema Atormentado (OLIVEIRA, 2009) etc. O uso do termo Cinema Marginal não busca excluir outras conceituações, mas se mostra relevante por servir em vários níveis a esta reflexão, visto que o objetivo é a análise de um filme a partir do tema drogas, altamente marginalizado. Porém, no Cinema Marginal, o conceito de crise, de marginalidade e de valores toma outra forma. Há, na verdade, inversões de valores.

> Para a compreensão da significação de Cinema Marginal dentro do panorama do cinema brasileiro, teremos sempre de ter sempre presente essa compreensão pejorativa sobre o fato de estar à margem. Uma das principais características deste ‘cinema’ está exatamente no deslocamento ideológico desta carga pejorativa, que passa a ser valorada de outras formas (RAMOS, 1987, p. 16).

A ideia de marginal é transgredida, transvalorada em potência positiva, de inquietação. O marginal se empodera enquanto sujeito rebelde num contexto ditatorial. Esse posicionamento, embora não pareça crítico, especialmente à época, na realidade apresenta um pensamento bastante lapidado por diversos realizadores, que radicalizam as imagens para contestar, através de uma crítica dos costumes. Em 1969, *Meteorango Kid- herói intergaláctico* coloca em cena “uma política de resistência contracultural onde as drogas são, ao mesmo tempo, potência subjetivadora de novos territórios existenciais e também encontro disruptivo à maneira de um niilismo ativo” (DIAS, 2013, p. 66).

Fernão Ramos, no livro *Cinema Marginal (1968-1973) – a representação em seu limite* (1987), comenta que uma das principais características (a nível ideológico) do Cinema Marginal, que o afasta do Cinema Novo, é a desobrigação perante uma “dimensão política, conforme sentida e cobrada na época, que se manifestaria na intervenção concreta do filme na ‘realidade’ social através de um contato direto entre a obra e o público/povo” (RAMOS, 1987, p.19). A ideia de cinema como “instrumento revolucionário” (RAMOS, 1987, p.23) é transgredida pelo Cinema Marginal. Ramos destaca o caráter fragmentário do “movimento”,

que não teve líderes ou manifestos, mas que apresenta uma unidade e uma organicidade por conta do compartilhamento de estéticas, momento histórico e ideologias.

Para Fernão Ramos há um forte conflito no Cinema Novo que é a necessidade de atingir o público/povo, na mesma medida em que nega o valor mercantil da obra. Entende o filme como expressão da individualidade do autor, geralmente em contradição com a forma clássica de narrativa. "O posicionamento do grupo do Cinema Novo, cada vez mais a favor de um cinema espetáculo ligado a esquemas industriais de produção não será realizado sem profundas divergências internas e acusações de 'adesão ao inimigo'" (RAMOS, 1987, p. 26). A radicalização do Cinema Novo acontece paradigmaticamente, no aparecimento do Cinema Marginal, que se desobriga ao diálogo com a massa e a representação do povo.

A metáfora da revolução não serve mais enquanto estética e a revolução social efetiva parece cada vez mais longe a partir de 1968 e do endurecimento do regime ditatorial. Por outro lado, a instância de transgressão, como vista em Hall (2003) e Foucault (2013b), parece mais próxima da realização marginal enquanto sua forma de se posicionar perante o mundo. Apesar da falta de pretensão de diálogo com o povo, de uma noção representação no sentido clássico ou instauração de nova ordem social, o Cinema Marginal é acontecimento. Para Ramos, mesmo com o desprendimento da efetiva distribuição dos filmes e a compreensão do público, a referência constante dos cineastas marginais ao cinema de gênero americano, especialmente através da colagem, permite uma aproximação do público maior do que a do Cinema Novo foi capaz de produzir (RAMOS, 1987). "O que os caracteriza mais profundamente como 'marginais' é exatamente a utilização dessa linguagem num segundo nível, como curtição, enquanto referência, não tanto reflexiva, mas debochada, e contendo, de qualquer forma, a dimensão metalingüística" (RAMOS, 1987, p. 69).

Cinema da Retomada é uma classificação bastante generalizante para se referir à produção que surge após o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Ministério da Cultura e do Conselho Nacional de Cinema (Concine), pelo governo de Fernando Collor, em 1990. A Retomada se dá com o impedimento do presidente em 1992 e consolidação da Riofilme como distribuidora. A implementação do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, instituído pela Presidência da República, com recursos da Embrafilme, surge como possibilidade de se fazer cinema longa-metragem "de mercado" no Brasil. A *Revista Filme B* de outubro de 2015 teve a edição dedicada à discussão do tema, intitulando-se *Retomada 20 anos depois*. A fim de organizar as informações, a publicação divide o ciclo

da Retomada em três fases que, acompanhando a linha editorial,[66] são estabelecidas pelo contexto mercadológico. *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) são considerados expoentes desse novo ciclo de produção cinematográfica no país. A primeira fase do Cinema da Retomada começa em 1995 e vai até 2002, quando estreia *Cidade de Deus*. A segunda fase começa em 2003, quando a produção nacional alcançou mais de 21% de participação de mercado, e termina com o lançamento de outro grande fenômeno de bilheteria, *Tropa de Elite*, em 2007. E a terceira fase se dá a partir da operação do Fundo Setorial do Audiovisual[67], em 2008.

Essa cronologia é apenas demonstrativa e, embora possamos estender até a contemporaneidade a Retomada cinematográfica no Brasil, alguns autores (NAGIB, 2012; OLIVEIRA, 2014) encerram o período da retomada em *Cidade de Deus* (2002).

Em artigo para a *Filme B*, o jornalista, crítico e gestor público de cinema José Carlos Avelar considera *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*, de Carla Camurati, e *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, como marcos do renascimento do Cinema Brasileiro, ambos de 1995. Se o primeiro conseguiu conquistar o grande público, o segundo foi um sopro de novidade tanto estética quanto política. "Lado a lado, os dois filmes confirmavam o que se começara a observar desde a criação, três anos antes, da distribuidora Riofilme: o aparecimento de uma nova geração de diretores" (AVELAR, 2015, p. 9).

Avelar dá grande importância à Riofilme, criada em julho de 1992. Somente ela distribuiu filmes brasileiros em 1992, 1993 e 1994. Até o fim da década de 1990 foram pouco mais de 100 filmes, o equivalente ao que o cinema brasileiro produzia a cada ano entre a metade da década 1970 e a metade da década de 1980 (AVELAR, 2015). O autor alega que o Cinema da Retomada foi como "um conjunto de obras que promoveram uma redescoberta do país" (AVELAR, 2015, p. 12). Ainda, que foi um momento no qual "contar uma história então significava contar também como se contam histórias no cinema. Ver um filme ensinava a ver filmes de um modo geral" (Idem).

Além da dimensão metalinguística e ensaística de certos realizadores do período, como Walter Salles, Walter Lima Júnior e Eduardo Coutinho, são destacados os filmes "que

[66] O slogan do Filme B é: "o maior portal sobre o mercado de cinema no Brasil".

[67] O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. Criado pela Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. O FSA contempla atividades associadas aos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor – produção, distribuição/comercialização, exibição, e infra-estrutura de serviços – mediante a utilização de diferentes instrumentos financeiros, tais como investimentos, financiamentos, operações de apoio e de equalização de encargos financeiros. Mais em: https://fsa.ancine.gov.br/.

contam histórias realmente acontecidas ou narradas à maneira de um documentário" (Idem), como *Carandiru* (2003), de Hector Babenco; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund; e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha. Não por coincidência, esses três filmes criam uma *impressão de realidade.*[68] Porém, propagam discursos bastante específicos. Pensando o tema das drogas, eles alimentam a retórica proibicionista. Embora pareça que os filmes desvendam uma verdade ou que mostram "a coisa como ela realmente é", tais obras precisam ser problematizadas justamente a partir desse paradigma de verdade. A respeito dos filmes do período, Avelar escreve que:

> Todos eles, como muitos outros não citados aqui, mas certamente vivos na memória do espectador, expressam uma vontade desenvolvida em comum no período da Retomada: fazer cinema de modo a que o filme toque os olhos do espectador como a cena entre o documentário e o surrealismo em que Sandro, a certa altura de *Ônibus 174*, 2002, de José Padilha, bota a cabeça para fora da janela, na direção da câmera, e grita que aquilo ali não é filme de cinema não, é a realidade mesmo (AVELAR, 2015, p. 12).

Essa aparência de verdade no "realismo estetizado" (BENTES, 2007) marca o Brasil recente e envolve tanto a produção quanto a distribuição e o marketing em torno dos filmes. *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite 1* foram baseados em livros de pessoas que estão "dentro da história" e amplamente divulgados como tal. *A Elite da Tropa* (2006), escrito por um antropólogo e dois ex-oficiais do BOPE (Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel), é referência para o roteiro do filme *Tropa de Elite*. *Cidade de Deus* é homônimo do livro escrito por Paulo Lins, morador da favela que dá título à obra. Ambos os filmes tornaram-se ícones do cinema brasileiro, representando a favela e o narcotráfico com estéticas hiper-realistas. Tal estética, em Cidade de Deus, foi reforçada pela utilização de elenco formado por moradores de favelas e a utilização de locações reais.

Carlos Alberto Mattos (2014) em artigo para a revista *Filme Cultura* escreve sobre o apelo mercadológico dos *favela movies*, definido como um cinema de gênero tipicamente brasileiro. "A designação em inglês já indica o grau de internacionalização do gênero a partir do sucesso de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)" (MATTOS, 2014). Embora as favelas brasileiras tenham sido temas no cinema nacional ainda nos anos 1950 (*Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos é de 1955), é nos anos 2000 que o cinema brasileiro se inspira no cinema de ação americano para retratar a realidade social de guerra entre policiais e bandidos – normalmente traficantes.

[68] "Sobre a impressão de realidade no cinema" é o nome do artigo de Christian Metz, no qual o autor argumenta que a materialidade é guia nas conceituações sobre o real. Porém, o movimento não é exatamente material, e ainda assim é real. O cinema, imaterial e real, não seria representação, mas realidade enquanto movimento (METZ, 1971).

Para Lúcia Nagib, a característica mais notável do cinema da Retomada foi o ímpeto de se redescobrir o Brasil, "em especial o sertão árido do nordeste, outrora arena política icônica do Cinema Novo" (NAGIB, 2012, p. 18). Referindo-se a *Cidade de Deus* e *O Invasor* (1998), de Marcos Brent, Lúcia Nagib reflete:

> Considero que tais filmes marcam o fim da Retomada e sinalizam ao mesmo tempo o encerramento de um pico criativo no cinema brasileiro, apesar de a sensação de boom persistir até hoje graças à alta produção de filmes, beirando os 100 títulos por ano. O que se vê hoje, no entanto, é muito mais um fenômeno comercial que criativo, em sintonia com o extraordinário crescimento econômico brasileiro na última década e impulsionado pela crescente participação da Rede Globo e de *majors* americanas na produção e distribuição de filmes no país (NAGIB, 2012, p. 18).

Por outro lado, produções independentes, muitas vezes periféricas, persistem fora da lógica da indústria cinematográfica brasileira, ou como colocam certos autores (BERNADET, 2009; AUTRAN, 2004), um "pensamento industrial de cinema". É o que Maria Carolina Oliveira (2014) define como Novíssimo Cinema Brasileiro. Amaranta César (2017) reforça a ideia:

> Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média1, o cinema brasileiro contemporâneo comemora a multiplicidade de outros sujeitos históricos a realizar e produzir filmes (CÉSAR, 2017, p. 102).

Segundo Nagib (2012), desde o Cinema Novo existe uma "curva utópica" orientando a visita dos cineastas da retomada ao sertão, que tem seu clímax em *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, ganhador do Festival de Berlim deste ano. A partir desse filme as produções concentram-se na representação do sudeste e seus "bolsões de criminalidade e pobreza" (Idem). A importância de *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* enquanto marcos no cinema brasileiro contemporâneo está tanto no seu aspecto de produção industrial, de internacionalizar o cinema brasileiro e de apelo com o público quanto na discussão temática que propõe.

Tropa de Elite alavancou discussões sobre os temas que propôs retratar. Na mídia e na crítica cinematográfica, opiniões divergentes polarizaram-se entre admiração ou repúdio. Seria *Tropa de Elite* um filme fascista ou de crítica/denúncia social (NASSER, 2009)? Rafael Nasser parte desta questão em sua monografia e analisa críticas favoráveis e desfavoráveis ao filme e chama atenção para instância da recepção. O filme foi um sucesso de público e os comentários sobre a reação entusiasmada das pessoas às cenas de violência foram destaque das críticas que Nasser analisa.

A relação entre *Tropa de Elite*, sociedade, mídia e as instâncias de poder foi bastante discutida (CANTARINO, 2012; OLIVEIRA, 2008; ROCHA e MARQUES, 2010; MENEZES, 2013; NASSER, 2009). Se pensarmos essa relação a partir do contexto histórico que o filme foi lançado, sendo ou não o objetivo dos criadores, o filme legitima o proibicionismo e a Guerra às Drogas. A compreensão da realidade diegética se dá através de um ponto de vista único, o do personagem Capitão Nascimento (comandante do BOPE), interpretado por Wagner Moura. O público se identificou e o capitão se transformou em certo tipo de herói perante boa parte dos espectadores. Sob efeito de grande stress pelo nascimento do filho, e também sob o efeito de drogas psiquiátricas lícitas, o Capitão Nascimento age dentro da lógica militarista de extermínio do inimigo, os varejistas armados que vendem drogas em territórios periféricos.

Tropa de Elite (2007) desencadeia uma discussão global sobre a violência urbana, justamente no ano em que o Rio de Janeiro foi escolhido para ser sede da Copa do Mundo de 2014. Em 2008, é instalada a primeira Unidades de Polícia Pacificadora (UPP)[69], no Morro Santa Marta. Em 2009, o Rio é anunciado como a sede das Olimpíadas 2016. Neste mesmo ano, mais quatro UPPs: Cidade de Deus, Jardim Batan, Babilônia/Chapéu Mangueira e Cantagalo/Pavão-Pavãozinho. Em 2010, é lançado *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é* outro, e instaladas mais oito UPPS. As UPPS se mostraram ineficientes no combate ao tráfico, bem como no policiamento comunitário e pacífico. Hoje, são 38 UPPS, em todas as regiões da cidade, sendo que a última foi instalada em 2014. Perante ao caos que permanecia, e as Olimpíadas se aproximando, novas formas de contenção do tráfico foram criadas como a ocupação do exército na favela da Maré, entre 2014 e 2015. Segundo as autoridades, a área estava sendo preparada para receber a 39ª UPP,[70] o que não aconteceu. Essa ocupação foi analisada pela pesquisa "A ocupação da Maré pelo exército brasileiro: percepções dos moradores sobre a ocupação das forças armadas na Maré", coordenada por Eliana Silva, diretora da ONG Redes da Maré.

O caráter internacional dessa franquia de filmes está amplamente ligado com o caráter internacional da cidade do Rio de Janeiro e sua importância cada vez maior a partir do momento que é elencada para sediar eventos esportivos globais. *Tropa de Elite* causou um frenesi sobre a violência urbana, ainda que os problemas sociais que aparecem nos filmes

[69] Site oficial das Unidades de Polícia Pacificadoras. Disponível em: http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp Acesso em: 10/10/2017

[70] Reportagem disponível em: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/04/forcas-armadas-assumem-ocupacao-de-15-comunidades-da-mare-rio.html.

ocupem vários outros espectros, como pobreza, habitação, corrupção, etc. Embora os realizadores do filme tenham um posicionamento pró-legalização das drogas[71], o discurso de *Tropa* foi usado para legitimar uma Segurança Pública pautada na violência e na continuidade da Guerra às Drogas. Não só o filme trouxe a tona a discussão sobre a necessidade de uma nova política pública voltada para a segurança, como chegou em momento oportuno para que o governo do Rio de Janeiro militarizasse ainda mais a resolução de conflitos em territórios periféricos. Popularizando o Batalhão de Operações Especiais (Bope), deu força à instituição, que se entranhou ainda mais na gestão pública. Em 2014, o Comandante do Bope Luís Cláudio Laviano assume coordenadoria das UPPs.[72] Em 2016, Roberto Sá, ex-bope, torna-se secretário de segurança pública carioca,[73] depois de nove anos de gestão de José Maria Beltrame, um dos idealizadores da UPP. Mais uma figura pública totalmente envolvida na Guerra às Drogas se posiciona publicamente pela descriminalização[74] embora boa parte de seu trabalho enquanto gestor tenha ido pelo caminho oposto. Ainda, os escritores de *Elite da Tropa* e os realizadores de *Tropa de Elite* foram questionados inúmeras vezes sobre os problemas de segurança pública da cidade, como se pudessem apresentar soluções mais sólidas que os especialistas e dirigentes públicos. Ao mesmo tempo, políticos e gestores eram constantemente confrontados com o filme, enquanto prova do caos que a cidade vive.

2.3 **Metodologias de análise de filmes brasileiros não-hegemônicos**

Manuela Penafria, no artigo "Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)" (2009) dá diretrizes de como analisar um filme. Numa diferenciação entre crítica e análise, a autora

[71] As principais figuras envolvidas na produção do filme já se posicionaram publicamente de forma favorável a legalização das drogas, sendo eles, José Padilha (diretor), Marcos Prado (produtor) e Wagner Moura (ator principal), como podemos verificar nas reportagens abaixo:
Reportagem. "Wagner Moura fala sobre seu papel em Narcos e defende legalização das drogas". Disponível em: <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2015/08/wagner-moura-fala-sobre-seu-papel-em-narcos-e-defende-legalizacao-das-drogas-4833386.html>. Acesso em 12/03/2018.
Reportagem. "Sócio de José Padilha defende a descriminalização das drogas, fala de juventude e de sexo no cinema". Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-05-03/chega-de-caretice-pede-marcos-prado-diretor-de-paraisos-artifici.html>. Acesso em 12/03/2018.
Reportagem. "Padilha defende legalização das drogas e critica polícia". Disponível em:< http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1202200818.htm>. Acesso em 12/03/2018.

[72] Reportagem disponível em: http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-12-03/comandante-do-bope-assume-coordenadoria-das-upps.html.

[73] Reportagem disponível em: http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-10-12/roberto-sa-de-caveira-do-bope-a-secretario-de-seguranca.html.

[74] Reportagem disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/jose-beltrame-fala-de-trafico-seguranca-e-descriminacao-de-drogas.

considera que a "análise deve dar suporte à crítica", o que muitas vezes não acontece em críticas cinematográficas especializadas, que buscam criar juízo de valor, ao em vez de interpretar o discurso. Para a autora, o papel da análise é decompor o filme, descrevendo-o para, em seguida, estabelecer novas relações entre os elementos separados, (re)construindo o sentido (PENAFRIA, 2009).

Através da leitura de quatro autores (Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Serguei Eisenstein e Susan Sontage) Penafria comenta algumas premissas para uma boa análise fílmica:

1) a importância do olhar particular lançado sobre os filmes desde que o mesmo tenha por detrás uma atividade de suporte sólido – a análise – e que essa atividade seja o ponto de partida para a criação de conceitos que possam substituir a adjetivação (Idem). Nesse sentido, a análise dos filmes aqui selecionados tem suporte em certas noções já desenvolvidas, sendo que as principais noções dilatadas em função do grande tema "drogas e cinema" são: dispositivo, hegemonia e transgressão.

2) delimitação de objetivos claros ao se iniciar a análise. No caso deste trabalho, o objetivo é pensar sobre até que ponto os filmes escolhidos são transgressores de um discurso hegemônico sobre drogas e até que ponto fortalecem o dispositivo proibicionista, instituído jurídica, cultural e socialmente.

3) a análise precisa ser detalhada,, tendo em conta os objetivos estabelecidos (Idem). No caso deste trabalho, o detalhamento maior será perante as cenas que representam o uso de drogas, a partir de análise dos contextos e da estética de representação dos estados alterados de consciência.

Outro texto fundamental para a construção dessa análise foi o artigo "A poética do cinema e a questão do método na análise fílmica" de Wilson Gomes, doutor em filosofia, professor de teoria de comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e fundador do Laboratório de Análise Fílmica da UFBA. A partir da leitura de *Poética*, do filósofo grego Aristóteles, Gomes propõe uma análise na qual a obra precisa ser pensada em função das estratégias de criação do artista. *Poética* é considerado o texto base para a teoria literária (argumentação científica ou filosófica da interpretação literária). A teoria literária, por sua vez, influencia a teoria do cinema visto que seus paradigmas já estavam consolidados no final no século XIX quando surge o cinema. Ainda assim, *Poética* influencia mais fortemente os formalistas russos, na primeira metade do século XX. "O cinema, à época em processo de consolidação como forma legítima de arte, constituiu para os formalistas, instigante objeto para estender as ideias 'científicas' já desenvolvidas em seu trabalho com a literatura"

(STAM, 2003, p. 63). *Poética* de Aristóteles divide-se em três partes. A primeira é uma introdução onde a *mimese* (representação) aparece como conceito fundamental. As outras duas partes discorrem sobre os "gêneros" epopeia e tragédia (ARISTÓTELES, 2008).

