

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

TIAGO XAVIER DOS SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DO USUÁRIO DE MACONHA NO CINEMA
CONTRACULTURAL DAS DÉCADAS DE 1960/1970**

São Paulo

2016

TIAGO XAVIER DOS SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DO USUÁRIO DE MACONHA NO CINEMA
CONTRACULTURAL DAS DÉCADAS DE 1960/1970**

Tese apresentada como requisito para a
obtenção do título de Doutor no programa de
pós-graduação em Educação, Arte e História
da Cultura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Silvana Seabra Hooper

São Paulo

2016

S237r Santos, Tiago Xavier dos.

A representação do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970 / Tiago Xavier dos Santos – São Paulo , 2016.

179 f. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Silvana Seabra Hooper

Referência bibliográfica: p. 169-179.

1. Estigma. 2. Representação. 3. Contracultura. 4. Cinema. 5. Drogas. 6. Maconha. I. Título.

CDD 306.1

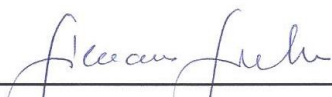
TIAGO XAVIER DOS SANTOS

A REPRESENTAÇÃO DO USUÁRIO DE MACONHA NO CINEMA
CONTRACULTURAL DAS DÉCADAS DE 1960/1970

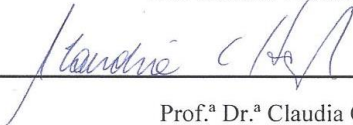
Tese apresentada como requisito para a obtenção do
título de Doutor no programa de pós-graduação em
Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvana Seabra Hooper

BANCA EXAMINADORA



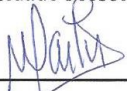
Prof.^a Dr.^a Silvana Seabra Hooper
Universidade Presbiteriana Mackenzie



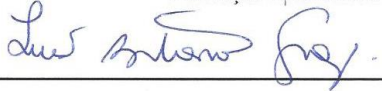
Prof.^a Dr.^a Claudia Coelho Hardagh
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.^a Dr.^a Regina Célia Faria Amaro Giora
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Martin Cezar Feijó
Fundação Armando Alvares Penteado



Prof. Dr. Luis Antonio Groppo
Universidade Federal de Alfenas

Para minha pequena moleca, Analu, que tem a capacidade de, diariamente, colocar um sorriso no meu rosto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a professora Maria Aparecida de Aquino e ao professor Martin Cézár Feijó, que foram os meus primeiros orientadores neste trabalho.

Ao amigo Christopher Dunn - um norte-americano que ama o Brasil – professor doutor na Tulane University, pelas dicas de leitura e conversas pela internet.

À professora Silvana Seabra Hooper, pela orientação amiga e paciente.

Aos professores Paulo Monteiro de Araújo e Márcia Tiburi, pelos valiosos conselhos e dicas de leitura e pesquisa.

À Fabielen, namorada que tem paciência para me aturar, sabedoria para me aconselhar, humor pra me fazer rir e amor para nos unir.

Aos amigos Camila Cabello, Vivian Vigar, Kellen Carvalho, Fernanda Botta, Elton Lúcio Rodrigues, Evando Carvalho, Carlos Jorge Valeriano Murua, Henrique Gonçalves, Valéria Cristina Vilhena, Eduardo Campos Garcia, Angelo Dimitre e Breno Bitarello, por todas as vezes que me iluminaram com sua amizade, sabedoria e humor.

À amiga Kety Viana, por ser uma amiga com capacidade de compreender as angústias de um doutorando e dar conselhos fundamentais.

À amiga Beatriz Xavier Nunes, mãe da minha pequena moleca, pela amizade, carinho e sabedoria que tanto me ajudaram durante toda essa jornada.

Ao meu pai Luiz Carlos dos Santos e também aos meus irmãos Tibério Xavier e Felipe Xavier.

À minha mãe Eglair Machado Xavier, pedagoga dedicada, por todo amor e paciência.

À minha amiga e irmã, Fernanda Cola, pela força que sempre me deu em todos os momentos.

Underground é o que está debaixo da terra, antes do começo e depois do fim, antes do nascimento e depois da morte. A semente e o cadáver.

(René Barjavel, Underground)

RESUMO

Esta tese analisa as representações em torno do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970. O trabalho discute primeiramente as relações que o ser humano estabelece com a planta *Cannabis Sativa* e o pioneirismo dos Estados Unidos nas políticas proibicionista em relação às drogas. Posteriormente, situa o movimento psicodélico e o movimento cinematográfico “Nova Hollywood” no contexto das manifestações contraculturais do período. O trabalho ainda discorre sobre o conceito de imagem sobre a perspectiva da semiótica, sobre as relações existentes entre cinema e história, o conceito de representação do historiador Roger Chartier e as considerações que devem ser feitas ao se valer do cinema como fonte para a pesquisa historiográfica. Antes de analisar os filmes selecionados, este trabalho realiza uma contextualização histórica do processo de estigmatização do usuário de maconha sustentados pelo conceito de estigma de Erving Goffman, os conceitos de *Outsider* e de estabelecido de Norbert Elias e a noção de desvio de Howard Becker.

Palavras-chave: 1. Estigma. 2. Representação. 3. Contracultura. 4. Cinema. 5. Drogas. 6. Maconha.

ABSTRACT

This thesis analyzes the representations about the marijuana user in countercultural movies of the 1960s and 1970. The paper first discusses the relationship that man establishes with the Cannabis Sativa plant and pioneering the United States in the prohibitionist policies on drugs . Later located the psychedelic movement and the film movement "New Hollywood" in the context of countercultural manifestations of the period. The paper also discusses the concept of image from the perspective of semiotics, on the relationship between cinema and history, the concept of representation of the historian Roger Chartier and considerations that must be made to make use of film as a source for historical research . Before analyzing the selected films, this work makes a historical contextualization of the marijuana user stigmatization process supported by the concept of Erving Goffman stigma, the concepts of Outsider and established Norbert Elias and the bypass notion of Howard Becker.

Keywords: 1. Stigma. 2. Representation. 3. Counterculture. 4. Cinema. 5. Drugs. 6. Marijuana.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. A RELAÇÃO DO SER HUMANO COM A MACONHA	19
1.1 Uma planta – inúmeras abordagens	19
1.2 O pioneirismo dos Estados Unidos na política proibicionista	23
2. CONTEXTO CONTRACULTURAL	46
2.1 <i>Contracultura drogas e psicodelia.</i>	46
2.2 <i>Contracultura e Tecnoocracia.</i>	64
2.3 <i>O cinema autoral da geração Sex, Drug and Rock'n Roll</i>	78
3. O CINEMA COMO FONTE PARA O HISTORIADOR	87
3.1 Conceitos e imagens	87
3.2 Novas abordagens historiográficas	103
3.3 Cinema e História Cultural	110
4. ESTIGMATIZADOS, OUTSIDERS E ESTABELECIDOS.	118
5. ANÁLISE DOS FILMES	138
5.1 Taking Off – Procura Insaciável	139
5.2 Easy Rider	148
5.3 I love you, Alice B. Toklas	156
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
BIBLIOGRAFIA	173

INTRODUÇÃO

Em uma montagem de qualidade propositalmente duvidosa, Barack Obama aparece segurando um bong¹ na capa da edição de agosto de 2015 da revista High Times, a mais antiga revista de cultura canábica dos Estados Unidos. A intenção dos editores ao colocar o presidente norte americano estampando o periódico é a cobrança de uma posição oficial do governo Obama, já que a legalização da maconha avança em vários Estados do país, tanto para fins medicinais quanto para fins recreativos.

O pedido do editor chefe da revista, Dan Skye, começa parafraseando o líder do movimento pelos direitos civis dos negros nos anos 1960, Martin Luther King:

Nós temos um sonho. E o nosso sonho é que um presidente dos Estados Unidos legalize a cannabis. É por isso que tomei a liberdade de colocar você (Barack Obama) em nossa edição de agosto de pé num jardim de maconha, segurando um bong vermelho, branco e azul e fazendo sinal de jóia para a planta. Esse é o nosso sonho! [...] A guerra que o governo tem travado contra os seus cidadãos para proibi-los de usar a maconha tem sido trágica e cara: 15 milhões de detenções, uma população carcerária subindo, famílias destruídas, milhares de milhões de dólares de impostos desperdiçados.²

Surpreendentemente, a Casa Branca decidiu responder ao questionamento:

A Administração Obama está comprometida com o desenvolvimento de políticas baseadas na ciência e na investigação. O Governo Federal tem financiado e revisto estudos para compreender melhor os efeitos da maconha sobre os indivíduos, a saúde pública e a segurança. Este governo se opõe a legalização (federal) da maconha, e nossa abordagem política centra-se na melhoria da saúde pública e segurança através da prevenção, tratamento, apoio para a recuperação e estratégias inovadoras de justiça criminal para quebrar o ciclo de uso de drogas e crime.³

A Casa Branca ainda afirma que seu interesse está em componentes da maconha que podem socorrer pessoas diagnosticadas com certas doenças graves: "É por isso que apoiamos as investigações em curso para avaliar quais componentes da planta de maconha podem ser utilizados como medicamento⁴".

¹ Bong ou Water Pipe é um aparelho utilizado para fumar qualquer tipo de erva, especialmente tabaco e maconha.

² O texto original pode ser encontrado no site da revista. In:< <http://www.hightimes.com/read/white-house-responds-high-times>>. Acesso em: 12 nov. 2015. Tradução nossa.

³ Uma cópia da resposta da casa branca à revista High Times foi publicada no site da revista. in:<<http://assets.hightimes.com/WhiteHouseLetter-HighTimes.jpg>>. Acesso em: 12 nov. 2015. Tradução nossa.

⁴ Uma cópia da resposta da casa branca à revista High Times foi publicada no site da revista. in:<<http://assets.hightimes.com/WhiteHouseLetter-HighTimes.jpg>>. Acesso em: 12 nov. 2015. Tradução nossa.

Mesmo declarando-se abertamente contra a legalização da maconha, Barack Obama - ao reconhecer propriedades médico-terapêuticas em componentes da planta - adota uma postura diferente de alguns de seus antecessores no cargo de presidente dos Estados Unidos:

A política internacional tem hoje como um dos seus aspectos mais importantes a “guerra contra as drogas” capitaneada pelos Estados Unidos. A crescente intervenção política e militar dos aparelhos repressivos dos Estados Unidos e internacionais em outros países, sob o pretexto do combate às drogas, alcança, com o Plano Colômbia, as características de uma guerra neocolonial. Tal situação, que se acentuou a partir dos anos 1970, quando Nixon lançou a guerra contra as drogas, atingiu graus extremos nos anos 1980 e 1990, e parece tornar-se ainda mais grave na entrada do terceiro milênio. (CARNEIRO, H., 2002, p.115).

Após mais de uma década do início do Século XXI, é surpreendente que determinadas expressões de liberdade ainda sejam tratadas como tabu, chocando e escandalizando determinados setores da sociedade. Mesmo com o avanço nas conquistas, por parte dos movimentos sociais, de direitos raciais, sexuais e de gênero (pautas dos movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970), questões como o uso recreativo ou mesmo terapêutico de drogas ainda geram controvérsias. Debates sobre temas geradores de polêmica raramente permanecem no campo da racionalidade. Os argumentos que sustentam diferentes posicionamentos perpassam por construções calcadas na passionalidade ou no moralismo, em opiniões pré-definidas que reafirmam valores arraigados no senso comum:

Que o tema das drogas remete aos ditos, aos discursos (...) desenhados pela fala pronta, o que não se diz. Penetramos em um reino – o dos preconceitos – nos quais as formas do silêncio são sempre eloquentes e no qual um silêncio mais fundo, um silêncio que é efeito do discurso, tem sua razão de ser. Nesse reino, tudo o que se diz corre o risco do moralismo capaz de interromper o entendimento que se torna cada dia mais urgente. (TIBURI; DIAS, 2013, p.14)

Vivemos, atualmente, um momento histórico único, em que as políticas de drogas em vários países estão sendo reavaliadas, colocando fim a uma guerra declarada há mais de cinquenta anos - momento em que as Nações Unidas editaram a Convenção Única sobre Entorpecentes (1961) - e há mais de quarenta anos, quando o presidente Richard Nixon lançou a guerra dos Estados Unidos contra as drogas (1971) baseada em repressão para evitar que as pessoas façam uso de substâncias ilícitas. Nos últimos 10 anos, políticas para lidar com as drogas estão sendo experimentadas em muitos países, alternativas ao fracasso da perspectiva proibicionista. Não temos apenas o modelo do Uruguai, que em dezembro de

2013 tornou-se o primeiro país no mundo a legalizar o mercado de maconha, regulamentando a produção, a distribuição e a venda da planta e de seus derivados e tomando para as mãos do Estado um mercado que durante muito tempo esteve sob o poder do narcotráfico.⁵ Há exemplos como o de Portugal, que descriminalizou não apenas a maconha, mas colocou todo o uso problemático de drogas - antes submetido ao âmbito penal - sob seu sistema de saúde, tirando do usuário o rótulo de criminoso por estar consumindo uma substância ilegal. Consumir drogas não é crime em Portugal desde 2001. No entanto, a produção e o comércio continuam ilegais. Outro modelo de experiência de regulamentação de um mercado de cannabis, curiosamente, vem do país que foi responsável pela criação dessa política repressora que ainda vigora na maioria dos países do mundo⁶ – os Estados Unidos, onde ocorre, desde 1996, uma grande torrente de experimentações com políticas alternativas para se lidar com as drogas, sendo Colorado e Washington⁷ os Estados onde a erva foi regulamentada para fins recreativos e outros 22 Estados possuem leis que permitem uso de maconha por prescrição médica. (HAGENBUCH, 2014).

Exemplos de políticas que questionam o modo tradicional proibicionista podem ser encontrados em diferentes regiões do mundo. Podemos citar a cidade de Turim, na Itália, cuja assembleia local aprovou, em 2014, um projeto para regular a produção e venda de maconha para fins recreativos, reascendendo o debate no país ao tornar-se a primeira das grandes cidades italianas a aprovar a legalização da maconha. Em outubro de 2015, a eleição do liberal Justin Trudeau como primeiro-ministro do Canadá colocou fim a um período de 10 anos de um governo conservador. Uma das principais mudanças que pode acontecer em solo canadense é a legalização da maconha - política defendida em campanha pelo Partido Liberal, associação pela qual se elegeu o novo primeiro-ministro.⁸ Também em outubro, a Croácia se tornou o mais novo país a legalizar a maconha para fins medicinais. A nova lei mantém a proibição sobre o plantio e cultivo doméstico da planta, mas os pacientes cadastrados estão liberados para recebe-la do governo. No mesmo dia em que a Croácia modificou sua legislação, a ministra da saúde australiana, Sussan Ley, anunciou que o

⁵ O ESTADO DE SÃO PAULO. **Uruguai legaliza plantio e venda da maconha pelo Estado**. 2013. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,uruguai-legaliza-plantio-e-venda-da-maconha-pelo-estado,1106924,0.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

⁶ Atualmente, 33 países tem pena de morte por tráfico de drogas. in: **Super Interessante: A Revolução da Maconha**. São Paulo: Ed. Abril, 2014. p.23 .

⁷ O ESTADO DE SÃO PAULO. **Colorado já vende maconha para uso recreativo**. 2014. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,colorado-ja-vende-maconha-para-uso-recreativo,1114282,0.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2014.

⁸ A posição oficial do Partido Liberal sobre a legalização da maconha pode ser encontrada no site de campanha de Justin Trudeau. In:< <https://www.liberal.ca/realchange/marijuana/>> Acesso em: 25 nov. 2015.

governo federal de seu país estuda a legalização da maconha para fins medicinais, deixando para cada um dos Estados a decisão sobre a legalidade do cultivo da planta.⁹

A legalização da maconha, nos casos citados acima, não se deu do dia para a noite. Cada uma das experiências de legalização nestes países conta com um contexto histórico específico, da mesma forma que a manutenção de políticas proibicionistas, ainda vigentes na maioria dos países, conta com circunstâncias históricas particulares. No entanto, a legalização de uma substância só existe por uma anterior ilegalidade.

Os fundamentos do atual contexto proibicionista são recentes na história da humanidade, datados do início do século XX. Um dos elementos salientados como motivadores de índices crescentes de consumo de drogas é o mal-estar da sociedade industrial contemporânea (CARNEIRO, H., 2010, p.218). O uso de drogas serve aos operários como alternativa de lazer, como válvula de escape, possibilidade de recreação e de convívio. No entanto, os efeitos do uso de substâncias psicoativas sobre as horas de trabalho perdidas, em sociedades cuja palavra de ordem é a racionalização, levaram a coerção industrial à preocupação em restringir as atividades privadas de seus funcionários, estabelecendo como alvos principais o sexo e as drogas. O controle da vida privada das camadas mais pobres torna-se um princípio econômico – “ampliar o tempo de trabalho a ser empregado e restringir o lazer ao que possa ser gerenciado”. (CARNEIRO, H., 2010, p.219). Se o objetivo é o aumento da produtividade no trabalho, o uso de substâncias psicotrópicas não é bem visto, já que interfere no processo de produção que deveria ocupar o tempo do operário. O uso de drogas é uma atitude condenável no processo produtivo industrial. A sociedade industrial, visando o controle comportamental de seus funcionários, adotou a intervenção em todos os aspectos da vida dos trabalhadores, investigando seus hábitos e seus comportamentos:

É revelador como os industriais (especialmente Ford) se interessaram pelas relações sexuais de seus empregados e em geral pela ampla sistematização de suas famílias. A aparência puritana que assumiu, como no caso do proibicionismo, não deve induzir ao erro; a verdade é que não se pode desenvolver o novo tipo de homem demandado pela racionalização da produção e do trabalho até que o instinto sexual esteja totalmente regulado, até que ele tenha sido também racionalizado. (GRAMSCI, 2008, p.48).

⁹ ABC NEWS. **Federal Government to legalise growing of medicinal cannabis; Labor calls for nationwide scheme.** 2015. Disponível em: <<http://www.abc.net.au/news/2015-10-17/federal-government-to-legalise-growing-of-medicinal-cannabis/6862294>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

Ainda segundo o cientista político marxista italiano Antonio Gramsci, é dessa visão do industrialismo, que diante da ordem produtiva ameaçada a se dissolver pelos instintos que tem o sexo e as drogas como via de tentação, que surge “uma rígida disciplina dos instintos [...] a regulamentação e a estabilidade das relações sexuais”. (GRAMSCI, 2008, p.66).

A história do industrialismo sempre foi [...] uma contínua luta contra a animalidade do homem, um processo ininterrupto, geralmente doloroso e sangrento, de sujeição dos instintos (naturais, isto é, animais e primitivos) a sempre novas, mais complexas e rígidas normas e hábitos de ordem, de exatidão, de precisão, que tornam possíveis as formas mais complexas de vida coletiva, consequência necessária do desenvolvimento do industrialismo. (GRAMSCI, 2008, p.63).

Este contexto abarca as primeiras proibições, nos Estados Unidos, contra a venda e consumo de substâncias como o ópio (1909), a cocaína e a heroína (1914) e das bebidas alcoólicas, com a Lei Seca promulgada em 1919. No entanto, não podemos analisar as origens do proibicionismo estadunidense apenas por um único viés, já que além da esfera econômica havia explícita conotação racista na onda proibicionista, com a estigmatização do ópio como agente transgressor da cultura e da moral estadunidense. Em 1915, os Estados Unidos sediaram o 2º Congresso Científico Pan-americano, que retratou o ópio como a vingança asiática contra seu dominador europeu. (CARNEIRO, H., 2006, p.22). Álcool e maconha eram associados aos negros e aos mexicanos, e esta combinação também era vista pela população branca estadunidense como um grande risco a ser enfrentado. A maconha foi proibida nos EUA pouco depois da revogação, em 1933, da fracassada Lei Seca. A lista de substâncias proibidas internacionalmente pelas conferências realizadas pela ONU, tendo os EUA exercendo papel de liderança, expandiu-se exponencialmente. No entanto, as medidas proibicionistas se mostram inviáveis em conter o aumento do consumo de substâncias

Discutir o tema da maconha é colocar em pauta um debate sobre os valores democráticos que queremos preservar para a construção de uma sociedade verdadeiramente plural. Este trabalho se dedica a mostrar representações sociais que foram edificadas em torno da maconha e seus usuários pelo cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970.¹⁰

¹⁰ Entre 1967 e 1982, uma geração de jovens cineastas recém-chegada a Hollywood levou às telas de cinema a essência da contracultura, revolucionando a estética e a temática do cinema norte-americano no

A Contracultura foi um fenômeno histórico particular do conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram essas duas décadas nos Estados Unidos, conhecido pelo movimento hippie, pelo Rock'n Roll, pelas viagens "On The Road", por uma busca espiritual voltada ao orientalismo, pela prática do amor livre e, o tema da pesquisa aqui proposta, o uso de drogas, principalmente o LSD e a maconha. Este período histórico influenciou jovens de vários outros países, especialmente na Europa e, com menor intensidade, na América Latina, em uma busca por novas experiências e a possibilidade de construção de uma realidade distinta daquela vivida por seus pais. Forte era a índole de contestação destes jovens, e o uso de drogas como a maconha era uma das várias atitudes ou comportamentos que eles tinham para demonstrar sua insatisfação com a cultura vigente.

Para que possa compreender a representação do usuário de maconha no cinema contracultural, este trabalho faz uma reflexão sobre a relação do conceito de representação da chamada nova história cultural - cuja principal referência teórica é a obra do historiador Roger Chartier – com o conceito do cinema como documento historiográfico, sob uma perspectiva interdisciplinar. Novas abordagens, objetos e fontes tem sido apropriados pela análise historiográfica desde a primeira geração da *Escola dos Annales*.¹¹ Mas é com a terceira geração da citada escola francesa, no início da década de 1970, que temas considerados inovadores e pioneiros - como o casamento, a família, o amor, a sexualidade, a mulher, a infância, a morte, a doença, a cultura popular, os imaginários e o tempo - passaram a ser investigados com maior atenção. Novas fontes de pesquisa, que não fazem parte do acervo de documentos oficiais, passaram a figurar nessa nova abordagem da pesquisa na história e a imagem fílmica entrou definitivamente no arsenal das fontes historiográficas. Inicialmente, a apropriação que os historiadores fizeram do cinema foi desordenada, mas com o avanço da nova história cultural, as relações entre história e cinema foram sistematizadas. A ideia de que o filme era uma representação, uma construção do mundo, passou a ser popular entre os historiadores. (SANTIAGO JÚNIOR, 2008, p.66).

Como a proposta deste trabalho é discutir uma representação - sob a perspectiva do conceito elaborado por Roger Chartier - do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970, selecionamos uma filmografia que nos servirá como fonte

movimento que ficou conhecido como "Nova Hollywood". Sobre o movimento "Nova Hollywood", ver: BISKIND, Peter. **Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll Salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

¹¹ Movimento historiográfico que se constitui em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História.

documental a ser interpretada dentro de uma concepção historiográfica deste conceito. Os filmes aqui selecionados estão relacionados diretamente com a contracultura norte-americana, realizados nos Estados Unidos entre 1968 e 1971, justamente por compreendermos que a contracultura foi um fenômeno histórico com temporalidade e espaço geográfico específicos. Para que tal apreciação seja possível de ser realizada, os seguintes longas-metragens foram escolhidos, objetivando uma explicitação dos conceitos a serem subsequentemente apresentados e discutidos: *I Love You, Alice B. Toklas* (1968), dirigido por Hy Averback; *Easy Rider* (1969), de Dennis Hooper e *Taking Off / Procura Insaciável* (1971). A escolha dos filmes obedece ao princípio de que, entre os filmes inicialmente cogitados para que a execução desta tese fosse viável, formam o material empírico que melhor compõe o tema e a abordagem escolhidos para serem trabalhados. Estes filmes fazem uma abordagem em relação ao uso de maconha que é um contraponto ao estigma impingido pela sociedade ao usuário, justamente por estarem ligados ao movimento contracultural que contestava as normas hegemônicas do período.

O fato de uma substância ser proibida, conseqüentemente, lança um estigma sobre aqueles que desta fazem uso. Com a maconha não é diferente, já que ao usuário da planta é atribuída uma série de características que, sob o ponto de vista convencional, o estigmatizam como um desviante¹² das normas de conduta aceitáveis pela sociedade. Fumar maconha – além de ilegal – é uma atitude reprovada por ser considerada imoral. Para compreendermos o que Becker (2008, p.69) chama de “*controle social do uso de maconha*”, é necessário pensarmos sobre o conceito de estigma sob a perspectiva do livro *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*¹³, de Erving Goffman, publicado em 1963.

Pioneiro em pensar o conceito de estigma em uma perspectiva social, Goffman sustenta a ideia de que a sociedade estabelece meios de categorizar as pessoas e os atributos apontados como comuns e naturais aos indivíduos destas categorias. Em seus escritos (GOFFMAN, 1988, p.11) o autor faz referência ao uso da palavra estigma – termo presente na sociedade desde a Grécia Antiga que significava sinais corporais como uma marca provocada por um corte ou uma queimadura representando algo de ruim para a convivência social, sinal de que seu portador era um escravo ou criminoso, símbolo de um ritual de desonra. O portador do estigma era então alguém a ser evitado, tanto no âmbito privado/particular quanto nas relações institucionais de caráter público, já que sua marca

¹² Sobre estudos de sociologia do desvio, ver: BECKER, Howard S. **Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

¹³ GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1988.

(seu estigma) era um sinal de advertência e quaisquer que fossem as relações sociais estabelecidas com os estigmatizados poderiam comprometer as relações comerciais. Na atualidade, a palavra estigma faz alusão aos registros dos antigos gregos, já que representa algo de negativo, de contatos que devem ser evitados por encarnar uma ameaça à convivência sadia do indivíduo no grupo ao qual pertence. O estigmatizado não pode fazer parte da mesma categoria dos sujeitos classificados como “normais”¹⁴, ou seja, o portador de um estigma não pode participar com os mesmos direitos, mas obedecer às regras e preceitos preestabelecidos para grupo.

A análise fílmica, neste trabalho, estará submetida a uma metodologia interdisciplinar, realizada sob a perspectiva dos conceitos supracitados de Roger Chartier (Representação) e Erving Goffman (estigma), compreendendo que a imagem cinematográfica é dotada de uma historicidade intrínseca à própria visualidade, que é dimensão importante da vida e dos processos sociais.

¹⁴ Para Goffman, os “normais” são caracterizados pelos valores que constituem a visão admitida pela ideologia dominante da sociedade e os estigmatizados são aqueles que são diferentes dessa visão hegemônica, sendo rotulados de forma negativa. (GOFFMAN, 1988, p.13).

1. A RELAÇÃO DO SER HUMANO COM A MACONHA

1.1 Uma planta – inúmeras abordagens

Um artigo publicado pelo *Journal of Experimental Botany* (RUSSO, E., 2008, p.4171-4182), da Universidade Oxford, revelou que em uma das tumbas de Yanghai, no deserto de Gobi (China), foi descoberto o mais antigo depósito pessoal de maconha do mundo. As ervas guardadas há 2.700 anos foram enterradas junto ao corpo de um homem adulto. Além da maconha, havia outros itens como cerâmica, arcos e flechas. Nessa região chinesa a tradição mandava enterrar junto com os corpos objetos considerados necessários para a vida após a morte - prática semelhante com as tradições de mumificação dos faraós e daqueles que gozavam de privilégios no antigo Egito. A maconha estava armazenada em um recipiente de madeira dentro de uma cesta de couro. Os habitantes de Gobi usavam a fibra da *Cannabis Sativa*, o cânhamo, para confeccionar roupas e outros materiais. A tese de que eles usavam a planta como droga é sustentada pelo fato de não haver na tumba partes de plantas macho, que contêm pouco do princípio ativo e por isso não causam efeitos no usuário. Cachimbos ou outros objetos para fumar a erva não foram encontrados nas covas, indicando que o consumo da planta era feito de outra maneira – provavelmente a utilizando como alimento ou fazendo a queima em fogueiras.

Hoje a maconha é a droga ilegal mais consumida no mundo, de acordo com o Relatório Mundial sobre Drogas 2013, divulgado pelo Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (UNODC). O documento aponta que 3,9% da população entre 15 e 64 anos (180 milhões de pessoas) fazem uso da droga. (UNODC, 2013). Ainda que a maconha dispense apresentações, alguns dados sobre esta planta são necessários para compreendermos os motivos de ela ser o polo de amplos e polarizados debates.

A maconha foi batizada de *Cannabis Sativa*, em 1735, pelo botânico sueco Carl Lineu, criador do sistema de classificação científico de espécies. (BURGIERMAN, 2002, p.14). Sua origem é atribuída à Ásia Central¹⁵, onde se tornou a primeira planta a ser cultivada com intuito de obter fibra vegetal. Somente após centenas de anos é que o algodão foi introduzido na Índia e o linho no Mediterrâneo. Na China, a erva foi empregada como moeda de troca e era utilizada no vale de Henan, pelo povo, para pagar impostos a seus governantes. (ROBINSON. 1999, p.65). São abundantes as provas arqueológicas obtidas em

¹⁵ O Afeganistão, na década de 2000, se consolidou como o maior produtor de maconha do mundo, exportada na forma de haxixe (exsudato resinoso seco extraído principalmente das flores da planta), a produção é taxada pelo Taleban. (ARAUJO, 2014a, p.45).

sepulturas e outros sítios chineses demonstrando um contínuo cultivo de cannabis. O primeiro registro, uma porcelana com marcas de corda de cânhamo cobrindo sua superfície, foi encontrada em um sítio arqueológico do período neolítico chinês, datado de 10.000 a.C. (Ibid, p.64). Da Ásia Central, a maconha difundiu-se, posteriormente, para a Europa Ocidental, para a África até chegar nas Américas, local onde enfrentou problemas com a lei, na virada do século XIX para no século XX.

A fibra vegetal da cannabis, muito resistente e encontrada em larga quantidade em seu caule leva o nome de cânhamo. Por ser uma fibra sólida, o cânhamo serve de matéria-prima para uma grande variedade de produtos que vão desde as cordas de embarcações até a fabricação de tecido, remédios, roupas e papel. Atualmente, até mesmo a estrutura de veículos automotores é fabricada com a fibra da cannabis.¹⁶ Mas os efeitos psicoativos dessa planta não se encontram em sua fibra, e sim em um canabinóide chamado THC¹⁷ - substância que provoca alterações na percepção e no raciocínio quando ingerido por seres humanos. O THC está presente em uma resina protetora que se encontra distribuída em toda superfície da planta, com uma concentração maior nas flores.

Antes do século XIX, a Europa utilizava pouco a cannabis a respeito do seu aspecto psicoativo. Isto se explica pelo fato de o cultivo se guiar pela busca de plantas com maior número de fibras no caule, diferentemente do Oriente, onde se privilegiava o cultivo de plantas com maiores índices de THC. (BURGIERMAN, 2002, p.18). O clima europeu também pode explicar essa diferença nas plantações de cannabis em relação ao Oriente, já que o clima temperado do velho continente exige menor produção da resina onde se encontra o THC, que serve para resguardar as flores da planta do calor provocado pelo sol. (BURGIERMAN, 2002, p.18). O que se pode perceber é que a Europa priorizava o uso do cânhamo como elemento base para fabricação de variados artigos. A maconha permeia a esfera econômica há séculos - seja como moeda de troca, seja como elemento primário na confecção de produtos.

¹⁶ Em 1941, Henry Ford desenvolveu um carro feito com uma misturas de fibras de cânhamo e palha de trigo. In: <<http://www.collective-evolution.com/2013/02/25/henry-ford-hemp-plastic-car-stronger/>> Acesso em: 20 dez. 2013. Em 2013, foi lançado o Kestrel - um veículo desenvolvido pela montadora canadense Motive Industries Inc. O carro foi 100% construído com cânhamo. No Canadá, a produção e uso do cânhamo industrial são apoiados pelo governo. In: <<https://gdblogs.shu.ac.uk/b1028760/2014/04/27/henry-fords-hemp-car/>> Acesso em: 20 dez. 2013.

¹⁷ Delta-9-tetra-hidrocanabinol, o princípio ativo da maconha, foi isolado pela primeira vez em 1964 pelo químico búlgaro Raphael Mechoulam em 1964. Sua descoberta fundou a ciência dos canabinóides - substâncias presentes na maconha que hoje são utilizadas em tratamentos para doenças como esclerose múltipla e câncer. (ARAUJO, 2014b, p.62).