O conceito de representação, além de amplo, tem sido usado desde a antiguidade até hoje. A ideia clássica de representação faz referência a ausência da coisa representada (MONTEIRO, 2010) relacionando-se ao distanciamento da verdade como propõe Aristóteles com sua hipótese de as imagens miméticas estão duplamente afastadas da realidade, já que imitam o mundo sensível, que é uma imitação do Mundo das Ideias. O conceito continua a ser desenvolvido na filosofia e no século XVIII, com Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer, que ampliam a representação colocando o sujeito no centro da discussão. Representação pode ser vista como resultado da ação mental, as formas necessariamente condicionadas que compreendemos o mundo (Idem).

Para Stuart Hall, existem sistemas de representação. Um primeiro sistema seria o de processamento mental da linguagem. A criação de sentido depende dos conceitos e imagens que formam o pensamento individual e nos capacitam a referenciar o que está fora da nossa mente. Trata-se de diferentes formas de organizar conceitos, estabelecer semelhanças e diferenças. O autor destaca que as interpretações do mundo podem ser dadas de maneira completamente distintas, a depender do indivíduo. Esse sistema está intrinsicamente ligado a outro sistema, o da linguagem. Hall destaca que a linguagem é formada por uma dimensão simbólica que permite a correspondência dos diversos mapas conceituais (primeiro sistema) bem como do conjunto de signos (segundo sistema). Por fim, Hall diz que a representação é o processo que une conceitos, signos e linguagem e o divide em reflexivo, intencional e construcionista. O primeiro tem a ver com a ideia de mimese; o segundo e o terceiro com a abordagem que Gomes apresenta na análise poética de filmes. Para Hall, a dimensão intencional da representação quer dizer que os sujeitos são capazes de usar a linguagem para comunicar o que desejam ou o que é importante para eles. A instância da construção é relacional e foca no caráter social da linguagem. Os sentidos são construídos (Idem).

Voltando à Wilson Gomes e sua análise poética, considera-se que o filme é entendido como "um conjunto de dispositivos e estratégias destinados à produção de efeitos sobre o seu espectador" (GOMES, 2004, p. 94).

> Criação é estratégia, estratégia de produção de efeito, estratégias de agenciamento e de organização dos elementos da composição voltados para a previsão e a solicitação de determinados efeitos (específicos de cada gênero). Os efeitos que se realizam na apreciação, são previstos na criação (póiesis), na poesia da obra. No seio de tais descobertas, ganha forma um programa de estudos que se ocuparia, então,

> com os efeitos da composição e da relação entre tais efeitos realizados e as estratégias presentes em tal composição (GOMES, 2004, p. 95).

Gomes propõe três caminhos para decompor a obra, em função de quais tipos de efeitos são possíveis. Analisar o nível sensorial, o nível semiótico e no nível sentimental das imagens e dos sons. O filme tem uma composição estética (GOMES, 2004), na qual é possível produzir sensação diversas impressões, como de rugosidade, de primeiro e segundo plano, de que algo está num lugar muito alto, etc. O filme também tem uma composição comunicacional (GOMES, 2004), cujo efeito é criar sentido, significado. “Se no primeiro tipo de composição, a obra produz uma sensação específica, nesse segundo modo, a obra diz alguma coisa ou, pelo menos, faz pensar algo” (GOMES, 2004, p. 100). Por último, o filme apresenta uma composição poética (GOMES, 2004), em que elementos são encadeados buscando gerar um sentimento, efeitos emocionais ou anímicos. Essas composições funcionam de forma justaposta e todas contribuem para o que se tem como experiência fílmica. Além de buscar analisar os filmes enquanto experiência singular e subjetiva, busquei, no caminho indicado por Gomes, analisar as estratégias estéticas, comunicacionais e poéticas de cada obra. Assim como a análise fílmica proposta por Gomes tem um caráter hermenêutico, a introdução buscou explicitar como o discurso da análise está sendo construído, por quem e por que razões.

3 *METEORANGO KID*: O USO DE DROGAS ENQUANTO ENFRENTAMENTO POLÍTICO

Meteorango Kid – O Herói Intergaláctico (1969) é um filme marginal baiano dirigido por André Luiz Oliveira, que, na época, tinha apenas 21 anos. Sua produção é intimista, precária, feita de forma colaborativa, entre amigos, o que caracteriza, como um todo, o método de produção do Cinema Marginal. O trabalho com os atores aposta na improvisação e a narrativa foi definida por André Luiz como "bárbara" (FERREIRA, 2000). O nome do filme é referência à música de Tuzé de Abreu, chamada "Meteorango Kid" que diz: "*Meteorango, herói intergaláctico/Ser metálico no bolo espacial/Comemorando mil anos luz de aventuras/Meteorango pelo espaço sideral/De aventuras pelo espaço sideral*". A canção, assim como o filme, referencia o papel quase alienígena do jovem durante a ditadura. As referências ao espaço, aos OVNIS (objetos voadores não identificados), às abduções e aos seres extraterrestres são marcos do Cinema Marginal.

Para o pesquisador Tadeu Chiarelli, através da montagem do filme busca-se representar o estado alterado de consciência proporcionado pela maconha.[75] *Meteorango Kid* faz referências às histórias em quadrinhos americanas e ironiza a luta organizada universitária, assim como a classe média e o Brasil como nação. Quase tudo é alvo da ironia e da raiva do protagonista Lula (Meteorango), interpretado por Antônio Luiz Martins, o Lula, que empresta o apelido ao personagem e passa a ser conhecido pelo nome artístico de Lula Martins. No livro *Cinema de Invenção* (2000), de Jairo Ferreira, o capítulo sobre *Meteorango* se chama *Transgressão Incendiária*.

O filme dialoga fortemente com a juventude: apresenta como protagonista um anti-herói oriundo da classe média, universitário e maconheiro no dia de seu aniversário: Lula "Bomcabelo". As referências aos cabelos compridos são inúmeras. Na segunda cena, Lula está num chafariz dentro de um jardim de inverno isolado por paredes de vidro, numa performance teatral onde ele é o ator principal. Ele veste uma túnica colorida, que é retirada por duas mulheres vestidas com túnicas brancas, que dão banho nele e lavam seu cabelo. Logo depois, enquanto ele está no ônibus, e assedia uma jovem mulher, outras duas fazem comentários sobre sua postura indecente e seu cabelo "estranho". Mais à frente, Lula entra em uma farmácia e compra um xampu. Durante o filme, a gíria "careca" é usada de forma

[75] Programa Contraplano. Episódio Drogas. Sesc TV. Exibido em 04/07/2014.

pejorativa. Uma das cenas mais emblemáticas é o uso de maconha por Lula, Caveira (Manoel Costa Júnior) e Zé Veneno[76], em um apartamento. Depois de fumar maconha, descontrolar-se, brincar com o futuro de Zé Veneno e matar Caveira, Lula senta ao lado do amigo e lava seu cabelo.[77]

O Cinema Marginal, como já mencionado anteriormente, tem relações fortes com o Cinema Novo. O primeiro longa-metragem realizado na Bahia, *Redenção*, data de 1958 e foi dirigido por Roberto Pires, artesão do cinema e precursor em um período importante do cinema brasileiro, o Ciclo Baiano de Cinema (1959-1963). Esse Ciclo, através de diretores como Glauber Rocha, deu fermento ao movimento do Cinema Novo. A Bahia teve grande relevância nos anos 1960, num contexto nacional e internacional de cultura, ou melhor, de contra-cultura. Além de ser berço de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, da Tropicália, também foi inspiração e cenário para Glauber Rocha, talvez o primeiro grande expoente da direção brasileira. Em 1968, o "Ano do Verão do Amor", André Luiz Oliveira tinha 20 anos. Segundo ele, a ideia de *Meteorango* surge depois de ele ganhar, com o curta-metragem *Doce Amargo,* o prêmio de melhor documentário do Festival Jornal do Brasil Mesbla.

> [...] em fazer mais um curta-metragem – até cheguei a escrever o Pensava roteiro e começar a pré-produção, desta vez com uma câmera 35mm. Acontece que nesse final de ano veio uma onda de mudanças na conjuntura internacional e nacional, culminando com o AI-5. Foi quando tive a minha iniciação nas substâncias alucinógenas e o início de uma ruptura com as estruturas familiares, sociais, políticas, culturais que na época chamávamos de "caretas". Foi na onda desse "verão alucinado" de 1968/69 que escrevi o roteiro de O Mais cruel dos dias que depois veio se chamar Meteorango Kid, O Herói Intergalático. O filme foi a conseqüência desse momento turbulento que vivia (OLIVEIRA, 2009, s/p).

Segundo André Luiz, a maior referência para a escrita do roteiro de *Meteorango Kid* foi a o movimento da Tropicália; especialmente os artistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, que aparecem na trilha sonora de *Metereorango Kid* com "Objeto Não identificado" (Gil) e "Empty Boat" (Veloso). A trilha original foi criada por Moraes Moreira e Luiz Galvão, músicos que ainda não haviam se reunido para formar os *Novos Baianos*.

Em *Meteorango,* figuras próprias desse imaginário da ficção marginal aparecem: "Vampiro, Batman, disco voadores, batalha naval, assassinato da família" (RAMOS, 1987, p.

[76] Não foi possível identificar quem representa Zé Veneno. No filme, os atores são referenciados, mas não se explicita quem é cada personagem. Caveira, por sua vez, interpretado por Manoel da Costa, reaparece como personagem principal em Caveira My Friend (1970), de Álvaro Guimarães.

[77] André Luiz Oliveira dedica o filme ao seu cabelo (FERREIRA, 2000). O cabelo comprido, nos anos 1960, era uma característica dos jovens *hippies*, e referência embutida no corpo de contestação ao sistema.

111). “HQ, imprensa sensacionalista, Batman, Tarzan, filme B de pirata, filme pornô, teatro de periferia, em suma, diversos elementos relacionados às expressões menos nobres da cultura de massa estão triturados e integrados à narrativa” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017, s/p). A representação do popular toma outros rumos, que não os propostos pelo Cinema Novo, aproximando-se da cultura de massa e afastando-se das tradições, do folclore e do nacionalismo.

A cena em que Lula transforma-se em *Batmãe* exemplifica essa intermediação com os quadrinhos, com o cinema de gênero e com a cultura americana. O filme *Tarzan e as Bananas de Ouro*, no qual Lula aparece como o herói também entra nesse *hall* de referências.

A ideia de Cinema de Autor se dissolve parcialmente, nesse contexto. Se no Cinema Novo, o autor é central, no Cinema Marginal a ideia de autor dissolve-se na produção coletiva, na auto-reflexão e auto-representação que se dá nessa produção intimista[78]. A relação entre “engajados” e “desbundados” se dá, no cinema, a partir do confronto entre essas duas formas de produção e concepção do filme.

Ainda assim, o Cinema Marginal é considerado “vanguarda artística” ou “cinema de autor”, em oposição a “gênero cinematográfico”. Ricardo Zani, autor do artigo “Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas” (2009), escreve que o cinema narrativo clássico é caracterizado por “um roteiro padrão e industrial, com doses bem-estabelecidas em suas situações de tensão e relaxamento. A intenção do cinema clássico é envolver o espectador e fazê-lo acreditar que a estória contada é ‘real’” (ZANI, 2009, p. 132). Enquanto essa forma de fazer cinema, conhecida como clássica, se estabelece enquanto Cinema de Gênero (terror, policial, comédia, etc), o Cinema Moderno pode ser chamado também cinema de escolas ou cinema de autor, porque incorpora projetos estéticos-políticos e rompe com o clássico na falta de obrigatoriedade com relação à legibilidade da narrativa ou da progressão dramática (ZANI, 2009). Cinema Clássico e moderno estão localizados numa linha histórica, onde o cinema clássico tem como precursor os primeiros filmes narrativos de D.W. Griffith, cujas iniciativas se consolidam em fórmulas da indústria Hollywoodiana a partir de 1930. Já o cinema moderno tem seus maiores exemplos nos anos 1960, sendo esta a década de maior experimentalismo e surgimento de diversas vanguardas, inclusive em territórios colonizados, como o Brasil.

É no rastro deste último que surge o Cinema Marginal. Perante o endurecimento do Regime Militar, a incapacidade da arte de intervir na realidade parece sobrepor-se. O ano de

[78] Como disse Glauber Rocha, a figura do autor “é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-em-scene* é uma política” (ROCHA, apud RAMOS, 1987, p. 18).

1968 marca instauração do AI-5, o ápice da Contracultura e o lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, marco na inauguração do Cinema Marginal. *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, como o próprio título anuncia, é considerado precursor desses novos discursos, mas ainda ambíguo, com fortes características cinemanovistas. A frase "Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e esculhamba", pronunciada em *O Bandido* dá a dimensão das transformações ideológicas no cinema autoral da época, assim como também pode ser pensado como uma das chaves guias para compreender os filmes colocados sob a chancela de Marginal.

O Cinema Marginal, em seu direcionamento político-estético polariza as dimensões de "um mundo ficcional que alterna entre a 'curtição' e o 'horror', mas tendo sempre como referência a própria classe média, os próprios produtores dos filmes, seus terrores, suas angústias e seus prazeres" (RAMOS, 1987, p. 31). As duas instâncias explodem com violência na tela. Violência esta que, como vimos, Glauber Rocha considera estética cinemanovista, mas que é exacerbada no Cinema Marginal, que vai mostrar corpos dilacerados, torturas, abusos, comportamentos imorais e "imagens abjetas" (RAMOS, 1987) como sangue, lixo, vômitos, baba, contorções.

Meteorango Kid é um filme que está muito mais próximo da Curtição do que do Horror. Lula é um jovem que instaura certo terror ao seu redor, mas as imagens abjetas não são muitas, nem tão fortes quanto, por exemplo, a cena de tortura de *Matou a família e foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane. Podemos destacar enquanto imagens abjetas a primeira e a última sequência de *Meteorango*, quando Lula simula uma crucificação, com sangue no rosto, expressando agonia. Ele grita, mas não ouvimos sua voz, nem vemos ferimentos pelo corpo. A trilha sonora, na primeira sequência, é uma música metálica e incômoda e, na última, *Empty Boat*, de Caetano Veloso.

Por outro lado, durante todo o enredo o tema da curtição é retomado. O filme termina com a frase "Procurado vivo ou morto" seguida de "Curti adoidado".

> O personagem Lula sonha com o cinema, mas também 'viaja' com os amigos através da experimentação com a maconha. Essa experiência se dá em um cenário político conturbado em que o 'curti adoidado' é a afirmação de desafio existencial de uma geração (DIAS, 2013, p. 76).

A curtição confunde-se com a insensatez. Curtir não é exatamente ser feliz, e o termo está marcado por acentos de exagero, deboche, avacalho. "A loucura emerge como modo intenso de experimentar que não pode ser codificado e interpretado por lógicas dominantes e preestabelecidas" (DIAS, 2013, p. 65). Retomando Foucault (2013b), a relação transgressora

de *Meteorango Kid* revela paradigmas de uma época. “Na transgressão, não há triunfo, Porque ela, justamente, não é a violência em um mundo partilhado (em um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário)” (FOUCAULT, 2013b, p. 33).

Existem várias instâncias de transgressão em *Meteorango Kid*. O filme questiona uma normatização, uma normalidade e uma conjuração de poderes que são evidentes na sociedade brasileira da época. Ele é arte contestadora que se utiliza do desbunde, do choque, da provocação, do grotesco para colocar em pauta diversas questões: militância estudantil, uso de drogas, alienação, família burguesa e até mesmo o próprio cinema.

Fernão Ramos (1987) relaciona o avacalho à carnavalização, enquanto inversão da ordem social, nos moldes propostos por Mikael Bakhtin em seu estudo sobre o carnaval e festas populares na Idade Média. O popular, diz Bakhtin (1993), está ligado à parte de baixo do tronco. Algo visceral, da terra, que nos lembra que somos homens, animais, mortais. Nesse sentido, é interessante voltar a pensar essa nova representação da marginalidade proposta pelo Cinema Marginal em função das noções de cultura popular, cultura de massa e cultura de elite/burguesa.

Dentro de uma visão marxista, o popular é aquele que não tem controle sobre os modos de produção, o operário em oposição ao dono da fábrica. Numa economia global que se torna cada vez mais terciária, onde os serviços e o comércio se sobrepõem como atividade, a ideia do proletário-operário se modifica. Jesús Martín-Barbero (2013) vê a cultura de massa como uma evolução da cultura popular. “Nem povo nem classes: a sociedade de massas” é o título do capítulo do livro *Dos Meios às Mediações* (2013), onde Barbero traz essa discussão. O autor propõe uma nova leitura do popular, que seria a um só tempo fruto e impulsionadora do capitalismo industrial. Para Barbero, a ideia de massa está vinculada também aos meios de comunicação que funcionam como uma forma de coesão social, especialmente o rádio, a televisão e, mais recentemente, a internet. A cultura popular também é entendida como uma contraposição ao moderno. A modernidade vem se instaurando por várias frentes: a ciência sobrepondo-se a outras formas de saber, a indústria tomando o lugar de formas antigas de produção, a tecnologia criando novas formas de mediação...

Uma leitura do popular que converge bastante com o Cinema Marginal é a interpretação de Bakthin feita pelo historiador inglês Peter Burke (2010). Burke aponta que Bakhtin, em sua análise sobre o carnaval pela oposição à cultura oficial (e não simplesmente à elite), “quase redefinir o popular como o rebelde que existe em todos nós e não a propriedade de algum grupo social” (BURKE, 1989, p. 17). Essa perspectiva se aproxima da representação

do “popular” do Cinema Marginal, que combate os padrões estabelecidos por uma classe específica que detém o poder.

A representação do “povo” enquanto necessariamente “o outro” do Cinema Novo é substituída no Cinema Marginal pela autorrepresentação da classe média que se autoquestiona em sua cafonice e alienação. Nesse sentido, segundo Fernão Ramos:

> O Cinema Marginal nos mostra, na virada da década, uma classe média completamente desvinculada da idéia de Brasil enquanto um todo social, no qual caberia uma interferência política com vistas a transformá-lo. Neste momento ela está voltada para si e contempla seu umbigo, impressionada com a beleza e profundidade deste. A curtição é realmente a palavra de ordem: ela legitima e justifica a ação dos personagens, anteriormente relacionada com uma interferência na sociedade em benefício dos ‘menos favorecidos’. Este retorno sobre si mesmo, realizado pelos cineastas marginais, descobre na vivência cotidiana do autor, de seus amigos, no inter-relacionamento da equipe de filmagem, fonte inesgotável de matéria para inspiração. O abismo profundo a que essa opção pelo próprio 'eu' impele alguns cineastas faz parte desse voltar-se sobre si para ir, sem antigas barreiras morais, até as últimas consequências. Na gaveta mais funda, não raro encontrarmos a imagem do dilaceramento e da abjeção que o corpo 'odara' conseguia enganar (RAMOS, 1987, p. 112).

Meteorango começa com Lula acordando; seu dia transcorre naturalmente, com o personagem flanando pela cidade, e se encerra no episódio de sua festa de aniversário. Enquanto seus parentes cantam parabéns, ele assiste às palmas entediado, sentado em uma poltrona que parece um pequeno trono.

A maconha aparece sendo usada por Lula, no filme, em dois momentos. Primeiro, durante uma relação de sociabilidade, num ato de partilha entre amigos, em que verdades ideológicas e sensíveis são reveladas; o outro momento é logo depois de uma provocação à sua família.

Nesta primeira cena, Lula fuma maconha num apartamento praticamente sem mobília, com dois amigos, Caveira e Zé Veneno, onde a “viagem” dos três revela bastante sobre o contexto político da época assim como também condensa boa parte das características estéticas e ideológicas do Cinema Marginal. Caveira senta num colchão que está disposto no chão, ao lado de Lula, tira a camisa e enrola um cigarro de maconha. Começa a tocar a música *Assim falou Zaratustra*, composta em 1896 por Richard Strauss, inspirada no tratado filosófico de mesmo nome, escrito por Friedrich Nietzsche. Essa música se tornou quase como um “clássico” da cultura cinematográfica, por ser a mesma utilizada na antológica cena da descoberta da ferramenta pelos primeiros homens na abertura do filme *2001, Uma Odisséia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Na cena clássica, um dos primeiros homens entende que o osso pode ser uma arma – ou simplesmente, o homem primata “entende”. Em

Meteorango, a música indica o caráter político, filosófico e ritualístico dado ao uso. É um momento de descoberta, de revelação. A maconha se mostra como uma substância que pode revelar uma verdade desconhecida e transformadora.

"*Esse fumo parece que é do bom*", diz Caveira e repousa o corpo e a cabeça na parede, fecha os olhos, como se esperando a mágica acontecer. As verdades começam a ser reveladas. Zé Veneno puxa o fumo e provoca: "*Lula, você não presta*". "*Também acho, pô*", devolve Caveira, rindo. "*Ninguém presta, bicho. Só Duda, que era bi e se apagou*", completa Lula e todos têm uma crise de riso. O diálogo seguido de risos após constatação da morte do colega demonstra o niilismo dessa juventude que não faz questão de ser, nem seguir um modelo. Pelo contrário, buscam chocar a sociedade. Porém, não necessariamente chocam. Sujeitos da classe média, suas loucuras e afrontas parecem ser relevadas ou imperceptíveis numa sociedade doente. Duda, que era bi e prestava, possivelmente não teria o mesmo tratamento. Mais à frente discutiremos a questão da sexualidade a partir da história de Duda. O caráter subversivo do filme se dá em inúmeras instâncias. Não há de fato tema principal, e sim a transgressão por várias frentes.