No entanto, a importância da cannabis não reside apenas no aspecto econômico. No âmbito cultural, temos o exemplo de utilização da erva pelos mexicanos como um signo inscrito em suas tradições. Segundo o antropólogo Gilberto Velho, a marijuana¹⁸ não consistia, na virada para o século XX, um problema nacional para os EUA por ser uma droga circunscrita aos grupos de imigrantes mexicanos. Seu consumo era limitado no âmbito de suas tradições culturais, quando muito, restrito a algumas categorias específicas da sociedade, como os músicos. (VELHO, 1997, p.67). Outro exemplo da importância da maconha no âmbito cultural vem da pressão que nações islâmicas e hinduístas encontram atualmente, exercida pelas políticas proibicionistas, para erradicar o cultivo da planta, presente nas antigas tradições destes povos. Para ocupar a vaga deixada pela cannabis proibida, estas nações são pressionadas a abrirem seus mercados para a indústria do álcool. Fica a certeza de que o universalismo do modelo proibicionista para se lidar com a questão das drogas pode não levar em conta as características particulares das culturas locais. (MACRAE, 1997, p.329).

No campo religioso, a cannabis também tem papel importante. Na Índia, tanto no hinduísmo – cujo deus hindu Shiva tem a maconha como seu alimento favorito (ROBINSON, 1999, p.53) - quanto na corrente *mahayana* do budismo – Buda teria descoberto o caminho da moderação se alimentando, durante seis anos, de uma única semente de cannabis por dia (Ibid, p.55) - podemos encontrar variadas representações dessa planta. Já entre os rastafáris jamaicanos, movimento fundado na década de 1930, temos o exemplo de emprego da cannabis para propósitos religiosos – eles afirmam que a ganja, denominação dada à maconha, trará “cura à nação” pois é a erva sagrada bíblica tida como “semente da sabedoria”. Fumar cannabis, para os rastafáris, é um ritual purificador do corpo e da mente – um meio de elevar a fé em Jah, o deus rasta, e estar preparado para receber sua sabedoria é a meditação, a prece e a harmonia com os outros, virtudes atingidas quando se fuma a erva. (Ibid, p.59). No Brasil, o uso de maconha esteve associado às religiões afro-brasileiras que consideram a cannabis uma planta mística. O consumo da erva se dava por entidades espirituais incorporadas nos homens, que a fumavam misturada com tabaco. (DÓRIA, 1986, p.26).

Atualmente os aspectos medicinais da maconha são um forte argumento para sua legalização, embora o uso terapêutico não seja descoberta recente. O primeiro uso documentado da maconha como remédio aparece na primeira farmacopéia que o mundo tem

¹⁸ Nome hispano-americano da maconha.

notícia – a *Pen Ts'ao Ching* – por volta de 2300 a.C. A obra é de autoria do imperador chinês Chen Nong, considerado o fundador da medicina chinesa. A recomendação da *chuma* (cânhamo fêmea) abrange cólicas menstruais, malária, reumatismo, constipação e a maconha é descrita como um dos “supremos elixires da imortalidade”. (Ibid, p.31). Já a medicina milenar da Índia conhecida como *ayurvédica* prescreve a maconha para dezenas de perturbações médicas como a diarreia, epilepsia, delírio e insanidade, falta de apetite, cólica, reumatismo, gastrite, anorexia, náusea, febre, bronquite, lepra, diabetes, resfriado, anemia, tuberculose, elefantíase, asma e malária. (Ibid, p.32).

Em 1842, o médico inglês William O’Shaughnessy, professor de química na Faculdade de Medicina de Calcutá, ajudou a introduzir a cannabis na medicina europeia, prescrevendo-a como antiepilético, espasmolítico, além de apontar a planta como útil no tratamento de neuralgia e enxaquecas. O médico ainda se mostra bastante empolgado com sua descrição dos efeitos da cannabis:

Quase invariavelmente a embriaguez é do tipo mais alegre, levando a pessoa a cantar e dançar, a comer com grande apetite e a buscar folguedos afrodisíacos. Em pessoas de natureza rixenta ele ocasiona, como seria de esperar, a exasperação dessa tendência natural. A embriaguez dura cerca de 3 horas, quando sobrevêm o sono. Não sucede nenhuma náusea ou enjôo de estômago e também os intestinos não são em nada afetados. (O’SHAUGHNESSY, 1842 apud ROBINSON, 1999, p.32).

Não demorou muito para que a maconha se popularizasse no repertório farmacológico da Europa e dos Estados Unidos. Farmacêuticos e médicos consideravam a cannabis muito útil, com diferentes graus de sucesso, para um grande número de doenças tratadas por chineses e indianos com o uso da planta. Extratos feitos de maconha se tornaram comuns nas farmácias europeias e estadunidenses no século XIX. A recomendação da planta para a cura de diversos males pode ser encontrada sem dificuldade pelos registros médicos da época, em várias regiões do planeta. (CARLINI, 1986, p.70).

Essa relação entre o ser humano e a maconha transcorreu tranquila até o início do século XX, quando começam a surgir leis que colocam o consumo da erva na ilicitude. Na virada do século XIX para o século XX, por meio de um arranjo com o Estado, há por parte da medicina esforços para legitimar um discurso científico – ambos passam a exercer um controle social em suas respectivas esferas de poder. A partir de então, a questão das drogas passa a ser tratada pelo viés da disciplinarização, da criminalização e da medicação:

(...) mais do que apropriar-se da experiência do uso de drogas, o que as sociedades modernas parecem ter feito foi criar literalmente o próprio fenômeno das drogas; e o criaram por duas vias principais: a da medicalização e da criminalização da experiência do consumo de substâncias que produzem efeitos sobre os corpos e que, até sua prescrição e penalização, não eram consideradas como drogas. (FIORE, 2005, p.261).

A criminalização do usuário de drogas será produzida e fomentada pelo Estado e o usuário passa a ser ameaça à segurança pública. Já o discurso médico, responsável por dar legitimidade à determinação do Estado na legislação sobre drogas divulgando pesquisas que revelam o risco do uso de diversas substâncias (Ibid, p.260), passa a considerar todo e qualquer usuário de drogas como um dependente químico, e todo dependente passa a ser tratado como doente que necessita de terapêutica médica. O usuário de maconha, além de ser ameaça à segurança, é transformado também em ameaça à saúde pública. O ato de fumar maconha, que pertencia ao campo do arbítrio individual, passa agora para o âmbito da esfera pública e o usuário da droga é convertido na personificação do mal, já que sua conduta é agora, por lei, considerada desviante – a regulação individual do uso de uma substância é desintegrada, colocada na ilegalidade e este poder passa a ser exercido pelas instituições:

A questão política é a definição do âmbito da auto-regulação do indivíduo. A autonomia ou heteronomia das decisões humanas é o que está em causa, ligada a própria constituição da noção de flexibilidade do eu e da plástica psíquica, cujo desenvolvimento seria uma das marcas típicas das conquistas no terreno das liberdades individuais da época contemporânea. (CARNEIRO, H., 2005, p.21).

Representações sociais são construções históricas (FRANCO, 2004, p.171), elaborada por pessoas que lançam seu olhar para a realidade partindo do lugar que ocupa no mundo. Essa realidade, capturada, traduzida por meio da linguagem, forma novos conceitos. O usuário de maconha passa a ser visto por toda a sociedade por meio das impressões daqueles que emitem essa imagem – o discurso médico e o discurso estatal – criando uma representação do maconheiro como criminoso, vadio, doente e viciado. A construção histórica dessas representações é que veremos a seguir.

1.2 O pioneirismo dos Estados Unidos na política proibicionista

As primeiras políticas que culminaram no modelo proibicionista adotado pela maioria dos países no mundo após a Convenção Única de Entorpecentes, em 1961, foram

forjadas na história recente da relação dos Estados Unidos com a maconha. Portanto, para entendermos a representação social dos usuários de uma droga proibida, temos que compreender a história dessa proibição e os motivos que culminaram nessa política.

Há agentes históricos tanto para entendermos a proibição, seus motivos e justificativas quanto para compreendermos o vanguardismo dos Estados Unidos na elaboração dessa política de drogas. No estudo deste pioneirismo, somos obrigatoriamente lançados a um marco na linha do tempo que pontua o momento histórico em que o uso de drogas é transformado em problema de ordem social pela força da jurisprudência penal, que culmina na criminalização do usuário da substância sob o discurso da obrigatoriedade do Estado de zelar pela saúde pública. É necessário pontuar esse processo de transformação, que ocorreu gradualmente, na tentativa de desmistificarmos a universalidade atemporal com que amiúde a questão da repressão às drogas é apresentada – o proibicionismo não é a única forma de se tratar a temática da droga. Da mesma forma que este modelo foi elaborado; construído, ele pode também ser desconstruído; desmistificado. Assim como qualquer modelo para se lidar com as drogas – para questioná-los, basta julgarmos conveniente.

Se o modelo proibicionista foi tecido em um dado momento da História, significa que houve um período anterior em que ele não vigorava. A surpresa reside no fato de que essa busca no passado não precisa viajar tão longe no tempo, já que a repressão à maconha e outras drogas tem início na entrada para o século XX. Se essa busca for mais longe, nos depararíamos com sociedades onde a política de drogas tinha características outras, que não as da proibição. Muitas sociedades, principalmente no período colonial do continente americano, lidavam com as drogas da mesma forma que se lida com os alimentos. Para Mota (2009), o uso de drogas é comum, fato recorrente nas sociedades humanas. A ideia de que essa prática possa ser totalmente abolida é questionável, já que todas as culturas humanas sempre se valeram de substâncias para alterar sua consciência – seja para alívio de dores, para a ligação com o divino, para ter uma melhora de desempenho em determinada atividade, para fins alimentares ou mesmo para se divertir. Praticamente não existem sociedades que se abstenham do uso de substâncias psicoativas. Seja pelas características culturais adquiridas em específicos contextos ou pela produção de novas e diferentes drogas, o que se pode afirmar é que, ao longo da história da humanidade, as práticas de uso sofreram e continuarão a sofrer alterações. No Brasil, por exemplo, desde a chegada dos portugueses as drogas eram tidas como símbolo de riqueza. No brasão nacional, ao lado do ramo de café está o tabaco – os dois produtos que garantem ao Estado brasileiro uma enorme safra de exportação. (CARNEIRO, H., 2005, p.17). Em 1783, Portugal instalou no Brasil a “*Real*

Benfeitoria de Linho Cânhamo”¹⁹ para atender a demanda internacional de produtos feitos com base nesta fibra. As primeiras fazendas foram instaladas no sul do país e posteriormente houve financiamento da Coroa para plantio de cannabis no Pará, Amazonas, Maranhão, Bahia e no Rio de Janeiro.

A arbitrariedade em que se forjam as fronteiras entre o que é legal e o que é ilegal demonstra que essa diferenciação nem sempre se pauta em características intrínsecas à natureza humana, podendo servir de instrumento de controle político, cultural e jurídico. (CARNEIRO, H., 2005, p.14). Se formos buscar a origem da palavra droga, encontraremos certa mobilidade conceitual: o vocábulo holandês *droog* é utilizado para nomear um grande número de produtos secos - substâncias naturais - cujo uso, entre os séculos XVI e XVIII, é destinado tanto para a alimentação como para a medicina. (Ibid. p.11).

Durante o período da Guerra Fria, os Estados Unidos exerceram uma política imperialista com uma grande área de influência política. A declaração de guerra às drogas, que tem início nos Estados Unidos e se propaga para vários países do mundo, instaura um estado de exceção que, tanto no plano nacional quanto na esfera internacional, autoriza e legitima a supressão dos direitos civis e interfere na soberania nacional das nações que estão sob sua influência. Quando Nixon, em 1972, considerou as drogas ilícitas o “inimigo número um” dos Estados Unidos, deu-se a justificativa para que o governo norte-americano elaborasse as bases de suas bem sucedidas intervenções em territórios e políticas alheias. Conclamar outros estados em uma política que visa abolição total das drogas foi o exercício de uma nação imperialista com claras intenções de disfarçar sua dominação. (SILVEIRA, 2005, p.29). A imposição de políticas proibicionistas em relação a diversas substâncias na América Latina se dá sob o argumento de que o tráfico consistia em um atentado internacional à soberania americana e a autodefinição dos Estados Unidos como país consumidor. Ao se colocar na posição de vítima, os norte-americanos se colocam no direito de interferir nas políticas de Estado dos países latino-americanos, produtores desse mal agora combatido e consequentemente autores deste suposto atentado.

Não havia alternativas para os países latinos – ou se alinhavam à política de combate ao tráfico proveniente dos EUA e cooperavam sem quaisquer restrições às suas operações antidrogas ou se tornavam inimigos de um país que exercia liderança global entre as nações capitalistas, arriscando-se a tornar-se alvo de investidas militares norte-americanas em defesa de sua segurança nacional. Como forma de gratificação aos países que se alinhavam a

¹⁹ Sobre a Real Feitoria do Linho Cânhamo, ver JOHANN, 2010.

suas determinações unilaterais, os EUA lançaram a *Política de Certificação*, um incentivo financeiro que, segundo Leonardo Sica, pressionava os países periféricos a permissão da interferência norte-americana em sua organização e sistemas penais. (SICA, 2005, p.18). Um exemplo explícito dessa pressão foi a implantação, na Bolívia, no Peru e na Colômbia, do projeto americano *Strategy for Coca and Opium Poppy Elimination (Scope)*, que ignorou quaisquer danos sociais e ambientais na eliminação das lavouras de coca e ópio pelo uso de armas biológicas. (MARONNA, 2005, p.57). Na Colômbia, todos os motivos políticos, culturais, econômicos e sociais que, amalgamados, levaram ao processo de formação da FARC (Força Armada Revolucionária Colombiana - 1964) foram reduzidos, segundo a alegação norte-americana, à acusação de formação de um grupo que visa somente o tráfico de drogas, justificando o exercício de operações de tropas militares estadunidenses no país. (SICA, 2005, p.18). Se hoje temos no mundo um modelo proibicionista dispensado à questão das drogas, sabemos que os Estados Unidos foram o país responsável por forjar esse modelo e torna-lo vigente em escala mundial, implementando sua política por meio de dissuasão e de pressões políticas, bélicas e financeiras.

Embora as décadas de 1960 e 1970 sejam o foco deste trabalho, por ser o período que abriga o momento inicial das articulações políticas que converteram as drogas em uma ameaça ao Estado norte-americano e também as primeiras contestações a esta política repressiva, voltaremos um pouco no tempo, mais precisamente ao final do século XIX e início do século XX, para compreendermos as relações entre a maconha e a xenofobia norte-americana em relação aos imigrantes mexicanos que, neste período, se deslocaram em massa para os EUA em busca de melhores condições de vida.

Depois de 30 anos a frente do governo mexicano o General Porfírio Diaz deixou a presidência e viu sua ditadura ser derrubada por uma insurreição de forças revolucionárias. Em 1911, Diaz é deposto por Francisco Madero e a eleição do novo presidente é tida como marco oficial da deflagração da Revolução Mexicana. A transição política não colocou fim à crise vivida no país. Este contexto de crise política e econômica estimulou muitos mexicanos a buscarem uma condição melhor de vida nos Estados Unidos, em busca de emprego e estabilidade, levando com eles não apenas a bagagem de poucos pertences materiais, mas todo arcabouço fundacional sobre o qual sua identidade foi construída – cultura, língua, crenças e tradições que lhes eram inerentes não podiam ser deixadas para trás. Vinculada aos hábitos e costumes dos imigrantes mexicanos é que a maconha chega pelas fronteiras do Texas aos Estados Unidos. Ao se espalharem por diferentes áreas do país vizinho, um encontro de diferentes culturas passa a definir a fronteira que distingue o

imigrante do habitante local e também demarca a percepção que se tem daquele que chega dependendo do local de onde ele saiu. Aquele que chega é diferente, e o diferente desperta curiosidade, medo. Ser estrangeiro é ser o outro, é ter a sua identidade definida pelas fabricações dos moradores locais. Ser estrangeiro é renunciar à detenção de poder e voz sobre si mesmo.²⁰ A maconha era apenas uma face deste desconhecido, desses “outros”. Entre os mexicanos, fazia parte dos costumes o uso de cannabis após o trabalho na lavoura. Entre os norte-americanos, essa planta era tão desconhecida quanto seus usuários, o que provocava a curiosidade e uma posterior reação à presença mexicana. Curiosidades foram transformadas em um imaginário que se solidificou com a construção de mitos em torno dos estrangeiros. Representações sociais foram erigidas sobre os imigrantes mexicanos nos Estados Unidos e a erva foi um dos elementos que ajudou a alimentar a imaginação – acusados de subverter a ordem social, aos mexicanos era imputado o uso de maconha como responsável por exacerbar seu erotismo, já que o número maior de parceiros sexuais era prova de que a droga induzia os mexicanos a uma vida, sob o ponto de vista dos norte-americanos, de promiscuidade. A força sobre-humana que fazia com que os mexicanos conquistassem as escassas vagas de emprego também era atribuída ao uso de cannabis, que também foi apontada como responsável por suscitar nos mexicanos os instintos que os levariam a prática de crimes. Rechaçada pela população branca do sul, a maconha era responsabilizada, através da circulação de inúmeros boatos, por uma série de acontecimentos que passou a ocorrer desse encontro de diferentes culturas. A presença do imigrante, por si só, evidencia a existência de conflito de crenças e valores, pois representa uma ameaça aos valores centrais da sociedade na qual se encontra. (Ibid, p.110).

Não demorou muito para as capas dos jornais de todo o Texas rechearem-se de manchetes que reforçam as representações e o imaginário construídos sobre o “outro”. O jornal impresso *The El Paso Times*, para noticiar que um grupo de texanos brancos teria sido atacado por um mexicano descrito como “*enlouquecido pela erva assassina*”, elabora a seguinte manchete – “*Erva estrangeira transforma homem em assassino*”. (GRASS, 1999). Mais do que noticiar um acontecimento, a manchete da reportagem denuncia a aversão norte-americana aos mexicanos ao reproduzir as impressões nativas. Não demorou muito para que o legislativo da cidade de El Paso promulgasse uma lei, em 1914, denominada *El Paso Ordinance* (Ibid.), proibindo o porte da erva. Elaborada, supostamente, para controle

²⁰ A expressão outros tem aplicação restrita e é utilizada para designar aqueles que se submetem a um grupo dominante, que se encontram em posição de referência. (JOFFE, 1998, p.109).

de uso da maconha, a nova lei tornou-se instrumento de grande eficácia para controle social e disciplinarização de mexicanos:

O tema das drogas e sua proibição alcançou um ponto de inflexão quando elas foram instrumentalizadas como estratégia eficaz de controle social. Isso porque as práticas moralistas engendraram uma associação direta entre determinados psicoativos e minorias vistas como perigosas por seus hábitos e procedência. (RODRIGUES, 2005, p.295).

A lei, que na teoria buscava proteger os cidadãos das drogas e suas possíveis ameaças, acabou sendo responsável por alimentar a xenofobia ao proteger um grupo social dominante de um costume dos “outros”. O nome hispano-americano da maconha, marijuana, explica bem essa relação. O termo foi cunhado por Willian Randolph Hearst, magnata da imprensa estadunidense. Considerado um dos precursores da imprensa marrom ²¹, Hearst talvez tenha inspirado o cineasta Orson Welles a produzir o filme Cidadão Kane. Ao batizar a maconha com uma denominação hispânica o magnata induziu a justaposição do medo que as pessoas passaram a ter da droga com o medo que tinham dos imigrantes.

Hearst odiava especialmente os mexicanos. Seus jornais retratavam os mexicanos como preguiçosos, degenerados e violentos, além de fumantes de maconha e ladrões de empregos. (ROBINSON, 1999, p.91).

O motivo de ódio aos mexicanos é provável que seja o fato de Hearst ter perdido, em 1910, uma grande quantidade de terra – cerca de 320 mil hectares - de uma de suas propriedades para o exército rebelde de Pancho Villa, durante a revolução mexicana. Já a sua aversão à cannabis se deve a interesses estritamente econômicos. A proibição da maconha atende a interesses de grupos da indústria petroquímica e da indústria de polpa de celulose, que corriam o risco de perder muito dinheiro caso o potencial de comércio do cânhamo fosse aproveitado. Hearst destinava parte de suas terras ao plantio de árvores que serviam de matéria prima para a indústria do papel. Outro empresário, Lammont Du Pont (presidente da companhia Du Pont), desenvolveu e patenteou aditivo para combustíveis e

²¹ Imprensa marrom, que nos Estados Unidos é conhecido pela expressão *Yellow Press*, é uma expressão utilizada para se referir a meios de comunicação de teor sensacionalista. Nas décadas de 1920 e 1930 Hearst se dedicou a promover representações sociais sobre a maconha e sobre os mexicanos. Suas empresas, que chegaram a somar 28 jornais, 18 revistas, uma cadeia de rádio e uma produtora de cinema, promoveram a construção da imagem do mexicano preguiçoso, consumidor de marijuana. Durante semanas os meios de comunicação comandados por Hearst noticiaram com veemência um acidente de avião no qual foi encontrado um baseado de maconha. As notícias de desastres relacionadas ao álcool não recebiam a mesma cobertura. (HERER, 2003, p.74).

também produtos sintéticos como o náilon e o celofane. O cânhamo representava uma ameaça a estas indústrias, pois o desenvolvimento de produtos a partir da fibra da maconha eliminava, no caso da fabricação do papel, a necessidade de polpa de celulose, podendo provocar uma queda drástica no valor das propriedades de Hearst. (Ibid, p.92). As empresas de comunicação de Herman Hearst empreenderam uma forte campanha contra a cannabis, propagando, pela opinião pública, variadas reportagens de caráter apelativo, com dados estatísticos sem fundamento, onde os mexicanos eram pintados como criminosos e a maconha pintada como a erva demoníaca que os levava ao crime.²²

A maconha chega aos portos de New Orleans, a capital do jazz (OLIVEIRA, 2011, p.28), em 1919, trazida pelos navios da Companhia das Índias Orientais. Os músicos de jazz passaram consumir cannabis, pois afirmavam que ela fazia a música soar melhor. (Ibid, p.28). Os brancos do Sul dos Estados Unidos, que rotularam o jazz como uma música “vodu” que “fazia até as mulheres brancas baterem os pés” (Ibid.), agora se preocupam também com o uso de cannabis pelos compositores e executores dessa música ritmada que tinha *objetivos de libertar os negros da opressão imposta pelos brancos*. (Ibid.) Muitas canções de jazz faziam referência à maconha e ao seu uso, como *Reefer Man*, cantada por Cab Calloway, e *Muggles*, composição de Louis Armstrong. Nestas composições, as letras eram recheadas de expressões como *muggles, muta, gage, tea, reefer, grifa, Mary Warner ou Mary Jane*, todas se referindo a maconha. De New Orleans, nos versos do jazz, a droga alcançou outros lugares dos Estados Unidos como o Mississippi e os grandes centros urbanos de Chicago e Nova York. Os músicos negros levaram então a sua música e a maconha pelo Mississippi acima, até Memphis, Kansas City, St. Louis, Chicago, etc. onde os patriarcas (brancos) das cidades, com idênticas motivações racistas, não tardaram a promulgar leis locais contra a maconha, com vista a deter a música “maléfica” e impedir as mulheres brancas de sucumbir aos negros por via do jazz e da maconha. (Ibid. p.28).

A maconha passa então a ser assimilada no ambiente cultural dos negros do sul dos Estados Unidos e, misturada ao jazz, o uso da erva passa a ser frequente nos guetos negros das grandes cidades. Esta expansão do uso de maconha fez com que a droga fosse associada aos hispânicos e negros e responsabilizada por uma atitude que os brancos consideravam insolente. Amedrontada, a população branca dos Estados Unidos corporifica seus temores em uma contundente pressão política que faz com que a competência para legislar sobre drogas deixe de ser assunto da alçada estadual para ser transferida para a jurisdição federal.

²² REVISTA SUPERINTERESSANTE. **A verdade sobre a maconha**. São Paulo, ed. 179, ago. 2002. Disponível em: <http://super.abril.com.br/superarquivo/2002/conteudo_120586.shtml>, Acesso em: 30 dez. 2013.

Aos poucos, todos os Estados passam a aderir à formulação de uma Lei Única de Entorpecentes.

O preconceito norte-americano não atingiu apenas hispânicos e negros. Chineses também foram associados ao uso de uma droga específica e alvo de discriminação pelo fato do ópio estar presente nos seus hábitos culturais. Em 1915, os Estados Unidos sediou o 2º Congresso Científico Pan-americano, que retratou o ópio como a vingança asiática contra seu dominador europeu. (CARNEIRO, H., 2006, p.22). O fato de os Estados Unidos terem em sua formação social uma diversidade étnica parece não ter garantido sucesso na formação de uma sociedade igualitária, já que aos imigrantes não europeus é imputada uma desconfiança que lhes coloca em uma posição secundária na sociedade, sem oportunidade de decisão ou de força política. A contribuição laboral destes imigrantes não lhes assegura uma integração verdadeira à sociedade estadunidense. (GUILHERME, 2008).

No entanto, na virada do século XIX para o século XX, o uso de maconha, por estar concentrado nos estados fronteiriços, não representava grandes preocupações no restante da sociedade norte-americana. Fora das regiões de fronteira com o México, a droga era pouco conhecida. O foco de preocupação estava em outras substâncias psicoativas dotadas de efeitos analgésicos e utilizadas em cirurgias e tratamentos médicos – éter e cocaína, além de derivados do ópio como a morfina e a heroína, eram comercializados livremente (SICA, 2005, p.11) - em forma de elixires, vinhos, drops e tabletes, recomendados para as mais diversas enfermidades - em diversas farmácias. Até então, não havia conhecimento médico sobre o potencial destas substâncias de produzir dependências em seus usuários. Este desconhecimento somado à facilidade de acesso desencadeou uma primeira geração de dependentes químicos colocados na ilegalidade por meio da instituição de uma pena de cinco anos de prisão ou multa de 2 mil dólares para aqueles que distribuíssem, sem registro, as substâncias citadas acima para finalidade não relacionada à medicina. (Ibid, p.11). Esta lei, de 1914, ficou conhecida como *Harrison Narcotics Tax Act*. Sem o fornecimento legal, aqueles que usavam tais substâncias com finalidade recreativa passaram a procura-la no mercado paralelo, que inflacionava os preços e, conseqüentemente, induzia muitos viciados a prática de crimes.

Em 1930, o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos cria a *FBN - Federal Bureau of Narcotics*, uma agência de controle de entorpecentes que se tornou o órgão governamental responsável pelo combate às drogas. A agência foi colocada sob o comando de um genuíno representante do moralismo norte-americano – Harry J. Aslinger – que empregou seus valores na construção de uma política de controle das massas com base no

discurso de paz unilateral do “*law and order*”: em nome da paz é declarada uma guerra ao objeto que deve ser reprimido e que clama por punição. (MARONNA, 2005, p.54). Armado desse discurso, Aslinger inicia sua empreitada que tem como objetivo a imposição de rígidas leis que possam evitar a degeneração ou a desvirtuação da sociedade. Aslinger construiu sua carreira no governo americano, ao qual serviu de 1918 a 1963, como principal articulador de políticas de guerra às drogas. Desempenhou funções diplomáticas nos primeiros oito anos, em países como Holanda, Alemanha, Bahamas e Venezuela. Depois disso foi chefe da Divisão de Controle Estrangeiro de Proibição no Departamento do Tesouro dos EUA até assumir, em 1930, a direção do FBN, onde trabalhou até 1963, ano de sua aposentadoria.²³ Aslinger foi casado com a sobrinha de Andrew Mellon, dono da petrolífera *Gulf Oil* e um dos principais acionistas de outra gigante do ramo, a *Du Pont*. A versatilidade industrial do cânhamo, tida como ameaça à indústria de papel, passou também a preocupar a indústria petrolífera quando Henry Ford anunciou que estava prestes a produzir um carro feito com fibras de cânhamo e que usaria como combustível um óleo feito com as sementes da cannabis. A possibilidade de substituição dos derivados de petróleo por um recurso renovável não foi bem digerida pelos próceres das empresas petrolíferas. (GABEIRA, 2000, p.10). Neste contexto de interesses econômicos a guerra contra a maconha é também a guerra contra a fibra do cânhamo.

Mas não foi apenas na esfera econômica que havia incômodos relacionados à maconha. O discurso médico, buscando se firmar como área de conhecimento científico autônomo e independente, assume um perfil disciplinarizador e normatizante diante do crescimento urbano desordenado e sua conseqüente proliferação de diversas enfermidades. Prevenção, saneamento e tratamento se tornam palavras de ordem na missão médica de preservação e resgate de um modelo de vida saudável. Qualquer substância capaz de promover um estado alterado de consciência passa a ser interpretada como uma loucura temporária perigosa à sociedade e a restrição de circulação dessas substâncias passa a ser tida como política viável a minimizar possíveis prejuízos. O uso de drogas, segundo o discurso médico, deveria ser abolido por razões higienistas. (CARNEIRO, H., 2005, p.11). O anseio de reconhecimento da medicina como legítimo discurso científico é atingido com a garantia da exclusividade de prescrição de substâncias legais. (FIORE, 2005, p.262). A área da saúde passa a ser responsabilidade exclusiva do seguimento médico, e as terapias pré-existentes são desautorizadas, no ponto de vista científico, passando a ser tratadas como

²³ UNIVERSITY LIBRARIES. Disponível em:
<<http://www.libraries.psu.edu/speccolls/findingaids/aslinger.frame.html>> Acesso em: 26 nov. 2013.

práticas alternativas. (Ibid, p.262). Não é coincidência dois eventos específicos ocuparem o mesmo espaço temporal – tanto o despertar dos anseios da atividade médica para consolidar-se como discurso hegemônico quanto o princípio das regulamentações de drogas pelo Estado são processos que fazem parte de um mesmo contexto de mudanças políticas, econômicas, históricas e culturais na passagem do século XIX para o século XX.

Bebidas alcoólicas, drogas, jogo e prostituição eram as motivações da existência de entidades civis organizadas com intuito claro de extirpar da sociedade estes “vícios”, considerados por estas organizações como verdadeiros males sociais. Estas associações, como o *Anti Sallon League* contava com o apoio de partidos políticos como o *Prohibition Party*, que atualmente não tem grande representatividade, mas que atuou com força no início do século XX na defesa de uma aplicação mais vigorosa das leis contra a venda de bebidas alcoólicas e produtos derivados do tabaco, contra jogos de azar, drogas ilegais e pornografia.²⁴ Este segmento social formado pela classe médica aliada a líderes religiosos, líderes políticos e empresários americanos fortaleceu, no início do século XX, o *Movimento da Temperança*, formado no início do século XIX principalmente para combater o uso excessivo de álcool entre os norte-americanos. O grupo obteve êxito com a promulgação da Lei Seca (*Volstead Act*, de 1919) que entraria em vigor apenas em 1920 e decretava o fim da produção, da circulação, do comércio e do consumo de bebidas alcoólicas. (SICA, 2005, p.11).

Proibido, o álcool passa a ser comercializado no mercado clandestino e sua produção não é mais submetida a uma fiscalização. As antigas destilarias que passaram a atuar de forma ilegal fabricavam bebidas à base de elementos inadequados, colocando em risco a saúde da grande maioria de consumidores que não se sentiram inibidos com a nova lei. A produção clandestina de álcool, apesar de se encontrar na ilegalidade, conquistava dinheiro e poder, dando origem às máfias do álcool. A proibição, que tinha como objetivo extirpar o uso, a produção, a circulação e o comércio de bebidas alcoólicas, fez com que se difundissem as destilarias caseiras, os bares clandestinos e as organizações criminosas que se aprimoraram em subverter a lei corrompendo policiais. O Estado endureceu sua política de repressão criando uma força policial que ficou conhecida como Os Intocáveis, para fazer frente aos criminosos que enriqueciam com a venda ilegal de álcool e conquistavam cada vez mais status social, como o gangster Al Capone.

²⁴ Estas são informações que constam na plataforma do partido publicada em 2012 e pode ser encontrada em sua página na internet. In: <http://www.prohibitionists.org/Background/Party_Platform/party_platform.html> Acesso em: 26 nov. 2013.