Com o fim da sinfonia, chega também o fim das risadas. Os amigos se encaram sérios. "*Eu é que tô perdido mesmo*", diz Zé Veneno. Lula responde: "*Melhor, porra. Quem está perdido, tá perdido mesmo. Não tem nada a perder. E quem não tá, está sempre com medo de se perder, e quem tá com medo de se perder tá por fora paca!*". Zé continua com sua visão negativa do contexto, dizendo que a "*essa merda vai explodir qualquer dia desses. E todo mundo vai ficar que nem papel picado, caindo da janela em dia de passeata pacífica*". Caveira responde: "*Essa merda só vai explodir quando a gente terminar com todo o fumo do planeta, aí pode explodir a vontade!*". A visão de Zé Veneno contrasta com a de Lula e Caveira, que ridicularizam suas preocupações materialistas. Zé Veneno foi cassado pela ditadura. "*Dez anos sem estudar, dez anos de maconha, dez anos marginal*". Lula e Caveira riem de forma obsessiva da situação difícil do amigo. Nada a fazer. "*A única coisa que dá vontade de fazer é cagar. Cagar*", diz Zé Veneno.

Veneno é uma figura contraditória que irrita os amigos mais radicais, especialmente pela sua preocupação com o futuro, com a vida em si. Quando ele diz "*só eu sei o trabalho que deu para chegar até aqui*", parece se referir a algum tipo de luta organizada em relação à configuração política. Ele demonstra melancolia, ao contrário dos outros dois. "*Trabalho? Que lance estranho esse cara falar uma hora dessa em trabalho. Sai dessa. Corta esse papo diante do divino mato*". A maconha se sobrepõe como realidade desejada e possível. Já a

ditadura é plenamente ignorada enquanto realidade. "*Você não presta mesmo*", diz Zé Veneno. Caveira responde que é por isso que ainda está vivo.

Na sequência, surge a cena emblemática na qual a maconha aparece pela segunda vez: Lula está na mesa de jantar com o pai e a mãe, quando uma amiga da mãe chega e senta-se com eles. A amiga conta sobre sua viagem à Europa. A sala meticulosamente arrumada, as pessoas muito bem vestidas, a mesa posta com um jogo de bule e xícaras brancas. A amiga diz que na Europa é tudo "*muito bonito, muito maravilhoso, mas como a nossa terrinha, não há nada no mundo*". A total ignorância da classe média perante a situação política da época, ou seu efetivo apoio à manutenção do *status quo* da ditadura, parece gerar em Lula um tédio profundo. Calmamente ele tira um cigarro de maconha do bolso da camisa, cheira como se fosse um charuto e oferece aos presentes: "*aceitam uma macoinha?*". A amiga desmaia em sua cadeira, o pai o chama de moleque e delinquente, toma à força o cigarro da mão de Lula e o destrói. A mãe grita histérica correndo pela casa: "*água, água!*", para socorrer a amiga. Lula corre para o quarto e na frente do espelho, repetindo as palavras mágicas "*na capital do mundo tudo barra limpa*" três vezes, transforma-se em no super-herói "*Batmãe*". Ele volta à sala, agora mascarado e com uma capa preta e enforca o pai, enquanto a trilha sonora da série de TV *Batman* (1966-1968) toca.

De volta ao colchão velho no apartamento sem mobília, a frase d'*O Bandido da Luz Vermelha* é referenciada. "*O Bandido da Luz Vermelha já disse: quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha*". Zé Veneno continua sendo ridicularizado em suas questões existenciais. Quando se diz preocupado com o futuro, Caveira e Lula brincam de repetir a palavra "Futurinho" e procurar pela casa como se procura a um cachorro perdido. Eles acham uma bola de papel, que representa o futuro de Zé Veneno. Brincam de jogar um para o outro, enquanto Zé, desesperado, tenta alcançar a bola de papel. Eles colocam fogo na bola de papel e impedem Zé Veneno de sair do apartamento. Lula saca uma arma e tenta obrigar Zé a atirar em alguém. Lula aponta a arma para Caveira, para Veneno e finalmente para o espectador, em direção à câmera, quebrando a quarta parede. "*Vocês querem entender, mas não tem nada para entender. Matar ou não matar é tudo a mesma coisa*". Ele aponta a arma para Caveira e Veneno e acaba disparando várias vezes contra Caveira, enquanto Veneno sai correndo. Depois, ele lava o cabelo do morto, e termina de fumar os restos do baseado. É importante ressaltar que não há qualquer intenção "realista" na cena. A intenção de Lula é matar, mas não matar dá no mesmo. Pra que sangue, pra que realismo? A morte já está instaurada em muitos níveis.

Essas duas cenas são bons exemplos das características que Fernão Ramos aponta como próprias do Cinema Marginal.

> [...] consumo de drogas; sexualidade livre e fora dos padrões institucionais; desprezo pelos valores tradicionais tais como a família, a carreira profissional; a exaltação do não-trabalho e da preguiça; a aparência suja e descuidada desprezando valores de comportamentos cotidianos (a forma de andar, de se vestir, etc); abandono do universo de realização burguês para uma vida alternativa em lugares isolados (o famoso pé-na-estrada); reivindicações relativas a grupos marginais, tais como negros, homossexuais, índios, mulheres, etc (RAMOS, 1987, p. 40).

Dessas características, a única que *Meteorango* não apresenta é o pé-na-estrada, apesar de Lula se deixar levar pelos encontros da metrópole. As drogas aparecem tanto no texto fílmico quanto como referência estética de montagem. A representação de grupos marginalizados acontece através do atravessamento da história de Duda, embora não haja elaboração de reivindicação de direitos no discurso. O momento que discute a bissexualidade/homossexualidade é marcado, como no filme todo de forma geral, por mais avacalho. A preguiça e o tédio são traços na personalidade de Lula, que vaga sem rumo pela cidade, descuidado, com cabelos longos, atacando todos ao redor.

Sobre a estética marginal, Ramos (1987) destaca três características: a imagem abjeta, a fragmentação da narrativa e a instância do lúdico. Já comentamos sobre a aproximação de *Meteorango* da curtição e a contenção na apresentação de imagens abjetas. Mas encontramos no filme berros inesperados e incessantes, corpos descontrolados, frequentemente em situações limite. O alongamento dos planos comporta a atuação-improvisação dos atores. Em comparação à outros filmes marginais, *Meteorango* tem um encadeamento que "faz sentido", embora as interpretações sejam múltiplas. Boa parte das cenas poderia ser considerada delírio de Lula por conta do uso de maconha. A fragmentação da narrativa é complementada por um efeito polifônico emprestado à montagem, que impõe pulos e desconexões sem, contudo, impedir a compreensão de um todo mais ou menos estruturado. Diferentemente de outros filmes marginais nos quais a fragmentação sugere uma anti-narrativa, neste filme estamos diante de uma história compreensível: um dia na vida de Lula, o dia de seu aniversário.

Sobre a questão lúdica, Ramos diz que o universo ficcional do Cinema Marginal mantém uma relação lúdica com o próprio cinema.

> Significativo deste aspecto é o completo abandono, dentro do Cinema Marginal, do filme documentário. A ficção igualmente se distancia de qualquer parâmetro realista e caminha, através de processos de estilização diversos, para o universo do gênero, onde as atitudes dos personagens são exageradas, deformadas, caricatas (RAMOS, 1987, p. 127).

Metalinguístico, o Cinema Marginal se apropria da narrativa clássica do cinema de gênero americano através da citação e da deglutição. Diretores como Samuel Fuller, Alfred Hitchcock, Orson Welles e Nicholas Ray (RAMOS, 1987) são referências para o marginal. Alguns exemplos: *Bang-Bang* tem forte relação com o filme policial; *O Bandido da Luz Vermelha* é definido por Rogério Sganzerla como "um *far west* sobre o terceiro mundo" (SGANZERLA apud RAMOS, 1987, p. 130). Lula-Meteorango encarna Bat-mãe e Tarzan.

O Cinema Marginal apresenta as imagens-tempo, conceito elaborado por Gilles Deleuze (2008) quando refere-se ao cinema moderno enquanto criador de obras fragmentadas, com planos autônomos que criam "situações óptico-sonoras puras". Esse regime da imagem diferencia-se da imagem-movimento, dos filmes narrativos clássicos. O Cinema Marginal aproxima-se tanto do Cinema Moderno e do Cinema de Autor, como do Cinema de Gênero, dialeticamente.

Euro Prédes de Azevêdo Júnior (2014), na dissertação "Os heróis à margem: um estudo sobre a poética dos anti-heróis em Meteorango kid – herói intergaláctico e Superoutro" trabalha a figura do anti-herói e destrincha o conceito de imagens-sonho de Deleuze. No Cinema de Gênero essas imagens costumam aparecer em formas de *flashback*. Já no Cinema Moderno, assim como acontece em Meteorango, cria-se uma fusão entre sonho, memória e realidade, criando uma indiscernibilidade entre esses campos. Enquanto "pouco reage no mundo real do filme, Lula realiza inúmeras ações no seu imaginário" (AZEVÊDO Jr., 2014, p. 80).

Em filmes narrativos clássicos, as cenas de sonho, *flashback* e devaneios costumam ser indicadas por alteração na estética do filme. Em *Meteorango*, fica indiscernível a fronteira entre sonho e realidade, estabilidade esta que "entra em contradição com o absurdo dos conteúdos dos sonhos, que se inclinam para o nonsense, o surrealismo, o mágico" (Idem). Azevedo Júnior propõe o conceito de imagem-inação para a falta de ação e flanância de Lula-Meteorango, categoria descrita por Cláudio da Costa no livro *Cinema Brasileiro — dissimetria, oscilação e simulacro* (2000). Nesse sentido, a inação se dá tanto na precariedade de reação ao mundo real do personagem, que varia entre o desinteressado, largado e lunático quanto na falta de "evolução" ou transformação do personagem. Lula é o mesmo do começo ao fim do filme, quebrando um dos paradigmas do cinema clássico que é a jornada do herói[79], que se transforma ao superar os obstáculos que lhe aparecem pela frente.

[79] O conceito da Jornada do Herói (também chamado de monomito) foi desenvolvido por Joseph Campbell, no livro *O herói de mil faces* (1949). O trabalho é resultado de uma pesquisa de mitos, lendas e fábulas, assim como histórias modernas e filmes. Campbell observa que as narrativas dessas histórias giram em torno das

Meteorango é provavelmente o primeiro filme brasileiro no qual se "aperta" um "baseado". Mostra-se irônico com a classe burguesa, a qual Lula pertence, e é nesse cinismo que está sua força. *Meteorango Kid* propõe a instância da "viagem", do sonho, no cinema. "É um jogo do imaginário, joga com os símbolos, com as projeções do anti-herói" (FERREIRA, 2000, p 161).

Analisando a instância do prazer no Cinema Novo, que aparece de forma um tanto moralista (fazendo contraponto ao mundo do trabalho e da consciência política, a luxúria é a representação do prazer), Ramos especifica o prazer no Cinema Marginal com uma forte influência do movimento contracultural ou hippie da época, onde

> o Cinema Marginal elabora esse prazer como algo a ser vivenciado e que se legitima em relação à própria sensação o que proporciona aos indivíduos sua própria singularidade. [...] O centramento das atenções do sujeito em torno do seu próprio corpo (do próprio umbigo), de forma a deixá-lo 'odara', constitui a medida da abertura permitida ao prazer (RAMOS, 1987, p. 34).

Essa curtição, diz o autor, vai de encontro tanto à moral burguesa quanto ao quadro ideológico do Cinema Novo, criando representações de prazer através de certos temas tabus, como "drogas, sexo livre, não-trabalho, falta de objetivo válido na ação" (RAMOS, 1987, p. 35). Os personagens do cinema marginal caminham sem destino, e as situações elaboram uma espécie de presente sem sentido. Por outro lado, Lula intervém de forma escandalosa, frenética, intranquila perante essas situações ao seu redor. Parece que todo momento é uma possibilidade de "causar", "curtir". Numa dessas flanâncias, Lula encontra caminhando pela rua uma repórter e diz a ela que já viu discos voadores. Juntos, eles vão até uma aldeia de pescadores para entrevistar os moradores locais sobre o aparecimento dos OVNIs.

A sexualidade aparece em *Meteorango* preponderantemente de forma perturbadora, marcando a loucura de Lula, que será reencontrado num sanatório, no filme sequência da história de Meteorango Kid, chamada *Louco Por Cinema* (1994).[80] No começo de

---

conquistas e dificuldades de um herói em alcançar seu objetivo. O autor, então, cria um modelo da transformação do homem comum em herói, desmembrando as histórias em várias etapas que viraram referência para criação de narrativas ficcionais.

[80] André Luiz Oliveira teve a ideia de fazer *Louco por Cinema* após ser abordado pela polícia em frente a uma lanchonete da zona sul do Rio de Janeiro, em 1973, e ser preso com maconha e, posteriormente, internado na Enfermaria judiciária da Penitenciária Lemos de Brito (DIAS, 2013). Em 1994, André Luiz Oliveira conclui outro longa metragem com o mesmo personagem de *Meteorango*: *Louco Por Cinema*. Vinte anos depois, agora já com cabelos brancos, Lula está internado em um hospício e consegue, através de uma rebelião, reunir sua antiga equipe de cinema para realizar um filme. Diferente de *Meteorango Kid*, na sua estratégia discursiva e forma de apelo político, *Louco por Cinema* expõe um roteiro narrativo clássico e apresenta idéias importantes dentro do contexto da luta anti-manicomial brasileira, de uma forma um tanto pedagógica, que é oposta a proposta de *Meteorango*: "vocês querem entender, mas não tem nada para entender" (METEORANGO KID, 1969).

Meteorango, Lula é acordado por uma empregada uniformizada, que abre as janelas do quarto e o critica "*acorda vagabundo. Não vai para a faculdade não? Não sei o que será de você. Não quer nada na vida, nada...*". Numa cena de auto-empoderamento, Lula se olha no espelho: "*Lula, você é um pão, meu amor*", diz de forma narcisista para si. Sai de casa e pega o transporte público. Em pé, no ônibus parcialmente cheio, ele assedia uma jovem. Todos percebem, mas ninguém o impede. Ele se posiciona atrás dela e esfrega o corpo na moça, que se encolhe oprimida. Duas jovens, sentadas a uma distância segura, comentam: "*olha aquele cara se esfregando na garota*"; "*que horror*"; "*nossa, esse cara é esquisito, né?*"; "*olha o cabelo dele!*"; Lula escuta e as encara. Enfia o dedo no nariz. "*Olha, ele tirando meleca! Ele está olhando para cá*". Ele lança a meleca nelas, elas gritam, o ônibus para e ele desce.

Outra cena perturbadora é o parto do disco voador. Numa sequência precedida por uma cartela onde se lê "Nada", Lula caminha por um corredor que poderia ser de um hospital. A música-poema Objeto Semi-identificado[81] de Gilberto Gil é guia principal numa polifonia que compõe o áudio da cena. Lula entra numa sala com quatro homens fantasiados que se posicionam ao redor de uma mulher seminua, deitada numa cama. Um dos homens belisca seus seios. Outro faz o parto.

A última sequência que marca o assunto sexualidade explica melhor a história de Duda, o bisexual que "*se apagou*". Lula vai até o velório do "amigo" e observa o morto e a família. A mãe se questiona em desespero "*por que ele fez isso?*". Lula não está desesperado. Pelo contrário, a narração indica que ele aprova o suicídio de Duda. A voz *off*, monólogo outra vez polifônico, diz:

> É desnecessário a gente berrar para todo mundo que é impossível resistir à loucura. A gente não deve. Porque eles simplesmente não ouvem. Porque simplesmente eles não ouvem. A gente não está louco. Eu vou sair daqui. Estou farto de tudo. (A morte é a única liberdade, a única herança deixada por deus...) Onde eles não possam me ver ou me machucar. (Objeto Semi-identificado...) Ou tirar sangue do meu corpo. Eu não me matei, Lu. Eu fui abatido. Simplesmente abatido em combate. A fragilidade e pobre consciência determinaram a minha morte. E de minha parte, não importava tentar sobreviver. Só você, naquele dia. Eu nem sei se foi ontem, se foi hoje, ou a um ano atrás. Eu já havia decidido. Naquele dia foi terrível (transcrição nossa).

Entendemos que pelo menos uma das vozes é a de Duda. O dia horrível se materializa na tela: num restaurante com vista para a Baía, Duda, Lula e duas jovens estão sentados conversando. Duda conta uma fofoca. Lula se irrita, puxa Duda da mesa: "*Levanta, bicha de uma figa. Vem dançar comigo*". Lula faz Duda levantar-se violentamente, coloca brincos em

[81] O conteúdo da música gira em torno de uma apropriação popular e cotidiana da palavra de Deus misturada com um misticismo alienígena. Disponível em:< http://tropicalia.com.br/olhar-colorico/discografia/objeto-semi-identificado> Acesso em: 07/09/2017.

suas orelhas, pinta seus lábios enquanto Duda pede que não. Duda deixa o ambiente correndo. De volta ao velório, Lula observa a irmã de Duda. Eles vão até a casa da avó de Duda, chamar o rabecão pelo telefone. A avó está ajoelhada, rezando. Lula dá um susto nela, ela desmaia. A irmã e ele fazem sexo. Ele volta para o velório, debruça-se sobre o cadáver, joga cinzas de cigarro na cara de Duda e diz: "*papei sua irmã; E agora o que você vai fazer? Já tinha pensado nisso? Ela é ótima*". A última cena mostra como Duda morreu: afogado numa poça de água suja. Essa sequência é explicativa do Cinema Marginal enquanto ideologia, como explora Fernão Ramos: "os dilemas de consciência altruístas, tão característicos do Cinema Novo, são substituídos no caso do Cinema Marginal, por um individualismo mesquinho, onde personagens patinam em desespero na poça e se afogam na lama" (RAMOS, 1987, p. 81).

Na Sociologia, na Psiquiatria e no Direito, a transgressão é desvio, patologia mental e crime, respectivamente. Nesse sentido, analisando a conduta do personagem, Lula é louco e criminoso, um *outsider*. Ele assedia mulheres no transporte público; num descontrole impulsionado pelo uso de maconha, mata seu amigo; desrespeita o cadáver do colega, que se mata graças à homofobia que Lula reproduz. Numa cena, homens mascarados se reúnem em volta de uma mulher que está deitada em uma maca com a cabeça coberta por um pano, seminua. Eles beliscam seus seios e simulam um parto, no qual o filho é um disco voador. De certa forma o filme cria relação de causa e efeito entre usar maconha e fazer barbaridades. É uma relação de descontrole emocional e psíquico violento, presente em outros filmes (que mostram o uso de diferentes drogas): *Reefer Madness*, (1969) *Réquiem for a dream* (2000) e *Trainspotting*. Na produção brasileira, os filmes *Meu Nome Não é Johnny*, e a novela *O Clone* (2001-2002) são destaques para a loucura e descontrole causado pela droga.

Na tese de doutorado "Experimentação e cuidado: um campo problemático das drogas" (2013), o doutor em psicologia Rafael Dias analisa a obra de André Luiz, comparando seus dois filmes *Meteorango Kid* e *Louco por Cinema* (1994), este último que dá continuidade à trajetória de Lula, 25 anos depois, internado num hospital psiquiátrico. A partir do audiovisual, Dias elabora uma cartografia sobre o campo da Redução de Danos no Brasil (que aparece como paradigma para pensar o uso de drogas mais à frente, a partir do filme *Paraísos Artificiais*).

4 *PARAÍSOS ARTIFICIAIS*: SENSAÇÃO, CULTURA PSICODÉLICA E REDUÇÃO DE DANOS

A partir de *Meteorango Kid* pudemos perceber uma dimensão da droga enquanto afronta social. O Cinema Marginal como um todo foi divergente do modelo comercial, obediente aos parâmetros e tradições da narrativa clássica. Em *Paraísos Artificiais* (2012) o formato é narrativo clássico, com uso de *flashbacks*. Esboça-se um potencial de mudança do paradigma proibicionista, pela criação de choques com o discurso hegemônico, que demoniza e marginaliza o uso de drogas. *Paraísos* abre espaço para discursos bastante específicos, como o uso lúdico, recreativo, psiconáutico[82] e de autoconhecimento de substâncias psicoativas.

Uma das questões interessantes do filme é que ele busca reproduzir o efeito de certas substâncias sobre a mente. Refleti sobre essa questão a partir da análise de filmes em que alucinações, delírios e "viagens" são representados. Como representar imagens que não correspondem a objetos materiais ao mesmo tempo em que, muitas vezes, parte-se de uma estética realista? Abordei essa questão no artigo *Drogas, Sensação e Cinema: o Filme como Experiência Imersiva*,[83] no qual analiso o filme *Enter the Void* (2009), dirigido por Gaspar Noé, possivelmente um dos títulos mais bem sucedidos em apresentar os efeitos de uma viagem psicodélica[84].

Entre os brasileiros, destaca-se *Paraísos Artificiais* (2012), filme que retrata uma festa rave[85] chamada Shangri-la[86] na qual o consumo de drogas é apresentado como o elemento central do evento. O filme começa com a história de Érika (Nathalia Dill), uma DJ de relativo sucesso, e sua parceira Lara (Lívia de Bueno). Depois de conhecerem Nando (Lucas Bianchi),

---

[82] Psiconauta é um termo criado pelo filósofo e romancista Ernest Jünger. O autor é tido como o criador do conceito, que apareceu pela primeira vez em *Drogas, embriaguez e outros temas* (1978). Seria o "astronauta da mente", aquele que viaja pela própria consciência, uma viagem de autoconhecimento.