Os prejuízos da repressão ao álcool se tornaram mais maléficos do que seu próprio consumo. Mesmo assim, Aslinger tinha aspirações de aplicar o mesmo modelo proibicionista à maconha. O problema era convencer os Estados para a aprovação de uma lei única e federal sobre narcóticos. Aslinger chegou a apresentar um projeto convocando os Estados a financiar com recursos próprios a guerra contra entorpecentes - a proposta foi considerada, por 39 dos seus membros federados, uma afronta à autonomia estadual, sendo solidamente rechaçada.

A derrota não fez o comissário antidrogas se render facilmente. Unido a Willian Randolph Hearst, Aslinger promove na imprensa uma campanha que vai transformar em pavor o desconforto da população branca com a entrada da maconha nos grandes centros urbanos. Instaurando o medo na opinião pública sobre a erva, Aslinger e Hearst jogaram a pressão das preocupações com os reflexos sociais dos males provocados pelo uso de maconha sob a responsabilidade dos Estados que, em 1929, aprovam a Lei Única de Entorpecentes. Na década de 1930, os Estados Unidos vivia o seu mais longo período de recessão econômica do século XX, com altas taxas de desemprego, quedas drásticas do produto interno bruto e da produção industrial e também a queda dos preços de ações nas suas principais bolsas de valores. A crise no plano econômico iniciada no ano anterior colocou em foco o crescimento da criminalidade, já que os conflitos sociais estavam acirrados. O governo criava campanhas onde o uso de maconha era apontado como prejudicial à sociedade, já que a erva era colocada como uma substância capaz de induzir o usuário à prática de crimes e causar insanidade. A opinião pública, diante dessa ameaça construída em um contexto econômico e social desfavorável, passa a pressionar os legisladores por leis que protegessem a população de tal perigo. Em 1937 é sancionada a lei *Marijuana Tax Act* pelo presidente Roosevelt que resolve atender a opinião pública proibindo totalmente o uso de maconha sem qualquer debate público, sem qualquer discussão política e sem investigações científicas aprofundadas (GRASS, 1999) - regras novas que colocaram na ilegalidade um grande número de pessoas cujo estilo de vida passara a ser inadmissível do ponto de vista legal. Fiorello La Guardia, então prefeito da cidade de Nova York, via com ceticismo as alegações do governo federal de que a maconha corrompia a juventude e a induzia a praticar homicídios e estupros e resolveu encomendar um estudo a um grupo de 31 cientistas comprometidos com a imparcialidade. O estudo, de cunho médico e sociológico, concluiu após seis anos de pesquisas que fumar maconha não provocava comportamento violento ou antissocial, não provocava impulso sexual desenfreado e não alterava a estrutura da personalidade do usuário. (Ibid.). A pesquisa

desmentia cada efeito negativo da maconha alardeado por Harry Aslinger, que usou de sua influência e de sua inserção na imprensa para desacreditar os pesquisadores e deslegitimar o relatório que compilava as conclusões da pesquisa e que havia sido divulgado pelo comitê do prefeito La Guardia em 1944. Aslinger destruiu cada uma das cópias que conseguiu apreender.

O relatório de La Guardia não representou grandes empecilhos aos propósitos de Aslinger, que deu início a uma nova empreitada objetivando a incrementação da censura na indústria do entretenimento. Temendo um desgaste com o governo, os estúdios de cinema de Hollywood não resistiram às determinações do FBN de análise prévia dos roteiros e conseqüentemente a proibição de filmes que enviassem uma mensagem indesejada em relação às drogas. Filmes que fizessem menção às drogas e passassem uma mensagem que estivesse em desacordo com as medidas de Aslinger eram sumariamente proibidos. A perseguição à indústria do entretenimento resultou em prisão de vários artistas conceituados – na década de 1940 foram presos o baterista Gene Krupa, primeiro baterista de jazz a se tornar um *superstar* e Robert Mitchum, o primeiro ator de Hollywood a ser preso por posse de maconha. (Ibid.).

Na década de 1950, o uso de heroína era bastante difundido em meio à juventude estadunidense, dando ao governo motivos para a realização de campanhas que visavam difundir a ideia de que a maconha seria o passo inicial de um jovem em uma caminhada repleta de vícios em drogas consideradas mais pesadas. A maconha passou a ser combatida como mote de desarticulação de uma cadeia de perigosos vícios onde a erva seria a porta de entrada para o uso de drogas supostamente mais perigosas.²⁵

O panorama político da década de 1950 era de desconfiança em um mundo dividido em duas correntes antagônicas – capitalismo e socialismo – que viviam sob ameaça de mútuo ataque. Este clima esquizofrênico ocasionado pela Guerra-Fria aliado a uma preocupação desvairada com a heroína configuram o contexto em que é elaborado, pelo Senador Hale Boogs, um projeto de lei que endureceu ainda mais as leis de drogas em 1951, criando uma pena mínima obrigatória que seria imposta pelo governo federal e somada com as penas determinadas na esfera estadual. Réus primários por porte da droga passariam a receber pena que poderia variar de 2 a 10 anos de prisão. Em alguns estados, como o Missouri, a reincidência condenava o porte da droga à pena de prisão perpétua. A opinião pública, receosa de uma investida comunista, acreditava que a superioridade bélica dos EUA

²⁵ Não existem drogas mais leves ou mais pesadas. Cada substância possui características próprias de ação no corpo humano e os seus efeitos podem variar bastante conforme o uso que se faz de cada uma delas.

obrigava o inimigo a adotar outras estratégias, e estas seriam a de envenenar o inimigo, principalmente a sua juventude, com as mais diversas substâncias. As drogas tornaram-se sinônimo de ameaça comunista e o tráfico seria uma talentosa dissimulação do inimigo.

Qualquer suspeita ganhava embasamentos em meio à hostilidade de uma guerra ideológica. Convertida em país comunista em 1949, a China tornou-se uma preocupação. Acusada de ser tolerante em seu território com usuários de heroína, o país asiático foi apontado como principal fornecedor de heroína para os Estados Unidos, mesmo sem nenhuma evidência que desse corpo a esta denúncia. Aslinger realizava campanhas onde a China era tratada como país chave para o tráfico internacional. A China Vermelha (Red China) era o símbolo, nestas campanhas, da ligação do comunismo com o tráfico de drogas, e conseqüentemente, uma ameaça à segurança nacional. As pretensões de Aslinger eram claras – pressionar os políticos para que fossem elaboradas leis antidrogas cada vez mais enérgicas. Em 1956 é sancionada pelo presidente Eisenhower a Lei de Controle de Narcóticos (Narcotic Control Act), que estabelecia paridade entre duas drogas distintas – maconha e heroína passam a ter suas penas equiparadas. (Ibid.).

Aslinger estava próximo de se aposentar, mas não estava satisfeito com seus objetivos alcançados nas fronteiras nacionais. Seus anseios incluíam a exportação do modelo de combate às drogas para outras nações do mundo, cobiçando projeção internacional de sua política proibicionista. Para tanto, Aslinger recorreu a ONU para viabilizar uma homogeneização legislativa de diversos países em relação às drogas. A Convenção Internacional Única sobre Estupefacientes, assinada por mais de cem países em 1961, foi a coroação da luta de Aslinger contra a cannabis, passando a planta a ser proibida em quase todo o mundo e relegando seu uso à criminalidade. Aslinger se despediu da Federal Bureau of Narcotics, a agência que fundara, em 1963, encerrando sua carreira no governo dos EUA e tendo alcançado realizações de proporções internacionais.

O debate a respeito das drogas no cenário internacional, apesar de ter se intensificado com a Convenção Única de 1961, teve início muito antes, logo após a virada do século, em 1909. (INSTITUTO DE MEDICINA LEGAL E CRIMINOLOGIA DE SÃO PAULO, 2008). O encontro, batizado de Conferência de Xangai (RODRIGUES, 2005, p.293), tinha um número de integrantes bem menor e não obteve resultados concretos e sua abordagem se focou na invasão de ópio indiano na China. Três anos mais tarde aconteceria, em Haia, um novo encontro conhecido como a Primeira Conferência Internacional do Ópio. Esta última teve uma expansão temática, pois além de tratar da questão do ópio, incluiu em sua pauta a morfina, a cocaína, a heroína e seus derivados. (CARNEIRO, H., 2006, p.18). Devido aos

conflitos da I Guerra Mundial, os propósitos destas conferências de regulamentação da produção e comércio destas substâncias foram adiados e retomados somente em 1921, dois anos após a criação da Liga das Nações que assumiu, em seu pacto constitucional, no art.23, inciso III, compromisso de “fiscalização geral dos acordos relativos ao tráfico de mulheres e crianças, ao comércio do ópio e de outras drogas nocivas”. (BIBLIOTECA VIRTUAL DE DIREITOS HUMANOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2010). A função de convocar os países associados para acordos internacionais referentes ao tráfico de drogas foi assumida pela Liga das Nações. Surge então, decorrente dessa incumbência assumida pela Liga, a Comissão Consultiva do Ópio e Outras Drogas Nocivas que, após 1945, com a criação da ONU, é transformada na Comissão das Nações Unidas Sobre Drogas Narcóticas (*CND – Commission on Narcotic Drugs*).

Em 1924, a Conferência de Genebra estendeu o conceito de substância entorpecente e passou a tentar conter o tráfico internacional se valendo da criação de um sistema de emissão de certificados de importação e exportação. Desta conferência, foi estabelecido o Acordo de Genebra, responsável por fazer vigorar os dispositivos estabelecidos anteriormente na Conferência de Haia. Genebra ainda abrigou outras duas conferências durante a década de 1930, resultando em um acordo de prevenção e combate ao vício nos territórios dos países que o assinaram.

A grande referência no pós II guerra na formulação de diretrizes políticas que vão instaurar o novo modelo internacional de combate às drogas é a Convenção Única de 1961. Apesar de seu discurso em defesa da saúde humana, o propósito da convenção se torna claro com a resolução de abolir o cultivo de ópio em 15 anos e de cannabis e coca em 20 anos. A pretensão não era tratar da questão das drogas pelo viés da saúde pública, mas a efetivação de uma política proibicionista que passou a ser a tônica do cenário internacional. (MARONNA, 2005, p.56).

Com base no critério de uso médico (RODRIGUES, 2005, p.295) foi traçada a licitude de várias substâncias – àquelas que fossem identificadas como possuidoras de qualidades medicinais podiam ser comercializadas mediante apresentação de receita médica submetida ao controle estatal. As demais, desprovidas de propriedades terapêuticas, eram proscritas e deveriam ser suprimidas. Diante desta lógica, quatro listas de classificação de substâncias foram definidas. Na primeira destas listas estavam as drogas com qualidades terapêuticas – caso da morfina que é um potente analgésico, mesmo tendo também efeitos tóxicos e capacidade de gerar dependência. A lista quatro seria o polo oposto, e nele os estudiosos da ONU colocaram a maconha por não conseguirem identificar na erva nenhuma

propriedade medicinal (FIORE, 2005, p.268), mesmo sendo a planta, em diferentes momentos da história da humanidade, costumeiramente utilizada e recomendada para o tratamento de várias enfermidades. O uso medicinal da maconha é antigo, tanto quanto a própria maconha. Indicada como analgésico, estimulador de apetite na restauração de pacientes com AIDS e inibidor de náusea provocada pela quimioterapia em pessoas que fazem tratamento de câncer (BORDIN et al, 2010; CARLINI, 2006; OMS, 2006), o uso de cannabis também é indicado para combater a ansiedade, a depressão e a insônia – males que possuem medicamentos eficazes disponíveis no mercado da indústria farmacêutica, mas que são mais agressivos ao corpo e apresentam potencial de gerar dependência maior que o da maconha. (GRINSPOON; BAKALAR, 1995, p.59). Também já se sabe que a cannabis propicia a baixa da pressão ocular, o que favorece o desenvolvimento de colírios a base dos componentes canabinóides para o tratamento de glaucoma.²⁶ Sob a forma de extrato, cigarro ou tintura (CARNEIRO, H., 2005, p.23), no século XIX, a maconha era indicada para o tratamento de bronquite crônica em crianças e também para asma e tuberculose em um popular livro de medicina brasileiro, o “Formulário e Guia Médico” escrito por Pedro Luis Napoleão Chernovitz.

Publicada em 1831, e tendo até 1920 dezenove edições publicadas, esse livro, por descrever medicamentos nativos, compilados pelos jesuítas, plantas medicinais, tratar de partos, legislações e fórmulas, acabou se constituindo em um arsenal terapêutico indispensável e útil a médicos e boticários do passado. (CARNEIRO, G., 2010, p.10).

As diferentes pesquisas no campo da farmacologia que avivam o debate sobre os potenciais usos terapêuticos da maconha tem relação com a descoberta do sistema endocanabinóide, onde ocorre a atuação dos componentes ativos da planta. Segundo os neurocientistas Renato Malcher e Sidarta Ribeiro (2007), este é um sistema composto por circuitos neurais que atuam em diversas estruturas, envolvendo funções adaptativas importantes como a regulação de respostas emocionais como a ansiedade, medo e estresse; modulação da dor; sensação de recompensa; regulação da motricidade; regulação do apetite, entre outras. Tais pesquisas apontam para a existência de canabinóides de origem endógena, chamada de endocanabinóides. Temos, portanto, a existência de três categorias de canabinóides – os produzidos pelo próprio organismo humano (endocanabinóides); os derivados da maconha (fitocanabinóides); e os canabinóides sintéticos, produzidos em

²⁶ A VERDADE SOBRE A MACONHA. **Superinteressante**. São Paulo. Ed. 179, ago. 2002. Disponível em: <http://www.super.abril.com.br/superarquivo/2002/conteudo_120586.shtml>. acesso em 12 abr. 2014.

laboratórios a partir da estrutura molecular de fitocanabinóides. (SAITO; WOTJAK; MOREIRA, 2010).

Um fantástico potencial nas pesquisas com a maconha com intuito de desenvolver medicamentos tem sido ignorado devido ao processo de demonização pela qual passou a planta: transformada em uma substância considerada perigosa, pesquisas que a tem como objeto e que visam descobertas de suas possíveis aplicações medicinais sofrem duras resistências da população, no Brasil e no mundo, em compreender essa droga como remédio, ainda que se tenha conhecimento dos efeitos terapêuticos relatados em diversos estudos científicos. (CARLINI, 2006).

A licitude das substâncias não estava atrelada a seu grau de periculosidade, dentro dos parâmetros médico-utilitaristas apresentados pela ONU – a morfina não foi banida apesar de sua alta periculosidade e a maconha, apesar de apresentar menores riscos à saúde pública, terminou proibida. (FIORE, 2005, p.268). Para o antropólogo Edward McRae, o critério unicamente farmacológico não é suficiente para alcançar o entendimento de questões complexas como a questão das drogas. Se critérios outros, como a ordem política, econômica e cultural, forem negligenciados e apenas a perspectiva farmacológica for levada em consideração na elaboração de políticas de drogas, a fragilidade como fundamento para a legalidade de algumas substâncias em detrimento de outras se torna exposta como característica principal desta política. (MACRAE, 1997, p.328). Em outras palavras, o antropólogo afirma que uma questão de dimensões complexas como o tema das drogas requer uma abordagem política igualmente complexa, que faça abordagem de suas diferentes perspectivas. MacRae amplia sua análise afirmando as determinações de licitude de determinadas substâncias são pautadas por legislações que se fundamentam mais em aspectos morais e históricos do que nas características essenciais destas substâncias. (Ibid, p.330).

Em 1972, firma-se, em Genebra, o protocolo de emendas da Convenção Única de Entorpecentes de 1961, que a modifica e a aperfeiçoa, um ano após a Convenção Sobre as Substâncias Psicotrópicas, realizada em Viena. Este protocolo altera as funções e a composição do Órgão Nacional de Controle de Entorpecentes, amplia as informações que devem ser fornecidas para controle da produção de drogas naturais ou sintéticas e salienta a necessidade de tratamento que deve ser fornecido aos usuários dependentes. O objetivo era o de reafirmação de levar ao fim o plano de erradicar por completo as drogas ilícitas e ampliar o leque de substâncias cuja venda e consumos são controlados. (FIORE, 2005, p.268). O último evento que completa essa tríade é realizado em Viena, no ano de 1988, denominado

Convenção das Nações Unidas Contra o Tráfico Ilícito de Estupefacientes e Substâncias Psicotrópicas que entra em vigor internacional em 1990 complementando as convenções passadas (1961 e 1972) e acrescentando o álcool etílico, o éter e a acetona na lista de substâncias controladas. (BIBLIOTECA VIRTUAL DE DIREITOS HUMANOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2010). Outra meta desta convenção era a análise das informações para compreensão da ineficácia das políticas anteriores na erradicação do uso de drogas e a reorientação para elaboração de novas políticas que possam ser mais eficientes. O “*war on drugs*” elaborado como nova política de combate às drogas foi consagrado por esta tríade de eventos e a temática das drogas deixou de ser um problema considerado apenas de saúde pública para se transformar em uma questão de interesse da própria soberania dos Estados. A Convenção de Viena, por exemplo, exigiu dos países signatários o compromisso de que a posse e a compra para consumo pessoal das substâncias postas como ilegais fossem caracterizadas como infração penal. (MARONNA, 2005, p.56). A nova política antidrogas, centrada na repressão e na proibição, foi elaborada sob esforços internacionais em assinalar consenso entre os governos signatários, sem levar em consideração as feições multifacetadas, a diversidade acerca das realidades política, econômica e cultural de cada país. MacRae considera que a questão das drogas é tratada de forma extremamente simplista pelas legislações nacionais que resultaram destes tratados internacionais liderados pelos Estados Unidos. O antropólogo cita o caso de nações islâmicas ou hinduístas, que são pressionadas a banir o uso de cannabis - planta integrante de suas tradições – na mesma proporção em que são forçadas a abrir seus mercados para a indústria de bebidas alcoólicas, hostil aos seus padrões culturais. (MCRAE, 1997, p.329).

Em 1998, a Assembléia Geral da ONU reavaliou os resultados das conferências realizadas em 1961, 1972 e 1988. O “*Problema Mundial das Drogas*” não teve uma avaliação crítica sobre a adoção do modelo proibicionista. Seus objetivos foram o de combater as drogas ilícitas através de um plano decenal cuja título foi o seguinte: “*1998-2008: um mundo sem drogas. Podemos conseguir*”. (MARONNA, 2005, p.56). A ideia central era alcançar unanimidade política e fixar um novo prazo de 10 anos para erradicar o cultivo ilegal de cannabis. As análises críticas sobre o fracasso das metas estabelecidas anteriormente foram abandonadas e o evento de 1998 foi classificado, pelo New York Times como uma mera repetição da Convenção de Viena, uma “*reciclagem de políticas irrealistas*”. (Ibid, p.56). Mesmo com as delegações de Suíça e Canadá apresentando o sucesso efetivo da implantação de políticas de redução de danos, não houve motivação para

debates eficientes acerca de experiências de políticas mais tolerantes. Ao contrário, estes países receberam uma formalizada repreensão.

A concepção repressora sempre prevaleceu sobre a política da tolerância nos foros internacionais realizados sobre drogas. Essa tônica de repressão foi, em todas as conferências realizadas, respaldada pela falácia que clama pela saúde pública da humanidade os objetivos essenciais na elaboração de suas políticas. Nos documentos da ONU prevaleceu a tônica penal como resposta às preocupações com a saúde pública. Em um curto espaço de tempo, as metas foram reformuladas por não serem cumpridas, mas as políticas proibicionistas continuariam como modelo adotado uniformemente em escala mundial, ignorando especificidades culturais, sociais e geográfica dos países. Políticas de tolerância, que seriam um modelo alternativo ao proibicionismo vigente, tampouco receberam a devida atenção. A única abertura que se viu nestes tratados foi a adição de novas substâncias que ensejam controle. E as antigas alegações de preocupação com a saúde pública para promoção de controle social por meio de leis sobre drogas estão se modificando – hoje o argumento que triunfa no discurso proibicionista é o apelo à segurança nacional. O modelo proibicionista, sempre que necessário muda as vestes do seu discurso sem despir-se das armaduras das medidas opressoras.

Mesmo exercendo influências, ainda que tímidas, na Europa e na América Latina, a contracultura teve os EUA como palco principal de toda sua agitação - foi lá que ocorreram os mais importantes festivais e vários de seus ícones pertenciam a este país. Em um contraponto a esta efervescência libertária estava Richard Nixon, lançando candidatura a presidência em 1968 com uma campanha pautada na restauração da lei e da ordem (*law and order*) e um discurso resguardado em uma argumentação de força, guerra, luta e combate. (SICA, 2005, p.10). Sua campanha era voltada para aqueles que Nixon denominou de “maioria silenciosa”, que, segundo ele, era a parcela do povo americano que se encontrava satisfeita com o sistema vigente e se via ameaçada pela rebelião jovem que emergia em todo o país. Dentre as várias aspirações de Nixon ao se eleger presidente, uma era obter notoriedade como o maior combatente do crime na história política dos EUA. Como a legislação criminal do país é responsabilidade dos Estados, o presidente se viu de mãos atadas para tomar iniciativa de qualquer interferência. O que lhe restou como palco de atuação na luta contra o crime foram as violações legais que envolvessem drogas, legado que Aslinger deixou como questões de competência federal. Nixon investiu suas forças na única guerra que poderia empreender contra o crime e deu início a uma cruzada que ficou conhecida como Operação *Intercept*, espalhando dois mil agentes aduaneiros ao longo da

fronteira com o México com ordens de impedir a entrada de maconha no território estadunidense. Segundo declarações oficiais, esta consistia “na maior operação de busca e apreensão já empreendida em tempos de paz”. (GRASS, 1999). A máxima de que todos são inocentes até que se prove o contrário foi invertida por um estado de exceção instituído por uma guerra às drogas que passou a justificar a extinção dos direitos civis dos cidadãos. Esta ação deixou evidente a falácia presente no discurso de que a maconha que existia nos EUA era de origem exclusivamente mexicana. Se em 1919 a fronteira mexicana foi por onde a maconha chegou em território estadunidense, após quase cinquenta anos é muito óbvio que lavouras de cannabis acabaram sendo desenvolvidas nos EUA. A Operação *Intercept* mostrou, mais uma vez, que a xenofobia era um dos principais motivos na promoção do controle social que os EUA direcionavam ao estrangeiro mexicano. Em três semanas, a operação foi encerrada devido ao fracasso de suas ambições – mesmo após cinco milhões de pessoas serem submetidas a revistas ao traspassarem a fronteira do México com os EUA, não houve nenhuma apreensão de maconha. O fracasso fez Nixon adotar outra estratégia, equipando e treinando, por meio de investimento público, tropas policiais por todo o país. As novas medidas, unidas às leis rígidas que foram desenvolvidas e aperfeiçoadas por décadas fizeram com que o número de prisões por posse de drogas tivesse um aumento considerável, modificando o perfil da população carcerária estadunidense. Se anteriormente as prisões eram frequentadas por uma maioria de negros e mexicanos, agora passa a contar com um contingente de jovens brancos de classe média. O cenário agora era outro – se na década de 1920 o uso de maconha era restrito a uma maioria de mexicanos e passou a se popularizar entre negros, promovendo o aumento de sua presença nas prisões, agora, na década de 1960, eram jovens brancos que estavam sendo encarcerados. Ao contrário do que aconteceu nos anos 1920, quando as penas eram aplicadas restritamente nas minorias étnicas, a prisão de brancos na década de 1960 não proporcionou a criação de leis mais rígidas. Ao contrário, a sociedade branca, vendo seus filhos presos por porte de drogas, se mobilizou em torno de debates acalorados que problematizavam o exagero das penas. Os pais dessa juventude branca, agora encarcerada por uso de maconha, alegavam que seus filhos eram boas pessoas e que não mereciam uma punição tão severa por fumarem um baseado. As discussões e debates em torno das penas por uso de drogas passaram a ganhar destaque em toda a sociedade, com envolvimento de autoridades e se tornando pauta dos meios de comunicação. O caso do ex-combatente na guerra do Vietnã, Dan Crowe, de apenas 25 anos, ganhou notoriedade na época. Crowe foi flagrado com 28 gramas de maconha por um policial disfarçado. Mesmo portando uma pequena quantidade da droga,

além do fato de ser réu primário, sua pena foi estabelecida em 50 anos de prisão. (Ibid.). Diante de leis draconianas que encarceravam seus filhos, a nação americana começa a questionar se o problema estava na cannabis ou nas leis que a administravam. Interessante é observar que as penas passam a ser questionadas apenas quando jovens brancos de classe média passam a sofrê-las. Mesmo com um encarceramento maciço de usuários da erva, seu consumo não diminuía. As estimativas de que cerca de 12 milhões de americanos, entre jovens e adultos, já tinham fumado maconha ao menos uma vez em suas vidas deixaram claro que as leis antidrogas eram ineficazes e precisavam ser revistas. Em 1970, a Lei das Substâncias Controladas, em sintonia com a demanda popular, foi aprovada pelo congresso, prevendo a redução da pena por porte de drogas e a eliminação das penas mínimas obrigatórias. (Ibid.).

Mesmo não concordando com uma política de descriminalização do uso de drogas, o presidente Nixon reuniu um comitê de pesquisa sob a justificativa de melhor aconselhar-se sobre o tema. O estudo realizado foi, até o momento, o mais amplo e abrangente sobre cannabis produzido nos EUA e suas conclusões foram divulgadas em 1972 por um relatório que considerava que a posse de pequena quantidade de maconha para uso particular não constituía em um ato criminoso; que a polícia se valia das leis existentes para dirigir uma perseguição e detenção dos indivíduos em razão de sua posição política, sua cor de pele, seu corte de cabelo e suas vestimentas; os esforços e os custos altos empreendidos na aplicação da lei de repressão à cannabis dissimulavam “*qualquer valor que ela pudesse ter*”. (Ibid.).

Nixon ficou furioso com as conclusões apresentadas pelas pesquisas, descartando o relatório, e deu continuidade a sua oposição aos esforços pela legalização da marijuana. Atuando de maneira oposta ao que recomendava o comitê de pesquisa, o presidente, em 1973, declarou guerra contra as drogas tendo o DEA (*Drug Enforcement Administration*) como sua principal arma de combate. Este novo órgão do governo reunia todas as divisões existentes de combate às drogas e contava com mais de quatro mil funcionários que tinham o poder de grampear telefones, invadir residências sem mandato judicial e colocar cidadãos sob investigação. Nas operações policiais o respeito aos direitos civis foram desconsiderados e relegados para segundo plano. Diante de uma situação incomum, as garantias individuais foram flexibilizadas ou até mesmo banidas, visando o êxito no combate às drogas. Como o presidente havia declarado guerra às drogas, seu governo instaurou um estado de exceção, sem respeito algum pelos direitos civis e pelas liberdades individuais. (SICA, 2005, p.5).

A década de 1970 ficou marcada por um duelo travado entre a busca pela tolerância e as políticas de repressão. Se por um lado houve um aumento de consumo de maconha não

apenas entre os jovens, mas também entre os adultos, por outro, as penas estipuladas para aqueles que fossem flagrados portando ou consumindo a droga eram extremamente pesadas. O caso de John Sinclair é emblemático – líder do *White Panther Party*²⁷ de novembro de 1968 a julho de 1969, ele foi sentenciado a dez anos de prisão em 1969 depois de dar dois cigarros de maconha a um agente do departamento de narcóticos que estava disfarçado. (CADOGAN, 2008). Sinclair foi libertado da prisão três dias após a organização do “*Free John Now Rally*”²⁸, quando o Supremo Tribunal de Michigan regulou que as leis do estado sobre a marijuana eram inconstitucionais. Tais eventos inspiraram a criação da reunião anual “*Hash Bash*”, que acontece até os dias atuais sob a licença da prefeitura de Ann Arbor, um importante evento na luta pela descriminalização da marijuana. Grupos pró-cannabis que passaram a se organizar politicamente transformaram John Sinclair em símbolo das campanhas em favor da legalização da maconha.

A declaração de guerra às drogas feitas por Nixon começou a perder adeptos em 1973, quando o estado de Oregon, após uma votação pioneira em sua Câmara Estadual, aprovou a *Oregon Decriminalization Bill*, tornando-se o primeiro estado americano a descriminalizar completamente a maconha. Após quatro anos de descriminalização, Oregon apresentou um estudo sobre os impactos da nova lei, concluindo não haver aumento no uso de maconha e outras drogas e verificando uma economia substancial de dinheiro público que anteriormente era dedicado à perseguição de usuários da erva.

Nixon renunciou ao cargo de presidente em 1974 em decorrência de problemas legais.²⁹ Seu sucessor, o presidente Gerald Ford, deu continuidade à sua política de guerra e ordenou em 1976 que a força aérea norte-americana sobrevoasse as plantações mexicanas borrifando um herbicida de uso militar chamado *Paraquat*. A alta toxicidade deste herbicida foi motivo para muitos países da Europa como Suécia, Dinamarca, Finlândia e Áustria proibir seu uso desde 1983:

²⁷ Grupo militante antirracista contracultural formado por brancos de extrema esquerda com objetivo de ajudar os Panteras Negras no movimento dos direitos civis.

²⁸ Reunião de shows e discursos na Crisler Arena em Ann Arbor realizada em dezembro de 1971 para pedir a liberdade de Sinclair. O evento reuniu um público de esquerda, incluindo os músicos John Lennon (que gravou a canção "John Sinclair" em seu álbum *Some Time in New York City*), Yoko Ono, David Peel, Stevie Wonder, Phil Ochs e Pete Seeger. Também estiveram presentes os músicos de jazz Archie Shepp e Roswell Rudd, além de Allen Ginsberg, Abbie Hoffman, Rennie Davis, David Dellinger, Jerry Rubin e Bobby Seale como oradores durante o evento. (BARRETT, 1971).

²⁹ Em 1972, durante as campanhas presidenciais, ocorreu um assalto à sede do comitê nacional do Partido Democrata, localizado no Complexo Watergate, em Washington, D.C. A ligação do presidente Richard Nixon com os cinco detidos que tentavam instalar escutas e fotografar documentos foi revelada por dois repórteres – Bob Woodward e Carl Bernstein - do jornal Washington Post. O fato ficou conhecido como Caso Watergate e se tornou um dos mais emblemáticos casos de corrupção. (MAXIMILIANO, 2005).

Estudo da toxicidade aguda, usando cobaias de laboratório, mostra que o Paraquat pode ser altamente tóxico por inalação, tendo sido classificado na Categoria I (o nível mais alto de todos) por seus efeitos agudos ao ser inalado. (EPA, 1997).

Jimmy Carter, adepto de uma extremidade oposta àquela defendida por Nixon e Ford, lançou sua candidatura a presidência com propostas de reformas na lei federal de controle de entorpecentes. No entanto, um escândalo envolvendo uso de cocaína por Peter Bourne - principal conselheiro de Carter na questão das drogas – estourou na imprensa e a proposta de descriminalização da maconha não passou no congresso. Os poucos avanços direcionados a adoção de políticas mais tolerantes provocaram reações da direita moralista dos EUA, e a pressão vinha principalmente de grupos formados por pais³⁰ e religiosos que resolveram unir forças contra a legalização das drogas e se organizaram politicamente para conduzir, em 1980, Ronald Reagan ao poder. Depois de um breve intervalo de tolerância, os EUA pendiam para o extremo oposto - sob a força da repressão a maconha voltou ao posto de droga mais perigosa do país. A política de Reagan contra a maconha era focada no lema *Tolerância Zero*: servidores públicos passaram a ser submetidos a exames obrigatórios; presença de policiais nas instituições de ensino; com apoio da Suprema Corte, por meio do *Anti-drug Abuse Act* (1986/88), foi dado direito aos diretores de escolas de revistar alunos suspeitos de uso de drogas³¹ – as garantias dos direitos individuais voltaram a ocupar posição secundária.

Na agenda política norte-americana, o narcotráfico era pauta diplomático-militar recorrente, ocupando lugar de destaque. Ronald Reagan, em 1986, publica o *Nacional Security Decision Directive – NSDD-221*³², documento oficial em que o narcotráfico é apontado como uma ameaça real à segurança nacional do país. Não era a primeira vez que este diagnóstico era feito na história política dos EUA. Alguns anos antes, Richard Nixon acusou países latino americanos de promoverem um atentado a segurança nacional norte-americana por serem Estados produtores de drogas ilícitas, enquanto os EUA, sob a ótica de

³⁰ *National Families in Action* é uma organização sem fins lucrativos fundada em Atlanta, Geórgia, em 1977 que reúne de pais preocupados com o uso de drogas que seus filhos fazem ou podem vir a fazer. Atualmente, a organização trabalha para garantir que a maconha não seja vendida a menores de 21 anos nos estados onde ela é legalizada. Disponível em: <<http://www.nationalfamilies.org/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

³¹ Disponível em: <<http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/STATUTE-102/pdf/STATUTE-102-Pg4181.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

³² Disponível em: <<http://fas.org/irp/offdocs/nsdd/nsdd-221.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

Nixon, eram meros consumidores - a vítima cujo mercado interno era abastecido pelos latinos. Para o presidente, os países latinos agrediam ativamente a segurança de seu país quando não se empenhavam em combater o avanço do tráfico em seus territórios e passivos quando, apesar dos esforços, não conseguiam êxitos nesta tarefa.

A guerra contra as drogas, iniciada por Nixon, teve continuidade e desdobramentos com a política adotada por Reagan e recebeu exclusiva atenção por parte dos governantes norte-americanos durante a guerra-fria e também ao final dela:

Uma outra guerra iniciava sua marcha nas frestas da guerra fria, demarcando pontos de contato com ela e renunciando uma vida própria como alvo de ações político-militares dos Estados Unidos, principalmente na América Latina. (RODRIGUES, 2005, p.298).

Com intuito de legitimar suas políticas de controle (SICA, 2005, p.14), tanto nacionais quanto internacionais, os EUA empreendem guerras como fachadas de seus velados interesses. No entanto, a erradicação das drogas – objetivo maior da guerra que a elas foi declarada – não foi concretizada com estas políticas. Segundo dados fornecidos pelo DEA (ESCOHOTADO, 1997, p.45), os Estados Unidos é hoje um dos principais produtores de maconha no mundo, ao lado de Afeganistão e Marrocos e os rendimentos monetários dessa produção supera os lucros provenientes da agricultura de cereais do país. Segundo Leonardo Sica, o incremento do poder de controle que permite a aprovação de leis que são contrárias as garantias de direitos e garantias jurídicas fundamentais é função oculta das políticas proibicionistas relacionadas às drogas. (SICA, 2005, p.20). Por esta análise, compreendem-se as pressões que os demais países sofreram dos EUA para que pudessem adotar essa mesma política de repressão a determinadas drogas.

2. CONTEXTO CONTRACULTURAL

2.1 Contracultura drogas e psicodelia.

Para que possamos falar sobre a representação do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970, é necessário que façamos um panorama sobre o que foi este fenômeno na história da humanidade – quais foram os sujeitos envolvidos? A que sociedade estamos nos referindo quando falamos em contracultura? Qual o momento histórico em que a expressão “contracultura” teve maior representação?

A própria palavra é dotada de uma estrutura que denota a existência de algo que lhe antecede, já que uma das características deste fenômeno é o fato de fazer oposição à uma cultura vigente e oficializada pelas principais instituições ocidentais. Compreender o significado e a intensidade deste movimento exige uma retomada de determinados conceitos que respaldarão uma apreciação mais profunda – antes de resgarmos alguns dos acontecimentos determinantes destas duas décadas, iremos discorrer sobre a definição de cultura – uma palavra polissêmica que pode ser observada de diferentes perspectivas, propostas por diferentes pesquisadores, que muitas vezes concordam e outras vezes divergem entre si.

Laraia (2001), por exemplo, ressalta que o ser humano, assim como os outros animais, sente necessidade de se adaptar ao meio em que está inserido. O fato da cultura ser um conceito ou princípio, segundo o autor, que vai adaptar as comodidades humanas de acordo com sua condição biológica, interferindo assim no modo como se comportam; como estabelecem suas relações políticas, econômicas e sociais; como organizam suas atividades religiosas e seu desenvolvimento técnico, faz com que a mudança cultural seja vista como um processo de adaptação social.

Clifford Geertz (2008) é outro autor que também se debruçou sobre o tema da cultura. Em seus escritos, o autor faz a seguinte observação:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 2008, p.4)

O ser humano é um ator social que enreda ao seu cotidiano, para justificar determinadas condutas e comportamentos ou para compreender aquilo que à sua razão parece inteligível, de modo inextrincável, uma série de atribuições. Objetos,

comportamentos e gestos, vinculados à determinados significados, contribuem para fazer com que um modo de vida seja distinto de outro. O indivíduo, imerso na trama de significações do outro, pode compreender de forma mais clara sua própria relevância, uma vez que a obviedade restrita a uma determinada cultura que lhe é diferente pode estimular a reflexão sobre aquilo que é óbvio para si mesmo. (SAES, 2015, p.2). O comportamento é uma ação simbólica que expressa as crenças que direcionam condutas e padrões dentro da esfera social, pois a cultura só existe enquanto compartilhada, coletivizada, atando as pessoas, como explica Geertz (2008), em um mútuo convívio que funciona como um plano de instruções que orientam o comportamento. Para o antropólogo, o significado que uma determinada sociedade associa às coisas, aos fatos, aos símbolos, aos rituais, às celebrações é o que vai definir, orientar, moldar, conduzir o vetor social na direção cultural mais apropriada a uma estrutura social estabelecida. (GEERTZ, 2008, p.150).

É por intermédio dos padrões culturais, amontoados ordenados de símbolos significativos, que o homem encontra sentido nos acontecimentos através dos quais ele vive. O estudo da cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, é, portanto, o estudo da maquinaria que os indivíduos ou grupos de indivíduos empregam para orientar a si mesmos num mundo que de outra forma seria obscuro. (GEERTZ, 2008, p.150).

O meio em que se vive é diretamente responsável por esses “amontoados ordenados de símbolos significativos” que são entregues aos indivíduos de uma determinada sociedade. Cada ser-humano possui a habilidade de conduzir sua vida nas condições que o meio lhe apresenta. O legado cultural que nos é inserido ao longo de nossa existência exerce influência na forma como vemos, pensamos, agimos ou percebemos o mundo. Essa é uma das razões essenciais de uma pessoa ter uma vida tão diferente de outra que vive do outro lado do planeta, ou no outro extremo de um mesmo país. Aldous Huxley, em seu livro *As Portas da Percepção*, escrito em 1954, onde o escritor conta em detalhes as suas experiências alucinatórias sob o uso de mescalina, comenta:

Cada um de nós é, a um só tempo, beneficiário e vítima da tradição linguística dentro da qual nasceu – beneficiário porque a língua nos permite o acesso aos conhecimentos acumulados oriundos da experiência de outras pessoas; vítimas, porque isso nos leva a crer que esse saber limitado é a única sabedoria que está ao nosso alcance. (...) Aquilo que, na terminologia religiosa, recebe o nome de “este mundo” é apenas o universo do saber reduzido, expresso e como que petrificado pela limitação dos

idiomas. Os vários “outros mundos” com os quais os seres humanos entram esporadicamente em contato não passam, na verdade, de outros tantos elementos componentes da ampla sabedoria inerente à Onisciência. (HUXLEY, 2002, p.11)

A bagagem linguística, um dos elementos essenciais à identificação do indivíduo com a cultura ao qual faz parte, ao mesmo tempo em que permite ao ser-humano compartilhar experiências e adquirir conhecimento também é um limite ao saber ao condicionar o sujeito a acreditar que essa é a única verdade, pois o código utilizado para falar e escrever influencia no modo como pensa e se expressa. “*A linguagem é necessariamente social, pois todo o conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriamente individual, mas coletiva*”. (PLAZA, 2008, p.19).

Nota-se, portanto, que o caráter polissêmico do conceito de cultura se deve, além das diferentes perspectivas elaboradas por diversos autores, por uma notória presença de culturas, no plural. Não há uma matriz cultural única que alicerça e fundamenta as diferentes formas de sociedade – cada uma delas constrói, e é construída, por seus diversificados modos de encarar e de interpretar a realidade. Isso significa que não representam a realidade em si mesma. Representam os diferentes códigos capazes de decifrar a leitura para a compreensão dessa realidade – diferentes perspectivas que fazem leituras distintas do ambiente onde o indivíduo está inserido. Nossa exposição sobre o conceito de cultura se mostra, simultaneamente, ampla e pontual – a cultura constrói o humano de modo concomitante com que é produzida pela humanidade, tendo em vista que “*a compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana*”. (LARAIA, 2001, p.63).

Feitas estas considerações sobre o conceito de cultura, a compreensão sobre a contracultura se torna mais coerente e cognoscível. O termo contracultura se expande ao longo da história, podendo se relacionar a uma postura crítica diante da cultura convencional, possuindo características específicas em cada uma de suas eras. O recorte geográfico temporal fixado nesta pesquisa é a contracultura norte-americana das décadas de 1960 e 1970 e as mudanças sociais, culturais e econômicas que este fenômeno promoveu na sociedade, gerando questionamentos ao que já estava estabelecido. O termo contracultura foi cunhado pelo historiador Theodore Roszak, que escreveu o livro *The Making of a Counter Culture*, em 1969, onde ele afirma que apesar da luta de gerações ser uma constante na história da humanidade, os acontecimentos de 1968 se revestiam de um caráter específico –

denominado por ele de contracultura. (ROSZAK, 1972, p.15). Por “contracultura” devem ser pensados os fenômenos daquela década - oposição à guerra do Vietnã; movimentos pelos direitos civis; o chamado “amor livre” e o uso de drogas psicodélicas na procura de uma “expansão da consciência” – não como fatos isolados, mas como gestos de uma divergência radical de grande inovação cultural.

O termo logo foi adotado pela imprensa norte-americana para identificar grupos de jovens que diferiam das “normas” culturais e sociais vigentes, tanto no seu visual externo quanto na sua maneira de pensar. (MACIEL, 1981 apud PEREIRA, 1986, p.13). Estes jovens foram responsáveis por uma trama de manifestações culturais e políticas distintas, que dialogavam entre si, promovendo a subversão da ordem estabelecida a partir de uma nova cultura que desafiava os valores tradicionais da época. A rejeição destes jovens se voltava contra a sociedade industrializada e tecnocrática, contra o intelectualismo educacional e o cientificismo e o tradicionalismo dos valores familiares burgueses.

Quem se opõe a qualquer sistema político, social e econômico que norteia a cultura de uma sociedade acaba marginalizado. Com os indivíduos que participaram ativamente do movimento contracultural não foi diferente. A cultura é como uma partitura em que se inscrevem as notas a serem tocadas para uma conduta social harmoniosa. Aquele cujo comportamento está alheio ao contexto preponderante, desirmanado da padronização, com ideais alternativos, será visto como um desviante, já que a herança cultural pode ser capaz de estabelecer determinados contornos de juízo, condicionando seus indivíduos a lançarem um olhar de desconfiança para com os que demonstram atitudes divergentes do comportamento pré-estabelecido. Aquele que não se adequa à cultura dominante e cujo modo de vida é tido como contracultural, logo é estigmatizado³³:

A sociedade estabelece um modelo e espera que todos, ou quase todos, respondam a esses critérios predeterminados pelo sistema de controle social. Cria padrões e, dentro desses modelos, estabelece as categorias. Como sistemas de controle, tem como objetivo catalogar as pessoas pelos atributos considerados comuns e naturais para os membros de cada categoria. Determina os atributos, isto é, qualidades pessoais, posições de poder, “status”, critérios de ordem de valores éticos e estéticos, etc., marcando juízos de valores éticos e morais aos sujeitos que não correspondem às qualidades determinadas para cada categoria. Rotula, cataloga os sujeitos e os estigmatiza, marginalizando-os e classificando-os como sujeitos, ou grupos de

³³ Iremos trabalhar com o conceito de estigma sob uma perspectiva social, assim como proposto por Erving Goffman, em seu livro *Estigma: Notas sobre a Manipulação de uma Identidade Deteriorada*, publicado pela primeira vez em 1963. Ver: GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1988.

sujeitos, de pouca potencialidade humana, criativa, e até mesmo destrutivos, prejudiciais à convivência comunitária. (MELO, 2000, p.18).

O estigma produz descrédito na vida do sujeito, pois a sociedade reduz suas oportunidades, seus esforços e seus movimentos, impondo-lhe uma imagem deteriorada dentro de um modelo que é tido como conveniente. O social anula a individualidade e determina o padrão de poder que interessa ser mantido. Todos aqueles que rompem, ou tentam romper, com o modelo social são anulados, passando a assumir a categoria de “nocivo” ou “incapaz”, e tendo ainda que carregar todos os atributos representativos de estar fora dos parâmetros tomados como padrão:

Um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode se impor a atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. Ele possui um estigma, uma característica diferente da que havíamos previsto. Nós e os que não se afastam negativamente das expectativas particulares em questão serão por mim chamados de normais. As atitudes que nós, normais, temos com uma pessoa com um estigma, e os atos que empreendemos em relação a ela são bem conhecidos na medida em que são as respostas que a ação social benevolente tenta suavizar e melhorar. Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida: Construimos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social. Utilizamos termos específicos de estigma como aleijado, bastardo, retardado, em nosso discurso diário como fonte de metáfora e representação, de maneira característica, sem pensar no seu significado original. (GOFFMAN, 1988, p.7-8).

O que fez, então, a juventude das décadas de 1960 e 1970 de tão significativo para que essas duas décadas fossem tão representativas para o movimento contracultural? A sociedade cria um sistema que, desde muito cedo em sua vida, faz com que o indivíduo se torne dependente: o caminho a ser seguido é ir pra escola desde pequeno, e os que não conseguirem manter-se na escola devem sair em busca de trabalho. Os que continuam com os estudos têm a opção de ir pra faculdade, se formar, arrumar emprego, pagar impostos, estabelecer um casamento, comprar uma casa, um carro e ter filhos para quem não terão tempo, pois precisam passar no mínimo oito horas por dia no trabalho para pagar as contas do carro, da casa, dos impostos, do sustento da casa e da babá, contratada para cuidar das crianças até a idade em que elas possam ficar sozinhas em casa. Quando crescerem, estas crianças se tornarão adultas que provavelmente darão continuidade a esse ciclo que prende o indivíduo a esse sistema que promove o “bem estar” social.

Milhares de jovens, na década de 1960, resolveram que essa não era vida para eles e buscaram alternativas fora deste ciclo. O movimento contracultural foi um movimento que ganhou corpo entre os jovens pelo fato de estes terem um maior desprendimento de todos os compromissos e responsabilidades já assumidos pelos adultos em um sistema tecnocrático:

A primeira e mais importante condição da revolta estudantil é o descomprometimento do estudante com as estruturas econômicas e políticas vigentes e o resultante idealismo com o qual ele pode ver os problemas sociais do mundo. Todo homem possui anseios de liberdade e justiça. Entretanto, é na juventude que esses ideais são mais poderosos. Depois, quando cada um sai da universidade e vê-se na contingência de enfrentar a vida prática, trabalhar, sustentar sua família, progredir em sua carreira, esses ideais começam a perder sua força. O jovem é obrigado a toda sorte de compromissos, de concessões. Esses compromissos e concessões vão sendo racionalizados, justificados. A isto se soma um crescente ceticismo, uma crescente descrença na possibilidade de alcançar os ideais da juventude, e de repente verificamos que o revolucionário descomprometimento da juventude transformou-se no conservador comprometido da maturidade (PEREIRA, 1972, p. 162, 163).

No entanto, dois acontecimentos foram fundamentais para compreendermos o estopim contracultural que influenciou a aglutinação e a aderência da classe jovem. Um destes episódios aconteceu em junho de 1962, quando um grupo de estudantes universitários se reuniu e escreveu a Declaração de Port Huron Students for a Democratic Society. Entre estes estudantes estava o escritor e ativista político Thomas Emmet Hayden, conhecido como Tom Hayden. Este manifesto *“definiu uma nova política de esquerda pós-comunista, baseada nas noções amplas de ‘democracia participativa’, conceitos existencialistas de identidade individual forjados por intermédio do ativismo e alienação jovem”*. (GOFFMAN; JOY, 2007, p.274). Como um desabafo diante da mediocridade conformista vigente nos Estados Unidos, a declaração foi uma expressão apreensiva que faz referência à guerra-fria, aos conflitos raciais, rejeitando a hierarquia e a burocracia e citando os demais acontecimentos que inquietavam e entusiasmavam os jovens estudantes da década de 1960.

Outro acontecimento que marca o início do movimento contracultural foi a demissão, por liderarem pesquisas com drogas como o LSD e a Psilocibina, em março de 1963, de dois professores da Universidade de Harvard – Timothy Leary e Richard Alpert. Algumas adversidades políticas e sociais que a diretoria da universidade passou a enfrentar devido à pesquisa dos professores com drogas, somadas à pressão exercida pela CIA (*Central Intelligence Agency*), que realizava pesquisas secretas sobre os efeitos de drogas psicoativas e seu uso em lavagem cerebral, interrogatórios e táticas de guerra (LEARY, 1999, p.188), fizeram com que Leary e Alpert se desligassem pacificamente de Harvard, antes mesmo de

serem demitidos. O fato estranho, narrado por Leary (1999, p.203) em sua autobiografia, foi a publicação, pela universidade, dos motivos das duas demissões. Mesmo os dois não trabalhando mais na instituição – Leary foi demitido por não comparecer às aulas, mesmo que já tivesse concluído suas turmas e Alpert foi desligado da universidade por ter se envolvido afetuosamente com um dos alunos.

O posicionamento descolado e antenado de Leary – um professor que apoiava o uso consciente e seguro de drogas alteradoras da consciência, e que realizava pesquisas com substâncias psicoativas – gerou afinidade com a juventude da época. Cabe lembrar que o ano de 1963 foi o ano em que os *Beatles* lançaram seu primeiro álbum e que *Martin Luther King* proferiu seu histórico discurso “*I Have a Dream*”. Também era o ano em que a geração *Baby Bommer*³⁴ estava prestes a ingressar nas universidades. Esta geração nascida no pós-guerra foi concebida sob uma perspectiva de paz e prosperidade dos novos tempos, já que o fim da II Guerra Mundial, em 1946, alimentou as possibilidades de crescimento. As circunstâncias da época dos nascidos entre 1946 e 1949 eram proclamadas durante o *Summer Of Love*³⁵ de 1967, nos gritos de oposição à guerra - um impulso para buscar valores e estilos de vida "alternativos". Uma nova era, na qual as pessoas "fariam amor, não guerra". Timothy Leary, de psicólogo de Harvard, passou a personificar este novo sentimento na figura de um guru contracultural das drogas psicodélicas.

Segundo o historiador Eric Hobsbawm (1995, p.317), existe uma dificuldade, tanto entre as novas quanto entre as gerações mais antigas, de compreensão de uma para com a outra. Para os mais jovens, é complicado compreender os anseios e preocupações das gerações precedentes que presenciaram conflitos políticos cujo desenrolar deixou profundas cicatrizes. Estudar, ler, ouvir falar sobre um período de guerra é muito diferente de vivenciá-la. Da mesma forma, existe dificuldade para os mais velhos aceitarem os valores diferenciados e a visão de mundo das novas gerações. Esta lacuna existente entre diferentes gerações evidencia o contraste existente entre elas.

Durante a década de 1960, a cultura jovem encontrou seus próprios meios de se propagar – seja por meio dos discos, do rádio, dos livros, do cinema ou mesmo por meio de redes de universidades que promoviam intercâmbios internacionais, onde os jovens

³⁴ Nome dado para à explosão demográfica nos Estados Unidos que aconteceu após a II Guerra Mundial. Entre 1946 e 1964 nasceram 77 milhões de bebês, sendo 40% da população norte-americana em 1964 com menos de 20 anos de idade (SHUKER, 1999).

³⁵ O Verão do Amor foi um fenômeno social com manifestações em várias partes do mundo em meados de 1967 durante o verão do hemisfério norte. A passeata pela paz realizada no dia 15 de abril (na primavera) de 1967 em Nova York é considerada um marco do início desse fenômeno social. Essa manifestação reuniu cerca de 300 mil participantes, sendo o maior ato político realizado nos Estados Unidos até então.

estabeleciam contatos e consolidavam uma cultura jovem global, por meio de instrumentos de comunicação da indústria cultural em uma sociedade de consumo. Para Hobsbawm (1995, p.317), era a primeira vez que a juventude estabelecia uma relação de autonomia, tornando-se independente das correntes ancestrais que sempre exerceram poder de decisão sobre os jovens, mas que agora esse poder - referente às próprias decisões - estava em mãos mais jovens do que de costume. O historiador inglês ainda afirma que a “*radicalização política dos anos 60, antecipada por contingentes menores de dissidentes culturais e marginalizados sob vários rótulos, foi dessa gente jovem, que rejeitava o status de crianças e mesmo de adolescentes [...]*” (HOBSBAWM, 1995, p. 318).

Nada aconteceu do dia para a noite. Os acontecimentos e os movimentos contraculturais que permearam os anos de 1960 e 1970 não aconteceram abruptamente. Foi um processo que teve início nas décadas anteriores e quando emergiu foi inevitável e único. Esta juventude cresceu em um cenário conturbado – a polarização política da Guerra-Fria, entre capitalistas e comunistas, ficou ainda mais acirrada com Fidel Castro assumindo o poder em Cuba em 1959 e o Tibete sendo invadido pela China em 1950. No ano de 1960 surge a SDS (*Students for a Democratic Society*), que dois anos depois publicou a Declaração de Port Huron. Anteriormente, a SDS era conhecida como SLID (*Student League for Industrial Democracy*). A mudança de nome pode ser vista como uma representação da independência dos jovens como comentada por Hobsbawm – o controle agora era assumido por uma nova geração³⁶.

O surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo era cada vez mais reconhecido, entusiasticamente, pelos fabricantes de bens de consumo, às vezes com menos boa vontade pelos mais velhos, à medida que iam expandir-se o espaço entre os que estavam dispostos a aceitar o rótulo de “criança” e os que insistiam no de “adulto” (...) Um líder com menos de quarenta anos era uma raridade mesmo em regimes revolucionários surgidos de golpes militares, um tipo de mudança política em geral promovida por jovens oficiais subalternos, porque esses têm menos a perder que os mais graduados. Daí muito do impacto internacional de Fidel Castro, que tomou o poder com 32 anos. (HOBSBAWM, 1995, p.318-319).

No decorrer da década de 1960, outros acontecimentos marcaram o contexto conturbado da época (GOFFMAN; JOY, 2007) - o assassinato do presidente dos Estados Unidos, John Kennedy (1963), assumindo o vice Lyndon Johnson: conservador considerado muito “careta” pela juventude; a guerra dos EUA contra o Vietnã, cujas ações bélicas foram

³⁶ Um estudo intitulado “*Time Out of Mind: a Timeline of the Counterculture*”, de Judith Goldsmith, faz um mapeamento detalhado dos principais acontecimentos que marcaram a contracultura. In: <<http://www.well.com/~mareev/TIMELINE/>>. Acesso em: 06 Maio 2014.

classificadas como um genocídio; conflitos raciais se espalhavam entre os americanos, culminando no assassinato, em 1968, de um dos mais importantes líderes do movimento pelos direitos civis dos negros, Martin Luther King Jr.

Os hippies, tidos como os novos beatniks – como era conhecida a juventude com comportamento underground ainda nos primórdios da contracultura, na década de 1950 (SHUKER, 1999), saíam em protesto pelas ruas. O apelo estereotipado de rebeldia daquele período ganhou corpo com o comportamento na contramão da juventude – as roupas coloridas, o estilo musical, o interesse por religiões orientais e pelo misticismo, os longos cabelos, a estética artística de cores saturadas, a insatisfação com as classes majoritárias, o pensamento de promover a igualdade entre os seres humanos, a busca por caminhos alternativos que vislumbrasse mudanças e o uso de drogas como a maconha e o LSD. No entanto, tudo isso era apenas a ponta do iceberg que ocultava, sob as águas, a composição de uma nova forma de pensamento e de interação com os outros; nova forma de amar e de enfrentar o mundo – uma cultura que renegava os rótulos convencionais e fazia as pessoas se indagarem sobre o consenso de coletivo do mundo ocidental. A juventude se mostrava rebelde, com perspectivas e anseios que pareciam incompreensíveis para uma boa parcela da população. Para Goffman e Joy (2007), a grande diferença entre os hippies e os beatniks é que, apesar de ambos possuírem um espírito libertário, saindo pelas estradas, aproveitando todos os minutos de suas viagens, curtindo a vida e se contrapondo aos padrões da época, os hippies se envolviam em causas sociais e políticas - poderiam sair pelas autoestradas americanas, rumo ao sul, não apenas pela diversão e pela aventura, como os beats, mas para somar número junto aos jovens negros que lutavam contra a segregação racial. A geração jovem da década de 1960 poderia não saber onde estava indo, mas sabia que queria trilhar seu próprio caminho. Esse comportamento é condizente com o efeito do uso de drogas, que “(...) *permitem chegar à contemplação, mas a uma contemplação que é incompatível com a ação e até mesmo com a vontade de agir, com a própria ideia de ação*”. (HUXLEY, 2002, p. 19). Essa confusão, de não saber exatamente para onde se está indo ou de como fazer algo, possui similaridade com os efeitos das substâncias alteradoras de consciência utilizadas pelos hippies, já que quem faz uso de LSD, mescalina ou maconha “(...) *é capaz de sentir que, embora de certo modo tudo tenha a sublimidade que devera ter, por outro lado há nisso qualquer coisa e errado*”. (HUXLEY, 2002, p.19). Podemos olhar para a contracultura não como um movimento enfadonho e antagônico, e sim, observada como um “*antídoto, um anticorpo, necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial*”. (PEREIRA, 1986, p.10). A contracultura serviu para confrontar a cultura oficial – uma

afronta à ordem vigente que buscou pular fora do sistema estabelecido. Os fatos que sacudiram esse período foram um estímulo às inquietações dos jovens na busca por novas nuances - novas gradações de percepções.

Essa nova tonalidade perceptiva, almejada pela juventude, foi traduzida por uma palavra que se refere às experiências sensitivas provocadas por substâncias psicoativas que alteram a percepção humana e intensificam a atividade sensorial – o termo “psicodélico” foi cunhado em 1957, pelo psiquiatra Humphry Osmond³⁷. O indivíduo que se submete às experiências psicodélicas pode ter sensações intensas e suficientemente significantes que ficam registradas na mente daqueles que as vivenciam. Dessa forma, as viagens – como são chamadas as alterações provocadas pelas drogas – extravasam os limites da mente para uma esfera concreta, e passam a ser compartilhadas através das artes – pintura, música, literatura, cinema, etc... Um exemplo de manifestação das sensações experimentadas por inferência do uso de substâncias psicoativas é o rock psicodélico, que se valia de recursos em estúdio nas gravações para registrar, de forma sonora, a expansão da consciência. “*O rock psicodélico e o acid rock relacionaram-se tanto com a moda, os pôsteres, os projetos de gravação e os efeitos visuais dos concertos quanto com a música em si*” (SHUKER, 1999, p. 245).

Os Beatles, por exemplo, tiveram uma fase psicodélica marcante, com uma sofisticação harmônica e melódica. Segundo comentários de Timothy Leary, o disco *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, oitavo álbum do grupo, lançado em 1967, foi “*a declaração mais influente, através da mídia, das realidades múltiplas e tornou-se um clássico instantâneo da cultura de drogas*”. (LEARY, 1999, p.273).

Um ano antes os Beatles já haviam lançado *Revolver*, sétimo álbum da banda, com músicas como “*She Said, She Said*”, “*Dr. Robert*” e “*Got To Get You Into My Life*”³⁸ que são canções “*assombradas e saturadas de LSD de George Harrison e John Lennon, uma delas*”³⁹ com letra inspirada em um livro de Timothy Leary” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 288).

Revolver marcou um desenvolvimento significativo na música dos Beatles, bem como o fim de uma era. (...) evidenciando a óbvia influência do contato com a emergente contracultura e com os desenvolvimentos da arte de vanguarda, a obra dos Beatles estava chamando a atenção de um público mais hippie. Encontros com a

³⁷ Timothy Leary descreve Osmond como “*um inglês inteligente e erudito, que cunhou o termo “psicodélico”*”. (LEARY, 1999, p.57).

³⁸ Escrita por Paul McCartney, a música é um hino de louvor à maconha disfarçado de canção de amor. “*Não era de uma mulher que Paul precisava todo dia. Era de um baseado*”. (TURNER, 2009, p.179).

³⁹ A música “*Tomorrow Never Knows*” é a faixa de encerramento do disco “*Revolver*” e foi inspirada no livro *A experiência psicodélica: manual baseado no livro tibetano dos mortos*, de Timothy Leary. A canção é uma das primeiras músicas ao estilo do emergente rock psicodélico.

cena *underground*, além dos efeitos das drogas psicodélicas, iriam alterar tanto a percepção de mesmos quanto de sua música. (TURNER, 2009, p.154).

O LSD e a maconha eram as drogas representantes do psicodelismo, utilizadas para abrir a mente e amplificar o modo de pensar da sociedade:

A viagem (de LSD) era tão poderosa, tão diferente, tão desintegradora da ilusão da realidade única, que as pessoas que a vivenciavam fatalmente formavam grupos exclusivos. A diferença entre aqueles que queriam explorar novas áreas do cérebro e aqueles que evitavam reativamente o desafio, era o prenúncio do amargo conflito cultural que explodiria em todos os lugares na década que estava por vir. A questão que permeava nosso trabalho naqueles primeiros passos da pesquisa era a de como introduzir esses métodos de expansão da consciência na sociedade. (LEARY, 1999, p. 54).

Timothy Leary demonstrava pretensões de popularizar as experiências psicodélicas, e foi aconselhado por Aldous Huxley, em outubro de 1960, para controlar a seus anseios e inicialmente, trabalhar de modo privado: “(...) *inicie artistas, escritores, poetas, músicos de jazz, cortesãs de luxo, pintores, boêmios ricos. E eles iniciarão os ricos inteligentes. É assim que tudo que está associado à liberdade cultural, estética e filosófica tem sido transmitido*”.

As substâncias psicotrópicas também podem ser relacionadas com a busca pelo sagrado. Conforme comenta Huxley (2002), a relação com o divino se intensifica e é indissociável da percepção de mundo dada pelo uso de substâncias como o ópio, a maconha (haxixe), cogumelos ou qualquer outro alucinógeno que desbloqueie o cérebro e o sistema nervoso central, chamado por Huxley (2002, p. 11) de “válvula redutora”. Para o escritor inglês, todos os seres humanos são portadores de Onisciência, capazes de perceber tudo o que está acontecendo em qualquer parte do universo. No entanto, para “*tornar possível a sobrevivência biológica, a torrente da Onisciência tem de passar pelo estrangulamento da válvula redutora, que são nosso cérebro e nosso sistema nervoso.*” (HUXLEY, 2002, p.11). O uso de drogas psicodélicas seria como uma chave dessa válvula, permitindo o acesso a circuitos cerebrais não explorados, ou regiões inacessíveis quando estamos em um estado de consciência e percepção consideradas normais. Se pensarmos que diversas civilizações ao longo da história se valeram de diferentes substâncias como catalizadoras de percepções em seus rituais religiosos, na busca de revelações divinas provenientes de um ser superior, podemos compreender que a fé e os psicoativos não são excludentes⁴⁰ – experiências

⁴⁰ O LSD e a maconha são consideradas substâncias enteógenas, ou seja, substâncias que podem catalisar experiências espirituais intensas nas quais os usuários se sentem como se estivessem em contato com uma ordem cósmica ou espiritual maior. A palavra enteógeno significa, literalmente, manifestação interior do

espirituais, transcendentais, muitas vezes pode ter seu processo justificado pela química intensificando a alteração mágico/religiosa do sujeito. (SAES, 2005, p.10).

No início dos anos 1960, a classe dominante era radicalmente contra o uso do LSD, assim como era contra o uso de outras drogas ilegais⁴¹. A droga era vista pelo conservadorismo norte-americano como “*o anti-édipo, prolifera uma reação separatista da juventude frente à Família – assim como o rock, que jamais é extensivo ao gosto dos pais*”. (BARRETO, 1982, p.28). Mesmo com Timothy Leary defendendo o uso consciente de drogas alucinógenas, com ambientes preparados e seguros e com suas pesquisas apresentando dados objetivos⁴², falsas notícias e manchetes sensacionalistas difamavam o LSD, afirmando, por exemplo, que seu uso era capaz de modificar a estrutura cromossômica das células. Fazendo uma alusão ao quinto artigo da Declaração de Direitos dos Estados Unidos (que é o direito de não testemunhar contra si próprio e não ser julgado duas vezes pelo mesmo crime), Leary chamou de “*quintessência do igualitarismo*” ou de “*Quinta Liberdade*” o direito de um ser humano gerenciar, sem interferências, com seu próprio estado de consciência (LEARY, 1999, p.63).