[83] Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/lista_area_DT4-CI.htm > Acesso em: 25/09/2017.

[84] Podemos destacar outros filmes que a viagem psicodélica aparece como forte determinante da linguagem: *Inauguration Of The Pleasure Dome* (1966), de Kenneth Anger; *Altered States* (1980), de Ken Russel, traduzido como *Viagens Alucinantes*; *Medo e Delírio em Las Vegas* (1998), de Terry Gillian; *Blueberry* (2004), de Jan Kounen; *Across the Universe* (2007), de Julie Taymor; e *Enter the Void* (2009), de Gaspar Noé, traduzido no Brasil como *Viagem Alucinante*.

[85] *Raves* são festas ou festivais que podem durar uma noite ou vários dias, normalmente com apresentações de música eletrônica. Popularizadas nos anos 80, junto com o crescimento desta cena musical, a expressão foi cunhada nos anos 60. A palavra tem origem na palavra inglesa que pode ser traduzida como "delírio".

[86] Shangri-lá, no livro de ficção Horizonte Perdido (1925), de James Hilton, é um lugar paradisíaco, situado nas montanhas do Himalaia.

e compartilharem um momento sexual intenso a três, Lara morre devido à mistura de drogas (GHB,[87] cocaína e álcool). A encenação de sua morte confunde-se com o instante do gozo. Uma cena bastante delicada para um filme comercial,[88] embora ela se esconda por trás de uma estética do belo e da instância erótica. Depois da morte da parceira, Érika se muda para Amsterdã, onde reencontra Nando. Lá, o resultado da noite em Shangri-lá é revelado: um filho. Antes de saber que é pai, Nando que acaba sendo preso por tráfico internacional na volta para o Brasil.

Fazendo referência ao livro de Charles Baudelaire *Paraísos Artificiais* (1860), referencia direta para o longa-metragem, o filme apresenta a droga (assim como o livro) em perspectivas ambivalentes. Ambas as obras apontam a droga como um espelho das próprias emoções e sentimentos do usuário, possibilitando instantes que levariam as pessoas a um crescimento pessoal e espiritual. Essa perspectiva, por ser escassa no Cinema Brasileiro comercial, mostra-se importante num filme como *Paraísos Artificiais*, apesar da história continuar oferecendo seus pontos de virada através das tragédias clássicas que envolvem as drogas: morte prematura da jovem que abusa das substâncias (Lara) e prisão por conta do tráfico (Nando). Ao dar enfoque à artificialidade da busca pelo paraíso, tanto Baudelaire quanto Marcos Prado (diretor e roteirista de *Paraísos*) fazem uma crítica ao uso, levantando questões sobre saúde e excesso.

É importante lembrar que Marcos Prado foi produtor dos filmes *Tropa de Elite 1 e 2*, enquanto José Padilha, diretor destes, fez a produção de *Paraísos Artificiais*. Os entrelaçamentos vão além: Luca Bianchi, que interpreta Nando, participou de *Tropa de Elite II*. Nathalia Dill, que faz a protagonista Érika estreou no cinema em *Tropa de Elite I*. A ideia que deu origem a *Paraísos Artificiais* surgiu de conversas entre Prado e o ator Bernardo Melo

[87] O GHB (ácido gama-hidroxibutírico), geralmente designado por "ecstasy líquido", surgiu na década de 1990 nos locais de vida noturna de partes da Europa. Reportagem. "O GHB e seus precursores- sai hoje um novo estudo". (Observatório Europeu da Droga e da Toxicodependência, 2008). Disponível em: < http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:JfEvzj8OST4J:www.emcdda.europa.eu/attachements.cfm/att_50185_PT_GHBandGBL_Final...+&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br > Acesso em: 20/09/2017.

[88] *Paraísos Artificiais* teve a 9ª maior bilheteria brasileira de 2012, segundo o *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro* (2012), elaborado anualmente pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, vinculado à Ancine. Foram 3,9 bilhões arrecadados nos cinemas, com 402,8 mil espectadores. Neste ano, *Paraísos Artificiais* ficou atrás de: *Até que a morte nos separe* (33,8 milhões); *E aí, comeu?* (26 milhões); *Os Penetras* (22,3 milhões); *Gonzaga- de pai para filho* (14,6 milhões); *De Pernas para o ar 2* (10,9 milhões); *As Aventuras de Agamenon, o Repórter* (9,33 milhões); e *Totalmente Inocentes* (5,3 milhões). Desses oito filmes que mais arrecadaram somente *Gonzaga* e *Paraísos* não são comédias. Disponível em: < https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/Anuario_2012.pdf> Acesso em: 21/09/2017.

Barreto, que no filme interpreta o melhor amigo de Nando, Patrick[89]. Outro filme dentro da temática das drogas, dirigido e produzido por Prado, é *Curumin – o homem que queria voar* (2016). O longa-metragem conta a história de Marco 'Curumim' Archer, o primeiro brasileiro a ser condenado à pena de morte por tráfico de drogas no mundo, depois de passar 11 anos em uma prisão na Indonésia.[90]

Tanto *Meteorango Kid* quando *Paraísos Artificiais*, na sua construção dramatúrgica, indicam julgamentos morais que reproduzem certos valores hegemônicos, ainda dentro de contextos políticos diferentes (um durante o AI-5[91] e o outro num período democrático): em um temos uma crucificação do protagonista usuário e seu descontrole mental que gera violência; no outro, a morte da antagonista, parceira lésbica, por conta de excesso do uso de drogas, em prol do encontro heterossexual, da maternidade e do possível final feliz nos moldes novelescos, também a droga dentro do contexto de tráfico ilegal atravessando duas gerações da família de Nando. Ainda assim, são transgressores porque rompem com o paradigma da droga enquanto discurso-sanitário ou jurídico-moral representando usos outros: o lúdico, erótico, recreativo, psiconáutico, espiritual.

A paisagem da *rave* em *Paraísos* revela a Nova Cultura Psicodélica (BEEDER e MILLMAN, 1994) uma retomada do uso lúdico, recreativo, psiconáutico das drogas psicodélicas, que se dá a partir deste tipo de festa. Certos autores (NASCIMENTO, 2006; ST JOHN, 2010) denominam esse fenômeno de Cultura Global do *Trance* Psicodélico.[92]

Apesar da experiência psicodélica ser diferente em seu sentido para cada pessoa é possível afirmar que esteticamente, ela tem muitos pontos em comum: intensidade das cores e das luzes, impressão de distorção e derretimento dos objetos, alucinoses na qual a fluidez das formas e as perspectivas geométricas são recorrentes. Diversos filmes buscam retratar viagens

[89] Reportagem. Dez curiosidades sobre *Paraísos Artificiais*, Disponível em: https://vejario.abril.com.br/cidades/paraisos-artificiais-filme/. Acesso em: 21/01/2018.

[90] Reportagem. 'Curumim', o filme, traça o retrato de um homem que traficava para ser aceito. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,curumim-o-filme-traca-o-retrato-de-um-homem-que-traficava-para-ser-aceito,10000086053 > Acesso em: 22/09/2017.

[91] O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, sendo considerado a decisão que mais endureceu a ditadura militar brasileira (1964-1985). Estabeleceu a censura prévia na cultura; fechou o Congresso Nacional; suspendeu autoridades municipais e estaduais, sendo nomeados interventores indicados pelo presidente; suspendeu *habeas corpus* por crimes de motivação política; tornou ilegal reuniões políticas não autorizadas pela polícia, entre outras decisões.

[92] Trance significa transe e denomina um estilo de música eletrônica que estimula o estado de transe (estado alterado de consciência). Hoje o trance enquanto estilo musical tem diversas subdivisões, como *full on*, progressive, high-tech, etc (NASCIMENTO, 2006).

psicodélicas e Estados Alterados de Consciência (EAC), também conhecido como Estados não Ordinários de Consciência (Enocs)[93].

A viagem psicodélica tem o potencial de alterar todos os sentidos (visão, tato, audição, paladar e olfato), assim como as percepções da realidade. A "onda" visual é bastante interessante e talvez possamos falar que existe certa mistificação sobre ela. A visão difusa de luzes, cores, chamas e formas coloridas em mutação são por vezes ansiadas por aqueles que usam psicodélicos. O filme, como uma complexa sincronia entre o áudio e o visual, foi explorado especialmente quanto à imagem nessa tradução das sensações psicodélicas. Essa outra dimensão da consciência e da imagem vem sendo relatada por autores de vários campos. No cinema, é interessante pensar a partir do paradigma de representação realista, perante uma realidade não material. É possível perceber, em *Paraísos Artificiais*, uma busca por retratar de forma fiel a experiência psicodélica, utilizando-se de técnicas de fotografia, montagem e efeitos digitais.

O crítico André Bazin escreveu em 1950, no artigo *O Mito do Cinema Total*, sobre a forma como os textos em torno de uma noção de cinema total eram abundantes e delirantes. "Neles, os inventores não evocam nada menos que o cinema integral, que dá ilusão completa da vida e do qual ainda hoje estamos longe". (BAZIN, 1985, p. 30). O Mito Guia da invenção do cinema é a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que aparecem no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo.

> Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã foi, portanto, a contragosto, e unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem (BAZIN, 1985, p. 50)

Entre os fragmentos e cenas do cotidiano dos irmãos Lumière e o modelo de cinema narrativo clássico – consolidado, as tecnologias se desenvolveram alinhadas com a lógica da verossimilhança. Começamos o século XX com um cinema colorido e sonoro. Outras

[93] O termo Estados Alterados de Consciência (EAC) foi cunhado pelo farmacologista alemão Ludwig Lewin, primeiro a publicar um estudo sobre o peiote (cacto com efeitos psicoativos) que foi classificado primeiramente em sua homenagem: *Anhalonium lewinii* (DOBLIN, 2002). No seu trabalho intitulado *Phantastica*, Lewin ele conta a história e efeitos da planta sagrada (HOFFMAN, 1980). A ideia de EAC popularizou-se através do psicólogo Charles Tart, que lançou o livro *Estados Alterados de Consciência* em 1969. Outra denominação desse estado perceptivo foi criada pelo antropólogo Carlos Castañeda em função de estudos e experiências com o peiote. No livro *A Erva do Diabo* (1980), denomina de "Estados de Realidade não Comum" as vivências que teve sob o efeito do peiote, fazendo uma pesquisa antropologia com os índios Iaques, recusando-se a chamar de alucinações essas as outras realidades que experimentou (CASTAÑEDAS, 1980).

novidades seguem o fluxo: montagem se alinham à narratividade; experimentos sensoriais em salas escuras; a libertação do cinema deste espaço tradicional pela videoarte e o chamado Cinema Expandido; os videogames; e, finalmente os simulacros e simulações que se incorporam ao cotidiano do sujeito contemporâneo através de telas onipresentes.

Tecnologias que surgem depois do cinematógrafo parecem continuar na marcha pela busca pela captação e pela sensação de real. Hoje temos experiências cinematográficas em alta definição, com som digital perfeitamente sincronizado à história, e reproduções em 3D em escala global. Experiências com cinema 4D acontecem desde os anos 1970 e vão se popularizando,no sentido de que começam a surgir mais pontos de exibição, embora sejam cobrados valores nada populares. Em São Paulo, um cinema com a tecnologia 4DX tem mais de 20 efeitos (como luzes, água, vento, aromas e fumaça) e assentos que se movimentam para simular quedas, trepidações e aceleração.[94]

Ainda assim, o potencial de ilusão do cinema não está necessariamente ligado a trepidações de cadeiras ou à interatividade. Uma das instâncias do jogo no caso do cinema, é o espectador acreditar, com maior ou menor intensidade, por um instante ou algumas horas, que aquela imagem à sua frente é real. Ou melhor, ele esquecer (propor a esquecer-se) que a imagem está de fato na sua frente e imergir nela. O espectador, durante uma sessão de cinema, se captado pela história, não sente mais a poltrona, a sala escura, o chão. Ele tem uma experiência emocional e mental que segue a proposta do filme. A viagem psicodélica que *Paraísos* propõe se calça no narrativo, na identificação com o personagem e no sensorial, apostando na vibração das cores, na confluência da trilha sonora e no erotismo.

Paraísos abre espaço para uma discussão que pode ser destacada em seu caráter não-hegemônico: o âmbito do autoconhecimento e do crescimento pessoal durante o uso de drogas, explorando a ideia de uso psiconáutico. O termo psiconauta foi criado pelo filósofo e romancista Ernest Jünger, nos anos 1970. No texto "Psiconautas" (JUNGER, 2011) ele relembra suas experiências com Albert Hofmann e o Ácido Lisérgico (LSD), que foram relatadas no livro Visita a Godenholm (1952). "Psiconauta" vem sendo usada como sinônimo daquele altera propositalmente a experiência da consciência em busca de conhecimento, reflexão e experimentações com os sentidos. Surge na ressaca das experimentações científicas com psicodélicos sintéticos.

[94] "Saiba como funciona a sala de cinema 4DX, com efeitos como vento e água", Folha de São Paulo. Disponível em: < http://guia.folha.uol.com.br/cinema/2016/02/1743303-saiba-como-funciona-a-sala- decinema-4dx-com-efeitos-como-vento-e-agua.shtml> Acesso em: 29/01/2017

Uma das obras que ajudou a popularizar essa discussão foi *As Portas da Percepção* (2002), de Aldous Huxley, publicada originalmente em 1954. O psiquiatra Humphry Osmond é uma peça chave na relação de Aldous Huxley com o peiote. A convite de Osmand, Huxley experimenta pela primeira vez a mescalina, experiência que resulta no ensaio *As Portas da Percepção.* Humphry criou o termo psicodélico que etimologicamente significa fazer manifestar a mente. A primeira vez que ele foi usado foi justamente em uma carta para Huxley (DOBLIN, 2000). Psicodélico[95] é mais uma das muitas classificações dessas substâncias que alteram o estado de consciência. Existe toda uma taxologia das drogas, que são criadas muitas vezes com base em critérios subjetivos.

Em *Paraísos*, a terminologia enteógenos é a escolhida para se referir às drogas representadas. Essa escolha pode nos mostrar uma busca por disseminar certo conhecimento quase que obscurecido sobre formas de usar drogas. Seguindo a definição de Kenneth Tupper que distingue enteógeno de psicodélico: "enteógeno quando me refiro à substância usada como um instrumento espiritual e sacramental, e psicodélico quando me refiro a inúmeros propósitos durante ou seguindo a assim chamada era psicodélica dos anos 60" (TUPPER, 2012, p. 2). Nesse sentido, é clara a associação que *Paraísos* cria entre drogas e uma nova espiritualidade.

É nos anos 1960 que o ato de alterar a consciência com drogas se desliga da religiosidade, dos rituais de iniciação e se globaliza, fazendo parte das pautas e dos programas da mídia e, como um todo, permeia a cultura, na literatura, na moda e na música. Se por um lado o jovem e a contracultura têm de fato um viés anárquico, anti-bélico e libertário, também encontra ressonância no mercado como um segmento promissor. Juventude, mídia e mercado estabelecem mecanismos de retroalimentação (CARVALHO, 2002).

As pesquisas com psicodélicos começam ainda no século XIX, com auto-experimentos sendo realizados por cientistas de todo o mundo. A história desses cientistas foi resgatada pelo doutor em políticas públicas por Harvard Richard Doblin, na tese "Regulation of the Medical Use of Psychedelics and Marijuana" (2000). A sintetização do LSD por Albert Hoffman e sua progressiva popularização dentro dos estudos científicos faz com que, até os anos 1950, surjam, em diversos países, pesquisas sobre LSD e outros psicodélicos não-

[95] Usualmente as drogas são divididas entre legais e ilegais, do ponto de vista jurídico-moral, ou conforme sua ação no cérebro, do ponto de vista científico. As drogas podem ser depressoras (álcool), estimulantes (cocaína, café, anfetamina) ou perturbadoras (C*annabis*, LSD, DMT) do Sistema Nervoso Central. Os psicodélicos compartilham características em relação à farmacologia humana: 1) as modificações nos processos de pensamento, percepção e humor predominam sobre outras alterações; 2) a capacidade intelectual e a memória são minimamente afetadas; 3) estupor, narcose ou estimulação excessiva não são os efeitos predominantes; 4) os efeitos colaterais autonômicos são moderados; 5) a tendência à dependência é mínima (GARRIDO e SABINO, 2009; DOBLIN, 2000).

sintéticos, como a psilocibina e a mescalina[96]. Até 1950 foram mais de 500 artigos publicados só sobre LSD (DOBLIN, 2000, p. 27). Em meados da década de 1960, os psicodélicos escaparam da pesquisa médica dos laboratórios e estavam sendo usados por um número cada vez maior de jovens, causando uma discórdia pública substancial (DOBLIN, 2000). Não por acaso esse uso está associado a toda uma movimentação contra-cultural, que tem na sua figura mais elementar e paradigmática o *hippie*. É a partir do *Controlled Substances Act* de 1970 que os psicodélicos são banidos dos Estados Unidos. Em 1971, o presidente Richard Nixon declarou a política de "Guerra às Drogas", que segue até hoje como política estatal em boa parte do planeta, inclusive no Brasil. Apesar da ilegalidade em boa parte do mundo, os psicodélicos (especialmente os sintéticos, a saber MDMA e LSD) ressurgem graças às *raves*, nos anos 1980 e 1990. O período entre 1989 e é caracterizado por Doblin como "era de cautelosa aceitação" (DOBLIN, 2000, p.70), referindo-se especificamente à retomada dos estudos científicos sobre o tema, com especial interesse no MDMA em psicoterapia. Essa retomada científica casa com os diversos usos sobre o guarda chuva do recreacional. O uso de drogas é uma das características dessa nova cultura psicodélica, que tem como expoentes festivais como o que é retratado em *Paraísos Artificiais*.[97]

Usar psicodélicos é uma forma de modular a própria consciência, mas a experiência depende não só do fator farmacológico da droga, como propõe o paradigma da tríade *drug-set-setting* (LEARY e METZNER e ALPERT, 1992; ZINBERG, 1984). O *set* diz respeito às características de quem ingere a substância (fisiológicas, psicológicas, emocionais, etc.) e o

[96] Nos Estados Unidos, até o século XIX, não houve nenhum tipo específico de regulação, a não ser "Os Princípios da Ética Médica", adotado em 1847 pela Associação Americana de Médicos (DOBLIN, 2000). Doblin destaca os marcos regulatórios que dificultam a pesquisa com psicodélicos: o primeiro foi a criação da Foods and Drugs Administration (FDA), em 1906. O Harrison Narcotic Act, de 1914, impõe licenças, taxas e controle estatal para pesquisas com opiácios. Na década de 1940, ao mesmo tempo em que o uso recreativo foi criminalizado, as preocupações da Segurança Nacional em função da Segunda Guerra Mundial "catalisaram um aumento de pesquisa financiada pelo governo americano sobre os possíveis usos de psicodélicos e maconha como agentes incapacitantes não-letais, lavagem cerebral e interrogatório" (DOBLIN, 2000, p. 19). Os horrores dos experimentos nazistas (inclusive com psicodélicos) foram expostos ao mundo durante os julgamentos de Nuremberg, entre 1945 e 1946. Em 1947 é proposto pelos juízes do Tribunal, o primeiro código de ética de pesquisa com humanos, no qual é instituído o voluntariado obrigatório, entre outras premissas (DOBLIN, 2000, p. 21).

[97] "Se fossemos olhar esse mundo psicodélico atual de forma fragmentada, através da análise de suas estruturas isoladas, os ingredientes do bolo chamado rave psicodélica seriam: música eletrônica, dança (expressão corporal), malabarismo, artes circenses, rituais, fogueiras, chai shops: lanchonete com chás e guloseimas, atividades e vivências: yoga, tai chi, meditação grupal, ambulatório de Reiki, massagem, oficinas de artes plásticas; espaço para as crianças brincarem, fazerem arte e descansarem; conferências para a troca de idéias, feiras de troca, educação ambiental, programa de redução de danos, Calendário Maia (13 luas), pontos de vendas de roupas psicodélicas, indianas, cristais, colares; praça de alimentação com produtos dos mais variados, desde churrasco a comida natural (lembrando que é um espaço que agrega os mais diferentes grupos). E também há muita decoração, arte e beleza para a contemplação de todos" (NASCIMENTO, sem data, p. 12).

setting se refere ao contexto (ambiente físico, mas também político, cultural, jurídico, etc.) no momento em que a droga é ingerida.

Estudos recentes e referências clássicas associam temas como crescimento espiritual, autoconhecimento, transcendência, potencialização de *insights*, toque no próprio mundo interior e intensificação da criatividade como intenções no uso de substâncias psicoativas[98]. De certo modo, a ampliação do termo recreacional/recreativo e sua consolidação como algo positivo reduz a tendência de classificar os usos sem supervisão como prejudiciais. Certos autores usam a expressão "uso social de drogas" (DOMINGUEZ, 1994; MUCIÑO, 1996). Penso que os usos da nova cultura psicodélica, especialmente nas *raves*, estão sob a chancela do recreativo, como é o caso em *Paraísos Artificiais*. Esses eventos proporcionam *settings* propícios para estados de transe de caráter metafísico, religiosos ou inter-religiosos.