A cultura das drogas – que se espalhou rapidamente – amalgamada aos fatos que marcaram o contexto político, econômico e social das décadas de 1950 e 1960, temos como resultado uma juventude inquieta e inconformada, que se recusa ao comodismo, com drogas como o LSD e a maconha, que modificam⁴³ o funcionamento do sistema nervoso central

divino. Entre as plantas, alguns dos enteógenos mais conhecidos são a Ayahuasca, Jurema, Cannabis, Yopo, Peiote e Ololiuqui. Entre os fungos, a Psilocybe e a Amanita.

⁴¹ O LSD passou a ser proibido nos Estados Unidos em 1967, tanto para uso medicinal quanto para uso recreativo, o que dificultou as pesquisas relacionadas à substância.

⁴² Em 1961, Timothy Leary liderou uma equipe de psiquiatras e estudantes em sessões de drogas psicodélicas com prisioneiros da penitenciária estadual de Concórdia, obtendo resultados inéditos na taxa de reincidência criminal dos presos que ganhavam a liberdade. A taxa de reincidência caiu de 70% para 10%, e seus resultados foram publicados nos seguintes artigos: LEARY, T. **The effects of consciousness expanding drugs in prisoner rehabilitation.** In: *Psychedelic Review*, v.10, 1969. METZNER, R. e WEIL, G. **Predictive recidivism: base rates for Concord constitution.** *Journal of Criminal Law, Criminology and Police Science*, 1963. METZNER, R. et al. **A Change drug for adult offenders using psilocybin.** In: *Psychotherapy*, julho de 1965.

⁴³ Cada substância psicoativa presente nas drogas tem efeitos específicos sobre o comportamento e a percepção de seus usuários. Uma possível classificação das drogas, desenvolvida pelo pesquisador francês Louis Chaloult (2014, p.11), divide as drogas toxicomanógenas (indutoras de toxicomanias) seguindo como critério a diferença entre seus efeitos – existem drogas estimulantes, drogas depressoras e drogas perturbadoras do sistema nervoso central. As drogas estimulantes, como a cocaína, a cafeína, as anfetaminas e o tabaco são substâncias com a capacidade de acelerar a atividade do sistema nervoso central. Entre seus efeitos está a diminuição do sono e do apetite, aumento da vigília ou estado de alerta, aumento da pressão sanguínea, ansiedade e euforia. Seus usuários tornam-se mais ativos. (CARLINI, 2014, p.11). As drogas depressoras reduzem a atividade do sistema nervoso central, possuindo também propriedades analgésicas devido à diminuição intensa que provoca no trabalho realizado pelos neurônios envolvidos com o processamento da sensação de dor. As drogas depressoras mais utilizadas são o álcool, os barbitúricos, tranquilizantes e calmantes (benzodiazepínicos), substâncias inalantes e as drogas opióides. Os efeitos são sonolência e lentificação psicomotora. (CARLINI, 2014, p.11). Perturbadoras são drogas como a maconha, o

ligando circuitos inacessíveis no cérebro e ampliando o modo de encarar as pessoas e o mundo que por elas é habitado. O enredo contracultural da década de 1960 foi uma “cacofonia política, econômica, social, religiosa, cultural, intelectual, revolucionária, musical, artística, visual e sensorial que fez a colagem dos fatos respingar em outras áreas”. (SAEZ, 2015, p10).

A maconha e o LSD aguçavam os sentidos e traziam reflexões ontológicas aos seus usuários. O uso dessas drogas viabilizava um entendimento de mundo alternativo, muito diferente à concepção daqueles que não mediam esforços para a manutenção do sistema pós-industrial. E este entendimento singular, esta nova perspectiva de mundo, dava-se, sob o uso de drogas, a partir de um apelo visual mais pulsante e vibrante que o usuário tinha durante suas viagens psicodélicas. É importante ressaltar que não podemos confundir “visual” com “visões”. Apesar de alucinógenas, as saliências oculares promovidas pelo uso dessas substâncias se dão a partir daquilo que está no campo visual do usuário:

Mas em tempo algum apareceram faces ou forma de homens ou animais. Nada de paisagens, espaços abissais, mágico crescimento e metamorfose de edificações, nada que lembrasse, por remoto que fosse, um drama ou uma parábola. O outro mundo ao qual a mescalina me conduzira não era o mundo das visões: ele existia naquilo que eu podia ver com meus olhos abertos. A grande transformação se dava no reino dos fatos objetivos. (HUXLEY, 2002, p.9).

O entendimento alternativo do mundo é dado a partir do campo de visão do usuário, daquilo que se enxergava. Dessa forma, havia por parte de Timothy Leary uma preocupação constante em preparar um ambiente, seguro e adequado, para as sessões de uso de drogas. Para Leary, as experiências negativas com as drogas, popularmente conhecidas como *Bad Trips* estavam relacionadas diretamente com o clima, a atmosfera onde eram ministradas as sessões, já que os estímulos cerebrais eram ativados pelo sentido da visão. A primeira experiência com substâncias psicoativas de Leary o convenceu de que estas poderiam ser um instrumento poderoso, se ministrado corretamente, para reprogramar o cérebro e libertar o indivíduo de autoconceitos penosos e arquétipos sociais, podendo ser um meio para a transformação do comportamento e da personalidade até onde cada um desejasse. (LEARY, 1999, p.43). O psicólogo convenceu a Universidade de Harvard a

LSD, o Triexafenid (medicamento sintetizado pela indústria farmacêutica) e diversas plantas que contém substâncias alucinógenas. Estas drogas não aceleram nem reduzem o funcionamento do sistema nervoso central, mas produzem uma mudança qualitativa na maneira de trabalhar do cérebro de seus usuários. (CARLINI, 2014, p.11).

encomendar um lote de psilocibina⁴⁴ da empresa suíça Sandoz Pharmaceuticauls e fundou o que se tornaria conhecido como o Programa de Pesquisas de Drogas de Harvard. (LEARY, 1999, p.47) Nascia, neste estranho e improvável momento da educação e da história da psicologia, o embrião de um movimento que nos anos seguintes mudaria não apenas a vida de Leary, mas a dinâmica social da América moderna. (GILMORE, 2008, p.51).

Dois fatores eram fundamentais no trabalho com drogas realizado por Leary. Um deles era o fato de o terapeuta não apenas administrar a droga ao paciente para anotar suas reações, mas também fazer uso da droga. Outro fator era a prática em um ambiente seguro, que ficou conhecido como “*set and setting*”: para o paciente ter uma grande probabilidade de alcançar uma reorganização psicológica saudável, era necessário ajustar (set) a mente da pessoa que tomasse a droga em um ambiente (setting) tranquilizador. (GILMORE, 2008, p.52).

Uma das propostas de Timothy Leary era treinar e condicionar o cérebro a acessar, sem a necessidade de utilizar drogas, circuitos cerebrais que só eram acessíveis se ativados por drogas como psilocibina, LSD, maconha ou qualquer outra substância psicotrópica. Nos primeiros anos, Leary e outros pesquisadores não tiveram problemas com suas pesquisas em Harvard, administrando psilocibina para algumas dúzias de pacientes e estudantes de psicologia. Também administrou a droga para prisioneiros, tendo sucesso na redução da taxa de reincidência criminal, e para estudantes de teologia, que descreveram como verdadeiras experiências espirituais a experiência psicodélica (LEARY, 1999, 138). Fora da universidade de Harvard, Leary estabeleceu contatos com Aldous Huxley e Allen Ginsberg, com quem debatia sobre os valores terapêuticos dos psicodélicos e se estes deveriam ser compartilhados com escritores e artistas que poderiam usar os *insights* conquistados com as drogas em benefício da humanidade e da psicologia. (GILMORE, 2008, p.52). Estes debates levaram Leary a administrar a droga para pessoas como Robert Lowell, William Burroughs, Thelonious Monk e Jack Kerouac, entre outros. Leary e Ginsberg, diferentemente de Huxley, acreditavam em um “ideal igualitário” de que as drogas psicodélicas não deveriam ficar restritas a uma aristocracia de artistas e intelectuais – se as drogas representavam uma esperança de verdadeiro enriquecimento de humanidade, deveria então estar ao alcance de um maior número de pessoas. (GILMORE, 2008, p.52-53).

Os psicodélicos poderiam ser uma maneira de habilitar as pessoas a investigar e transformar suas próprias mentes, e ele (Timothy Leary) suspeitava de que as

⁴⁴ Droga sintética equivalente ao componente ativo encontrado nos cogumelos mágicos mexicanos.

pessoas mais abertas a tal experiência, os que dela mais poderiam se beneficiar, seriam os jovens. (GILMORE, 2008, p.53).

Muitas pessoas, em Harvard e fora dela, achavam que Leary estava libertando, com o uso de drogas, valores acima de limites aceitáveis. Alguns professores não toleravam a ideia de Leary, usando o nome da universidade, dar aos estudantes drogas que pudessem retirá-los do estado racional. Para Nathan M. Pusey, que na época ocupava o cargo de reitor de Harvard, Timothy Leary e Richard Alpert estavam dando um caráter messiânico e religioso às suas empreitadas, ignorando seus deveres de professor, o que os levou a serem demitidos da docência em 27 de março de 1963. (COHEN, 2014, p.263). A perda do cargo não aborreceu Leary, já que suas pesquisas com drogas continuariam devido ao interesse de Peggy, Billy e Tommy Hitckcock, herdeiros da família Mellon que compraram para Leary uma mansão de 64 cômodos em uma propriedade rural em Millbrook, no estado de Nova York. (GILMORE, 2008, p.53). Entre 1963 e 1967 essa propriedade serviu aos curiosos, descolados, rebeldes, poetas, atores e atrizes, modelos, jornalistas, escritores, músicos e artistas como um retiro hedonístico e filosófico frequentado por pessoas em busca de visões ou pela expectativa de uma orgia regada à drogas, e todos saíam de lá carregando na memória uma experiência inesquecível (LEARY, 1999, P. 248). De renomado professor de Harvard, Leary passou a ser um guru das drogas em uma época de imensas mudanças culturais e políticas nos Estados Unidos. Em contraponto ao horror e violência das batalhas pelos direitos civis, do assassinato do presidente John Kennedy e do ódio causado pela guerra do Vietnã estava uma cultura jovem que ganhava identidade e poder sem precedentes. Embalados pela música de Bob Dylan, dos Beatles, dos Rolling Stones, de Janis Joplin, de Jimi Hendrix, da Motown e da Southern, e também das bandas de San Francisco como Grateful Dead e Jefferson Airplane, os jovens estavam cada vez mais convictos de que poderiam viver suas vidas de maneira íntegra de acordo com suas próprias regras, distantes dos protocolos convencionais e dos privilégios da cultura dominante. As drogas eram parte da construção dessa nova identidade por proporcionarem aos jovens um meio de se distanciarem da visão “careta” predominante, participando de experiências privadas e proibidas. (GILMORE, 2008, p.55).

Não foram apenas os conservadores que se irritaram a relevância de Timothy Leary nas pesquisas com drogas psicodélicas. Um dos ícones da contracultura, Owsley Stanley,

que ganhou destaque não apenas como o engenheiro de som da banda Grateful Dead⁴⁵, mas também por ser um produtor de LSD que distribuía a droga por acreditar ser essa a melhor maneira de disseminar a iluminação (COHEN, 2014, p.270), dizia não ter tempo para o ex-professor de Harvard:

Leary era um idiota. Ébrio com o “manto da celebridade” e o próprio ego, tornou-se um palhaço da mídia e foi o ator mais prejudicial envolvido na destruição do evanescente movimento social da década de 1960 [...]. Ele não nos ouvia quando lhe pedíamos que, por favor, fosse com calma; ele amava os holofotes e confiava na sua notoriedade [...]. Eu não gostava dele (COHEN, 2014, p.271).

Leary atraía não somente para si, mas para as pesquisas com as drogas, uma publicidade que outros pesquisadores e entusiastas achavam desnecessária em um tempo em que as drogas passaram a ser objeto de frenéticas e exaltadas preocupações sociais. Apesar de inúmeros esforços, de especialistas como Frank Barron, Oscar Janiger, Erica Dyck, Humphry Osmond, Gordon Wasson, Valentina Guercken, Albert Hofmann e Aldous Huxley - que se dispuseram a pesquisar o assunto e produziram qualificadas pesquisas - substâncias como o LSD e a maconha eram vistos como uma grande ameaça à juventude estadunidense, e conseqüentemente, ao futuro dos Estados Unidos. Jornais, revistas e programas de televisão reproduziam reportagens sensacionalistas e alarmistas sobre jovens que, sob o uso de drogas, tentavam voar pulando do alto de um edifício ou acabavam em um pronto-socorro, estampando manchetes de assombro diante dessa “recém-descoberta psicose”. (GILMORE, 2008, p.56).

Alguns membros da comunidade psiquiátrica se convenceram que Leary, com sua notoriedade e sua indiferença aos padrões médicos, tinha comprometido a reputação das drogas psicodélicas e impossibilitado a oportunidade de realizar novos estudos. Apesar de inúmeras pesquisas terem sido realizadas, de modo sensato, por médicos e psiquiatras, mostrando que o LSD, se utilizado de forma correta, tinha propriedades terapêuticas, ajudando pacientes em grande sofrimento, em 1966 o governo americano tornou a droga ilegal. (COHEN, 2014, p.270). Leary estava identificado com o que a revista *Time* chamou de “epidemia de LSD” e muita gente estava em seu encalço. (GILMORE, 2008, p.56).

Em 1965, Leary fez uma viagem ao México com seus filhos e sua namorada, para passar as férias. Chegando à fronteira, não obtiveram permissão para entrar no México e foram obrigados a descer do carro para uma revista policial. A filha de Leary, Susan,

⁴⁵ A banda Grateful Dead é conhecida por ter uma legião de seguidores. Em seus concertos, eram consumidas quantidades industriais de maconha e LSD. (COHEN, 2014, p.271).

guardava em sua bagagem uma caixinha com uma pequena quantidade de maconha. Susan tinha dezoito anos e Leary assumiu a responsabilidade pela posse da droga, sendo preso por posse de maconha em uma das jurisdições mais conservadoras dos Estados Unidos e condenado a 35 anos de prisão, além de multa de 30 mil dólares – a maior sentença já dada até então por posse de maconha. (GILMORE, 2008, p.57). No entanto, a sentença foi invalidada pela Suprema Corte dos Estados Unidos, em 1969, porque Leary tinha sido julgado por uma Lei Fiscal da Maconha – a primeira lei que visava o controle da planta, portanto, considerada obsoleta. Em pouco tempo, Leary se tornou um símbolo nacional – tanto para aqueles que condenavam o uso de drogas quanto para aqueles que, ligados ao movimento contracultural, defendiam uma mudança na legislação das drogas. Posto em liberdade enquanto recorria da sentença, começou a dar palestras e entrevistas sobre drogas em todo o país. No festival *Gathering of the Tribes*, em San Francisco, foi um dos convidados de honra onde cantou ao lado de John Lennon e Yoko Ono na gravação de “Give Peace a Chance”. Contando com a participação de Jimi Hendrix, Buddy Miles, Stephen Stills e John Sebastian, Leary gravou, em 1970, o disco *You Can Be Anyone This Time Around*. Suas aparições públicas e sua ligação com os psicodélicos o transformaram no alvo mais visível do crescente ódio às drogas (GILMORE, 2008, p.57). O presidente Richard Nixon, principal articulador da Guerra às Drogas, chegou a dizer em um pronunciamento à nação que Leary era “o homem mais perigoso dos Estados Unidos da América” e a diretiva de seu governo deixava claro que Leary e suas doutrinas deveriam ser subjugados. (GILMORE, 2008, p.57).

Enquanto estava em liberdade, Leary decidiu concorrer ao governo da Califórnia contra o futuro presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, que na época era um ator de cinema desconhecido que nutria certo desprezo pelos pobres, negros, hippies, latinos, mulheres e estudantes (LEARY, 1999, p. 363). A canção tema para a campanha que tinha como slogan a frase “come together, join the party” – um trocadilho com a palavra “party”, que em inglês significa “festa” e “partido” – foi composta por John Lennon, a pedido de Leary. “Come Together” tocou em estações de rádio alternativa de toda a Califórnia e Leary passou a considerar que a música era dele. No entanto, quando Lennon voltou para a Inglaterra gravou com os Beatles uma versão melhorada da música em termos de letra e melodia, e a lançou como lado B de “Something”. (TURNER, 2009, p.304). A campanha de Leary para o governo da Califórnia teve fim em dezembro de 1969, quando Leary foi acusado novamente de posse ilegal de maconha. Em seu segundo julgamento, mesmo

sustentando que o policial que o prendeu havia plantado os baseados, Leary foi condenado a dez anos de detenção (COHEN, 2014, p.270).

No ano seguinte, seguindo um plano cuidadoso, Leary fugiu da prisão e, junto com sua namorada, Rosemary, obtiveram asilo e proteção providenciados por Eldridge Cleaver, um membro dos Panteras Negras que havia fugido dos Estados Unidos após um tiroteio com a polícia em Oakland. Da Argélia, a fuga de Leary se estendeu pela Suíça, onde acabou sendo preso:

Ao final de 1972, Leary se tornara um homem sem pátria e sem recursos. Os Estados Unidos pressionavam governos estrangeiros a não acolher o ex-professor. A procuradoria distrital de Orange County, na Califórnia, indiciou Leary por dezenove crimes associados ao tráfico de drogas, qualificando-o como líder da maior rede de contrabando do mundo, e a Suíça acabou não lhe estendendo o asilo. (GILMORE, 2008, p.60)

Leary acabou fugindo novamente, passando por Viena e Beirute, mas foi preso no Afeganistão - no aeroporto de Cabul - e entregue a funcionários da agência antidrogas dos Estados Unidos. Julgado pela fuga, sua pena aumentou em cinco anos, somada à condenação original por porte de maconha, além de dezenove acusações relacionadas por ser o suposto chefe de uma organização de tráfico de drogas (GILMORE, 2008, p.60).

Neste caso, a campanha de Nixon foi vitoriosa - o LSD passou a ser uma droga ilegal e o considerado “homem mais perigoso da América”, que também era o mais influente pesquisador e divulgador das experiências com drogas, foi perseguido em vários países e colocado na prisão. O movimento psicodélico foi desmantelado e por décadas Timothy Leary seria odiado pelas suas contribuições e incentivos à liberação do espírito rebelde e questionador da década de 1960. (GILMORE, 2008, p.60).

De forma irônica, as autoridades que encarceraram Leary foram também responsáveis por impossibilitar as pesquisas com LSD, por meio da Instituição de Segurança Nacional estadunidense que via na substância uma arma útil no contexto da Guerra Fria. Centenas de pessoas, entre funcionários da CIA, prostitutas, mendigos, pacientes psiquiátricos e cidadãos comuns em geral, foram submetidas ao uso de drogas, a partir de 1953, com a finalidade da CIA em descobrir a possibilidade de transformar estas drogas em substâncias secretas. As experiências eram parte do programa MK-ULTRA, uma tentativa de desenvolver técnicas de controle da mente:

Os militares estavam convencidos de que os prisioneiros de guerra haviam sido submetidos a lavagem cerebral na Guerra da Coréia. Este foi um ponto álgido da paranoia da Guerra Fria e foi tratado por Hollywood na versão original do filme *Sob o Domínio do Mal*. Um veterano da Guerra da Coréia que sofrera lavagem cerebral dos comunistas maus é programado para regressar aos EUA como agente infiltrado. O filme é apaixonante, mas a trama é uma mistura esquisita de fantasia paranoica e ingenuidade. (COHEN, 2014, p.274).

O programa MK-ULTRA criou uma paranoia institucional na CIA: nas festas do escritório, os funcionários levavam suas próprias garrafas de bebida e nunca deixavam seus drinques longe dos olhos, com receio de que as bebidas pudessem ser adulteradas. Uma das operações do programa, batizada com o nome de *Clímax da Meia Noite*, eram bordéis montados por agentes da CIA na cidade de San Francisco. Nestes locais, o movimento de pessoas desavisadamente drogadas era filmado por meio de espelhos falsos e as conversas íntimas, com segredos revelados e destravados pelo uso involuntário de drogas, eram gravadas e usadas em posteriores investigações. As violações dos direitos humanos do MK-ULTRA só seriam reveladas em dezembro de 1974, por uma reportagem do *New York Times*, fazendo com que o congresso americano passasse investigar o programa e, conseqüentemente, proibisse experimentação com drogas em seres humanos sem prévio consentimento informado previamente por escrito e testemunhado por terceiros. (COHEN, 2014, p.277).

2.2 Contracultura e Tecnocracia.

A crítica contracultural é voltada para a sociedade tecnocrática, que cultiva o individualismo - a tendência a libertar-se de toda solidariedade com seu grupo social e a desenvolver excessivamente o valor e os direitos do indivíduo - em detrimento da individualidade, que são as qualidades que compõe a originalidade, fazendo com que algo ou alguém seja único. Na sociedade tecnocrática há uma necessidade de resumir todo aspecto da vida humana e das relações sociais a um conjunto de técnicas que promovam maior eficácia e maior segurança social. Este processo já foi abordado no cinema em 1936, quando Charles Chaplin escreveu, dirigiu e produziu o filme *Tempos Modernos*. A tecnocracia exige do ser humano que ele aja conforme sua “função” no mundo, levando as pessoas a apertar parafusos, como no filme de Chaplin, sem saber para qual finalidade realizam este trabalho. O sistema cultural tecnocrata agrega valores econômicos, políticos e

sociais, permeando todos os níveis de relação entre os seres humanos, carregando e reproduzindo as normas e preceitos que sustentam a sociedade industrial:

A Tecnoburocracia, mais do que um sistema econômico e um sistema político, é um sistema cultural, entendida essa última expressão em seu sentido mais amplo. Cultura é o produto de toda atividade humana. É o produto do trabalho, da arte e da inteligência dos homens através dos tempos e em cada momento Cultura abrange a atividade econômica, política, lúdica, artística, científica, religiosa e ideológica do homem. A cultura da sociedade industrial moderna já é em grande parte e tende a ser cada vez mais uma cultura tecnoburocrática. (PEREIRA, 1972, p.109).

A compreensão da cultura das drogas, inerente ao movimento contracultural, passa pela compreensão da cultura tecnocrática. A contracultura, impulsionada pelo *rock'n roll*, iniciou sua jornada na década de 1950 com a obra poética *Howl*, de Allen Ginsberg, que inaugurava um movimento literário que ficaria conhecido como *beat generation*.⁴⁶ No entanto, o movimento contracultural atingiu seu ápice na década de 1960 - representando a recusa, por parte de uma juventude que passava a se distinguir como grupo constituído, dos valores ocidentais. Essa juventude se via detentora de suas próprias marcas culturais e sua contestação ao *establishment* fazia parte de sua proposta por um novo estilo de vida.

Os Estados Unidos saíram da Segunda Guerra como a grande potência econômica mundial. Com apoio e propaganda do governo vigente, o estilo de vida americano começou a se desenvolver devido à grande prosperidade econômica, as maiores oportunidades de emprego e a melhora da situação financeira das famílias de classe média do país. A família passa a ser o núcleo de manutenção da moral e dos bons costumes aceitos na sociedade.⁴⁷ Com a prosperidade econômica, houve uma conseqüente melhora no nível de renda do trabalhador mediano provocando um aumento no número de jovens nas escolas e universidades – espaço que propicia a troca de ideias e questionamentos. Não é a toa que neste período vemos eclodir a consciência política de diversos grupos – negros, homossexuais, jovens, mulheres, estudantes, yippies⁴⁸ – em torno de seus direitos civis. Esta

⁴⁶ Grupo de jovens poetas norte-americanos da década de 1950 que contestava o estilo de vida estadunidense. Suas obras são caracterizadas por um forte espírito libertário e questionador e a valorização de princípios hedonistas. Prezavam pelo sensorial e pelo lúdico no lugar do intelectualismo, chegando a desprezar ambições convencionais como a construção de uma carreira profissional. Seus mais proeminentes autores foram Allen Ginsberg (e seu poema "Howl") e Jack Kerouac (e seu livro "On The Road"). (PEREIRA, 1986, p.34).

⁴⁷ Sobre a ascensão econômica dos Estados Unidos no pós-guerra e do American Way of Life ver (KARNAL et al., 2007, p.230-234).

juventude se fez ouvir nas vozes de cantores e compositores de rock e folk, como Elvis Presley, Bob Dylan, Beatles, Janis Joplin, Jimmy Hendrix, The Who, Rolling Stones, The Doors, entre outros. Compositores que cantaram as angústias, os sonhos, os anseios e os desejos de uma geração rebelde e insatisfeita. Dessa forma, podemos compreender melhor o conceito do termo contracultura, definido assim pelo poeta e professor Paulo Henriques Britto: “A ideia de contracultura está intimamente associada à ideia de transgressão: uma “contracultura” seria uma subcultura que se define em oposição à cultura dominante, numa postura transgressiva”. (BRITTO, 2007, p.45).

Luís Carlos Maciel afirma que cultura é um produto histórico, portanto, precisa ser historicizado, ou seja, ser compreendido dentro de um espaço de tempo e lugar específicos. Não há “a” ou “uma” cultura, e sim culturas (plural) que se diferenciam conforme o lugar, o tempo, a sociedade. “São diferentes leituras do mundo e por nenhum critério pretensamente objetivo podemos afirmar que uma seja mais válida – ou mais ‘objetiva’, ‘verdadeira’, ‘científica’, etc... – do que outra”. (MACIEL, 1981 apud PEREIRA, 1986, p.13).

Maciel ainda nos explica que o conceito de contracultura pode ser compreendido de duas maneiras distintas – de um lado, podemos nos referir ao conceito relacionando-o a um fenômeno histórico, concreto e específico: o conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram a década de 1960 nos Estados Unidos com um forte espírito de contestação e de insatisfação – o movimento hippie, o Rock`n Roll, a prática do amor livre, o uso de drogas, o orientalismo e as viagens “on the road” que influenciaram jovens de vários outros países. Por outro lado, o conceito pode ser relacionado a um sentido geral e abstrato, uma postura de crítica radical diante da cultura convencional ou dominante. Neste sentido, o conceito não está vinculado a um tempo histórico específico, e sim a um comportamento, atemporal, de insatisfação diante da ordem vigente. (Ibid, p.14). O conceito de contracultura que utilizamos neste trabalho é o primeiro citado por Maciel, que habita lugar e tempo específicos, localizado nos Estados Unidos da década de 1960. O primeiro grande feito dessa contracultura foi relativizar e contestar a cultura vigente. Inconscientemente, somos bombardeados desde a infância por informações que colocam a cultura a qual pertencemos como superior às demais. Mesmo inseridos em uma cultura dominante e recebendo as cargas “impositivas” de uma ideia de superioridade cultural, os agentes da contracultura criaram suas próprias concepções que os levou a contestar o contexto cultural do qual faziam parte. Segundo Roszak, o intuito principal dos jovens

⁴⁸ Membros do partido político surgido em 1967 chamado *Youth Internacional Party*, ou Partido Internacional da Juventude. O yippie era o hippie politizado.

americanos na década de 1960 era se livrar das amarras do *Establishment*, que naquele efervescente período, significava se livrar das barreiras da tecnocracia:

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que as pessoas tem em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. (ROSZAK, 1972, p.15).

O que se coloca em ação, sempre que se ouvem palavras como “racionalizar”, “planejar” ou “modernizar”, é um conjunto de medidas ou providências a serem tomadas para superar o que são consideradas falhas dessa mesma sociedade industrial. Sendo assim, a tecnocracia opera a partir de imperativos inquestionáveis como a necessidade de maior eficácia e de maior segurança social. Todo o comportamento humano que orbita o complexo industrial passa a ser objeto de influência da tecnocracia - a política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo – tudo se torna objeto de manipulação de uma “engenharia social” (Ibid. p.15) com métodos de procedimento estritamente técnicos. A vida social se transforma em uma vida técnica e a tecnocracia, ligada à lógica industrial, pode tanto ser encontrada nos sistemas capitalistas quanto nos sistemas socialistas. (Ibid. p.31). O inimigo das esquerdas tradicionais era o capitalismo, e não a sociedade industrial. Não havia sentido, para as esquerdas socialistas, lutarem contra a ordem, a eficiência e a racionalidade. A juventude passou então, sem ter a quem recorrer, a questionar ela mesma a tecnocracia da sociedade industrial, buscando a construção de uma nova sociedade, uma alternativa menos racionalista e não tecnocrata. Entretanto, essa nova construção não estava no plano social, mas em um plano psíquico – mesmo que de uma maneira inevitável houvesse definitivos desdobramentos sociais. A construção de uma nova sociedade, para estes jovens, não estava ligada a instituições ou partidos políticos. A mudança proposta era uma mudança de consciência. Por isso, a contracultura pode se caracterizar como um fenômeno cultural, e não como uma manifestação política:

O que torna a rebelião da juventude em nossa época um fenômeno cultural, e não um mero movimento político, é o fato de passar por cima da ideologia, procurando atingir o nível da consciência, buscando transformar nosso sentido mais profundo do ego, do próximo, do ambiente. (Ibid, p.61).

E nada melhor para o estímulo da consciência, ou para atingir a proposta de sua alteração, do que o uso de drogas, principalmente o LSD e a maconha. Dessa forma, uma sociedade tecnocrática que coloca o uso de substâncias capazes de alterar a percepção

humana como uma atividade a ser execrada ganha o seu contraponto - o uso de drogas passa a ter um significado, para os jovens que contestavam tal construção social, de resistência e crítica à cultura estabelecida. Para Roszak, “a experiência psicodélica é um elemento importante da rejeição radical da sociedade adulta por parte dos jovens”. (Ibid, p.161).

O movimento hippie, com suas roupas coloridas, seu misticismo, seu psicodelismo, seus mantras de paz e amor e seus longos cabelos, celebrava o pacifismo e o *flower power* (PEREIRA, 1986, p.34), marchando pela paz em tempos de guerra, distribuindo sorrisos e flores. A expressão cultural psicodélica hippie defendia o uso de substâncias alucinógenas como o LSD e a maconha com intuito de propiciar o contato com uma experiência sensorial provocada pela alteração de consciência, com objetivos de promover um resgate interior individual para revigorar os significados da existência. A difusão e popularização, tanto do movimento hippie quanto do psicodelismo, implicou na popularização da maconha entre jovens de média e alta camada social. Essa juventude, que não reconhecia as regras da época como legítimas, derrubou as clássicas barreiras criadas acerca do consumo de cannabis e passou a fazer do consumo da erva uma via contestatória diante da repressão ocidental – para o movimento hippie, fumar maconha era um ato de protesto.

Mesmo considerando o psicodelismo como elemento importante para compreensão da rejeição dos jovens pelo mundo construído pelos adultos, Roszak tinha uma visão bastante crítica e consciente dos perigos que a experiência com drogas pode oferecer, dedicando o capítulo V de seu livro ao *uso e abuso da experiência psicodélica*. (ROSZAK, 1972, p.161).

Se aceitarmos a tese de que a contracultura constitui, em essência, uma exploração da política de consciência, a experiência psicodélica torna-se um, mas apenas um método possível de se organizar essa exploração. Torna-se um meio químico limitado para um fim psíquico maior, ou seja, a reformulação da personalidade, sobre a qual se baseiam, em última instância, a ideologia social e a cultura de modo geral. (ROSZAK, 1972, p.161-162)

Para o historiador americano, as experiências com drogas passam a ser uma influência pouco sadia dentro de um contexto em que deixam o campo da pesquisa intelectual psicológica e passam a ser “*tragadas para bojo de um grande movimento social*”. (ROSZAK, 1972, p.164). Para mentes maduras, talvez a experiência com drogas seja sensata e proveitosa. No entanto, a contracultura colocou essa experiência nas mãos de uma geração de jovens “*pateticamente acultural e que frequentemente traz para a experiência nada além de um anseio vazio*”.

Não há o menor ponto em comum entre o fato de um homem com a experiência e a disciplina intelectual de Huxley experimentar mescalina e um menino de quinze anos aspirar um solvente sintético como cola de avião até seu cérebro se esfacelar. No primeiro caso, temos uma mente privilegiada buscando experientemente uma síntese cultural; no segundo, uma criança tonta buscando prazer na visão de balões coloridos. Mas depois que todos os balões subiram e espoucaram, que resta senão a vontade de ver mais balões coloridos? E o menino volta a pegar o tubinho mágico... e não será a última vez. (ROSZAK, 1972, p.165)

Roszak acrescenta ainda que, para os adolescentes rebeldes, a perspectiva de expansão da consciência oferecida pelo uso de drogas esta fadada ao fracasso, já que em mentes jovens alienadas, a consciência é diminuída devido à fixação. Drogas psicodélicas, para o autor, acabam constituindo em muitos jovens uma obsessão violenta, deixando de ser um meio de exploração da consciência para se tornar em um fim em si mesma, centralizando-se em um modo único de consciência. (ROSZAK, 1972, p.165).

Não é o caso de que todos os jovens se hajam transformado em viciados; o que ocorre é que, na orla boêmia, estão tentando ativamente dar às drogas e a seu uso o status de toda uma cultura. Ironicamente, o vício é típico da pior espécie de comercialismo norte-americano. (...) A estratégia máxima da publicidade é: não venda apenas um abridor de latas; venda uma nova maneira de vida. (ROSZAK, 1972, p.165-166).

O grande problema do psicodelismo contracultural, para Roszak, está nas relações exploradoras – muitas vezes corruptas e assassinas – que se formam de maneira inevitável ao redor de qualquer comércio ilegal. É o tráfico ilegal de drogas que irá subsidiar comunidades hippies como a East Village e Haight-Ashbury.

Mesmo que a maioria dos hippies consiga manter-se fora dos aspectos mais cínicos e criminosos do tráfico, suas comunidades tornam-se, entretanto, um mercado cada vez mais dominado por interesses comerciais insensíveis, tão preocupados em intensificar a consciência quanto Al Capone em organizar festivais dionisíacos. (ROSZAK, 1972, p.168).

Ironicamente, os mesmos interesses comerciais criticados pelos jovens são aqueles aos quais são obrigados a se submeter para conseguir dinheiro. No mundo capitalista se valoriza a produção individual, enaltecida como a melhor forma de se aproveitar cada um dos seres humanos. A importância de cada pessoa e sua contribuição com o meio no qual está inserido, cooperando com seu ambiente como retorno àquilo que o meio lhe oferece, é

transformada, no capitalismo, em um sistema de desequilíbrio, onde o indivíduo passa a se doar para o círculo que o acolhe sem dele obter benefícios. O padrão social estabelecido na sociedade estadunidense foi, com o tempo, moldando a vida de sua população e criando um ambiente entre a juventude que queria seguir seus próprios passos, não obedecendo ao destino criado e muitas vezes imposto por seus pais. Na contracultura, os jovens assumem o protagonismo porque atuam contra um pano de fundo de passividade por parte da geração de adultos (ROSZAK, 1972, p.34), que renunciaram à responsabilidade de decidir, de gerar ideais e de proteger a sociedade contra aqueles que dela querem apenas se aproveitar (ROSZAK, 1972, p.34).

O sistema tecnocrático que acomodou os adultos devido a uma série de fatores - como a crise econômica da década de 1930; o desgaste provocado pelas duas grandes guerras mundiais e a busca por segurança e tranquilidade no pós-guerra; o deslumbramento com uma era de prosperidade; o pânico internacional que se instalou diante do terror termonuclear da guerra-fria; a perseguição aos comunistas e a caça às bruxas desenfreada do macarthismo - encontrou na juventude sua principal contestação. Esse rompimento na sociedade estadunidense, presente no embate entre gerações, ficou ainda mais aberto na explosão da guerra do Vietnã (1964-1975), quando um grande número de jovens, enviados para as trincheiras de combate, não voltam mais para casa, virando estatística entre mais de um milhão de mortos entre americanos e vietnamitas. Além das baixas humanas, a guerra trouxe perdas financeiras, fortalecendo o ambiente de mudança almejado pelos jovens:

[...] as próprias condições da sociedade americana faziam com que o pêndulo da contracultura caísse mais fortemente na direção dos Estados Unidos. Ao contrário da juventude européia, que trazia às costas todo o peso de uma longa tradição de luta política de esquerda bastante institucionalizada, o jovem norte-americano contava com um background radical de esquerda bem menos sólido. Deste modo, era nos Estados Unidos que as novas formas de contestação e luta política postas em cena pelos movimentos de rebelião da juventude iam encontrar o campo mais fértil de surgimento e desenvolvimento. (PEREIRA, 1986, p.30).

A contracultura, apesar de estruturada com mais força nos Estados Unidos, teve implicações e influências na juventude de outros países do mundo, principalmente na Europa e, com menor intensidade, na América Latina. Certamente, a distinção entre os acontecimentos contraculturais europeus e latino-americanos tem relação direta com o desenvolvimento econômico e sociocultural de cada país. Enquanto a maioria dos países latino-americanos vivia, em comparação com os países europeus, um desenvolvimento industrial tardio, a sociedade tecnocrática já estava mais bem aprimorada na Europa. Outro

fator que reprimiu movimentos de contestação na América Latina foi o fato de os Estados Unidos, para evitar revoluções comunistas, apoiarem militares contra a democracia em mais da metade das nações. Esses governos autoritários duraram pouco mais que três décadas e marcaram para sempre o destino de países como o Brasil, Argentina, Paraguai, Guatemala, Chile, Peru, Uruguai, República Dominicana, Nicarágua, Bolívia, entre outros.

Nas décadas de 1960 e 1970 o mundo não era tão globalizado como é atualmente. Mesmo assim, as contestações estudantis, obedecendo ao contexto de cada país, ganharam as manchetes e páginas da imprensa, ramificando-se em diversas nuances, como se o exemplo de uma determinada conjuntura servisse como estímulo para que a juventude encontrasse em si mesmo a energia e o vigor que, em outros tempos, não julgava ser capaz de solidificar. Embora a contracultura tenha se manifestado de forma específica nos diferentes contextos, singular a cada um dos países, haviam ideais comungados a todos – a busca pela liberdade, por justiça social, que permita o respeito aos direitos individuais e o acesso a uma melhor qualidade de vida, independente dos diferentes regimes políticos que estavam em vigor em cada um dos países.

É preciso, todavia, fazer uma ressalva da maior importância: a ideologia, os objetivos da luta estudantil são diferentes nos países subdesenvolvidos. Nestes países não tem muito sentido falar-se em marcusismo ou mesmo em anarquismo. Não há sentido em revoltar-se contra o consumismo das sociedades ricas, em países em que a pobreza e a fome são problemas muito mais graves. Não há porque discutir-se o problema do lazer, da liberdade do homem em relação ao trabalho, quando a falta de trabalho expressa no desemprego disfarçado é um problema muito mais sério. (PEREIRA, 1972, p.196).

Através do exemplo, a revolta estudantil se propagava e se manifestava até mesmo em países que, no contexto da guerra-fria, estavam em polos opostos. Apesar de ter se consolidado nos Estados Unidos, a contracultura teve expressão na Revolução Cultural Chinesa, tendo os estudantes, chamados de Guarda-Vermelhos, como principais atores ao escaparem do controle de Mao-Tse-Tung e começarem a agir por conta própria. A rebelião estudantil propagou-se pelo mundo, com protestos em países como Itália, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Argentina e França, sendo que neste último a intensidade e a violência, acima de todas as expectativas, constituíram uma das maiores crises políticas francesas desde que o general De Gaulle subiu ao poder em 1958. (PEREIRA, 1972, p.144).

O modelo de sociedade que é alvo de críticas dos movimentos contraculturais lembra aquele descrito na obra de ficção “1984”, de George Orwell. O livro é um romance

distópico⁴⁹ em que todos os cidadãos estão integrados a um sistema que impõe a perspectiva de uma vida que, pra ser considerada decente, deve estar submetida a uma rotina de trabalho a serviço de um regime repressivo e totalitário, com alguns momentos de lazer dentro daquilo que é ofertado pelo personagem do livro que representa o poder, o Grande Irmão. A sociedade estadunidense, apesar de estar sob um regime democrático, é submissa a um sistema tecnocrático cujos cidadãos, inertes em sua rotina de vida e trabalho, não encontram tempo para uma reflexão sobre se as coisas têm de ser como são ou se a vida poderia ser diferente, com preceitos diversificados daqueles que hegemonicamente constituem a organização da vida social e profissional.

A tecnocracia, mesmo em países democráticos, acaba criando uma nova forma de autoritarismo capaz de assimilar qualquer insatisfação. Herbert Marcuse, em sua análise, chama a atenção para o “poder absorvente” da tecnocracia, que “no domínio da cultura o “novo totalitarismo” se manifesta precisamente num pluralismo harmonizador” (MARCUSE, 1973, p.73), uma capacidade de proporcionar satisfação ao mesmo tempo em que gera submissão enquanto empobrece a racionalidade de protesto. Em outras palavras, a tecnocracia leva a sociedade a acreditar que o sistema só pode ser funcionalmente viável de uma única forma, que lhe é própria.

Para os jovens contraculturais, a sociedade não tecnocrática precisa ser vivenciada e suas manifestações, seu comportamento, são a forma que encontraram de mostrar a um mundo que não consegue, por medo ou conformismo, ter uma experiência diferente de vida. Todo esse contexto vai ao encontro com a ideia de Roszak que não vê na contracultura um fenômeno político, e sim comportamental e cultural. A experiência diferente de vida, proposta pelos movimentos de contestação à sociedade tecnocrática, não era bem vista pela parcela da população mais conservadora, que queria manter as coisas como elas estavam. Pela primeira vez na história a juventude, em vários lugares do mundo, se empoderou em torno de questões que tinham em comum, formando uma classe que se reconhecia discrepante da dos adultos. Essa experiência diferente de vida passa por uma postura comportamental que é muito cara aos conservadores por manifestarem a liberdade sexual, a vida em comum em comunidades e uma mentalidade e forma de viver muito pacífica,

⁴⁹ Distopia é o pensamento, a filosofia ou o processo discursivo baseado numa ficção cujo valor representa a antítese da utopia ou promove a vivência em uma "utopia negativa". As distopias são geralmente caracterizadas pelo totalitarismo, autoritarismo, por opressivo controle da sociedade. Nelas, "caem as cortinas", e a sociedade mostra-se corruptível; as normas criadas para o bem comum mostram-se flexíveis. A tecnologia é usada como ferramenta de controle, seja do Estado, seja de instituições ou mesmo de corporações. (JACOBY, 2007, p.31).

acreditando que podiam melhorar o mundo através de comportamentos não violentos. Grande parte desses jovens era de universitários, muitos de famílias abastadas e tradicionais, que ficavam chocadas ao verem seus filhos, cujos planos eram de uma carreira em posições consideradas nobres na sociedade, fumando maconha, deixando de cortar os cabelos e usando roupas coloridas. O hedonismo hippie foi o grande contraponto posto à organização e planejamento tecnocráticos. Como as drogas possibilitavam experimentar estados alterados de consciência, a juventude enxergou aí um caminho para essas novas experiências.

No entanto, a sociedade contemporânea nunca chegou a atingir um pleno “bem-estar” vivenciado por todos os membros da população. Os que têm qualidade de vida querem manter seu padrão, ou até aumentá-lo, querendo duplicar seus lucros, seu poder e seu consumo e os que nada têm passam a vida subjugados à uma sociedade que favorece aqueles que detêm os recursos e o poder. Segundo o economista ganhador do Prêmio Nobel Joseph Stiglitz, em artigo publicado no New York Times, as desigualdades não são provocadas pelo capitalismo, mas sim por decisões políticas que afetam a renda das pessoas como a estrutura de impostos que favorece os ricos e o resgate dos bancos em períodos de crise. (STIGLITZ, 2014). É preciso deixar claro, no entanto, que os questionamentos contraculturais não são os mesmos da luta tradicional dos movimentos de esquerda – não se trata de empreender uma sociedade em que todos tenham tudo de maneira igualitária, produzido por um industrialismo de esquerda que também é tecnocrático. Trata-se da construção de uma sociedade em que as diferenças entre os indivíduos e a liberdade de ser o que quiser sejam valorizadas. Esta diferenciação entre a contracultura e o pensamento das esquerdas tradicionais é analisada por Roszak quando aborda a luta dos estudantes na Europa:

“Em toda a Europa Ocidental repete-se o mesmo quadro: os estudantes talvez abalem suas sociedades; mas sem o apoio das forças sociais adultas são incapazes de demolir a ordem estabelecida. E parece que esse apoio não se encontra à vista. Ao contrário, as forças sociais adultas – inclusive as da Esquerda tradicional – constituem o lastro do status quo. Os estudantes cantam a internacional, desfraldam a bandeira vermelha, afixam nas barricadas retratos de heróis marxistas, antigos e novos... mas a situação a que se opõem recusa-se obstinadamente a abrir mão de uma convencional análise em termos de esquerda ou direita”. (ROZAK, 1972, p. 17).

No entanto, a brevidade da juventude trouxe um problema à continuidade dos ideais da contracultura. Estes jovens aderiram à efervescência contracultural antes de serem “tragados” pelo sistema, passando a agir conforme os formalismos da situação à qual se

opção. A transitoriedade da vida estudantil, mesmo com as gerações de jovens se renovando e aumentando, poderia se tornar um obstáculo à continuidade da revolução da juventude. (PEREIRA, 1972, p.201). A tecnocracia está tão incutida na sociedade contemporânea que parece improvável que se possa abandoná-la. Os compromissos e obrigações da vida adulta são obstáculos muito robustos, difíceis de serem derrubados, caso se deseje manter fidelidade ao espírito da contracultura. A pouca idade e a pouca experiência com as formas tradicionais de resistência política deram a esses jovens a oportunidade de obter espaço nas ruas, nas escolas, na mídia, e até mesmo na indústria cultural para que pudessem expor sua visão de mundo, seu descontentamento com a vigente conjuntura e suas exigências pela construção de uma sociedade melhor.

O fato é que foram os jovens, à sua maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e as transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências, embora frequentemente relutando em admitir que às vezes uma experiência redunde em fracasso” (ROSZAK, 1972, p.37).

A tecnocracia é um sistema que aceita apenas os que dentro dela estão convenientemente inseridos e que julga, de inúmeras maneiras, aqueles que a ela não se adequam. O indivíduo que não se encontra em conformidade com os desígnios do projeto tecnocrático; que prioriza uma vida onde o tempo não é dedicado a uma ocupação que lhe dê um grande salário; que dá preferência a uma atividade que lhe garanta apenas o suficiente para que possa se sustentar e que permita que seu tempo seja dedicado mais a si mesmo do que ao trabalho, passa a ser julgado por desperdiçar suas oportunidades. A contracultura foi uma incitação jovem, um desafio a um sistema do qual é difícil desprender-se. O comportamento conflitante da juventude com os princípios da sociedade estabelecida era uma amostra da noção de que as pessoas deveriam ser aceitas pelo que são, e não por aquilo que possuem.

No entanto, a juventude não estava sozinha nessa empreitada. Adultos que estavam em busca de se verem livres das amarras proporcionadas pela tecnocracia e que, por buscarem algo além do que este sistema era capaz de fornecer, se estabeleceram em atividades profissionais que lhes permitissem um certo grau de liberdade, associaram-se aos jovens na busca por um modo de vida em que estar subordinado ao modelo criado pelo sistema não é uma opção viável.

Mas o que entendemos por 'intelectuais não-comprometidos' é o intelectual que não se integrou no processo tecnoburocrático de produção. Em sua maioria são os ex-universitários desempregados ou os semiempregados. Há, todavia, algumas profissões – artistas, professores, jornalistas, médicos – em que pode haver um certo grau de descompromissamento. Chamamos a esses intelectuais de descomprometidos, na medida em que não dependem de uma carreira, da aprovação de superiores para sobreviverem. Devem ser incluídos também nesse grupo os hippies e todo o movimento underground. (PEREIRA, 1972, p. 203).

As reflexões de diversos intelectuais sobre a sociedade tecnocrática tiveram início antes mesmo do desabrochar contracultural na década de 1960. Jovens estudantes universitários que beberam de fontes filosóficas e conceituais de autores como Herbert Marcuse, Norman Brown, Michel Foucault, Félix Guattari, Gilles Deleuze, entre outros, perceberam os problemas da tecnocracia vigente e tentaram, de alguma maneira, modificar o modo como que a sociedade concebia o mundo e nele vivenciava. As questões que se mostravam significativas extrapolavam as matérias políticas e econômicas. Um modo não tecnocrático de configuração da realidade passava por uma reorganização social das sociedades contemporâneas. À contracultura não interessava apenas uma mudança de governo ou uma mudança de sistema econômico, como queriam as esquerdas tradicionais. Era preciso, sob a perspectiva contracultural, uma mudança em toda a estrutura sobre a qual a sociedade se sustentava:

Se a melancólica história das revoluções no último meio século tem algo a nos ensinar é a inutilidade de uma política que se concentra ingenuamente na derrubada de governos, classes dominantes ou sistemas econômicos. Esse tipo de política termina apenas redesenhando os torreões e as muralhas da fortaleza tecnocrática. O que se deve procurar são os alicerces do edifício. (ROSZAK, 1972, p. 66).

Em toda a História, em diferentes épocas e diferentes lugares, diversas experiências e formas de governo foram vivenciadas, tanto socialistas quanto capitalistas. Nestas duas configurações a força de trabalho foi sempre sobreposta ao indivíduo. No socialismo, a justificativa é a de que o sujeito deve se submeter à lógica tecnocrática pelo bem comum, com um propósito igualitário, colocando sua subjetividade à serviço do governo pelo bem de um sistema que busca a produtividade acima da vontade pessoal do indivíduo. No capitalismo, o indivíduo é convencido a participar do sistema e, mesmo julgando-se livre para tomar suas próprias decisões, ele está inserido em um contexto do qual dificilmente conseguirá sair. Isso quando tem consciência desse forte vínculo que estabeleceu com o sistema:

Na hora atual, o que cabe criticar é o novo sistema político e tecnológico dominante – e este sistema é o da sociedade industrial moderna. Este sistema ainda pode ser dividido, politicamente, em capitalismo ou socialismo, na medida em que predomine a propriedade privada ou a propriedade estatal dos meios de produção – mas, tecnologicamente, este sistema é um só. E não é preciso conhecer profundamente marxismo para saber as consequências desse fato: se o modo de produção é o mesmo, embora as relações de produção ainda não sejam exatamente as mesmas, é muito provável que a superestrutura de valores e crenças – os valores e crenças da sociedade industrial moderna – sejam muito semelhantes. (PEREIRA, 1972. p. 184).

Seja na sociedade socialista ou na sociedade capitalista, a vontade pessoal do indivíduo deve estar em consonância com as pretensões do sistema em que ele está estabelecido. Caso seus anseios não estejam de acordo com as exigências sociais implícitas ao modelo econômico adotado, o indivíduo será visto apenas como um rebelde investindo contra o Estado. No entanto, as propostas de organização social da contracultura superavam concepções de regimes e modelos econômicos. Para Roszak, os jovens contraculturais:

(...) percebem (e muitos de seus seguidores acham atrativo nessa percepção) que a construção da boa sociedade não é uma tarefa primordialmente social, e sim psíquica. O que torna a rebelião da juventude em nossa época um fenômeno cultural, e não um mero movimento político, é o fato de passar por cima da ideologia, procurando atingir o nível da consciência, buscando transformar nosso sentido mais profundo do ego, do próximo, do ambiente. (ROSZAK, 1972, p. 61).

Na década de 1960, a juventude procurou modificar seu modo de ver e sentir o mundo nos ambientes que o cercavam. A mudança comportamental jovem se desenrolou nas casas, nas escolas e universidades, nas manifestações e atos de protesto pelas ruas, ganhando notoriedade em todo o mundo. A ocorrência do movimento contracultural, que ganhou corpo entre a juventude de classe média, é justificada pelo fato de essa juventude estar enquadrada em um contexto de recursos favoráveis à intensificação das características tecnocráticas no bojo cultural, econômico político e social. As reivindicações dessa juventude configuraram-se como um acontecimento sem precedentes na história da humanidade, pelo fato de sua oposição ser destinada não apenas a um governo ou a um sistema econômico, mas a uma forma diferente de constituir a própria vida. O movimento contracultural passou a vigorar por ter se originado no interior de um sistema que não atendia às aflições dessa juventude, revelando a insatisfação daqueles que, por já terem vivido a experiência tecnocrática, concluíram que seus anseios de vida apenas lograriam êxito em um modelo diferente de vida:

Creio que os estudantes se rebelam contra todo o nosso modo de vida, que eles repudiam as vantagens desta sociedade tanto quanto seus males, e que aspiram a um modo de vida radicalmente novo: a um mundo onde a concorrência, a luta dos indivíduos uns contra os outros, o engano, a crueldade, o massacre já não tenham razão de ser. (MARCUSE, 1969, p. 57 apud PEREIRA, 1972, p. 131).

Muitos foram os motivos, já citados anteriormente neste trabalho, que levaram às manifestações jovens em diversos lugares do mundo. Vários foram os caminhos percorridos pela juventude no intuito de levar abaixo a cultura tecnocrática e entre eles está o uso de drogas com intuito de expansão da consciência. Embora o movimento contracultural não tenha atingido este objetivo, certamente as sementes plantadas deixaram frutos contraculturais para as gerações que se seguiram, marcando sua participação na História.

A busca por um modelo de vida alternativo à imposição tecnocrática passaria por quais caminhos? As rotas devem ser traçadas no interior do sistema ou na sua negação, mantendo um distanciamento que permita ao indivíduo não ser dominado pelo entorno das circunstâncias?

Não é o objetivo deste trabalho dar resposta a estas questões. Elas estão sendo formuladas para que possamos refletir e compreender que com os mesmos objetivos da contracultura muitas comunidades alternativas - em que as decisões acerca da vida em grupo eram tomadas em conjunto - tiveram lugar ao longo da história, buscando uma forma de vida que fosse independente das amarras impositivas da cultura vigente.

A tecnocracia continua sólida e resistente, apesar dos esforços contraculturais para enfraquecê-la. No entanto, em uma sociedade em que ainda é preciso lutar para conquistar direitos individuais básicos, é necessário que as heranças deixadas pela contracultura não sejam esquecidas. Os lemas de paz e amor das comunidades hippies precisam ser lembrados e vivenciados, com o sonho utópico de que um dia conquistaremos a fraternidade universal baseada na razão, em que será possível solucionar os problemas sociais de maneira equitativa para todos e com oportunidades para o desenvolvimento intelectual, espiritual, artístico, econômico, político, cultural e científico.

O cinema, dotado de um poder amplo de fixação de imagens no imaginário dos homens, é um veículo importante de estudo para que possamos levantar reflexões sobre as relações estabelecidas entre os seres humanos, as estruturas sociais, as mudanças e permanências ao longo do tempo e os valores cultivados e reproduzidos. Atualmente, vivemos em um mundo mediado por imagens. Portanto, vemos como vital a compreensão de determinados aspectos historiográficos tendo o cinema como ponto de partida documental, podendo levantar questionamentos sobre o modo de vida das sociedades sob um viés crítico,

pensando novas formas de interação dos seres humanos entre si, com o ambiente e com outros seres viventes.

2.3 O cinema autoral da geração Sex, Drug and Rock'n Roll

O cinema, desde a sua origem, integrando o mundo e muitas vezes o representando, acompanhou as principais transformações do século XX. Seja qual for o período histórico e o lugar em que foi produzido - na Revolução Socialista Russa, na Grande Depressão dos Estados Unidos, durante as duas grandes guerras ou sob os regimes ditatoriais da América Latina – o cinema sempre estabeleceu um diálogo com o contexto, os costumes e os valores de seu tempo, seja exaltando ou criticando este contexto:

O cinema não é apenas um importante meio de comunicação, expressão e espetáculo, que teve seu início e sua contínua evolução, mas, exatamente enquanto tal, mantém relações muito estreitas com a história, entendida como aquilo que definimos o conjunto dos fatos históricos ou considerada como a disciplina que estuda tais fatos. (COSTA, 1989, p.29).

Muito antes dos movimentos contraculturais e revolucionários da década de 1960, a preocupação com uma sociedade tecnocrática, materialista, mecanizada e fechada em um padrão de comportamento já podia ser observada em obras cinematográficas em filmes como *A nós a liberdade* (*A nous la liberté* – França – 1931), de René Clair, *Tempos modernos* (*Modern times* – EUA – 1936), de Charlie Chaplin e *Meu tio* (*Mon oncle* – Itália / França – 1958), de Jacques Tati.

No entanto, o papel crítico que os filmes desempenhavam em relação à uma sociedade tecnocrática industrial, com o tempo, passa a ser posto à prova com o fato de o próprio cinema, com a progressão do sistema de estúdios nos Estados Unidos a partir da década de 1920, tornar-se uma lucrativa indústria com uma vigorosa divisão de trabalho e aperfeiçoamento do processo de produção.⁵⁰

⁵⁰ O sistema norte-americano de estúdios teve início com o surgimento de Hollywood, na primeira década do século XX, mas desenvolveu-se após a Primeira Guerra Mundial. “Hollywood surgiu a partir de 1907. quando produtores de Nova York dirigiram-se para a Califórnia, fugindo dos royalties exigidos pela Companhia de Thomas Edison e atraídos pelos baixos custos de produção do local. Além disso, o clima ensolarado durante o ano inteiro na costa oeste dos Estados Unidos possibilitava a criação dos mais diversos cenários. [...] Ao longo dos anos, Hollywood transformou-se no pólo da indústria cinematográfica norte americana e, com o advento do cinema sonoro, ainda no final dos anos 20, consolidou seu poder, dando início à chamada ‘Era de Ouro de Hollywood’, que atingiu seu ápice nos anos 40” (ANDRADE, 2003, p.15).

No novo sistema industrial do cinema de estúdio, os valores do *American Way Of Life* passam a ser a tônica, reforçando “os valores típicos da classe média americana de otimismo, materialismo e escapismo romântico.” (MATTOS, 2006, p.63). Os filmes destinados à família ganham destaque, com roteiros que celebravam o cotidiano do lar americano, com exaltação de valores morais da tradicional família norte-americana e respeitavam todas as imposições e os impedimentos que constavam no Código de Produção. (MATTOS, 2006, p.64). O Código de Produção⁵¹, nos Estados Unidos, atuava de modo a garantir que as produções cinematográficas não fossem uma ameaça à moralidade e aos bons costumes estadunidenses:

A criação do Breen Office⁵² reduziu seriamente o alcance e a profundidade permissíveis nos filmes de Hollywood pelos anos adiante, mas convém notar que os magnatas do cinema concordaram com os seus adversários, não somente por causa da pressão que eles exerceram, mas também porque subitamente perceberam as mudanças ocorridas no ânimo da nação trazidas pelo New Deal (espírito de patriotismo, unidade e compromisso com os valores nacionais). Eles descobriram maiores oportunidades de lucro e prestígio, apoiando os princípios morais e sociais básicos da cultura americana tradicional. (MATTOS, 2006, p. 91).

O objetivo dos censores era a garantia da manutenção de um modo de vida conservador nos Estados Unidos, exportando, por meio da indústria cinematográfica, um padrão de comportamento para países com regimes totalitários na Europa e na América Latina. Para “driblar” a censura e levar ao público a mensagem que desejavam, os cineastas precisavam exercer sua atividade com muita criatividade, pois nem sempre o roteiro de seus filmes estava dentro dos padrões permitidos:

Entretanto, se, por um lado, o Código tornou o produto de Hollywood menos capaz de lidar francamente com temas controversos, por outro, obrigou os estúdios a desenvolver técnicas de ambiguidade nas suas representações, especialmente de assuntos sexuais. Os espectadores ‘sofisticados’, familiarizados com as convenções de representação, aprenderam a imaginar os atos de conduta imprópria, cuja exposição o Código proibira explicitamente. (MATTOS, 2006, p. 92).

Na virada da década de 1960 para a década de 1970, em vários países do mundo, movimentos de protesto contra padrões estabelecidos surgem de forma ímpar, com estudantes e diversas classes de trabalhadores lutando e protestando por direitos diante da

⁵¹ O Código de Produção era um conjunto de diretrizes para os produtores, estipulando o que era ou não permitido no campo de representação no cinema de Hollywood, particularmente no que se referia a assuntos sexuais e criminais. Vigorou de 1934 a 1954. Ver Mattos (2006)

⁵² Joseph Ignatius Breen foi um jornalista influente na comunidade católica, nomeado em 1934 para assumir a Production Code Administration – PCA.

repressão vivida em regimes totalitários na Europa e na América Latina. Nos Estados Unidos, um grande número de jovens vão às ruas em protesto contra a guerra do Vietnã e também em oposição aos costumes de uma sociedade tecnocrática, da qual querem se libertar. Em cada um dos países estes movimentos da juventude tiveram características específicas, mas em comum havia a busca por um modo de vida livre das amarras de determinados padrões aos quais eram obrigados a se submeter. Os movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970 buscavam a construção de uma sociedade diferente daquela forjada por seus pais – a busca era por um corpo social que respeitasse as diferenças e as características individuais de cada pessoa, oferecendo oportunidades iguais, para todos, de vida e de expressão.

Essa fase de instabilidade coincidiu com o surgimento da Nova Hollywood, termo que é utilizado para definir uma nova safra de cineastas que surgiram nas décadas de 1960 e 1970, produzindo uma quantidade relativamente alta de filmes ousados e inovadores que ultrapassavam os limites das produções convencionais dos estúdios:

O verdadeiro terremoto, a convulsão cultural que transformou a indústria do cinema, começou uma década antes, quando as placas tectônicas debaixo dos estúdios começaram a se mover, rachando as verdades absolutas da Guerra Fria – o medo universal da União Soviética, a paranoia do Terror Vermelho, a ameaça da bomba – e libertando uma nova geração de cineastas do gelo do conformismo dos anos 1950. Logo a seguir vieram, todos misturados, uma série de abalos premonitórios – o movimento dos direitos civis, os Beatles, a pílula, o Vietnã e as drogas – que combinados abalaram seriamente os estúdios e fizeram com que o *tsunami* demográfico que são os *baby boomers* desabasse sobre eles (...) um bom tempo se passou até que o odor acre de cannabis e gás lacrimogênio chegasse até as piscinas de Beverly Hills e a gritaria atingisse os portões dos estúdios. Mas quando o Flower Power bateu no final dos anos 1960, bateu com tudo. (BISKIND, 2009, p.12)

A Nova Hollywood foi um produto do contexto histórico e social, feita por jovens cineastas para uma geração que cresceu com a televisão e aprendeu a linguagem audiovisual do cinema. (MATOS, 2006, p.141).

O cinema, em diálogo com as transformações que ocorrem na história da humanidade pôde, a partir da década de 1960, ampliar tanto a sua temática como a forma de elaboração dos filmes. As representações cinematográficas do período podem ser vistas tanto nos Estados Unidos quanto em países europeus e latino-americanos. Em comparação com o que vinha produzindo em outras formas de expressão artística, a pesquisa do novo e a recusa das tradições levam o cinema a se reformular e a intensificar algumas tendências análogas na literatura e nas artes plásticas e figurativas. (COSTA, 1989, p.115).

Mas a partir de 1960 surgiu um novo público, que manifestou a sua disponibilidade face a soluções cinematográficas diferentes. Este público pertencia a uma geração alimentada pelas revoluções culturais do pós-guerra e que crescera dominada por um mais profundo sentido das responsabilidades. Foi o Novo Cinema Americano que, corajosamente, veio ao encontro desta corrente. (BACHMAN, 1969, p. 11, 12).