No artigo "Paraísos artificiais: alteridades e práticas urbana", Danilo Pinheiro e Jean Anjos marcam a relação ritualista entre os mistérios corpóreos e a comunhão dos corpos que aparece no filme.

> Os rituais religiosos englobam condutas diversas, seja no extermínio de um para expurgação dos pecados (sacrifício), nos círculos e procissões (idolatria e politeísmo), nos rituais de procriação e perpetuação da espécie (orgias), nas visões entorpecidas de entidades apreendidas por um imaginário coletivo (uso de drogas), na punição autoinfligida por desacato aos princípios normativos (autoflagelação) ou no caráter bélico em defesa de um grupo (guerra), e enfim, sempre prevalece o substrato do 'nós'. Portanto a religiosidade não necessariamente se espelha em ídolos, templos, escrituras, doutrinas ou antrozoomorfismo. Dentre a mais saliente crise de loucura, o mais acintoso bacanal ou a letargia alucinógena, o sagrado encontra o seu denominador-comum no 'estar junto'. Consequentemente, o profano não se revela na morte, no mistério, na loucura ou no sexo, e sim na desagregação, sendo a imagem mais próxima do caos absoluto, quando se findam os vínculos, as interdependências, os princípios de solidariedade orgânica (ANJOS e PINHEIRO, 2014, p. 46)

Para Giorgio Agamben (2007), inversamente, o sagrado não é o que une, mas o que foi separado. "Sagradas ou religiosas, eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses.

---

[98] A Associação Psicodélica, durante uma de suas atuações em 2016, fez pesquisa de opinião com 35 pessoas que participaram de um festival de música eletrônica – ou de cultura alternativa, ou de acordo com os organizadores "um lugar de cultura, colaboração, equilíbrio mental e corporal, sustentabilidade e música eletrônica". Além das perguntas fechadas com uso de uma escala tipo Likert que buscavam identificar os hábitos de uso de psicodélicos, também fizemos cinco perguntas abertas sobre a relação do usuário com psicodélicos.
A última questão do instrumento de pesquisa é talvez a mais relevante. Interrogou o usuário a respeito dos seus motivos de consumir substâncias que alteram a consciência. "Autoconhecimento", "encontro consigo mesmo", "experiência íntima", "esclarecimento", "mudança de ponto de vista", "novidades na mente", "ir além do padrão", "aprendizado", "expansão da mente", "novas experiências", "estados de transe" foram algumas expressões usadas para caracterizar essa busca. Tais modalidades de uso extrapolam em muitos aspectos a divisão usual entre usos terapêuticos, religiosos e recreativos. Historicamente, estes eventos criam *settings* com estímulos visuais e sonoros que contribuem para estados de transe. Nesse contexto de uso não supervisionado, o acolhimento da APB baseia-se na informalidade e na proximidade. Na conexão, pensando a partir das nossas perspectivas enquanto usuários que cuidam. Ou seja, uma perspectiva psiconáutica do cuidado.

Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e comércio dos homens [...] Profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens" (AGAMBEN, 2007, p. 65). Nesse sentido, profanar perde seu caráter negativo, de caos, de desagregação, numa movimentação parecida do conceito de transgressão trabalhado por Focault (2013b). As idéias de profanação e sagrado parecem se confundir em *Paraísos*, especialmente por conta da nudez e do erótico. O prazer e os desejos são sagrados ou profanos, afinal? Essas questões surgem a partir do filme especialmente pela exposição das duras conseqüências provindas dos acontecimentos na *rave* Shangri-lá. Os jovens são punidos, de diferentes formas, por seus excessos, ou suas buscas artificiais da perfeição e de usufruto do belo.

Agamben (2007) destaca a importância de diferenciar profanação de secularização, discussão que faz sentido para pensar no caráter inovador que tem *Paraísos*. "A secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se à transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena" (AGAMBEN, 2007, p. 68). É possível perceber que *Paraísos* não confunde secularização com profanação. Existe, talvez uma cooptação capitalística da espiritualidade e do prazer, visto a seletividade desse tipo de festa *rave*, assim como o acesso à certos discursos e práticas sobre drogas, ainda restritos a certos grupos sociais. É o prazer e a espiritualidade que o dinheiro podem proporcionar.

> Agora são importadas a filosofia budista do Oriente, as drogas sintéticas do Ocidente, as entidades mitológicas, as tecnologias virtuais e as sociabilidades sinérgicas. Uma controversa espiritualidade pagã guiada pela farmacodinâmica dos neurotransmissores. A mesma DJ, que viaja para uma praia reclusa a sediar uma festa *rave*, é apresentada ao peyote, uma droga alucinógena extraída da flor do cacto, e também às metanfetaminas, não havendo portanto bandeira política para drogas naturais e tampouco exclusividade aos ácidos e estimulantes sintéticos (ANJOS e PINHEIRO, 2014, p. 48)

Anjos e Pinheiro (2014) consideram que, historicamente, a relação dos jovens com as drogas vem sido moralizada, intermediada por líderes mais velhos, sejam espirituais, médicos ou militares. Para os autores, "um dos grandes ineditismos nos séculos XXI foi trazer à cena o jovem como ator social e a droga como grandeza diretamente proporcional" (ANJOS e PINHEIRO, 2014, p.46). A relação entre heterotomia – sujeição à vontades de outrem – e autonomia mostra-se importante. Os desejos e vontades individuais *versus* à obediência às regras sociais são tensionados quando o prazer está em jogo. No filme, é como se existisse uma moral que busca, além da disciplinarização dos corpos, uma secularização da vida. A festa acaba, a vida se impõem com dramas inesperados, impactantes, reais. Como se a *rave* fosse um sonho, erótico, belo e místico, que será interrompido por uma realidade mais fria – a

segunda etapa da história, que se passa em Amsterdã e no Rio de Janeiro, apresentam uma fotografia mais sóbria, azulada, em contraste com os tons avermelhados e amarelados da rave.

A relação entre indivíduo e comunidade é desdobrada por Anjos e Pinheiro (2014), que observam que, na *rave* Shangri-lá, apesar da multidão, não há um uso comunitário ou ritualístico das drogas sendo retratado. Existe um *setting* que convida o indivíduo a mergulhar em si, numa "indução bioquímica e solitária do prazer" (ANJOS e PINHEIRO, 2014, p.47). Esse prazer individualista pode tanto retomar uma autonomia e liberdade do uso lúdico, erótico e hedonista das drogas quanto apontar para a cooptação capitalista dos sentidos e desejos.

Em contraposição à heterotomia moralista que criminaliza as drogas, está a autonomia no uso de substâncais e o direito à alteração da própria consciente. Criando linhas de fuga à lógica proibicionista e da clínica que prega a abstinência, a Redução de Danos (RD) propõe que é possível ter um uso responsável e autônomo de drogas. Em caso de pessoas que não desejam ou não conseguem deixar de usar, a RD é uma estratégia de cuidado, que não parte da necessidade de abstinência para que haja cuidado/tratamento. A RD também é uma política pública de cuidado, que existe como alternativa à abstinência. No caso do trabalho em *raves*, a maior preocupação é o uso abusivo, a mistura e a adulteração de psicodélicos. Das substâncias vendidas no mercado ilícito, não se sabe exatamente a composição, o que torna seu uso potencialmente mais perigoso (RODRIGUES e BESERRA, 2015). É o mercado emergente das novas substâncias psicoativas (NSP). As NSP são desenvolvidas com o objetivo de mimetizar o efeito das substâncias tornadas ilícitas, com fins de escapar à proibição. O objetivo principal dos *drug designers*, pessoas que desenvolvem tais substâncias, é conseguir comercializar as NSP sem que estas sejam identificadas pelas autoridades como são as que já foram sistematizadas pelo proibicionismo. Nesse sentido, a tecnologia de testagem de substâncias como estratégia de RD é bastante relevante porque visa dar algum controle ao usuário sobre qual substância ele está prestes a consumir. Ademais, não se devem ignorar os riscos inerentes ao consumo de quaisquer substâncias psicotrópicas.

Paraísos Artificiais é um filme que apresenta justamente o contexto de uso que a Associação Psicodélica trabalha, tanto por apresentar o universo das *raves* quanto por representar a cultura psicodélica. O trabalho de Redução de Danos através de testagem de substâncias chega a aparecer no filme. Na segunda sequência de *Paraísos Artificiais*, pessoas dentro de um clube levam amostras de drogas para uma equipe que testa substâncias em tubos de ensaio. O trabalho de coletivos que seguem nessa linha de ação foi tema do documentário

What's in my baggie (2014),[99] dirigido por Tyge Christiansen, que pode ser traduzido como "O que há no meu saquinho?". O filme acompanha, durante dois meses, cinco amigos que fazem uma viagem de carro por festivais da Europa, numa busca por expor a falta de regulamentação das drogas e as inúmeras adulterações provenientes do proibicionismo. Utilizando de reagentes colorimétricos, os amigos testam amostras de várias substâncias e também entrevistam usuários, policiais, médicos, organizadores de festivais e distribuidores de drogas. O documentário revela os grandes problemas dos psicodélicos sintéticos: a adulteração química e a substituição de substâncias.

Paraísos Artificiais é um filme que bebe do cinema de gênero, podendo ser chamado de um drama romântico. No artigo "Um estudo cartográfico-estético-discursivo do cinema brasileiro contemporâneo", Fabiana Maiorino destaca Paraísos como um filme ousado em sua estética: "cinema de uma estética baseada em linguagens dos mass media, em especial a estética publicitária, com o uso de efeitos especiais e da imagem videográfica" (MAIORINO, 2014, p. 17). Através de uma narrativa com flashbacks, o filme mostra três momentos da vida dos três jovens: Érika, Lara e Nando, e explora a história de amor entre eles. Esses três momentos são: O fim do casal Lara-Érika e o primeiro momento do casal Lara-Nando, na *rave* Shangri-la, que é separado abruptamente pela morte de Lara; o reencontro em Amsterdã de Nando e Érika e a prisão de Nando; e o momento quando Nando é liberto.

O filme começa quando Nando sai da prisão. Em casa, tem que lidar com os dramas familiares personificados na mãe depressiva e no irmão mais novo "rebelde". Aos poucos, entendemos por que Nando foi preso. Os *flashbacks* começam dos momentos mais recentes em direção aos mais antigos. O segundo encontro de Érika e Nando é em Amsterdã. O primeiro encontro do casal acontece anos antes numa *rave*. Érika está bem consciente desse encontro, porque foi quando sua parceira morreu e ela engravidou de Nando. Porém, Nando não se recorda. A droga permeia o filme de várias formas. Analisando a partir da sequência elaborada na montagem, na primeira cena temos a mãe de Nando fumando um cigarro de tabaco ao esperá-lo do lado de fora do presídio. Ao chegar em casa, Nando reconhece um frasco de antidepressivo na antiga-nova casa. Entra no quarto do irmão, que não está, e mexendo nas coisas do caçula encontra um saco com comprimidos de Ecstasy. A cena seguinte é em Amsterdã, quando Nando entra na balada em que Érika é dj e aparecem pessoas testando substâncias com reagentes colorimétricos. Nessa mesma balada, Patrick (Bernardo Melo Barreto), amigo de Nando, divide um Ecstasy com uma desconhecida no

[99] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dYzmZ1IU4zY. Acesso em: 21/01/2018.

banheiro, na cena que introduz o tema da sexualidade no filme. São quatro sequências de nudez feminina. Aos 15 minutos de filme, chegamos à quarta sequência com a presença de drogas: a viagem de peiote de Lara e Érika.

O filme tem várias sequências de uso de drogas; além da viagem do peiote, analisaremos na cena de uso do GHB durante o sexo a três. Até propriamente a ingestão do psicodélico nas falésias, existe toda uma introdução ao tipo de uso que será abordado. É através do hippie-guru Mark que os ensinamentos sobre os psicodélicos são repassados durante o filme. Figura arquetípica, seu papel é importante na trama, especialmente no que diz respeito aos discursos sobre drogas que ele apresenta.

Em *Experimentação e Cuidado* (2013), Rafael Dias resgata artigos de Luiz Carlos Maciel, que tinha uma coluna chamada *Underground* no O Pasquim, nos anos 1960.

> Maciel era o representante do underground entre os jornalistas do periódico que seguiam a linha tradicional do engajamento na esquerda nacional e popular. O componente contracultural chamava atenção no jornal que tinha uma forte postura de oposição criativa e bem-humorada à ditadura civil-militar. (DIAS, 2013, p. 104)

Em uma de suas colunas, em 1971, Maciel aponta para a importância da comunicação oral dentro do movimento contracultura. Se nos Estados Unidos já havia uma imprensa *underground* atuante, no Brasil havia "uma carência absoluta de informação sobre o setor". (MACIEL In DIAS, 2013, p. 107). As informações da contracultura chegavam através de discos e das conversas, "criando uma necessidade de gurus, que professores que ensinam falando" (Idem).

No filme, Mark, o guru, é a figura que dá a Érika o pedaço de peiote que desencadeia ~~na~~ sua "viagem". Eles estão sentados, no ônibus, a caminho do festival e começam a conversar de forma empática. As falas do "profeta" Mark sobre o uso dos psicodélicos são bastante alinhadas aos discursos que permeiam a Nova (e a velha) Cultura Psicodélica. Sobre o peiote: "*Pode ser uma viagem intensa e profunda em busca do autoconhecimento. Você quer, menina? É isso que você está procurando?*"

Mark continua: "*essa é uma planta enteógena, sagrada. Essa viagem psicodélica é transcender a consciência, entrar em comunhão com o divino. Mas ó, todo o cuidado é pouco. Sabedoria demais enjoa e está cientificamente comprovado que autoconhecimento em excesso dá vontade de vomitar*". E entrega para Érika o peiote. Mark carrega, ao mesmo tempo, um conhecimento e uma ética sobre o uso de drogas.

Lara e Érika ingerem o peiote. A sequência começa com Lara e Érika no topo de uma montanha, observando a paisagem e uma águia que as sobrevoa, ao som da música *Day*

Dream, do grupo alemão Ash Ra Tempel. O rock psicodélico da banda introduz o "sonho diurno" de Érika, que é caracterizado pelo efeito de câmera lenta e pelas cores vibrantes. A alucinação com animais selvagens (águia, búfalos e camaleão) representa a relação entre o homem e a natureza, a sensação de integração que os psicodélicos proporcionam. Érika brinca com a areia proveniente do desgaste das rochas. Tanto ela quanto Lara rolam pelas pedras, tocando as montanhas como se sentissem um prazer intenso. Ficam nuas numa busca por potencializar essa relação com o mundo. Érika se aproxima de uma manada de búfalos que surge, tentando tocá-los. Ela se ajoelha no chão, como se os adorasse. Engatinha de quatro até eles, como se os imitasse. Lara mergulha nua no oceano e levanta a mão para o céu várias vezes. Em certo momento os búfalos aterrorizam Érika, que começa a chorar. Lara retorna às falésias para resgatar a parceira. Ela diz "*volta*" para Érika, e pergunta o que aconteceu. Érika diz que não sabe.

A viagem psicodélica se caracteriza tanto pela alteração dos sentidos (tato, visão, audição, olfato e paladar) quanto das emoções, percepções e fluxos de pensamentos. As formas do mundo real podem ser alteradas (derretimento, alongamento, mudança de perspectiva) como podem surgir imagens ou figuras que não estão ao redor, efetivamente alucinações. Nesse sentido, as alucinações de Érika são três animais que têm significados bastante específicos dentro da simbologia xamânica. O xamanismo é mais um elemento que permeia a cultura psicodélica. No contexto urbano, é chamado de "neo-xamanismo" ou "neo-esoterismo", fenômeno que já foi considerado uma "religião pós-moderna", como indica o antropólogo José Guilherme Magnani (2005) no artigo *Xamãs na Cidade*. "Mais concretamente pode-se remontar o início da divulgação de práticas xamânicas fora das comunidades tradicionais aos tempos da contracultura nos Estados Unidos e seu contexto de busca de estados não ordinários de consciência" (MAGNANI, 2005, p. 221). Em seu artigo Magnani ressalta o caráter não hierárquico, descentralizado e de *bricolagem* dessas práticas, que usam elementos de várias tradições e filosofias, especialmente de tradições indígenas. A simbologia dos animais é bastante complexa e múltipla. A partir de pesquisa no site Xamanismo Ancestral[100] fundado por Akaiê Sramana, um xamã brasileiro, temos uma lista dos animais sagrados e um resumo sobre cada um deles.

Segundo o site, a águia é um bom augúrio. Representa a proteção, a sabedoria, a espiritualidade. No momento em que a águia aparece, Érika e Lara estão juntas, observando do topo da montanha, a natureza e a paisagem. Elas estão protegidas e estão numa posição

[100] Disponível em: http://www.xamanismoancestral.com.br/artigos/animais_sagrados.html . Acesso em: 27/09/2017.

privilegiada de poder e observação. Quando a águia vai embora, os búfalos entram em cena. Ainda, segundo o site, os búfalos são bem diferentes dos touros. O touro está ligado à força física. O búfalo representa não só os limites físicos, mas a reverência e contato com seus ancestrais. Ele também simboliza a força feminina, ligada à Mãe-Terra. Não por acaso Érika ajoelha-se perante os búfalos, fazendo reverência à eles, seminua. Já o Lagarto é um animal muito tímido, suas lições falam de solidão, de alienação e de auto-imagem negativa. Érika se aproxima do camaleão lentamente, e quando ela chega bem perto ele sai correndo. Nesse momento a manada de búfalos começa a se mover rapidamente e Lara corre desesperada entre as pedras. O lagarto parece ativar a parte negativa da viagem, que começa bela e termina com medo.

Num outro momento de encontro entre Mark e Érika, ela fala sobre a viagem nas falésias, de como sentiu medo. Medo que nunca havia sentido antes nem que soubera que tinha. Mark-guru-xamã responde "*seus anjos e demônios estão dentro de você. As drogas são incapazes de criar uma realidade alheia a você. Elas simplesmente potencializam o que já existe. As pessoas tiram das drogas o que elas querem. A grande questão é: será que elas querem o que é melhor para elas*?"

Esses momentos de reflexão ética, moral e de consciência permeiam o filme especialmente nessa figura que significa de forma positiva o uso. *Rave* é um termo que acolhe tanto as festas de uma noite em *clubs* quanto festivais de vários dias ao ar livre. A *mise-en-scene* criada em *Paraísos*, no festival do nordeste, retoma a cultura, ideologias e paradigmas da contracultura dos anos 1960 especialmente através do figurino, da presença do hippie-guru Mark e de seus ensinamentos pautados na experiência psicodélica.

A outra cena de uso de drogas que se destaca é a que Lara morre. A sequência começa com Érika e Lara colorindo o rosto uma da outra com tinta neon, que tem a característica de ser fluorescente. A sequência se dá numa tenda escura do festival. Boa parte da publicidade do filme foi feita em cima da estética neon. Assim como em outros filmes, o neon é usado para representar a experiência psicodélica por conta da luminosidade e intensidade das cores serem justamente características desencadeadas pelo uso de psicodélicos. As mulheres pintam seus rostos como num ritual de embelezamento e acasalamento, retomando o neo-xamanismo proposto no filme. Lara coloca gotas de GHB na boca de Érika e Nando. Eles iniciam um beijo triplo que tem como trilha sonora uma música eletrônica que vai aumentando a intensidade e o ritmo. *Supercloses* dos rostos pintados e das bocas que se beijam. Até o momento em que Lara se afasta do beijo e temos sua visão subjetiva: uma imagem borrada com luzes indefinidas. Lara sai da tenda e cai no chão. Érika e Nando mal percebem que ela

saiu da tenda e continuam o ritual sexual. Lara é carregada por um desconhecido até uma ambulância. Enquanto o ato sexual continua, Lara está numa maca, sendo atendida pelos médicos, que injetam atropina para tentar ressuscitá-la, sem sucesso. Lara morre enquanto sua parceira goza. A câmera sobe lenta pelo seu rosto e para num *superclose* em seus olhos, que têm as pupilas ultra-dilatadas. Uma lágrima escorre. Lá fora, a festa continua com milhares de pessoas dançando. Pela manhã, uma das tendas pega fogo e Érika chora sozinha, na praia.

5 **A VIZINHANÇA DO TIGRE: OLHAR PERIFÉRICO QUE DESMISTIFICA**

A Vizinhança do Tigre, lançado em 2014, foi um dos vencedores do Festival de Tiradentes, do mesmo ano, sendo o filme escolhido pelo público. As gravações aconteceram entre fevereiro de 2009 e dezembro de 2013. O diretor Affonso Uchoa juntou-se a amigos de adolescência do bairro Nacional, em Contagem, Minas Gerais, para realizar a produção. Junim, Eldo, Maurício, Neguim e Adilson[101] formam o elenco que dá vida a personagens de si, que exploram o mesmo território que os não-atores.

Como foi pontuado por César Guimarães (2017), em artigo para a *Revista Eco Pós*, o trabalho com o elenco neste filme é bastante complexo e eles não são jovens que "encenam suas próprias vidas" (GUIMARÃES, 2017, p. 19). Para Guimarães (2017), as cenas partem da criação de micro-acontecimentos sensíveis que substituem os encadeamentos de causa e efeito. São cenas que se desenrolam em si mesmas, performances que exploram a brincadeira em vários níveis.