Em diversos países, vários foram os movimentos cinematográficos que refletiram esse desejo jovem de mudanças, questionando padrões pré-estabelecidos no comportamento social e também nas produções cinematográficas. Podemos citar como exemplo destes movimentos o *Free Cinema*, na Inglaterra, o *Cinema Novo*, no Brasil, a *Nouvelle Vague*, na França e o *New American Cinema Group*⁵³, nos Estados Unidos. Com este último, o cinema estadunidense se afasta não apenas do distrito de Hollywood (muitas produções passam a ser realizadas em Nova York), mas o distanciamento, além de físico, também se dá nas temáticas e na estrutura de produção. Independentes dos estúdios, os filmes passam a ser produzidos com um orçamento mais baixo e com menor pressão por retorno financeiro, pois não está ligado à indústria hollywoodiana. As filmagens, antes feitas em estúdios, ganharam as ruas e os atores que protagonizam as histórias não são grandes conhecidos do público. Tabus referentes a homossexualidade, liberdade sexual e uso de drogas passaram a ser temas para diversos cineastas interessados no movimento de renovação que ocorria no cinema e na sociedade. A quantidade de novos diretores que receberam aclamação crítica e popular com seus primeiros filmes, no final da década de 1960 e início da década de 1970, era um fato notável:

(...) Hollywood produziu um bloco de filmes notáveis e de alta qualidade (...) que eram impulsionados por seus personagens, e não pela trama, que desafiavam as convenções tradicionais da narrativa, que desafiavam a tirania da correção técnica, que quebravam os tabus da linguagem e do comportamento, que ousavam ter finais felizes. Eram filmes frequentemente sem heróis, sem romance, sem alguém “por quem torcer”. (...) os filmes dos anos 70 mantêm intacto o seu poder de perturbar; o tempo não lhes tirou o gume, e são tão provocadores hoje quanto o eram no dia em que foram lançados. (BISKIND, 2009, p.15).

Diferentemente dos grandes diretores da era dos estúdios, que se viam como simples funcionários que eram muito bem pagos para produzir diversão, meros contadores de histórias que evitavam tomar consciência de qualquer coisa parecida com estilo, por receio

⁵³ “Tudo aquilo que, por motivos de mercado, de censura e de ideologia, fora ignorado por Hollywood torna-se objeto desse cinema, que ganhará logo a etiqueta de cinema *underground* (subterrâneo), a mesma dos vários movimentos artísticos, literários e musicais que constituíram a diversificada constelação das vanguardas dos anos 60” (COSTA, 1989, p. 123).

de que isso pudesse interferir no ofício (BISKIND, 2009, p.13), os diretores da nova Hollywood não tinham o menor pudor em assumir uma identidade de artista, desenvolvendo em seus filmes estilos pessoais que os distinguiu de seus colegas de profissão (BISKIND, 2009, p.13). A nova geração trouxe para Hollywood - cada um dos diretores com seu estilo individual – a ideia de autoria. O conceito de autor, uma invenção de críticos franceses que “sustentavam que diretores estão para filmes como poetas para poemas” (SUSKIND, 2009, p.14), era uma ideia, até então inédita no cinema, que afirmava ser o diretor o único autor de seu trabalho, independente das contribuições de roteiristas, figurinistas, produtores e atores:

O sonho da Nova Hollywood transcendia a individualidade de cada filme. Em seu aspecto mais ambicioso, a Nova Hollywood era um movimento determinado a libertar o cinema de seu irmão gêmeo do mal, o comércio, tornando-o capaz de voar alto, cortando a atmosfera rarefeita da arte. Os cineastas dos anos 1970 pretendiam derrubar os estúdios, ou pelo menos torná-los irrelevantes, por meio da democratização do processo de fazer filmes, colocando-o nas mãos de qualquer um com talento e determinação. Os avatares do momento eram “cineastas”, não simplesmente “diretores”, ou “montadores” ou “diretores de fotografia”; havia um esforço para destruir a hierarquia que tradicionalmente dominara as atividades técnicas. (BISKIND, 2009, p.16).

A partir da década de 1960, a cultura do cinema passa a permear a vida norte-americana como nunca havia acontecido. Ir ao cinema, conversar sobre cinema, pensar sobre cinema e estudar cinema passou a ser uma paixão entre jovens estudantes universitários. (BISKIND, 2009, p.16). Cineastas queriam mostrar as diversas faces da América em seus filmes, e não apenas aquela versão de país apresentada pelos estúdios de Hollywood. A nova geração, autoral, apresenta personagens que vivem situações com as quais a juventude se identifica. Personagens que cortaram as amarras com o tradicionalismo e que não contam senão com elas mesmas para verem-se livres de qualquer sistema moral ou social pré-determinado.

Muitos dos pontos em que foi sintetizado o processo de renovação do cinema americano deixam transparecer a afirmação de uma espécie de "política de autores" análoga àquela que havia assinalado na França o advento da *nouvelle vague*. Os mais significativos diretores que se afirmam no cinema americano dos anos 60 e 70 têm os traços dos *auteurs*. Graças às vantagens da produção independente eles dão uma caracterização pessoal aos seus filmes; além disso, seus contatos com a tradição hollywoodiana não são aqueles da oposição radical, mas sim o de repensamento, de revisão crítica (muitos deles estudaram cinema na universidade e cultivaram nas cinematecas e graças à televisão um profundo conhecimento de todo o cinema clássico). (COSTA, 1989, p. 136).

Essa nova onda de cineastas norte-americanos foi influenciada pelo cinema de vanguarda de países como Polônia, Tchecoslováquia, Suécia, Japão e países da América Latina - regiões que tinham um contexto diferente dos Estados Unidos, mas que também passavam por transformações políticas e sociais que impulsionaram questionamentos e representações de novas visões de mundo:

(...) diretores de nomes impronunciáveis estavam realizando filmes sensacionais. Era a Idade de Ouro do cinema europeu e japonês do pós-guerra, a era da Nouvelle Vague francesa, de Ingmar Bergman, de Akira Kurosawa, de Michelangelo Antonioni e Federico Fellini. Embora fossem filmes “estrangeiros”, pareciam mais próximos, mais “americanos” do que qualquer coisa que Hollywood estava produzindo. (BISKIND, 2009, p.20).

Enquanto o mundo apresentava um “novo cinema” (Nouvelle Vague, Free Cinema, Cinema Novo), o velho sistema de estúdios de Hollywood vivia uma crise econômica e estética. O fato é que a televisão disputava com o cinema a atenção do grande público, levando muitos diretores do período clássico a migrarem para a tela pequena. Comercialmente, a “Velha Hollywood” se esgotava e grandes empreendimentos, mesmo com inegável envergadura artística – caso de *A Queda do Império Romano* (1964), de Anthony Mann e *Cleópatra* (1963)⁵⁴, de Joseph Mankiewicz – tornaram-se fracassos de bilheteria. A Nova Hollywood e sua renovação estética - de formatos, temas e quadros artísticos – possibilitou ao cinema estadunidense apropriar-se de uma noção de modernidade que outras cinematografias do mundo já ostentavam, principalmente com nas relações que estabeleciam com a representação da realidade nos roteiros dos filmes:

Abandonou-se o velho naturalismo da era dos estúdios em função de um realismo mais acachapante: a televisão e as suas emblemáticas transmissões do assassinato do presidente John F. Kennedy e da Guerra do Vietnã, sínteses do desencanto e da perda da inocência, obrigaram o cinema a repensar o seu lugar e o seu papel dentro da sociedade americana. Não se podia ignorar que o horror da realidade e a mediação da televisão (com seu potencial ambíguo de documento e manipulação) transformaram a relação dos cineastas e da sociedade com as imagens. (REIS; LIMA, 2015, p. 8).

A filmografia da Nova Hollywood adotou uma estética violenta das imagens (REIS; LIMA, 2015, p.10) ao encontro de uma mudança de estatuto imagético dentro da sociedade

⁵⁴ Cleópatra (1963) é considerado o mais caro filme já feito e um dos maiores fracassos comerciais de todos os tempos, quase levando a 20th Century Fox à falência. -
in:<<http://cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1590-cleopatra-o-filme-que-mudou-hollywood#sthash.jNrzUtoU.dpuf>>

estadunidense que sobrepôs questões sobre a construção feita pelo cinema acerca da história, dos seus mitos, sobre a urgência e os conflitos inerentes ao tempo presente e sobre o próprio cinema e a falsidade de suas imagens. (Ibid. p.11). A força realista do cinema e o falseamento natural desse realismo passaram a ser insinuados e enunciados pelo cinema estadunidense por meio dos procedimentos estéticos. O legado deixado por filmes com um exercício de estilo baseado na violência (Martin Scorsese), ou obras que são como uma caixa de ressonância da realidade imediata (a obra de Sidney Lumet) e da história americana (os filmes de John Milius e os dirigidos por Clint Eastwood), E até mesmo as histórias de um intimismo autoral (Woody Allen e Paul Newman) foram fundamentais na construção topográfica do cinema moderno estadunidense:

O antigo star system, identificado com a América WASP (Branca, Anglo-Saxã e Protestante), deu lugar a uma nova constelação composta por ítalo-americanos (Robert De Niro, Al Pacino, Sylvester Stallone), por desajustados com estilos muito particulares de interpretação (Jack Nicholson, Christopher Walken) e por atores brilhantes que aperfeiçoaram o moderno Método (o modo de interpretação criado por Stanislavski) por meio da economia expressiva (Mickey Rourke e Eric Roberts). (REIS; LIMA, 2015, p. 11).

A Nova Hollywood, além de apresentar uma ruptura com a Hollywood clássica, também deu continuidade, de forma renovada, a algumas das tradições do cinema estadunidense. John Ford, por exemplo, contava em muitos de seus filmes a história da formação de comunidades irlandesas católicas nos Estados Unidos. Diretores como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola se esforçaram em compreender a presença e configuração das comunidades étnicas em um país que lhes era hostil. Clint Eastwood e John Milius mantiveram a clareza e o arejamento cênicos característicos dos filmes da Hollywood Clássica, cuja estética econômica, tanto na forma quanto na narrativa, foram herdados não apenas do cinema, mas também da literatura moderna dos Estados Unidos que tiveram como expoentes os escritores F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner e Raymond Chandler.

Voltando às rupturas, é importante compreender que elas não aconteceram do dia para a noite. A Velha Hollywood, ou Hollywood Clássica, engloba um período de aproximadamente quatro décadas (1918-1960). A Nova Hollywood teria começado em 1967, com dois filmes que “fizeram a indústria tremer” (BISKIND, 2009, p.13) – *Bonnie e Clyde* – *Uma Rajada de Balas*, dirigido por Arthur Penn e *A Primeira Noite de um Homem*, de Mike Nichols. Considerando a periodização exposta acima, podemos facilmente perceber a existência de um intervalo de aproximadamente sete anos compreendido entre a derrocada

do período clássico e o advento da Nova Hollywood. Neste vácuo de sete anos, o que teria acontecido? Estes sete anos constituem o tempo necessário que levou para o declínio de um sistema - por conta de crises econômicas e estéticas nos estúdios e de mudanças nos costumes da sociedade estadunidense – e a ascensão gradual de uma nova forma de fazer cinema. No entanto, esta é uma explicação muito simples para um fenômeno complexo. É preciso compreender a existência de uma geração de cineastas que:

(...) não reivindicam uma modernidade de forma consciente ou programática, mas que também não se encaixam mais no modelo antigo, no qual provocam rupturas pontuais, perturbações locais que comprometem a transparência representativa da linguagem romanesca hollywoodiana. (JUNIOR, 2015, p. 14).

Esta geração - tecido de ligação entre a Hollywood clássica e a moderna - é marcada pela emergência de diretores como Brian De Palma, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Michael Cimino, John Milius, Clint Eastwood, Paul Schrader, George Lucas, Francis Ford Coppola, Robert Aldrich, etc. Estes cineastas são responsáveis por duas tendências majoritárias e antagônicas. De um lado, temos o “*maneirismo modernizante*” (JUNIOR, 2015, p. 17) de Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola e Paul Schrader. Estes cineastas, em um momento em que as receitas dos grandes estúdios dão sinais de exaustão, resolveram se apropriar do passado da Hollywood clássica para:

(...) dilatar, distorcer, deformar seus códigos e suas figuras típicas, explodir seu sistema de representação numa estética moderna marcada pela exacerbação da forma, pelo excesso de estilo, pela ênfase na violência e no erotismo. (JUNIOR, 2015, p.17).

Representando uma corrente mais “clássica”, temos o “*maneirismo classicizante*”, ou antimaneirismo (JUNIOR, 2015, p. 17) de Michael Cimino, John Milius e Clint Eastwood, que seguem uma direção estética fundamentalmente oposta:

Refratários à abstração intelectual, aos dispositivos teóricos e aos efeitos de metacinema dos maneiristas, eles iriam recuperar, num estilo mais frontal e objetivo, os enredos de fundação e os dramas originários da América. Em *O Portal do Paraíso* (Heaven’s Gate, 1980), por exemplo, Cimino retoma a estrutura épica griffithiana para reencenar, desta vez de um ponto de vista crítico, o etnocídio que está na base da história de formação do território e da cultura norte-americanos, o violento processo de assentamento de comunidades ligadas por uma relação telúrica profunda às grandes paisagens do Midwest. (JUNIOR, 2015, p. 17).

Para Luiz Carlos Oliveira Júnior (2015, p.17), a grande contribuição no campo das artes do movimento cinematográfico da Nova Hollywood se deu na dialética que compõe uma dinâmica oposição desses dois maneirismos – o modernizante e o classicizante – que muitas vezes se manifesta na obra de um mesmo cineasta (Bogdanovich, Coppola) ou até mesmo em um único filme (Lua de Papel, O Poderoso Chefão).

Segundo Felipe Furtado (2015, p. 51), a Nova Hollywood se desenvolverá em dois grupos autônomos que ocasionalmente estabelecem diálogo. O primeiro grupo alcançou popularidade entre 1969 e 1971 e era formado por filmes que buscavam traduzir o período de efervescência contracultural através de tramas individuais, como *Easy Rider (Sem Destino)*, do diretor Dennis Hooper. A outra tendência eram filmes de gênero revisionista, que eram muito mais atrativos aos estúdios, vistos como um relativo retorno aos tempos áureos da Hollywood Clássica, ao cultivar estrelas de cinema e boas histórias. (FURTADO, 2015, p. 52). Os cineastas do primeiro grupo eram formados, de forma majoritária, por pessoas que estavam na periferia da indústria desde o final da década de 1950, ligados ao movimento contracultural. Já os nomes do segundo grupo eram de pessoas com formação nas faculdades de cinema da Califórnia. Alguns diretores transitavam com facilidades entre os dois grupos, como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich e Robert Altman, cujo filme *MASH* (1970), deve parte de seu sucesso ao equilíbrio que encontrou entre os dois lados. (FURTADO, 2015, p.54).

É importante compreender a contracultura como pano de fundo histórico no contexto de mudanças na produção cinematográfica hollywoodiana. Ela é parte deste desenho narrativo, completando um retrato da formação da sociedade estadunidense ao fornecer-lhe nítidos contrastes, deixando a imagem social dos Estados Unidos mais nítida, compacta e robusta.

3. O CINEMA COMO FONTE PARA O HISTORIADOR

3.1 Conceitos e imagens

Para que possamos compreender como o usuário de maconha, socialmente estigmatizado, é representado no cinema contracultural estadunidense das décadas de 1960 e 1970, devemos dar conta de uma série de definições. Tendo o cinema como fonte documental, esta pesquisa irá se debruçar inicialmente na elucidação de três conceitos: imagem, representação e estigma.

Integramos atualmente uma sociedade inundada, tanto na vida pública quanto na vida privada, pela presença de imagens. Diariamente, milhares e milhares de imagens passam sob nossos olhos: seja na publicidade comercial ou política, nas lojas, no ambiente urbano, na televisão, nas redes sociais, na mídia impressa ou nas páginas de internet, vivemos naquilo que Serge Daney (2007, p.36) chamou de “ditadura do visual”.

O cinema, hoje estabelecido como a mais acessível e mais completa forma de comunicação da linguagem artística, tido por Eisenstein (2002, p.11) como “a mais internacional das artes”, é formado por imagens que, sequenciadas, dão ao expectador a ilusão de movimento. Apesar de englobar várias linguagens artísticas como a música, a pintura, a fotografia, a arquitetura, a escultura, a literatura e a dança, o cinema não é uma fusão dessas diversas linguagens, pois é dotado de sua própria linguagem técnica e artística, que é a cinematografia – um conjunto de princípios, processos e técnicas utilizados para captar e projetar em uma tela imagens estáticas sequenciais, dando ao expectador a ilusão de movimento. O cinema é então uma arte em si, formada por imagens. Para que essas imagens, unidas, constituam uma relação cinematográfica, é necessário que a disposição da sequência estabelecida tenha a capacidade fundamental nos propor um determinado tipo de ilusão. (MENEZES, 1996, p.83).

Para compreendermos o cinema como documento historiográfico se faz necessária uma compreensão do que é imagem e de onde vem o “poder que dela emana”. (WOLFF, 2005, p.18). Para Wolff (2015, p.20) poderíamos descrever o suporte material de uma imagem da seguinte maneira: formas como círculos, quadrados, linhas, pontos e cores como amarelo, vermelho, azul. Imagem, segundo o dicionário, é a “*representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou objeto; representação mental de um objeto, impressão, etc.; lembrança, recordação*”. (HOLANDA, 2001). Ao compreendermos a imagem como a

representação de algo ou alguém devido à semelhança com o que é representado, entendemos que:

A imagem começa a partir do momento em que não vemos mais aquilo que imediatamente é dado no suporte material, mas outra coisa e que não é dada por esse suporte. Algumas linhas são uma flor; três círculos, um rosto; algumas manchas de cor, um coelho; a imagem começa quando paramos de ver o que é materialmente dado, para ver outra coisa, para reconhecer uma figura conhecida. (WOLFF, 2015, p.20).

Quando nos deparamos com uma fotografia de um lugar, ou de alguém, partimos do pressuposto imediato de que estamos olhando para a imagem de uma paisagem, ou uma pessoa, que existe ou existiu. A existência é a premissa inicial para que o objeto representado possa ser colocado como um objeto a ser fotografado. Este pressuposto, evidentemente, não leva em consideração o fato de que a imagem é vulnerável, passível de sofrer adulteração ou montagem, podendo representar o inexistente:

Como não lembrar da famosa foto da revolução russa que, nos anos de Stalin, teve um de seus integrantes e chefe da guarda vermelha, Trotski, retirado da imagem e, conseqüentemente, da história, como a testemunhar a veracidade do reescrever dos fatos que nos mostrou A revolução dos bichos de George Orwell. Em outras imagens vemos o “bando dos quatro” desaparecer das fotos oficiais nas quais aparecia ao lado do comandante Mao, nas comemorações da revolução chinesa; ou então vemos o líder da revolução albanesa, Enver Hoxha, que teve sua foto oficial “trabalhada” para esconder a sua proeminente barriguinha, e para “fechar” a sua camisa que saía desleixadamente aberta para fora da calça na imagem original. (MENEZES, 1996, p.84).⁵⁵

O ser humano, por mais que possa ter consciência da perspectiva de que uma imagem possa enganar por ser adulterada, acaba seguindo a tendência de crer naquilo que vê, antes mesmo de receber indícios que o levem a desconfiar do que se mostra como verdade. Quando olhamos para a fotografia de uma pessoa, esta tendência logo fica explícita. Muitas pessoas carregam consigo foto de seus familiares queridos. Não é incomum ouvirmos a seguinte frase quando a fotografia nos é mostrada: “este é meu avô”, ou tio, primo, pai, irmão, etc. Esta forma de se remeter à foto transparece o deslocamento que se faz da identidade da pessoa que não está presente, representada na fotografia, para aquilo que está diante de nossos olhos, que é uma imagem:

⁵⁵ Há um livro muito interessante (JAUBERT, 1986) que reúne centenas de fotografias, como os exemplos acima, que foram adulteradas pelos serviços de propaganda dos países totalitários, tanto de direita quanto de esquerda, antes de liberá-las para o mundo.

Diante de uma imagem (uma fotografia, por exemplo, ou uma estátua) de Chaplin ou de Pelé, não digo que são belas cores, mas “olhe, é Chaplin”, ou “é Pelé”. Ou é claro que *não é* Chaplin nem Pelé. Chaplin morreu, Pelé está longe. É, para falar estritamente, uma imagem de Chaplin ou de Pelé, ou, como se diz, uma *representação*. (WOLFF, 2015, p.20).

Pouco importa se a fotografia é dotada ou não de qualidade gráfica, se está colorida ou em preto e branco, se é uma fotografia desbotada e envelhecida ou uma imagem digital na tela de um telefone celular, pois a “verdade” que ela mostra não se baseia nas características com que seu suporte material reproduz objetos, lugares ou pessoas. A capacidade da imagem de provocar uma ilusão, ao apresentar algo ou alguém por meio de outra coisa, deve ser procurada na representação que essa imagem realiza daquilo que foi fotografado. Uma imagem surge sempre como representação, tornando presente o que está ausente. Seja Chaplin, Pelé, John Lennon, a Torre Eiffel ou o Cristo Redentor – qualquer coisa, lugar ou pessoa se torna presente em um conjunto material visível de formas, linhas, pontos, cores. A imagem, por meio de seu suporte material, torna presente aquilo que está ausente:

A imagem é então o representante, o substituto, de qualquer coisa que ela não é e o que não está presente. Ela representa o que ela não é (já que ela está presente), ela não é o que ela representa (já que ela não é uma imagem). Não representamos aquilo que está presente, representamos o que está ausente, o que ainda não está, o que não está mais, o que não pode estar presente, e que se encontra então representado: representado, quer dizer, presente na imagem (e não na realidade) e tornado presente pela imagem. (WOLFF, 2005, p. 20-21).

Esta possibilidade se dá justamente pelo fato de que aquilo que está retratado na imagem tem de estar obrigatoriamente distante no espaço, ou no tempo. Mesmo quando a pessoa retratada na imagem está presente, o que ali está inscrito no suporte material da imagem é uma estampa que esboça, em si mesmo, um deslocamento temporal em relação ao modelo que na imagem foi registrado.

Outra característica da imagem é que, na relação que estabelece com o que representa, ela é múltipla e aquilo que é representado é único, justamente pela possibilidade de existir uma infinidade de imagens possíveis de uma única realidade. Basta fazermos uma busca no Google pelo nome “Monalisa” e encontraremos um exemplo – a busca nos trará como resultado centenas de fotografias, feitas por câmeras de telefone celular, da tela de Leonardo da Vinci exposta no Museu do Louvre, em Paris. A mecanização da imagem, atualmente, permite a geração de uma infinidade de imagens absolutamente idênticas de

uma mesma realidade. O fato de a imagem ser dotada desse caráter múltiplo lhe coloca em uma posição ontológica de inferioridade em relação ao representado.

Ela (a imagem) não é o verdadeiro ser, ela é apenas a imitação: isso não é um verdadeiro homem, isso é um bloco de pedra, isso não é um verdadeiro fogo, são cores sobre uma tela. A imagem é efetivamente real, é nela própria uma realidade, mas não tem a realidade daquilo que representa. Por exemplo, ela é material, a coisa representada é carnal; ela é inerte, a coisa representada é viva, etc. (WOLFF, 2005, p. 22).

Por ser um falso ser, uma simples imitação da aparência, por ser múltipla ao invés de ser única, por ser uma representação reproduzida de alguma coisa única e ausente, que lhe empresta características aparentes e visíveis, a imagem é um ser menor do que aquilo ou aquele que ela representa.

Peirce (2000), em sua teoria geral da linguagem (batizada pelo autor de “semiótica”), acabou criando diversas tipologias dos signos. A principal delas faz referência à relação existente entre os signos e seus objetos de significação. De um modo geral, Peirce compreende todo fenômeno presente ocupando o lugar de um ausente como “signo”. (SANTAELLA, 1985, p.83). Dessa forma, por exemplo, uma pegada na areia é signo da ação de caminhar do mesmo modo que a palavra cachorro é o signo da ideia do animal que está ausente quando um intérprete entra em contato com o signo cachorro, formado por letras em uma tela ou um papel. Para Peirce existem diversos tipos de signos, ou diversas formas de relação que cada signo estabelece com seus objetos de representação. Essa concepção é conhecida como a Segunda Tricotomia dos signos⁵⁶, divididos, pelo autor, entre Ícone, Índice e Símbolo. (PEIRCE, 2000, p.52).

Para melhor compreendermos o conceito de imagem em Peirce, vamos a alguns exemplos. Para evocar um ser ausente e torná-lo simbolicamente presente, mesmo que sua presença física e real não seja possível, dispomos de três meios – posso contemplar um indício (Signo Indicial) da existência dessa pessoa (uma mecha de seus cabelos guardada como lembrança); posso olhar uma fotografia dessa pessoa (Signo Icônico) ou posso pronunciar o nome da pessoa (Signo Simbólico).

⁵⁶ Partindo da divisão das partes que interagem na constituição do signo, Peirce estabeleceu as classificações tricotômicas dos possíveis tipos de signos. As três tricotomias mais conhecidas consideram a relação do signo consigo mesmo, do signo com seu objeto dinâmico e do signo com seu representante. A Primeira Tricotomia divide os signos em Qualissigno, Sinsigno e Legissigno. A Segunda Tricotomia divide os Signos em Ícone, Índice e Símbolo e a Terceira Tricotomia divide os signos em Rema, Dicissigno ou Dicente e Argumento. (PIERCE, 2000, p.51-55).

O Índice é um signo que faz referência ao objeto em virtude de ter sido afetado pelo mesmo, que está fisicamente conectado com o objeto (PIERCE, 2000, p.73). A mente interpretante não faz parte da conexão existente entre o signo e o objeto, pois o índice é dependente do objeto representado, e não da existência de quem o interpreta (PEIRCE, 2000, p.74). Um exemplo é a marca de uma impressão digital. Sabemos que não há duas impressões digitais idênticas no mundo e uma marca dessa - registrada em um copo, por exemplo - é um gesto estritamente físico, deixada pela passagem factual de um dedo sobre a uma base material. A impressão digital no copo é um indício que uma pessoa específica esteve com o copo em suas mãos.

O conceito de ícone, ao contrário, ocorre quando o signo faz referência ao objeto em virtude de sua aparência. Neste caso, não existe nenhuma conexão física entre o signo e o objeto representado. As qualidades formais do signo que, assemelhadas às qualidades formais do objeto, reforçam sensações similares na mente do interpretante. (PEIRCE, 2000, p.73). A compreensão do funcionamento do ícone passa pelos conceitos centrais de semelhança e a analogia, que dão significado ao signo por que ele se parece com o que ele representa, e essa sensação de semelhança depende do olho de quem vê. O conceito de ícone depende da capacidade de uma imagem de reforçar mais ou menos os padrões análogos ao representado na mente do interpretante. Essa excitação pode ocorrer com maior ou menor potência. O mundo das representações visuais, formado por imagens que tem maior ou menor poder de causar excitação, em termos de analogia com o objeto representado, encontra na teoria peirceana um caminho de compreensão. Peirce nomeia por ícone quando o signo substitui um ausente pela semelhança do ícone com este ausente, como no caso do quadro intitulado *“Traição das Imagens”* (1928-1929), de René Magritte. Nesta obra, o interpretante pode visualizar com facilidade a representação de um cachimbo. O padrão de analogia proposto por Peirce é atendido no padrão visual da representação de um cachimbo, fazendo da imagem um ícone de um cachimbo por ter real semelhança com o objeto, permitindo a excitação de “sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança”. (PEIRCE, 2000, p.73). O artista, no entanto, questiona os fundamentos da representação na arte ao escrever, abaixo da imagem icônica do cachimbo, a afirmação “isto não é um cachimbo”, trazendo ao interpretante a informação de que aquela imagem, que excita a sensação de analogia com um cachimbo - por se parecer muito com um - é apenas um ícone do real objeto representado. Apesar de enxergarmos na obra de Magritte um cachimbo, a imagem não é o cachimbo. Não se pode utilizar a imagem para a finalidade do objeto, que é

a prática do tabagismo. A imagem, de acordo com a teoria peirciana, não passa de um signo icônico de um cachimbo, por se parecer muito com o objeto.

Mas quem me dirá seriamente que este conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo? Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? é um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. Por mais que seja o depósito, sobre uma folha ou um quadro, de um pouco de plumbagina ou de uma fina poeira de giz, ele não "reenvia" como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe, ou alhures; ele é um cachimbo. Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória. (FOUCAULT, 1988, p.20-21).

Temos, por fim, a última noção da Segunda Tricotomia dos Signos de Peirce – a noção de Símbolo. Para o autor, todo signo que significa por pura convenção é um Símbolo, que se relaciona com o objeto que representa independente de similitude ou vínculos físicos. “O símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente que usa o símbolo, sem a qual essa conexão não existiria”. (PEIRCE, 2000, p.73). Vejamos, por exemplo, a frase disposta na obra - acima citada - de René Magritte: “*Ceci n’est pas une pipe*”. Apenas quem sabe ler no idioma francês terá a capacidade de entender a mensagem escrita. Na tradução para o português, a frase “Isto não é um cachimbo” só poderá ser compreendida por quem domina este idioma, que integra uma convenção que tem como base o domínio de uma complexa rede de regras, códigos e competências linguísticas.

Um símbolo é um representante cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu representante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos (...). Um símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido. Seu interpretante deve obedecer à mesma descrição, e o mesmo deve acontecer com o objeto imediato completo, ou significado. (PEIRCE, 2000, p. 71)

Podemos, de um mesmo símbolo, chegar a vários e diferentes significados. Diferentes pessoas podem ter diferentes referenciais de cachimbo, por exemplo. Uma pessoa que faz uso constante de um cachimbo tem parâmetros distintos sobre o objeto de outra que nunca fumou. Dessa forma, mesmo com o conceito de cachimbo sendo amplamente estável dentro de um determinado grupo cultural em que o objeto cachimbo está inserido, é notório

que a interpretação desse objeto possa diferir de pessoa para pessoa. Para serem compreendidos, os Símbolos precisam ser ensinados e apreendidos, para consequentemente serem compreendidos, por dependerem de inúmeras convenções culturais para funcionarem. Dentro da concepção peirceana (no campo da visualidade) todo e qualquer signo que significa por pura convenção, e não por conexão física ou similitude, é um Símbolo. Podemos citar como exemplo os símbolos de masculino e feminino utilizados para distinguir o uso de banheiros, os sinais de trânsito ou a clássica imagem de uma boca vermelha com a língua de fora, reconhecida mundialmente como símbolo da banda Rolling Stones.

(...) a imagem remete diretamente à coisa (um para um), representa por ela mesma. O vínculo é unívoco e direto do representante ao representado, da imagem do cão ao cão. Sendo a palavra arbitrária, remete apenas à coisa por meio de um sistema (a língua), que supõe um vocabulário e uma sintaxe. Ela remete mediatamente à coisa, porque pertence a um conjunto estruturado (um código). Por isso é que uma imagem com frequência é suficiente por si mesma, e uma palavra jamais o é. (WOLFF, 2005, p.25).

Para o filósofo Francis Wolff, com relação à linguagem, a imagem tem quatro defeitos. Quatro modalidades ontológicas essenciais que a linguagem diz, mas que a imagem jamais pode dizer: o conceito, a negação, o possível e o passado/futuro. (WOLFF, 2005, p.25). No entanto, são estes quatro defeitos que o autor identifica como geradores da potência da imagem.

O primeiro defeito da imagem para Wolff é o fato dela ignorar conceitos. O autor afirma que a imagem é dotada de irracionalidade (WOLFF, 2005, p.25), pois ela é incapaz de representar conceitos:

Podemos representar Pierre, mas não o homem. Podemos representar um animal, mas não a animalidade; podemos representar um ser vivo, mas não a vivência. Não podemos representar a generosidade, o tempo, a história, a linguagem, enquanto tais; podemos apenas tentar ilustrar, por imagens, exemplos de um ato generoso ou do passar do tempo, que, talvez (não é certo), venham a sugerir a ideia de generosidade ou de tempo, a quem os vir. (WOLFF, 2015, p.25-26).

Ao tentar representar um conceito, a imagem falha. Na tentativa de representar o conceito “homem” e tentar formar uma imagem desse conceito, a imagem trará características particulares que irão individualizar o objeto representado. Ele será loiro ou moreno, alto ou baixo, gordo ou magro. Podemos recorrer a signos simbólicos, como os pictogramas que diferenciam os gêneros masculino e feminino, ou o símbolo da balança

para a justiça. No entanto, os signos simbólicos são limitados às convenções para adquirir significado:

Não dispondo de conceito, a imagem não pode então raciocinar, comparar, induzir, deduzir; ela não pode sobretudo explicar nada. Ao contrário, ela sempre deve ser explicada por outra coisa que não imagens, portanto, pelo discurso. Sua impotência para o conceito tem uma contrapartida. A linguagem, por si, tem dificuldade para descrever o indivíduo naquilo que ele tem de único, tal pessoa, tal paisagem, tal ato, tal acontecimento; são necessárias longas descrições incompletas e inexatas; ela é impotente para descrever tal cor, tal luz, tal impressão de conjunto. A imagem pode mostrar isso com um simples olhar. (WOLFF, 2015, p.26).