A multiplicidade e importância do jogo (usado como sinônimo de brincadeira) é explorada pelo filósofo Johan Huizinga, no livro *Homo Ludens - o jogo como elemento da cultura* (1996). Considerando-o como uma atividade primária da vida, Huizinga defende que o jogo é uma atividade significante. "No jogo existe alguma coisa 'em jogo' que transcende as necessidades imediatas da vida e confere sentido a ação" (HUINZINGA, 1996, p. 4). O jogo vai além da realidade humana (é observável no comportamento de outros animais) e cria uma realidade autônoma, diferente da realidade comum. Como características fundamentais do jogo, Huizinga (1996) comenta que o jogo é livre, ele é a própria liberdade, é uma ação voluntária; o jogo é evasão da vida real; o jogo tem a capacidade de absorver os jogadores, tornando-o seriedade; jogo é limite de tempo, começa-se e em algum momento "acabou"; o jogo é limitado pelo espaço; o jogo tem ritmo, harmonia e tensão; o jogo é, também, ordem. "Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo, uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta" (HUIZINGA, 1996, p. 13). Se há desobediência da regra, há o pior dos jogadores, o que não sabe jogar, o "estraga-prazeres".

A relação entre atores é bastante marcada pela ideia de jogo ou "diálogos corporais" (BOAL, 2002), como classifica uma das maiores figuras do teatro contemporâneo, fundador

[101] Os atores têm o mesmo nome dos personagens.

do Teatro do Oprimido, Augusto Boal. Em *A Vizinhança do Tigre*, não é exagero dizer que esse é o ponto fundamental do filme.

> Criado conjuntamente pelos realizadores e protagonistas, A Vizinhança do Tigre é feito, em sua maior parte, de situações vividas dois a dois, alinhavadas com folga, permeadas por poucas sequências nas quais os personagens surgem sozinhos (mas assombrados por um fora-de-campo que os espreita, no qual eles são vigiados e perseguidos). Sob esse ponto de vista, a cena é um lugar de proteção, conquistado pela performance dos atores, cujo sucesso depende sobretudo dos laços já existentes entre eles (GUIMARÃES, 2017, p.24).

Uma tênue linha narrativa coloca Junim como personagem principal, embora ele não se encaixe nem na categoria de herói, nem de anti-herói. A progressão da sua história é a que mais fica clara: em liberdade condicional, ele se equilibra entre tentar manter-se num emprego honesto, pagar suas dívidas com o crime e viver, simplesmente, o cotidiano, suprir suas necessidades básicas e vitais. Adiantando o enredo, ele deixa a cidade, no final, visto que está sendo perseguido por traficantes. O filme *Arábia* (2017) funciona como uma continuação da imersão que se deu em *A Vizinhança*,[102] e de certa forma, pode ser visto como uma sequência do filme, num retrato mais amadurecido da vida do sujeito periférico, apresentando o mesmo ator principal (Aristides de Souza) como Cristiano, que vive mudando de cidade, trabalhando em fábricas insalubres. O foco passa do tempo livre da adolescência periférica, para o tempo explorado na vida adulta. O filme é contado a partir das memórias deste trabalhador, encontradas em um caderno numa fábrica.

Em *A Vizinhança*, uso de drogas aparece incorporado à paisagem, parte da vida cotidiana, tratado talvez como uma forma de sobreviver de Junim. Sobreviver, neste caso, tem dois sentidos. Tanto o sustento real de Junim com a venda de drogas e a possibilidade de pagar sua dívida com o tráfico, quanto sobreviver num cotidiano com poucas esperanças de sucesso profissional, crescimento pessoal ou mudança efetiva de realidade social. Fumar maconha e cigarro é um hábito entre esse grupo de amigos de Contagem. O uso da droga não se vincula ao uso de álcool, à festa, diversão, ou entretenimento, muito diferente de *Paraísos Artificiais*, onde podemos falar propriamente de um uso recreativo. Neste caso, cabe ainda mais a discussão sobre o "uso social". Os personagens fumam num cotidiano de trabalho e atividades domésticas. É um filme na favela, mas longe dos estereótipos do *favela movie*. Contrariamente ao que temos em *Tropa de Elite*, no qual o ponto de vista único do filme é o do protagonista, um policial. Em *A Vizinhança*, parte-se do ponto de vista do traficante,

[102] A vontade e necessidade de continuar a explorar este universo da marginalidade, da pobreza, foi expressa em entrevista pelos diretores ao site Cinefestivais. Disponível em: http://cinefestivais.com.br/affonso-uchoa-e-joao-dumans-falam-sobre-o-filme-arabia/. Acesso em 15/01/2018.

embora tal rótulo não se sobressaia perante a personalidade de Junim enquanto ele próprio. No final do filme, dificilmente alguém dirá que o filme é sobre a vida de um traficante. O filme é sobre Junim e seus amigos, ou um retrato realista da vida de jovens da periferia.

Breno Benedykt (2015), em artigo para a revista *Alegrar*, conceitua, a partir do filme, a ideia de devir-quebrada. Polarizando as cidades entre centro e periferia, o autor marca a relação de poder que os sujeitos centrais exercem sobre os periféricos, já que os primeiros constroem a "língua majoritária". Esse conflito foi apresentado por Uchoa, diz Benedykt, através de um procedimento de desvio. Boa parte dos estereótipos sobre juventude, periferia, drogas e favela são rompidos.

O que espera-se dos personagens dentro de um cinema narrativo clássico, também é transgredido. A falta de causa e efeito entre as cenas e a inexistência da "jornada do herói" mostram um filme que tem uma relação diferente com o tempo. Os personagens tem sonhos, desejos, tentam chegar em algum outro lugar, mas não conseguem. Suas vidas parecem estagnadas.

O filme começa com a carta de Junim a Cesinha, amigo que foi preso, que está no "inferno". Uma carta de carinho e força, que é lida de forma titubeante, marcada pela *mise-em-scene* que permeia todo filme: a linha limite entre o que foi combinado, ensaiado e marcado e o que se precipita na hora de gravar. A indiscernibilidade entre o documental e o ficcional, marca o próprio jogo que é o da atuação. Junim termina a carta com o lema do Primeiro Comando da Capital (PCC)[103] "Paz, Justiça e Liberdade". Junim foi preso porque tentou roubar um carro a mão armada.

Junim não parece bandido. Ele não tem uma arma, passa os dias "zuando", é educado e gentil com seus amigos, tem uma relação harmoniosa com a mãe. Ele é filho, pedreiro, amigo, sujeito com angústias e desejos. A violência é projetada como um escape, obliqua. Não há cenas de agressão, sangue, perseguição ou morte. A violência se mostra em uma brincadeira de espada com espetos de churrasco entre Junim e Neguim, ou através dos palavrões incorporados na linguagem de todos, que se chamam de "cachorro", "imbecil", "animal" boa parte do tempo. A violência está nas tardes quebrando casas já em ruínas, brincando de polícia e ladrão. Este é um filme realizado quase que inteiramente por homens. Tirando Eldo, nenhum desses jovens tem uma parceira, ou filhos. Guimarães aponta um ethos falocêntrico, no qual a violência obliqua e a competitividade no formato de brincadeira,

[103] Facção Criminosa de SP.

especialmente entre Junim e Neguim, poderia ser uma tentativa de afirmar seus lugares enquanto sujeitos.

> Como as instâncias de identificação a que acedem são sempre instáveis, eles acabam sendo expulsos dos espaços comuns que lhes permitem um mínimo de sustentação subjetiva (a casa, o trabalho, a escola), pois o laço social (feito à força) é apertado em demasia para a sua existência. Empurrados para zonas de exclusão e de invisibilidade, eles se desindentificam com os lugares aos quais deveriam se conformar – que os obrigam a abandonar as diferenças que portam consigo para se integrarem à ordenação das instituições – e imaginam outros modos de existência no delicado equilíbrio entre o cerco que o socius constrói em torno deles e as linhas de fuga que traçam, como expressam os versos iniciais do rap "Eu queria mudar", do grupo "Pacificadores" (GUIMARÃES, 2017, p. 27)

O cotidiano desses jovens está permeado por música, especialmente o rap e o rock. O funk também é expresso em uma das cenas. A cena musical da periferia está exposta. Não em sua totalidade, claro. Samba, pagode, caipira, sertanejo são alguns dos ritmos que não entram em cena. Não porque não sejam parte da periferia, mas porque existe em evidência uma cultura periférica marginal. Eldo, que não vive mais no bairro Nacional e é mais velho que Maurício, dá de presente para o jovem um skate e diz que comprou com a imagem do *rapper Snoopy Dog* porque ficou sabendo que Maurício *"agora gosta de rap".* Maurício freqüenta shows de rock, ouve rap e dança o passinho em casa. Esses três ritmos são apresentados como expressões que não se excluem. De certa forma são os ritmos da periferia consciente que expressa a revolta através da arte.

Apesar de se aproximar do cinema experimental enquanto apresenta diversas rupturas com a narrativa, como os "retratos" e as cenas que se alongam até se cristalizarem em performances dois-a-dois, além de romper com os paradigmas do roteiro clássico, o filme tem uma narrativa que se aproxima do Cinema de Estúdio.

A *Vizinhança do Tigre* mostra que a periferia está ciente da luta de classes, é um filme-expressão para a revolta provinda da desigualdade socioeconômica. Uma das músicas cantadas por Junim e Neguim mostra a metalinguagem: a arte referenciando a arte como forma de luta política. A trilha sonora do filme reflete bastante sobre as drogas, a narcocultura e o papel do Estado e da mídia, retratando esse código de oposição (HALL, 2003) no qual opera a periferia "desviada", decodifica as mensagens oficiais e desconstruindo tais discursos até que eles pareçam totalmente inverídicos, cínicos. As músicas aparecem algumas vezes sendo cantadas pelos atores. Uma delas, que é cantada quase integralmente por Neguim e Junim. Chama-se *A Bactéria*, do grupo paulista *Facção Central*.

> Fala pra vaca da sua filha cancelar o *ecstasy*,
> não vai rodar a banca com meu som na festa rave.
> O rap concebido em *sampler* de sangue,
> não é trilha pra bisneto de dono da casa grande.
> Tira o zóio do impala, engasga seu *freestyle*,
> pula de manga larga, não no nosso *low rider*.
> Toca preta, camisão xadrez, calça larga,
> é medalha de honra a o mérito da quebrada.
> Nossa cultura não é moda da Yves Saint Laurent,
> pra ta no cliente do táxi aéreo da TAM.
> Enquanto visto no necrotério meu parente costurado,
> sua estória triste foi a morte do peixe dourado.
> Vocês tem faculdades, adestraram os robocops,
> mais seu carro forte não compra meu hip hop.
> Dou a vida pra cantar meu verso proibido,
> nasci pro carimbo de insolúvel do DP de homicídios.
> No Deic o corno vai gritar, caralho, filho da puta,
> eletrocutei suas bolas e a ideologia não muda.
> Vim pra por no whisky a elefantíase, o leproso,
> implorando com a receita a moeda do seu bolso.
> O estudante que assina e dá o documento do carro,
> pro Denarc não forjar participação no tráfico.
> Sente a radiação FC, via onda sonora,
> é a mais letal das armas biológicas.
> [refrão 2x]:
> Não adianta blindar carro, por vigia na porta,
> seu pior inimigo ataca via onda sonora.
> Os decibéis da nossa dor vão estourar seu tímpanos,
> vim pra por estricnina no seu whisky envelhecido.
> (...)

A obra de arte funciona como uma ferramenta, dentro da lógica de combate que Foucault questiona. A canção acima diz que a música *"é a mais letal das armas biológicas*"[104]. A arte não está isolada do seu contexto social, do seu papel enquanto interferência na realidade, sua potência *acontecimento*. Em última instância, é possível refletir sobre a centralidade da cultura enquanto lugar no qual se operam transformações dos sujeitos, por isso a arma é biológica. "*Os decibéis da nossa dor vão estourar seu tímpanos*", numa relação sujeito-sujeito, um que dispara e outro que é atingido. Para Junim e Neguim, a música é, não só expressão alheia de um sentimento genérico dos sujeitos periféricos marginalizados contra seus opressores, mas lugar de (re)conhecimento, invenção e reapropriação. Eles interferem nas letras das músicas, seja para "zuarem" um com o outro, seja para expressar sentimentos específicos.

[104] O filme *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós, apresenta essa mesma concepção da arte, como arma, assim como cria a mesma tensão entre documentário e ficção, ator e não-ator, periferia e centro. No longa-metragem, Marquim e Sartana são amigos que estão empenhados em produzir uma bomba sonora que será enviada de Ceilândia, periferia de Brasília, para o Palácio do Planalto, sede do governo federal.

A música *Eu queria mudar*, do grupo Pacificadores é uma das que foram deturpadas para inserir os sentimentos mais raivosos de Junim e Neguim. Essa música dá várias referências imagéticas para o filme e, originalmente, é assim:

Eu queria mudar
Eu queria mudar
Eu queria mudar
Eu queria mudar

O meu mundo me ensinou ser assim
Eu fazer a correria e os canas vir atrás de mim
Aprendi a ser esperto, aprendi a meter fita
No meio da malandragem solto fumaça
Cresci numa quebrada onde não pode dar mole
Onde amigo e confiança com certeza não há
Pulei o muro da escola pra correr atrás de pipa

Jogar conversa fora, biloca em fica
Matar gato de pedrada, rasgar o lixo do vizinho
É muita ocorrência pra um só menininho
É divertido aprontar, fazer o que é proibido
Pedra no telhado, brincadeira de bandido
Espingarda de madeira, mocinho e bandido
Vida loka desde cedo atrás dos inimigos
Mais folgado da rua tipo mais aloprado
Jeitinho de marrento, carinha de folgado
Odiava escola, classe ou centro de ensino
Dá meu chumbinho, dá meu brinquedo de matar menino
Muitas vezes minha mãe me chamou de capeta
Eu sou do tipo de cara que não vive sem treta
De tanto de escutar o nome, por ele eu atendo
Na madruga é nós na fita, puro veneno

(Refrão)

Passei a infância no CAJE
Aprontei pra carai
Na fuga da lotérica a casa sempre cai
Se acostumar com as torturas é sempre difícil
Trabalho exige muito, roubar é meu vício
Na minha casa não tem plasma nem LCD
Tem uma LAN ali moscando cheia de PC

Esse mundo me ensinou a roubar
Esse mundo me ensinou a matar
Esse mundo me ensinou a viver
De um jeito que não dá pra mudar
Eu queria poder viver bem
Eu queria poder ser alguém
Mas o que se tem não se tem
Preto rico tem um entre cem
Só sei fazer o errado
Eu aprendi ser assim
Quem vai por esse caminho logo encontra o fim
Pobre sem profissão
Nada custa, custa um montão

Fecharam as portas pra mim
Roubar é minha profissão
Queria até ter um carro
Tunado estilo esporte
Para conseguir um daqueles só sendo patrão dos fortes
Ou conseguir um canal na agência bancária
Ou seqüestrar um playboy filho de mãe milionária
Pensar honesto não dá
Nunca deu nem nunca dará
Se quem governa o país
Também aprendeu a roubar
Eu roubo a mão armada
Eles roubam no caô
Eles me chamam de bandidão
E chamam ele de doutor

Neguim, e Junim alteram a letra: "*Eu queria decepar/eu queria esquartejar/pega a guilhotina pro Fernandim/põe a cabeça dele/e deixa ele cortadim*". "Eu queria mudar" não só expõe o que Juninho diz abertamente sobre sua própria vida, como expõe um passado (na letra) que é o presente de Maurício e Neguim. "*É divertido aprontar/Fazer o que é proibido/é pedra telhado/brincadeira de bandido*". Essas brincadeiras permeiam o filme e faz pensar sobre o trabalho de direção de atuação através de jogos entre os atores que esticam a cena ao máximo, como são as cenas de Maurício pintando o rosto com corretivo líquido e Junim e Neguim cantando o mesmo refrão dezenas de vezes: "*Essa é a música do Neguim... Essa é a música do Junim...*". Este tipo de "performance" se aproxima de uma estética do Cinema Marginal, embora o elenco e os realizadores desse movimento voltem-se para seu próprio universo da classe média e os atores tivessem em muitos casos formação específica, como é o caso da musa do cinema marginal e principal atriz do movimento, Helena Ignez. Por outro lado, o Cinema Marginal parece mais improvisado no que se refere à atuação do que *A Vizinhança*, que segundo Uchoa, tinha como processo fazer dezenas de vezes as mesmas cenas.[105]

O desejo em "Eu queria mudar" é o mesmo de Junim e vem repleto de consciência sobre a injustiça social. É o discurso de quem está sendo oprimido por um sistema no qual parece não ter vez, no qual se aprendeu a ser marginal. Diferentemente do Cinema Marginal e do Cinema Novo, não existe aqui o desejo de ser marginal para que se afronte um sistema. O sistema marginaliza e exclui, independente dos desejos do sujeito. Howard Becker (1961), ao analisar os usuários de maconha através da Sociologia do Desvio, usa o modelo seqüencial da "carreira profissional" para entender a lógica do uso de substâncias ilícitas que, de certa

[105] Affonso Uchôa fala sobre o processo de realização do filme em entrevista Adriano Garret, do site Cinefestivais. Disponível em: http://cinefestivais.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-diretor-de-a-vizinhanca-do-tigre/. Acesso em:14/01/2018.

forma, marginalizam os usuários de forma geral, embora em função de classe social, raça, gênero, etc, certos usuários sejam mais marginalizados do que outros. No caso de Junim, não só ele é usuário de maconha, mas periférico, ex-presidiário, favelado, negro

Em *Outsiders* (1961) Becker parte da indagação: o que faz alguém ser bem sucedido ou não, dentro de uma mercadológica empresarial? Aplicando isso na "carreira" do sujeito que desvia-se das normas da sociedade, ele pergunta-se: o que é ser bem sucedido enquanto desviante? Quão marginal se pode ser? "Um passo final na carreira de um desviante é o ingresso num grupo desviante organizado" (BECKER, 2009, p. 47), conclui. Embora possa-se supor que Junim possivelmente foi ou é filiado a uma facção, o PCC e que seria então o mais marginal possível, dentro da "carreira do desvio" ele está tentando sair da lógica "roubar é minha profissão".

Becker diz que os indivíduos aprendem a participar de uma "subcultura organizada", no caso de Junim, a "cultura marginal", a facção criminosa, assim como a atividade desviante particular do uso de drogas. Se a até o momento da escrita do livro, anos 1960, a maioria dos estudos sobre desvio e marginalidade estavam associados à criminologia, à psiquiatria e psicologia, esses termos começam a permear as ciências sociais com resquícios dessas disciplinas, levando os sociólogos a tentarem descobrir porque certas pessoas levavam uma vida desviante, violando normas e regras estabelecidas. Becker exemplifica como *outsiders* os homossexuais, os usuários de drogas e os criminosos na sociedade moderna. Numa crítica a patologização, onde o desvio é visto como doença mental, Becker crê que as metáforas médicas nas ciências sociais são limitantes porque na prática social é mais complexo identificar o que de fato é disfuncional para o organismo social, do que o que é disfuncional para o organismo humano (BECKER, 2009).

Uma das concepções importantes de Becker é que o desvio "não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um infrator. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso" (BECKER, 2009, P. 22). Ou seja, pode haver desviantes que, se não expostos, tem seus atos desviantes tolerados. Ou indivíduos que, mesmo não desviantes, são vistos como tais. O desvio depende do olhar outro, não só do comportamento em si.

O grupo social que detém o poder e condena certa atividade tem uma perspectiva provavelmente diferente, se não contrária, daquele que comete o desvio. Sendo assim, o normativo passa a ser *outsider* para os desviantes. É mais ou menos a decodificação de Hall (2003), na qual o sentido da mensagem é distorcido ou tem uma leitura não alinhada ou até mesmo contrária ao sentido elaborado pelo emissor da mensagem. Nesse sentido, o *outsider*

pode se organizar para que as regras que lhe são impostas, as quais ele não aceita e para cuja a criação não contribuiu, sejam mudadas. Becker não chega a analisar ou comentar essa possível luta pela transformação das regras, parecendo assumir uma postura isenta, na qual a estrutura não pode ser modificada, apesar de questionar e criticar as consequências sociais dessas estruturas quanto a marginalização de certos grupos. A questão de Becker é: "qual a sequência de eventos e experiências pela qual uma pessoa se torna capaz de levar adiante o uso de maconha, apesar dos elaborados controles sociais que funcionam para evitar tal comportamento?"[106] (BECKER, 2009, p. 70)

Os relatos selecionados por Becker mostram usuários oprimidos, pouco empoderados sobre o seus hábitos. Desde os anos 1960, algum progresso. É preciso pautar, cada vez mais, que os usuários de drogas estejam à frente da criação de políticas públicas sobre drogas (e que as mulheres estejam à frente das políticas públicas sobre mulheres, que os negros estejam a frente da política pública sobre negros e assim por diante...).

Esse protagonismo não é tão distante da realidade quanto pode parecer. A *Junkiebond* (liga dos junkies) é um movimento social de usuários de drogas que surge na Holanda, nos anos 1980 (Coletivo D.A.R, 2016). Buscou estabelecer um diálogo com o poder público sobre quais eram as melhores medidas para lidar com o uso de drogas injetáveis, que crescia na época, junto com casos de hepatite. A *Junkiebond* reivindicou e conseguiu o acesso a seringas e agulhas. Essa luta dos usuários começa dentro da saúde, onde a Redução de Danos (RD) surge como paradigma alternativo à abstinência. Os usuários, adictos ou não, pela lógica da RD, são protagonistas no seu tratamento e nas suas práticas de uso. As lutas antiproibicionistas, pautam-se em críticas e estudos que vão do Direito, à Filosofia, passando pela Saúde, História, Geografia e Cultura: o direito humano ao êxtase[107]; o respeito ao

[106] Para responder essa questão, ele entrevista 50 usuários sobre a gênese do uso de maconha, especialmente num contexto "recreativo". Conclui que existe um processo de tornar-se desviante e para isso é 1) preciso ter contato com um grupo no qual a droga está disponível; 2) aprender a reconhecer os efeitos; 3) aprender a usar e gostar de seus efeitos (BECKER, 2009). Sobre a barreira moral, Becker é tímido em investigar a autonomia do usuário perante seu uso. A demonização do usuário, a escravidão pela droga e o vício como instâncias naturais ao uso de maconha são descartados, numa escrita bastante transgressora de certas correntes acadêmicas da época. Porém, o "lado positivo" se resume a uma vaga ideia de recreação e relaxamento. O sociólogo não aborda várias outras formas de uso nas quais o autoconhecimento, a sociabilidade e o uso espiritual de substâncias psicoativas também está inserido. Basicamente Becker conclui que o usuário substitui a visão hegemônica (embora não use este termo) por racionalizações e justificativas anti-hegemônicas para dar continuidade o uso de substância tornada ilegal, imoral e patologizada.

[107] Vale lembrar que, durante discussão sobre mudança da Lei de Drogas no Supremo Tribunal Federal em 2015, o procurador da república Rodrigo Janot chegou ao ponto de afirmar que "não existe direito constitucional ao êxtase" no Brasil, durante a discussão no Supremo sobre a descriminalização da maconha. Reportagem. Disponível em: http://www.conjur.com.br/2015-ago-20/posse-droga-nao-criminalizada-votagilmar-mendes Acesso em: 25/07/2016.

princípio da legalidade; a cessação do aprisionamento em massa; a importância da Redução de Danos; o viés racista da proibição no Brasil; o possível mercado dessas substâncias, etc.

Existe um pessimismo na fala de Junim, que não vê saída. Numa das cenas finais, Maurício fala que repetiu de ano e Junim diz que cometeu o mesmo erro. Que eles não tem nada. Este filme é um retrato da juventude marginalizada de Contagem e neste sentido, ser um filme marginal ganha outro sentido porque é uma aproximação diferente que o Cinema Marginal fez do que é ser desviante. O desvio, no Cinema Marginal, se dá conscientemente, uma afronta política a modelos socioculturais que acabam encontrando respaldo jurídico e político no Regime Militar. A transgressão, em *A Vizinhança do Tigre*, se dá pela ousadia de revelar o cotidiano de quem está oprimido pelo sistema capitalista global, no qual a maior opressão é a pobreza, a falta de recursos para as necessidades básicas da vida. Nesse sentido, o filme retrata inventividade dentro de um dia-a-dia que varia entre os encontros proporcionados pelo tédio.

O tédio do trabalhador sem ocupação não é o mesmo tédio da juventude marginal dos anos 1960 e aponta para a especificidade da transgressão e da marginalidade desses filmes. A relação com o trabalho, em *Meteorango Kid* é a condição do jovem da classe média que retrata. Lula quer trabalhar com cinema, vai até um produtor conhecer a empresa. O produtor o recebe agradavelmente, elogiando a família "fina" da qual Lula provém. O produtor soube que Lula tem desejo de fazer cinema e o convida para uma conversa. Ele se oferece para ajudar a carreira de Lula, que parece mais interessado em observar a secretária. O produtor revela que precisa de dinheiro e espera que a família de Lula possa ajudar. O produtor tem uma fala sobre o público dos filmes de entretenimento, que na época eram a chanchada. "Eu estou no ramo há bastante tempo e sei o que o povo gosta. É um macete que vocês jovens não entendem. O povo vai ao cinema para se distrair, não é isso? Então o que eu faço? Coloco mulher nua, tiro como o diabo, porrada, muito peito, muita bunda e pronto, é assim que se ganha dinheiro com cinema. Esse negócio de fazer filme de arte todo complicado é pura besteira..." Lula pega um cigarro, desinteressado. Uma música sobre a Bahia, animada e alegre, começa a tocar enquanto a boca do produtor se mexe sem som. Lula mal escuta o que ele fala.

Em *A Vizinhança do Tigre* o trabalho aparece em sua importância já na primeira cena, na leitura da carta de Junim para seu amigo Cesinha, que está preso. Junim escreve que está "*ralando para mudar a vida*", que está trabalhando com construção civil e com acabamento de cerâmica. Junim passa seus dias preocupado com dinheiro, as cenas são ele trabalhando para conseguir juntar dinheiro e pagar suas dívidas com o crime ou "de bobeira" com os

amigos. O trabalho são afazeres domésticos, catar frutas para vender, preparação e venda de drogas e trabalhar na construção civil. Os momentos de diversão e relaxamento são atravessados por preocupações. As brincadeiras parecem demasiadas e exageradas. Elas ocupam um espaço na vida de Junim que ele não gostaria. Na cena de colheita das tangerinas, depois de tê-las em mãos, Junim e Neguim sentam para comer algumas, fumar cigarro e ouvir música. Junim mostra-se preocupado em conseguir dinheiro e diz que gostaria de trabalhar com o pai de Neguim, que tem um bar. Neguim insinua que Junim roubaria o pai.

O primeiro uso de droga ilícita representado é o uso de crack por Maurício, o Menor. A sequência começa com ele no sofá de casa cantando uma música religiosa que lê de um livrinho. Ele lê, canta e ri ao mesmo tempo, executando a ação sem seriedade. Ele começa a preparar um cachimbo de crack, vai para o banheiro da casa, acende e fuma. Observa atentamente pelas janelas, parece paranóico, com medo de ser observado. Acende um cigarro, deita no sofá e fica absorto. Não pensa em nada ou reflete sobre sua existência?

Eldo chega na casa com uma prancha de skate, porque a mãe de Maurício tinha pegado a dele e queimado. Talvez por motivos religiosos, o que explica a música cristã cantada com ironia. Eles começam a montar o skate e Eldo observa a pixação de Maurício, que diz “Mix”, seu codinome. Eldo diz que quando era mais jovem também pintava a rua, com “garranchos”, seu codinome era Santinho. Ele diz que pixava “para passar o tempo”. O pixo (pichação) é mais um elemento da cultura marginal abordado.

A segunda cena é de uso de maconha, feita por Adilson. Na noite posterior ao seu casamento no cartório com Bruna, Adilson sai da cama, vai para o quintal e acende um cigarro de maconha. A curta cena encerra o destino de Adilson e sua aparição no filme. Ele é agora esposo e futuro pai de família, que tem toda uma responsabilidade pela frente. Terminar de construir a casa, na qual Junim trabalha na obra, é mais uma delas. Pela frente, toda uma vida de trabalhador com família.

A terceira cena na qual drogas aparecem elas são papelotes de cocaína sendo embalados por Junim e Neguim. Na sequência, Junim aparece com cocaína na casa de Maurício. É o produto que ele vai vender. Junim diz que quer fumar um baseado e começa uma conversa preocupada com Maurício. Ele revela que a dívida que tem com o tráfico é da arma que ele usou para fazer o assalto que o levou para a prisão. Os donos do revolver estão cobrando a dívida, pressionando-o. Junim diz que não quer mais trabalhar com isso. Junim está preocupado com Maurício, questiona o que ele vem feito, se passou de ano na escola. Maurício foi reprovado novamente. Junim diz para Maurício que ele brinca demais, que ele próprio já repetiu muito de ano, que fazia a mesma coisa. Ele se compara a outros jovens da

mesma idade, que tem carro, moto, uma condição de vida melhor. "*Eu não sei o que eu vou fazer. Eu tenho que pagar, né, Zé? Não to querendo mexer com essas tretas mais não. Ta ligado? Quero ficar de boa. (...) Os caras aí da minha idade de motinho, carrinho novo. O que eu tenho? O que nós tem?*" Maurício balbucia "*nada...*". Junim responde: "*Esse ano eu quero fazer diferente*". Eles acendem o cigarro de maconha e passam entre si, em silêncio. Juninho permanece em cena, pensativo.

No 61º número da Revista *FilmeCultura*, a discussão temática é a do gênero no cinema. Uma das questões suscitadas é que nas prateleiras (anacrônicas) das locadoras, o cinema nacional ainda constitui uma espécie de gênero em si, enquanto os demais se aplicam basicamente ao cinema anglófilo. Levando em conta as novas formas de produção e distribuição, estamos mais livres para começar a pensar o cinema brasileiro como tendo gêneros consolidados, como indica o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, que elenca as cristalizações de temas explorados no cinema brasileiro: até os anos 1920, os filmes criminais; depois filmes falados e musicais nos anos 1940; caipiras e sertanejos nos anos 1950; chanchada e pornochanchada, cangaço nos anos 1960 e 1970; mais tarde o *terrir* e o *favela movie* também aparecem como gêneros identificáveis; o cinema brasileiro, tanto no cinema de gênero quanto no cinema "moderno", de autor, tem uma tradição da representação de temas marginais.

O cinema contemporâneo brasileiro, que se afasta da ideia de cinema da retomada impõe desafios de enquadramento e produção. *Vizinhança do Tigre* é um filme que não circulou em circuito comercial dos cinemas, mesmo tendo ganhado festivais fora e dentro do Brasil. Não se alinha a um cinema de gênero, mas também não faz parte de uma escola. É uma transgressão imagética de várias instâncias, seja como insere as drogas na narrativa, seja pelas escolhas estéticas e poéticas dos realizadores, e faz parte do chamado "novíssimo cinema brasileiro", como denominado por Maria Carolina Oliveira (2014) em sua tese de doutorado em sociologia na USP.

Numa recapitulação que passa pelo cinema novo, cinema marginal e o cinema da retomada, a autora nos guia pelas diversas lógicas produtivas do audiovisual brasileiro. A partir dos anos 2000, Oliveira identifica um novo modo de produção de "coletivos" de produtores que tem reconhecimento internacional e produzem um cinema de baixo orçamento. Citando a análise de críticos e pesquisadores, ela indica o "novíssimo cinema brasileiro" como um cinema feito por jovens realizadores, de baixo orçamento, que circulam em mostras nacionais e internacionais, numa distribuição independente. Para a autora, este cinema se configura como independente, e este termo vem sendo usado especificamente para

se referir a uma forma diferente de produção (e distribuição) da que se apresenta como hegemônica (OLIVEIRA, 2014). Para Maria Carolina, se é difícil encontrar uma tendência estética e temática nas produções do "novíssimo cinema", ele toma forma a partir da dimensão social.

Érico Araújo de Lima (2017), no artigo "Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e práticas moradoras", destaca que a cena contemporânea do cinema brasileiro gerou "complexas situações estético-políticas" (LIMA, 2017, p. 154), propondo "imaginação e experimentação social, juntos e indissociáveis" (Idem). São filmes, como Vizinhança, que se propõe a produzir um mundo ficcionalmente que se distância dos cânones da história do cinema ao mesmo tempo em que se reconhece como um agente de lutas já em curso.

> A imagem é um intervalo, uma zona na qual diferentes sujeitos históricos passam a intervir com invenção, ao mesmo tempo em que ela age nos territórios e no presente como um corpo a mais: ao acontecer com uma comunidade, o cinema se articula – colabora – com outras práticas moradoras, que o antecedem e o excedem (LIMA, 2017, p. 153).

É fato que existe uma emergência da produção audiovisual dos sujeitos historicamente oprimidos, Amaranta César (2017) destaca a dificuldade de reconhecimento e valorização até mesmo perante os festivais de cinema independentes de certos filmes que chama de "filmes militantes" ou "filmes acontecimento". Nesse caso, conseguem difusão através de circuitos ainda mais restritos e específicos, como cineclubes e movimentos de ocupação cultural. Esses filmes, para a autora, estão "inscritos nas urgências materiais da história, que operam na 'imediaticidade performativa' com vistas à intervenção e transformação social" (CÉSAR, 2017, p. 108), sendo "regidos por uma questão material de justiça e atuam no momento mesmo de sua emergência em instâncias de mobilização sociopolíticas, contando com outros meios (mais ágeis) de difusão de imagens, como a Internet e as redes sociais" (Idem). O cinema mostra-se como mais um ponto num emaranhado de relações e ações sociais, parte de cotidianos discursivos e imagéticos que compõem vida política, social e afetiva. De certa forma, sua instância de produto é ultrapassada pela instância de processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em face da teia de assuntos e perspectivas que se criou a partir dos filmes, é possível tirar algumas conclusões. Primeiramente, ficou claro o protagonismo masculino nos objetos de análise: filmes cujos personagens principais são homens, dirigido por homens. A princípio, a questão de gênero não era central neste trabalho, mas a dificuldade em encontrar filmes transgressores do discurso hegemônico sobre drogas, dirigido por mulheres e com protagonistas mulheres mostrou que é preciso investigar mais, possivelmente partindo da crítica feminista, que tampouco foi incluída enquanto bibliografia. O feminismo aparece na minha vida fora da academia, de forma quase mundana. Em grupos do facebook, discussões acaloradas. Nas ruas, praças, encontros acadêmicos e sofás, encontros sensíveis, acolhedores, com amigas e desconhecidas que aos poucos fui reconhecendo enquanto companheiras de uma causa. Não foi nem no ensino médio, nem na graduação. Esse termo só começou a realmente estar presente quando comecei o mestrado e paralelamente a me envolver com movimentos sociais antiproibicionistas e de produção cultural. Identificar-me feminista foi tardio, mas vem gerando deslocamentos. O entendimento de fazer parte desse movimento global e micro-político pela equidade de gênero aconteceu concomitantemente a atuação em coletivos mistos que não levantam essa agenda específica. O feminismo me fortaleceu, garantindo minha fala e ação dentro das estruturas horizontais que tentamos desenvolver nos projetos que faço parte: Zona de Cinema, Associação Psicodélica do Brasil e Ponto de Cultura Caixa de Surpresa. Reconhecer-me enquanto feminista me levou a um encontro dos mais importantes: com as mulheres da Rede Nacional de Feministas Antiproibicionistas (Renfa), coletivo do qual eu venho me aproximando através do núcleo do Rio de Janeiro. As discussões teóricas e conceituais novamente tornam-se indissociável da prática, do cotidiano, e não foi mais possível pensar os objetos sem atentar especificamente para a questão de gênero.

Pensando por este viés, o filme *Ralé* (2015), dirigido pela atriz referência do Cinema Marginal, Helena Ignez, é um bom exemplo tanto da tomada de poder feminino, já que Ignez transforma-se de objeto de inspiração do autor - musa - para comandar o processo de produção cinematográfico. Assim como o Cinema Marginal, em *Ralé*, a diretora propõe a crítica de costumes, a imagem abjeta e a fragmentação da narrativa. Apesar da influência do movimento na obra, não podemos considerar que seja uma continuidade ou retomada, mas sim um diálogo com o Cinema Marginal. A partir de uma análise preliminar, é possível fazer

algumas considerações: o filme tem uma imagem de alta qualidade e uma preocupação técnica, deixando de lado a imagem suja, a câmera na mão e a produção intimista; não há improviso e as cenas não se esticam, estando dentro de um roteiro que parece rigorosamente seguido; por outro lado, o caráter metalinguístico e fragmentário persiste.

O nome do filme é referência ao espetáculo teatral Ralé, de Maksim Górki, de 1901. A peça se dá num cortiço, logo antes da Revolução Russa. Retrata os conflitos entre os indivíduos pobres e marginalizados, explorados pelo senhorio e por um barão. O filme aborda a questão do baixo, da plebe, do povo de uma forma peculiar. As referências são narrativas, lúdicas. Não há presença do povo, do miserável. Nem tentativa de documentar, nem tentativa de representar. O elenco é exclusivamente caucasiano e apresenta a elite cultural do país, com atores como José Celso Martinez (referência do teatro contemporâneo, no já citado Teatro Oficina) e Ney Matogrosso.

A obra faz alusões diversas aos indígenas, à miscigenação brasileira, especialmente a partir da ode ao ayahuasca. A Ayahuasca é um chá feito com o cipó Jagube (*Banisteriopsis caapi*) e com das folhas da Chacrona (*Psychotria viridis*). No Brasil, várias tradições religiosas fazem uso do chá, entre elas o Santo Daime, a Barquinha e a União do Vegetal. O princípio ativo da bebida é a N,N-dimetiltriptamina, psicotrópico de uso proscrito pela Portaria 344/98, já citada, e considerado droga pela Lei 11.343/2006. Porém, seu uso religioso foi reconhecido pelo Conselho Nacional de Políticas Sobre Drogas (Conad) na Resolução 4/2004 e ratificado pela Resolução 1/2010 (GARRIDO e SABINO, 2009). Não há efetivamente consumo ou representação do uso de ayahuasca em cena, somente de maconha. Ainda assim, os discursos sobre o ayahuasca são de exaltação e sacralização. Pela discussão ter surgido tardiamente, não há tempo hábil para uma análise deste filme neste momento, mas é importante evidenciá-lo enquanto um filme potencialmente transgressor, visto que as drogas são vistas como positivas, libertadoras, socializantes e patrimônio cultural. Embora fique difícil de compreender através do enredo do filme, a sinopse esclarece o viés ritualístico do encontro ao qual os personagens estão indo: “ex-viciado em heroína, Barão funda uma seita ligada aos rituais com ayahuasca, o chá alucinógeno do Santo Daime. O filme explora uma investigação sobre a alma brasileira e a individualidade sexual”.

A questão feminista e de direitos dos homossexuais são centrais. Nesse sentido, pode-se pensar que as mulheres e os gays são o foco enquanto “grupo marginal” ou marginalizado. O encontro das pessoas conflui em função do Barão (Ney Matogrosso). Todas contam como o conheceram e estão indo ao seu encontro, ao seu casamento com o dançarino Marcelo (Roberto Alencar). Barão conta que nos anos 80 viajava pela Europa com o dinheiro da

família e foi pego com cocaína e preso. Começou a estudar sobre ayahuasca. “Felizmente nunca inventaram que o chá é droga”, diz ele. Helena Ignez interpreta uma mulher que trabalha levando o chá do norte do Brasil para outras partes do país e do mundo. “Eu sou realmente uma hippie, eu acredito em Deus”, diz ela. “Descolonizar o imaginário. Projeto político ou utopia?”. Sonia Silk, personagem de Ignez em *Copacabana Mounamour* retorna a este projeto metalingüístico que traz diversas referências a instância da produção cinematográfica e artística.

São diversos núcleos em *Ralé*. Entre eles, existe a gravação de um filme “A exibicionista”. Várias mulheres viajam num trailer recitando poemas revolucionários, penduradas pelos pés, em artefatos circenses. O filme “A Exibicionista” é dirigido por crianças, mais especificamente pelo menino Eugene Napoleão. “Filme conceitual, xamânico e gay. Feminista e libertário. Pacifista, solar, obscuro e todos os trans”, diz a Exibicionista (Simone Spoladore). Inclusive transgressor, poderíamos acrescentar.

A possível ampliação do escopo de análise, buscando a inclusão de filmes dirigidos por mulheres, segue a lógica da interseccionalidade. A Teoria Interseccional surge dentro da Teoria Feminista, e é uma proposta que busca levar em conta as múltiplas facetas da identidade (HIRATA, 2014). Destaca a sobreposição de identidades sociais e sistemas relacionados de dominação. Coloca em questão como diferentes categorias tais como gênero, raça, classe, orientação sexual, religião, idade e outros eixos de identidade interagem. Foi uma preocupação deste projeto fazer uma crítica que levasse em conta a relação de classe. É notável que os outros pontos, como as questões geracional, de gênero, raça e sexual, ficaram em segundo plano. Sobre os filmes, ainda que exista uma preocupação em discutir a questão da classe e das hierarquias, não é possível dizer que os filmes selecionados são produções populares, ainda que *A Vizinhança do Tigre* se aproxime dessa proposta.

Nesta pesquisa, partimos da relação entre os filmes e as possíveis narrativas sobre a realidade brasileira no que tange a política de drogas. Através de um panorama do cinema brasileiro, passando do Cinema Novo ao Cinema Marginal, Cinema da Retomada e Cinema contemporâneo (ou Novíssimo Cinema Brasileiro), buscamos estabelecer relações entre a produção, a narração, a distribuição e a realidade política do país.

Meteorango Kid nos permite vislumbrar a resistência política durante a ditadura militar nos anos 1960/70, que se dá especialmente através da cultura, da transgressão à certos padrões e paradigmas. As drogas aparecem não como algo a ser eliminado, mas como uma forma de estar no mundo, uma afronta à hegemonia política, cultural e ideológica do período, estabelecida especialmente pelos jovens.

Paraísos Artificiais, por sua vez, corrobora a importância da juventude nas questões político-estéticas-corporais de nosso tempo. Assim como em Meteorango, a droga é vista por um viés transgressor e se mostra um lugar entre o profano e o sagrado, mas centralmente, é um caminho para o lúdico, o prazer e o autoconhecimento. Comercializado, este filme se mostra importante especialmente pela sua inserção em um circuito oficial.

Em a *A Vizinhança do Tigre* se sobressai o lugar da periferia em criar discursos sobre si própria, arrematando a questão das drogas com uma naturalidade que se destaca no panorama contemporâneo. A droga é parte da vida cotidiana, da tensão entre trabalho e diversão, preocupação e relaxamento. Para além dos estereótipos daqueles ligados ao comércio de substâncias ilícitas e dos efeitos devastadores das mesmas, existe uma clareza sobre a relação entre a marginalização social e econômica e o papel da droga – o sustento e o lazer.

Dessa forma, muito interessa dar continuidade a discussão sobre drogas no cinema, através da análise e da efetiva produção cultural periférica que vem se expandindo de forma acelerada, especialmente no campo da arte e da comunicação. São filmes, jornais comunitários, festivais de audiovisual e cultura, rodas de rap, slams de poesia marginal, fotografias, agências de notícias, rádios livres e/ou comunitárias, etc. que falam sobre a periferia e são projetos realizados por moradores das periferias. Essa produção é fortalecida "pela expansão dos projetos sociais de arte, cultura e comunicação voltados para jovens de baixa renda e desenvolvidos por ONGs, fundações, associações, coletivos informais, etc" (ZANETTI, 2010, p. 19). Para destacar alguns já estabelecidos e com dimensão internacional: Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC) e Imagens do Povo, vinculados ao Observatório de Favelas; o grupo de teatro Nós do Morro; Agência de Notícias das Favelas (ANF). A partir dessa auto-representação, que vem acompanhada com uma preocupação em "garantir igualdade de acesso a bens culturais em geral" (ZANETTI, 2010, p. 15), é possível vislumbrar tempos menos hipócritas e colonialistas quanto a representação da periferia e do sujeito periférico na comunicação.

Esse tipo de produção pode transformar a compreensão sobre a periferia, assim como a discussão sobre drogas. O mais importante, neste momento, é evidenciar que o proibicionismo não diminui nem a oferta nem a demanda de drogas. O World Drug Report 2017[108] é a vigésima edição do relatório anual do Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crimes. O documento afirma que um quarto da população mundial (250 milhões de

[108] Disponível em inglês em: http://www.unodc.org/wdr2017/field/WDR_2017_presentation_lauch_version.pdf.

pessoas) usa ou usou alguma droga em 2015. Dessas, 29.5 milhões tem alguma desordem no uso, com destaque para os opioides como as substâncias que causam mais danos. Eles configuram 70% dos efeitos negativos associados ao uso de drogas no mundo. Os problemas associados ao uso da metanfetamina e das Novas Substâncias Psicoativas (NSP) também foram destaques. Os maiores danos são causados pela contaminação por Hepatite C e pela Aids. É interessante o destaque para as NSP, visto que elas são consequências recentes do proibicionismo e bons exemplos da criação de mercados paralelos de substâncias que burlem os controles estatais. O mercado paralelo da droga "separou a indústria farmacêutica, a indústria do tabaco, a indústria do álcool, entre outras, da indústria clandestina das drogas proibidas, num mecanismo que resultou na hipertrofia do lucro no ramo das substâncias interditas" (CARNEIRO, 2002).

O uso de substâncias psicoativas é diverso e não necessariamente maligno. Henrique Carneiro, historiador já referenciado nesta dissertação, especialista no tema, diz que as drogas são, na verdade, necessidades humanas (CARNEIRO, 2002). "São parte indispensável dos ritos da sociabilidade, da cura, da devoção, do consolo e do prazer" (CARNEIRO, 2002, s/p). Discutindo o conceito de necessidade e de desejo na obra de vários autores, Carneiro conclui que o proibicionismo do século XX foca nos principais prazeres (álcool e sexo) que precisavam ser contidos para o aproveitamento máximo da força de trabalho na expansão do capitalismo industrial. Já a proibição no século XXI, volta-se para outras drogas e tem como efeitos aumentar a especulação financeira nesse ramo de alta rentabilidade.

É preciso compreender a droga enquanto necessidade humana, assim como perceber a multiplicidade de substâncias e de usos. Elas se insere em diferentes classes sociais, territórios e contextos socioculturais, sendo portanto, necessária uma abordagem multidisciplinar para compreender a questão. O uso de drogas precisa ser visto, discutido, desmarginalizado. Trazido para o centro das discussões porque é uma engrenagem chave no que é considerado o maior problema das grandes cidades: a violência como consequência da desigualdade social. Tratar as drogas somente como questão jurídica, médica e sanitária é manter o *status quo*. A cultura pode ser, e vem sendo, a grande articuladora e criadora de novos discursos e práticas sobre as drogas, que se entranham pela política, medicina, psiquiatria e mídia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDI (Agência de Notícias dos Direitos da Infância). *Mídia & Drogas – o perfil do uso e do usuário na imprensa brasileira*. Brasília: ANDI, 2005. 80p. Disponível em: < http://www.andi.org.br/inclusao-e-sustentabilidade/publicacao/midia-e-drogas-o-perfil-do-uso-e-do-usuario-na-imprensa-brasi>. Acesso em: 31/07/2017.

ANDRADE, Marcelo. A redução de danos faz apologia ao respeito. *A Tarde*. Salvador, 21 de mar. 2016. Disponível em: < http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1756280-a-reducao-de-danos-faz-apologia-ao-respeito> Acesso em: 21/11/2017.

ANJOS, Jean; PINHEIRO, Danilo. Paraísos artificiais: alteridades e práticas urbanas. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 163, p.43-49, dez. 2014.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AZEVÊDO Jr, Euro. *Os heróis à margem*: um estudo sobre a poética dos anti-heróis em Meteorango Kid – herói intergaláctico e Superoutro. 2014. 128f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

AVELAR, José Carlos. A redescoberta do Brasil. *Revista Filme B – Retomada 20 anos depois*, Rio de Janeiro, p.8-12, out. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. A *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: EdUNB, 1993.

BARROS, Patrícia. A produção, difusão e recepção da imprensa contracultural no Brasil (1968-1974). *Revista de Estudos da Comunicação*, Curitiba, v. 16, n. 40, p. 134-148, maio-ago. 2015.

BAZIN, André. *O Cinema:* ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BECKER, Howard. *Outsiders:* estudos da sociologia do desvio. São Paulo: Zahar, 2009.

BARROS, André. PERES, Marta. A Proibição da maconha no Brasil e suas raízes históricas escravocratas. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul./dez. 2011.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BEEDER, Ann; MILLMAN, Robert. The New Psychedelic Culture: LSD, Ecstasy, Rave Parties and the Grateful Dead. *Psychiatric Annals*, Filadélfia, n. 24, v. 3, p. 148-150. mar. 1994.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul.-dez. 2007.

BENEDYKT, Breno. Devir-quebrada: visões a partir de um encontro com o filme "A Vizinhança do Tigre" de Affonso Uchoa. *Revista Alegrar*, São Paulo, n. 16, dez./jan. 2015.

BRANQUINHO, João; GOMES, Nelson; MURCHO, Desidério. *Enciclopédia de termos logo-filosóficos*. Brasília: 2014. Disponível em: < repositorio.ul.pt/.../1/Enciclopédia%20de%20Termos%20Lógico-Filosóficos.pdf>. Acesso em: 28/09/2017.

BRASIL. Lei 11.343 de 23 de agosto de 2006. Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas – Sisnad. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 28 de set. 2006, Seção 1, p. 2.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Marcelo; VALENTE, Rodolfo. O julgamento do recurso extraordinário 635.659: pelo fim da guerra às drogas. *Boletim do Instituto Brasileiro de Ciências Criminais – Edição Especial Drogas*, dez. 2011.

CANCLINI, Nestor (1997). *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP.

CANTARINO, Carolina. Mídia ajuda a legitimar a repressão ao criminalizar periferias e favelas. *Revista Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 64, n. 2, abr./jun. 2012.

CARLINI, Elisaldo. A história da maconha no Brasil. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria.* Rio de Janeiro, v. 55, n. 4, 2016. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0047-20852006000400008> Acesso em: 8/07/2016.

CARNEIRO, Henrique. A odisséia psiconáutica: a história de um século e meio de pesquisas sobre plantas e substâncias psicoativas. In: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lucia. *O uso ritual das plantas de poder.* Campinas: Mercado das Letras/Fapesp, 2005.

CARNEIRO, Henrique. As necessidades humanas e o proibicionismo das drogas no século XX. *Revista Outubro*, São Paulo, v. 6, p.115-128, 2002.

CARVALHO, Cesar. Contracultura, drogas e mídia. In: Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 25, 2002, Salvador. *Anais*, p. 1-25.

CARVALHO, Jonatas. A emergência da política mundial de Drogas: o Brasil e as primeiras Conferências Internacionais Do Ópio. *Revista Oficina do Historiador*, Porto Alegre, v. 7, n.1, p. 153-176, jan/jun. 2014.

CASTAÑEDA, Carlos. *A Erva do Diabo*. Rio de Janeiro: Record, 1975.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CÉSAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 101-121, 2017.

CUNHA, Alexandre; PESSOA, Olívia; SOARES, Milena. *Monitoramento dos efeitos da nova política uruguaia de regulação do mercado de cannabis sobre a zona de fronteira*: percepção das autoridades de segurança e dos atores do sistema de justiça criminal. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea): Rio de Janeiro, 2017.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIAS, Rafael. *Experimentação e cuidado*: um campo problemático das drogas e a emergência da Redução de Danos no Brasil. 2013. 300f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

DOBLIN, Richard. *Regulation of the Medical Use of Psychedelics and Marijuana*. 2000. 446f. Tese. (Doutorado em Política Pública) - Harvard University, Cambridge, 2000.

DOMINGUEZ, Alfredo; DOMINGUEZ, Otávio. El uso social de drogas: una mirada desconstrucionista. *Iztapalapa – Revista de Ciências Sociales y humanidades*, Cidade do México, v.14, n. 35, p. 113-130, 1994.

DUGUET, Anne-Marie. "Dispositivos". In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. (Coleção N-Imagem).

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

FIGUEIREDO, Emílio. POLICARPO, Frederico. VERISSIMO, Marcos. A "fumaça do bom direito": demandas pelo acesso legal à maconha na cidade do Rio de Janeiro. *Revista Platô*, São Paulo, n. 1, p. 13-37, set. 2017.

FIORI, Maurício. O lugar do Estado na questão das drogas: o paradigma proibicionista e as alternativas. *Revista Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 92, mar. 2012.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade:* a vontade de saber. Paz e Terra: São Paulo, 2014.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2013a.

FOUCAULT, Michel. "Prefácio à Transgressão". In: MOTTA, Manoel Barros. *Estética:* literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2013b. (Coleção Ditos e Escritos III).

GARRIDO, Rodrigo; SABINO, Bruno. Ayahuasca: entre o legal e o cultural. *Revista Saúde Ética e Justiça*, São Paulo, v. 14, n.2, p. 44-53, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema:* trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. *Revista Significação – Revista de Cultura Audiovisual*. São Paulo, v. 31, n. 21, p. 85-106, 2004.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere:* volume 1. Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho; co-edição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GUATTARI, Félix. Microfísica dos poderes e micropolítica dos desejos. In: QUEIROZ, André; CRUZ, Nina Velasco (Org.). *Foucault Hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

GUIMARÃES, César. Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 20, n.2, p. 17-31, 2017.

HALL, Stuart. *Da Diáspora:* identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOFFMAN, Albert. *LSD:* My problem child. Nova Iorque: McGraw-Hill Book Company, 1980.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 26, n. 1, p.61-73, 2014.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção:* céu e inferno. São Paulo: Globo, 2002.

INFOPEN. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias*. Brasília; Infopen, 2014. 148p. Disponível em: http://www.justica.gov.br/noticias/mj-divulgara-novo-relatorio-do-infopen-nesta-terca-feira/relatorio-depen-versao-web.pdf> Acesso em: 29/07/2016

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia, verbete: Meteorango Kid – o herói Intergaláctico. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67282/meteorango-kid-o-heroi-intergalatico>. Acesso em: 21/09/2017.

JUNGER, Ernest. *Drogas, embriaguez e outros temas*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2011.

LEARY, Timothy; METZNER, Ralph; ALPERT, Richard. *The psychedelic experience:* a manual based on the Tibetan Book of the Dead. New York: Citadell, 1992.

LIMA, Érico. Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e práticas moradoras. *Vazantes*, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 152-168, 2017.

MAIORINO, Fabiana. Um estudo cartográfico-estético-discursivo do cinema brasileiro contemporâneo. *Travessias*, Cascavel/PR, v. 8, n.3, p. 9-25, 2014.

MAGNANI, José Guilherme. Xamãs na Cidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 67, p. 218-227, set./nov. 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios Às Mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto*: "ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920). 2004. 171f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MATTOS, Carlos Alberto. Notas sobre alguns gêneros tipicamente brasileiros. *Filme Cultura: o cinema de gênero vive*, Rio de janeiro, n. 61, nov.-dez. 2013/jan. 2014.

MENEZES, Paulo. Tropa de Elite: perigosas ambigüidades. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 28, n. 81, p. 64-75 fev. 2013.

MONASTA, Attilio. *Antonio Gramsci*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

MONTEIRO, Aldo. *Cinema e misticismo oriental:* a representação do Zen Budismo na obra de Akira Kurosawa. 2010. 137f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

MOURA, Roberto. Os irmãos Segreto e José Labanca: bravos pioneiros italianos do cinema brasileiro. *Revista Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 18-35, nov. de 2011.

MUCIÑO, Alfredo. *Uso Social de drogas:* construcción social del uso de drogas. 1996. 133f. Dissertação (estrado em Psicologia Social). Departamento de Ciências Sociais e Humanidades, Universidad Autonoma Metropolitana, Cidade do México, 1996.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Revista Devires*. Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan.-jun. 2012

NASSER, Lucas. *Tropa de Elite e o discurso da mídia*: fascismo ou crítica social. 2009. 41f. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) - Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, jun. 2009.

NASCIMENTO, Ana. O microcosmo das raves psicodélicas. *Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos (NEIP)*, 2015. Disponível em: < http://neip.info/novo/wp-content/uploads/2015/04/o-microcosmo-das-raves.pdf >. Acesso em: 21/09/2017.

NASCIMENTO, Ana. *Festivais Psicodélicos na Era Planetária*. 2006. 210f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Núcleo de Estudos da Complexidade, Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

NAZARIO, Luiz. O Outro CinemA. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 16, p. 94-109, jul.- dez, 2007.

NICASTRI, Sérgio. Drogas: classificação e efeitos no organismo. Texto adaptado do original do Curso de Prevenção do Uso de Drogas para Educadores de Escolas Públicas, realizado pela Senad (Secretaria Nacional de Políticas sobre drogas). 2006.

OLIVEIRA, André Luiz. Entrevista com André Luiz Oliveira. *Revista Zingu!*, São Paulo, jul. 2009. Disponível em: <http://revistazingu.blogspot.com.br/2009/07/dalo-entrevista-parte1.html>. Acesso em: 21/09/2017.

OLIVEIRA, André Luiz. Louco por cinema: arte é pouco para um coração ardente. Brasília. Fundação Cultural do DF, 1997.

OLIVEIRA, Augusto César. O filme do ano: observações periféricas sobre Tropa de Elite. *Revista Achegas.net – Revista de Ciência Política*, n.38, 2008. Disponível em: < http://www.achegas.net/numero/38/augusto_38.pdf>. Acesso em 10/10/2017.

OLIVEIRA, Maria Carolina. *Novíssimo Cinema Brasileiro*: práticas, representações e circuitos de independência. 2014. 315f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, 2014.

PASCALE, Antonio; HYNES, Marya; CUMSILLE, Francisco; BARES, Cristina. *Consumo de pasta base de cocaína en América del Sur*: revisión de los aspectos epidemiológicos y médico-toxicológicos. Washington: Organización de los Estados Americanos (OAS), 2014. 28p. Disponível em: <http://www.cicad.oas.org/oid/pubs/pbc_EPI_2014_ENG.pdf>. Acesso em: 21/12/2017.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: Congresso SOPCOM, 6, 2009, Lisboa. Disponível em: < http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 12/09/2017.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973):* a representação em seu limite. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ROCHA, Glauber. "Eztetyka da Fome". Manifesto. Disponível em: < http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html >. Acesso em: 04/09/2017.

ROCHA, Simone; MARQUES, Ângela Cristina. Bandido bom é bandido morto: violência policial, tortura e execuções em Tropa de Elite. *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 19, p. 90-104, jul. 2010.

RODRIGUES, Sandro; BESERRA, Fernando. Drogas pesadas em discussão no Primeiro Seminário sobre psicodélicos do Rio de Janeiro. *Argumentum*, Vitória/ES, v. 7, n.1, p. 108-125, jan./jun. 2015.
Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/argumentum/article/view/9053>. Acesso em: 02/02/2017

RODRIGUES, Sandro; BESERRA, Fernando; FERREIRA, Gisele; ALVES JR, Rogério; OLIVEIRA JR, Márcio; CASTRO, Júlia. Redução de danos e substâncias psicodélicas:

Construindo ações e debates. *Revista Platô*, São Paulo, n.1, v.1, p. 39-70. Disponível em: < https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://pbpd.org.br/wp-content/uploads/2016/11/PLATO-.compressed.pdf&hl=en > Acesso em: 27/09/2017.

SAAD, Luísa Gonçalves. *"Fumo de negro"*: a criminalização da maconha no Brasil (c. 1890-1932). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2013.

SENAD (SECRETARIA NACIONAL DE POLÍTICAS SOBRE DROGAS). *Relatório Brasileiro sobre Drogas*. Brasília: Senad, 2009, 48p. Disponível em: <http://www.escs.edu.br/arquivos/DrogasResumoExecutivo.pdf>. Acesso em: 31/07/2016.

SCHIVELBUSH, Wolfgang. *Tastes of paradises*. New York: Vintage Books, 1993.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SOARES, Márcia. ANDRADE, Arthur. Alucinose Alcoólica: revisão bibliográfica. *Revista de Medicina da USP*, São Paulo, v. 67, n.1, p.11-13, 1987.

SOUTO, Emilayne; VASCONCELOS, Larissa. Notas para um debate entre Michel Foucault e Michel de Certeau. In: Encontro Internacional de Estudos Foucaultianos: Governamentalidade e Segurança, 1, 2014, João Pessoa.

SOUZA, Carlos Roberto de. Os Pioneiros do Cinema Brasileiro. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 20-37, jul./dez, 2007.

SOUZA, Taciana. *A Economia das Drogas em uma abordagem heterodoxa*. 2015. 213f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Econômico) - Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

ST JOHN, Graham. *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*. Nova Iorque: Editora Routledge, 2010.

THOMPSON, Hunter S. *Hell's Angels*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TUPPER, Kenneth. Enteógenos e Inteligência Existencial: Plantas Mestres como Instrumentos Cognitivos. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, jul./dez. 2011. Dossiê Drogas. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/278008601_Enteogenos_e_Inteligencia_Existencial_Plantas_Mestres_como_Instrumentos_Cognitivos. Acesso em: 21/12/2017.

VARGAS, Eduardo. Fármacos e outros objetos sócio-técnicos: notas para uma genealogia das drogas. In: LABATE, Beatriz et al. (Orgs). *Drogas e Cultura:* novas perspectivas. Salvador: Editora UFBA, 2008.

VARGAS, Eduardo. *Entre a extensão e a intensidade:* corporalidade, subjetivação e uso de "drogas". 2001. 600f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Sociologia e Política) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

VARGENS, Maria; COSTA, Lucas; OLIVEIRA, Eric. Ecstasy e LSD: guia prático na unidade de emergência. s/d, 28p. Disponível em: <https://neip.info/novo/wp-content/uploads/2015/04/guia_medico_xts_lsd.pdf>. Acesso em 01 abr. 2017.

ZANETTI, Daniela. *O cinema da periferia:* narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social. 2010. 319f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

ZINBERG, Norman. *Drug, Set, and Setting*: the basis for controlled intoxicant use. New Haven: Yale University Press, 1984.

Filmes:

A VIZINHANÇA do Tigre. Direção: Affonso Uchôa. Direção Assistete: João Dumas. Produção: Thiago Macedo e Affonso Uchoa. Elenco: Aristides de Sousa, Maurício Chagas, Wederson Patrício, Eldo Rodrigues, Adílson Cordeiro. Roteiro: Affonso Uchoa, João Dumans, Aristides de Sousa, Maurício Chagas, Wederson Patrício, Eldo Rodrigues, Adílson Cordeiro. Belo Horizonte: Katásia Filmes e Correria Produções. Katásia Filmes, 2014. Cópia Digital Online. (94 min).

METEORANGO KID – herói intergaláctico. Direção: André Luiz Oliveira. Assistência de direção: José Walter. Produção: Márcio Curi, Milton Oliveira e André Luiz Oliveira. Elenco: Antônio Luiz Martins, Maria Adelina, Carlos Bastos, Dulce Bião, Caveirinha, João Di Sordi, Sonia Dias, José Wagner, Alberto Viana, Antônio Viana et al. Roteiro: André Luiz Oliveira. Programadora Brasil. Brasil. Cópia Digital Online. (85 min).

PARAÍSOS ARTIFICIAIS. Direção: Marcos Prado. Produtor: José Padilha. Elenco: Nathalia Dill, Luca Bianchi, Lívia de Bueno, Bernardo Barreto et al. Roteiro: Marcos Prado, Pablo Padilha e Cristiano Gualdo. Rio de Janeiro: Globo Filmes e Zazen Produções. Anjou Lafayette, Damned Distribution, Albatros Film, Prime Wave, 2012. Cópia Digital Online. (96 min).