O segundo defeito da imagem, segundo Wolff, está no fato de ela ignorar a negação. A imagem conhece apenas uma maneira de representar o ausente – pela afirmação. “Toda imagem diz uma única palavra: “vejam” ou “aí está”. (WOLFF, 2015, p.26). Voltemos à obra “*Traição das Imagens*” (1928-1929), de René Magritte – a imagem de um cachimbo, mesmo sem dizer, apenas consegue afirmar – “isto é um cachimbo”. Sabemos que a imagem não é o objeto, mas a sua representação. No entanto, a imagem apenas consegue afirmar. Nenhuma outra imagem, que represente um cachimbo ou qualquer outra coisa, poderá negar – “isto não é um cachimbo”. A imagem de uma cadeira apenas consegue afirmar que o que vemos é a representação da cadeira, mas não consegue negar que o que está diante de nossos olhos não é um cachimbo. Daí o caráter inusitado da afirmação inscrita na obra de Magritte, afirmando que o que vemos e que se parece com um cachimbo, não é um cachimbo. A inscrição “isto não é um cachimbo” é a maneira que o artista encontrou para realizar a negação. Afirmando que a imagem não é aquilo que ela representa, Magritte brinca com o ser da imagem.

Tudo que está na imagem está apresentado. Como no mundo de Parmênides, o mundo da imagem não pode dizer “não é”. Ignorando a negação, ela ignora o debate, a dialética, a discussão, a oposição das opiniões, o verdadeiro e o falso. Tudo é verdadeiro, ou tudo é falso. Dá na mesma. Ela só conhece o mundo da apresentação, tudo é posto no mesmo plano, o plano do “é real”, do “é assim”. Mas, se eu quiser dizer que não é assim, a única coisa que posso fazer é opor uma outra imagem que diga, ela também, “é assim”. Tal é o dogmatismo da imagem. (WOLFF, 2015, 27).

A afirmação textual de Magritte de que a imagem do cachimbo não é o cachimbo é a negação que a própria imagem não é capaz de fazer, como também é incapaz de afirmar, ela mesma, que é uma imagem, e não aquilo que ela representa. A força da imagem está em seu defeito de ignorar a negação. É por isso que “todos os sistemas políticos autoritários, todos os pensamentos monolíticos repousam e se apoiam em imagens”. (WOLFF, 2015, p.27).

O terceiro defeito da imagem, apontado por Wolff, está diretamente ligado ao seu caráter de ser pura afirmação – o único modo gramatical que a imagem permite é o indicativo. A imagem apenas afirma “é isso” - ela ignora as variantes de outros modos gramaticais como o subjuntivo e o condicional. A imagem diz apenas “é”. Ela não faz uso de um “se” ou de um “talvez”. (WOLFF, 2015, p.27).

Pretendendo representar o real sem nuances, sem julgamentos, pondo o possível e o real no mesmo plano, ela (a imagem) dá esse sentimento de realidade que a linguagem não dá. “É isso, é exatamente isso”. Quando olho o retrato do ente querido, ele está lá, presente, tal como ele é, imediatamente. A imagem tem o poder de tornar absolutamente presente, porque não pode “modalizar” o real, relativizar, dizer mais ou menos o real. Daí sua força de convicção aparente. (WOLFF, 2015, p.27-28).

Como a imagem só conhece um modo, ela também conhece, segundo Wolff, apenas o tempo presente. Esse é o seu quarto defeito – ignorar o passado e o futuro. Uma imagem, capaz de representar o ausente, não é capaz de representar o tempo. Na imagem tudo acontece no presente. Da mesma forma que a imagem não é dotada da capacidade de negação, ela também não é capaz de dizer “não foi” ou “não será, pois ela sempre afirma: “é assim” (WOLFF, 2015, p.28). Este defeito, no entanto, da incapacidade de distinguir o tempo, é que lhe dota de potência:

A imagem faz reviver os mortos e mostra o tempo passado não como passado, mas como sempre presente. As imagens religiosas da vida do santo nas paredes da igreja são apresentadas como sempre atuais, fazendo parte da vida de todos os dias. É exatamente por isso que a humanidade inventou dois sistemas de representação: a linguagem, sonora, temporal, fruto da inteligência, instrumento extremamente sutil, aperfeiçoado, que pode dizer todas as nuances do tempo, do pensamento, do julgamento, todas as modalidades da abstração e da generalidade, mas que não pode tornar verdadeiramente presentes os verdadeiros ausentes, os mortos e os deuses; e o outro sistema, a imagem, visual, espacial, fruto da imaginação, muito mais rudimentar, mas surpreendente e impressionante, e que tem o poder mágico de fazer viver os mortos e fazer existir o céu sobre a terra. (WOLFF, 2015, p.28-29).

Wolff afirma ainda que é destes quatro defeitos da imagem em relação à linguagem é que ela se apresenta dotada de um poder próprio. “São precisamente essas quatro impotências que fazem todas as potências da imagem” (WOLFF, 2015, p.25). Para o autor, estas potências inerentes à imagem, fruto dos seus próprios defeitos, podem ser classificadas em três graus de poder que podem servir de métrica para o tipo de coisa que ela é capaz de tornar presente: o acidentalmente ausente; o substancialmente ausente e o absolutamente ausente. (WOLFF, 2015, p.30).

Acidentalmente ausente é aquele que está, no presente, distante, mas que poderá estar presente em um futuro próximo. A fotografia de um amigo próximo ou de um parente querido que mora em outra cidade, ou outro país, é um exemplo de imagem que representa o ausente acidental.

Substancialmente ausente é aquele que de maneira irreversível não poderá estar presente. Podemos usar como exemplo de imagem que representa o ausente substancial a fotografia de um parente já falecido ou de um cartão postal de uma cidade feito há algumas décadas. O substancialmente ausente é aquele que está distante, e que não poderá voltar nunca mais.

O terceiro e último grau do poder da imagem é o absolutamente ausente, aquele que nunca poderia e nunca poderá estar presente porque faz parte de sua essência a ausência neste mundo. Como exemplo, podemos citar as imagens religiosas, de deuses, dos santos, de Jesus Cristo, da Virgem Maria, de Buda, Alá ou Maomé. A imagem tem o poder de tornar presente o mundo transcendental, elevando os olhares que a contemplam deste para outro mundo (WOLFF, 2015, p.31). A diferença entre este último grau de poder da imagem e os outros dois é que, nos outros, a imagem é uma representação visível de um representado também visível. Neste, a imagem cumpre seu papel de representante visível de um objeto invisível. No entanto, nos três graus de poder, a imagem é criadora da ilusão de que o próprio ausente se apresenta (WOLFF, 2015, p.32).

A ilusão que cria a imagem não consiste exatamente, como se diz às vezes, em se confundir com a coisa, em se assimilar à coisa. (...) os homens confundem imagem com realidade, dizemos, e tratam a primeira como a segunda. Mas não é o caso, ninguém confunde o ser e a aparência. Não, a ilusão de que se trata é mais sutil e mais temível. Ela é como a crença popular em fantasmas. (WOLFF, 2015, p.32).

Para que possamos escapar das ilusões criadas pela imagem, é preciso lançar um olhar sobre a concepção do processo de constituição e composição imagética, e não somente para o resultado final. Pinturas e fotografias, por exemplo, são imagens, mas com processos de formulação e elaboração bastante distintos:

Por qual razão nenhum pintor, por mais “realista” que pretenda ser, carrega a mesma dose de “realidade” em suas telas que a pior das fotografias consegue facilmente carregar? Por qual razão que ao olharmos para um quadro, como as naturezas-mortas holandeses de Willem Kalf, nossa expressão de espanto será mais naturalmente acompanhada por um “parece uma fotografia”, do que acompanhada pela busca de

sua semelhança com os objetos que lhe serviram de modelo? (MENEZES, 1996, p.85).

A fotografia é gerada por uma máquina. O olhar do fotógrafo é fundamental no recorte que se faz da cena, mas a máquina está presente na relação de construção da imagem, entre o ser humano e o objeto que será fotografado. Para aquele que olha a imagem, a presença humana na composição muitas vezes é ignorada. Não é à toa que as lentes das máquinas fotográficas recebem o nome de “objetivas”, como se fossem elas as responsáveis em propiciar uma reprodução de lugares, pessoas, animais ou objetos sem contar com a mão humana durante o processo. (MENEZES, 1996, p.85). No entanto, a mão humana nunca está ausente. A existência de uma reprodução mecânica que aparentemente exclui o humano é um dos pilares que alicerçam os fundamentos da ilusão criada pela imagem, confundindo a realidade da coisa representada pela objetividade da realidade da representação. (MENEZES, 1996, p.85).

Para o francês e crítico de cinema André Bazin (1983, p. 121-128), essa desorientação de realidades demonstra que a humanidade, pela primeira vez, conseguiu construir o “duplo perfeito” – uma necessidade de criar uma ilusão perfeita, de reproduzir o mundo criando um duplo (uma atitude, segundo Bazin, mais mental do que estética). No entanto, o autor destaca que essa construção não se dá pela precisão e detalhamento na construção das imagens, mas por meio de uma afinidade psicológica em que a possibilidade da ilusão está estabelecida não mais pela semelhança, mas na exclusão da própria humanidade e do tempo.

E é isto que separa a imagem de alguém de seu sócia. A imagem pressupõe, mesmo que falsamente, a presença passada. A relação de ilusão com o sócia baseia-se em um engano atual, na colocação de um no lugar do outro, ambos estando no presente. Isto implica que se a fotografia por um lado petrifica o tempo, ou produz um “instantâneo”, como por vezes é chamada, por outro nada mais faz do que ressaltar pela pseudo-presença deste mesmo tempo, os indícios de sua ausência. Ao paralisar o tempo, o que ela nos mostra é justamente que o tempo não pára, que ele flui incessantemente sem que contra isto tenhamos qualquer remédio, sem que nunca possamos estancar o seu eterno desdobrar. (MENEZES, 1996, p. 85).

O cinema não existiria sem fotografia. Os filmes são possíveis devido à montagem de uma série de imagens, impressas em um suporte material e alinhadas em sequência. Essas imagens, chamadas de fotogramas, são projetadas de forma rápida e sucessiva, dando ao espectador a ilusão de movimento. O brilho entre os fotogramas não é percebido pelo espectador devido ao efeito de persistência da visão. Isso significa que, em uma cadência de

24 fotogramas por segundo⁵⁷, o olho humano retém a imagem por uma fração de segundo, mesmo após a imagem ter saído do campo de visão, gerando no espectador a ilusão de movimento. Esse fenômeno só é possível devido a um efeito psicológico chamado Movimento Beta⁵⁸.

O cinema herda da fotografia a capacidade de gerar ilusão. No entanto, o “duplo perfeito” do filme é ontologicamente diferente do “duplo perfeito” da fotografia. Enquanto a ilusão fotográfica se dá por meio de uma impressão realizada em um suporte material, no cinema, os rolos de filme apenas geram a ilusão conforme são projetados.

Esta ambiguidade inicial, que está presente em toda imagem cinematográfica, colabora para que a ilusão que o cinema herda da fotografia adquira aqui o seu mais alto grau de imaterialidade. O filme está lá sendo projetado e nós que o assistimos podemos nos emocionar. Mas, em nenhum momento ele vai se identificar com os inúmeros rolos de fotogramas em forma bruta que estão escondidos atrás da parede, sendo manipulados por mãos hábeis que fazem sempre a mesma coisa: nos tiram constantemente a percepção de que eles existem. Isto faz com que ver um filme seja uma atividade, em sua origem, diferente daquela que realizamos ao olhar uma fotografia. (MENEZES, 1996, p.86).

Diferentemente das fotografias, que podemos tocar e segurar em nossas mãos, no cinema isto não é possível. Alguns de nossos sentidos ficam suspensos durante a exibição de um filme - o enredo e a ilusão cinematográfica nos desligam de nossas imediatas relações com o que está ao nosso redor. O tempo e o espaço real, durante a exibição do filme, são substituídos pela temporalidade e pela espacialidade da ilusão que o cinema nos fornece. Como exemplo dessa imersão em um mundo ilusório e absolutamente diferente daquele no qual vivemos, podemos citar a primeira projeção pública e coletiva do que na época era chamado de cinematógrafo.

No dia 28 de dezembro de 1895, dez pequenos filmes de no máximo 3 minutos foram projetados pelos Irmãos Lumière, no Salão Indiano do Gran Café, que os irmãos alugaram na cidade de Paris. (GUBERN, 1982, p. 30). Para os olhos de hoje, acostumados à ilusão cinematográfica, aqueles filmes seriam vistos sem nenhuma incógnita. As cenas projetadas faziam parte do cotidiano da vida no final do século XIX – pessoas saindo de

⁵⁷ Cadência ("frame rate"), em audiovisual, é a medida do número de imagens ou quadros individuais que um determinado dispositivo óptico ou eletrônico processa e exhibe por unidade de tempo. Em cinema, cada uma destas imagens é chamada de fotograma, e a cadência é medida em fotogramas por segundo (fps) ou quadros por segundo (qps). Em vídeo e demais mídias eletrônicas, as imagens individuais são chamadas de frames, e a medida da cadência é em frames por segundo (fps). No cinema, desde 1929 a cadência é padronizada em 24 fps. In: (ANDREW, 2002, p.26).

⁵⁸ Ilusão da percepção descrita por Max Wertheimer, em 1912, na obra Estudos Experimentais na Visualização do Movimento.

uma fábrica, um ferreiro trabalhando, um regimento em marcha... Nem mesmo os irmãos Lumière imaginariam que durante a projeção da chegada de um trem à estação, a ilusão cinematográfica ganharia contornos, na cabeça dos espectadores, de realidade. Conforme o trem ia se aproximando da estação e aumentando de tamanho, as pessoas iam sendo tomadas por um pânico que as faziam correr para todos os lados do salão. A ilusão cinematográfica, superior a qualquer raciocínio lógico que deduziria não ser possível ser ferido por fochos de luzes e sombras, provocou nos espectadores a sensação de que seriam atropelados por aquele trem vindo em sua direção.

O mistério da relação já estava lá presente em todas as suas dimensões. O articulista de um jornal da época, ao referir-se ao filme que mostrava um ferreiro em ação, exclamava espantado que a cada golpe da marreta o ferro em brasa ficava cada vez mais rubro. O assombro era tão grande que ele chegou a ver cores em um filme totalmente em branco e preto. (MENEZES, 1996, p.86).

Quando vamos ao cinema, deixamos de participar da experiência de ilusão cinematográfica ao pensarmos que o filme exibido não passa de uma projeção de luzes, cores e sons. Merleau-Ponty (1983, p.115) afirma que “é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido”. Luz e som são dois elementos - imateriais e essenciais - das imagens cinematográficas capazes de absorver o espectador, deixando-o “imerso em algo que tira o corpo de seu movimento físico e o deixa envolto em outro meio que deverá envolvê-lo como um todo”. (XAVIER, 1983, p.16).

Aqui se colocam algumas questões fundamentais para examinar em quais condições devemos utilizar o cinema na pesquisa historiográfica. O que devemos olhar no cinema? Quais os objetivos que os historiadores devem se fixar em função das possibilidades que acoberta o cinema enquanto fonte documental? Devemos focar a atenção no que o filme nos transmite ou na maneira como ele faz isso? Qual elemento fílmico deve ser essencial as nossas interpretações: as imagens, os sons, os diálogos ou o roteiro? O cinema pode servir como fonte para a construção de uma história crítica? Qual a ligação existente entre a representação fílmica e a memória ou as mentalidades coletivas?

Para que se possa prosseguir com as reflexões, precisamos nos lembrar de que o cinema é, antes de tudo, espetáculo. Um filme não é concebido para ser um documento histórico, salvo algumas exceções. O filme é feito para ser vendido, arrecadar bilheteria, e não para ser conservado em um museu. (LAGNY, 2009, p.111). Para se estabelecer como espetáculo, o cinema bebe de fontes similares às fontes ilusionistas da fotografia. Similares,

porém, não idênticas, devido a imaterialidade da ilusão provocada pela projeção de um filme. No entanto, assim como a fotografia, o cinema é uma arte que procura recomposição do espaço, ou de espaços. (MENEZES, 1996, p.87). O cinema, diferentemente da fotografia, proporciona um desdobramento espacial que reestabelece a temporalidade física antes congelada pela fotografia. No entanto, esta temporalidade acaba sendo alterada:

O que antes poderia ser confundido com um “tempo real” vai agora aparecer metamorfoseado em um outro tempo radicalmente distinto daquele, mesmo que em alguns casos ele se esforce por confundir-se com ele. Este tempo, de que não nos damos conta e que não é igual, mesmo que dure a mesma coisa, àquele que passou durante a sessão do cinema, é um tempo muito especial, é aquele que nos coloca frente à experiência do tempo, à sua densidade. Aqui acontece, portanto, um deslocamento temporal das imagens que só a imaterialidade da projeção do filme no cinema nos pode proporcionar, e que não se confunde jamais com aquele tempo advindo de sua singela sucessão. (MENEZES, 1996, p.87).

A câmera cinematográfica permite uma aproximação acrobática do espaço. (MENEZES, 1996, p.88). Nas cenas iniciais de *Easy Rider*, por exemplo, o zoom para frente aumenta um pedaço do deserto enquanto se inicia a canção *The Pusher*, um rock cadenciado da banda Steppenwolf. A letra da música diferencia bons e maus traficantes – os primeiros vendem a “erva do amor” e “pílulas que provocam doces sonhos”, enquanto os segundos incitam (to push) o consumo sem qualquer consideração pelos “corpos que destroem”. Os personagens principais do filme tinham acabado de vender uma boa porção de cocaína. O dinheiro da transação, guardado em uma mangueira inserida no tanque de gasolina de uma das motocicletas, financiará os dois motoqueiros na viagem em que atravessam os Estados Unidos de oeste para leste, com a intenção de ver o Mardi-Gras - o carnaval de New Orleans. Quando a viagem inicia, com os dois motoqueiros “on the road”, a música que serve de trilha sonora para as tomadas de câmera dos dois motoqueiros em alta velocidade nas paisagens de estrada é *Born To Be Wild*, um rock mais agitado da banda Steppenwolf. Não é preciso ressaltar toda a dimensão psicológica criada por estas tomadas de câmera que, unidas à mensagem da música, forjam uma atmosfera semelhante àquela que estava incrustada no contexto contracultural da época.

Sem Destino é um filme “de geração”. Isso significa que ele serviu de espelho para grande parte da juventude dos países onde obteve sucesso, e colocou imagens e palavras em qualquer coisa que estivesse no ar, mas que ainda não havia sido identificada. Com o passar do tempo, esses filmes geracionais em geral terminam por ser explorados pelos historiadores como arquivos de toda uma sociedade – mas é

preciso desconfiar desse gênero de leitura: nem todo mundo sonhou em atravessar a América em uma *chopper* (motocicleta), fumando montes de maconha. (JULLIER; MARIE, 2009, p.200).

Temos aí uma separação definitiva entre a reconstituição de um espaço meramente físico e a construção de um espaço que não responde às leis do olhar e da perspectiva. Este espaço é muito mais complexo, por ser inerente à ilusão criada pela sequência de imagens. Em outras palavras, as ilusões criadas pelas imagens cinematográficas transportam o espectador para um tempo e um espaço que é próprio do filme, distinto da realidade e que se sustenta apenas durante seu tempo de projeção. Não é à toa que, popularmente, o cinema é chamado de “fábrica de sonhos”.

O cinema, conseqüentemente, pode tratar o espaço de pelo menos duas formas distintas. Pode ser um mero reproduzidor de espacialidades físicas, onde pelo movimento da câmara e pelas longas tomadas (planos-sequência), tenta-se reproduzir um espaço dado qualquer. Mas, e é aí que o mistério se mostra em sua plenitude, pode também ser o produtor de espaços singulares, percebidos como únicos e contínuos, não por o serem na realidade, mas apenas podendo ser vistos como tal por meio da justaposição sucessiva de fragmentos alinhavados caprichosamente pela vontade e arbítrio do montador, ou pelas exigências estéticas do diretor. Dessa maneira, espaços absolutamente descontínuos passam a parecer interligados como se estivessem uns ao lado dos outros. (MENEZES, 1996, p.88).

A montagem é essencial nesse processo, já que um filme não é apenas a representação de uma realidade qualquer. A ilusão criada pelo cinema se dirige também para o imaginário do espectador. O imaginário e as imagens de que ele se vale não são entendidos aqui como desassociados da realidade ou opostos a ela. Ao contrário, vemos no imaginário uma dimensão inerente à realidade, necessária à percepção que temos de nós mesmos e do mundo que nos cerca.

No sentido corrente da palavra, o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis. Praticamente sinônimo de “fictício”, de “inventado”. (AUMONT, 1995, p. 118).

No cinema de ficção não existe necessariamente um compromisso com o real, mas uma combinação de dados da realidade com elementos do imaginário. O cinema não é uma construção de uma realidade exterior qualquer, mas sim uma representação dessa realidade. Os filmes não são relatos diretos ou uma reprodução perfeita do real. São construções atingidas a partir da realidade e que dela se diferenciam, mesmo necessitando da presença da ilusão criada pela representação. O cinema faz a articulação, a ligação entre o imaginário e a

memória por meio da ilusão que constrói espaços e oferece experimentações diferenciais de tempos.

Entendemos esta ilusão não a perda da percepção da separação entre o espectador e o filme, como se ele estivesse dissolvido e se confundindo com as imagens que aprecia, mas uma relação especial que se constitui entre ele e o filme, um jogo que não confunde o filme com o real, como se houvesse uma identificação entre ele e imagem. (MENEZES, 1996, p.88).

É esta relação entre o filme e o que ele representa que nos interessa neste trabalho, para que possamos compreender, sob uma perspectiva interdisciplinar, qual é a representação que o cinema contracultural estadunidense das décadas de 1960 e 1970 fez do usuário de maconha. Precisamos, para atingir este objetivo, esclarecer o conceito de representação do ponto de vista da historiografia e fazer uma reflexão sobre a relação desse conceito com o de imagem cinematográfica para que possamos ampliar as percepções do cinema como fonte para o ofício do historiador.

Desde finais dos anos 1950, a história tem se apropriado de uma série de novas fontes, novos objetos e novos temas, sendo que a terceira geração da *Escola dos Annales*⁵⁹ foi responsável por consagrar estas novas abordagens. No início da década de 1970, o cinema passou definitivamente a pertencer ao time das fontes históricas. Inicialmente, a historiografia fez uma apropriação do cinema de forma desordenada. Com o tempo, houve um avanço na nova história cultural, promovendo a sistematização das relações entre história e cinema no sentido de sua culturalização. A ideia de que o filme era uma representação da realidade passou a circular com maior desembaraço entre os historiadores:

A utilização do filme pelo historiador, por longo tempo inconcebível e em seguida admitido formalmente, parece constituir doravante o objeto de uma tendência cujo sucesso é crescente, visto que, mais do que nunca, todos, os cineastas na frente, mas também sociólogos, etnólogos, filósofos e historiadores, afirmam a estreita relação entre o cinema e a história. Imediatamente, por causa da correspondência que parece evidente, à primeira vista, entre a imagem animada e o real. (LAGNY, 2009, p.99).

Nos círculos historiográficos, a nova história cultural teve importante papel na popularização do conceito de representações. Das mais influentes propostas de histórias

⁵⁹ Fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch em 1929, a *Escola dos Annales* foi um movimento historiográfico que se constitui em torno do periódico acadêmico francês *Annales d'histoire économique et sociale*. Tendo se destacado por incorporar métodos das Ciências Sociais à História, a *Escola dos Annales* propunha-se a ir além da visão positivista da história como crônica de acontecimentos (*histoire événementielle*), substituindo o tempo breve da história dos acontecimentos pelos processos de longa duração, com o objetivo de tornar inteligíveis a civilização e as "mentalidades". (BARROS, 2010).

culturais, a do historiador Roger Chartier tornou-se uma das mais importantes por lançar luz ao vasto leque de dilemas teóricos dos historiadores em como superar questões específicas de objetos (incluindo o cinema) sem cair nas indeterminações de outros conceitos como imaginário, ideologia e mentalidade, suplantando qualquer determinação social sobre a cultura. Pelo contrário, a partir dos estudos de Chartier e de outros teóricos e historiadores, o campo cultural tornou-se uma dimensão específica da historiografia que chegava inclusive a determinar as esferas sociais.

Com o conceito de representação culturalizado na análise historiográfica do cinema, um problema de ordem teórica surge na apoderação, pelos historiadores, do cinema como fonte documental – a subordinação das noções teóricas específicas da imagem cinematográfica ao conceito de representação, que não é capaz, de dar conta dos processos de construção de significados que são empreendidos na esfera social. A ilusão criada pelas imagens cinematográficas não estabelece apenas relações representacionais com a realidade. A imagem fílmica, além de representação do real, é uma construção histórica – existe historicidade na constituição da visualidade cinematográfica enquanto representação.

A imagem cinematográfica como representação é uma construção histórica na qual um dado conjunto de cenas se tornam representações de algo no choque com o mundo que a gerou. (...) Este conceito (representação) deve ser re-pensado e problematizado em seus limites quando se trata de relacionar história e cinema

Em outras palavras, a relação existente entre imagem cinematográfica e o conceito de representação é dotada de uma historicidade própria que não pode ser ignorada pelo historiador que busca relacionar história e cinema.

3.2 Novas abordagens historiográficas

A *Escola dos Annales*, fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch, rompeu com a historiografia tradicional e inaugurou uma nova concepção de história, com contribuições muito enriquecedoras sobre as fontes. Diferentemente dos historiadores positivistas que limitavam suas pesquisas aos acontecimentos históricos e utilizavam somente documentos oficiais como fonte, os historiadores da *Escola dos Annales* buscavam uma compreensão mais abrangente do ser humano, incorporando ao seu trabalho novas fontes históricas, novos objetos, novos métodos. As novas abordagens na historiografia acabaram diversificando as maneiras de uso das fontes ao abranger o potencial de qualquer

coisa que pudesse dar pistas sobre o passado. A partir de então os historiadores passaram a se apropriar de materiais que até naquele momento nunca haviam sido utilizados: o folclore, a música, a literatura, a poesia, a fotografia, o cinema, etc... Muitas e diversificadas foram as fontes que entraram no repertório legítimo da historiografia. A nova noção de fonte da *Escola dos Annales* foi assim definida:

Constitui um documento toda fonte de informação de que o espírito do historiador sabe extrair alguma coisa para o conhecimento do passado humano, considerado sob o ângulo da questão que lhe foi proposta. É perfeitamente óbvio que é impossível dizer onde começa e onde termina o documento; pouco a pouco, a noção se alarga e acaba por abranger textos, monumentos, observações de todo gênero. (MARROU, 1978, p. 62).

A *Escola dos Annales* teve extrema importância na mudança de olhar sobre o documento histórico e sobre a ampliação da noção de documento. Desde 1929, os novos objetos não tinham mais limites, oferecendo-nos um novo olhar sobre as possibilidades de se fazer História. Anos mais tarde, ao procurar oferecer uma mostra dos novos caminhos que a pesquisa histórica desejava trilhar, Pierre Nora e Jaques Le Goff organizaram, em 1974, a coletânea *História: novos problemas, novas abordagens e novos objetos*. Para estes historiadores, “o domínio da História não encontra limites e sua expansão se opera segundo linhas ou zonas de penetração, que deixam entre elas terrenos cansados e ainda baldios”. (LEGOFF, NORA, 1988, p.11).

Os historiadores, desde os anos 1960, se habituaram a pensar dentro do senso comum do que se convencionou chamar de teoria do reflexo ou teoria do espelho (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p.67), que afirmava ser a imagem uma imitação do mundo, um reflexo da realidade. As questões que se apresentavam nas análises que historiadores faziam de imagens cinematográficas eram comumente relacionadas a esse senso comum, com indagações a respeito de até que ponto o filme refletia a realidade social que o gerou; se o cinema produzia alguma espécie de resistência aos poderes sociais, se o cinema servia como forma de dominação ou se o filme era capaz de dissimular ou elucidar a realidade. (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p.67). Se essa barreira teórica não fosse vencida, os limites de uso do cinema como fonte para a historiografia seriam estabelecidos apenas em qual medida um filme seria uma mera reprodução da realidade.

Paulatinamente, novas abordagens na história e teoria da arte, na história social e cultural e também na história e teoria da literatura foram se desenvolvendo, polarizando as diversas respostas que eram colocadas nas questões trabalhadas acima. O cinema passou a

ser tomado ora como reflexo da sociedade que o gerou, ora como produtor de sua própria realidade:

De certa forma, a tentativa de superar a teoria do reflexo estava ligada a toda uma geração de pensadores que em diversas tendências teóricas tentava ultrapassar a super-determinação da sociedade sobre a cultura desde a primeira metade do século XX. Este debate tomou inúmeras formas, entre as quais podemos citar as discussões das teorias culturais de cunho marxista, no qual pensadores ingleses tentavam mostrar que não era uniforme, ou mesmo exata, a determinação da infra-estrutura sobre a super-estrutura. (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p.67).

As discussões de historiadores marxistas ingleses como Edward Thompson, Eric Hobsbawn, Christopher Hill e Raymond Willians fazem parte desse debate. Durante o século XX, muitas mudanças aconteceram no campo da historiografia e da teoria estética. A ideia de que a imagem era apenas um reflexo da sociedade foi, aos poucos, sendo substituída pela noção de que ela era mediadora da relação que estabelecia com a realidade, visão bastante comum entre marxistas não ortodoxos. (WILLIAMS, 1979).

Começam, dessa forma, a surgir conceitos que evidenciavam a imagem como mediadora da relação com a realidade nas esferas da sociologia e em cenários teóricos do estruturalismo, da fenomenologia, nas tendências discursivas, filosóficas e historiográficas. Surge então, como alternativa a essa questão, o conceito de representação, conhecido da historiografia desde a primeira geração da *Escola dos Annales*, como proposta de compreender imagem como uma das várias representações de mundo disponibilizadas pela cultura. Com a popularização, entre os historiadores, das obras de Roger Chartier, essa proposta se tornou bastante usual na historiografia. Com o conceito de representação como proposta de compreensão da fonte imagética, qualquer ideia de reflexo contida na imagem para mostrar o tipo de realidade que a obra de arte criava em si mesma foi superada. A imagem cinematográfica deixou a categoria de mero reflexo da realidade, fabricada por imitação para se tornar produtora de uma realidade que lhe é própria.

No livro sexto da *República*, de Platão, a imagem era mera imitação do mundo das formas, sombra do mundo das ideias. “Denomino imagens primeiramente às sombras, depois aos reflexos que se veem nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e a todas as representações semelhantes”. (PLATÃO, 1997, p.263). Lembremos que a teoria platônica clássica separava a forma do conteúdo. A imagem, como imitação da sombra, era enganosa, capaz de criar uma fascinação que ofuscava o espectador da iluminação e da reflexão filosófica. Essa ideia, que possuía um sentido bastante complexo na filosofia platônica, acabou se vulgarizando com o passar dos séculos, ao menos no ocidente

européu, em um aparato conceitual com tendência a considerar uma imagem como cópia do mundo visível.

As novas teorias culturais, revisando o conceito de representação, superaram a ideia de que o cinema, assim como qualquer imagem, era um mero reflexo da realidade. Devido à influência da nova história cultural, o senso comum acabou superado pelas noções de mediação e representação, sendo que esta última acabou ganhando destaque especial na análise imagética a partir de 1980, com as publicações de trabalhos e teorias do historiador Roger Chartier.

Muito corrente entre os historiadores atuais, o conceito de representação surgiu como alternativa ao conceito de mentalidade da historiografia francesa. Francisco Falcon (2000) constatou como a noção de representação se tornou uma legenda que, amiúde, serve a variados usos sem rigor ou critério teórico, muitas vezes servindo como sinônimos de conceitos conflitantes como representações coletivas, imaginário, ideologia, etc. O conceito de representação, na historiografia, é frequentemente utilizado sem qualquer critério para sustentar uma série de temáticas, de objetos e de problemáticas.

Roger Chartier propôs um acoplamento dos usos teóricos do conceito de representação que se tornou muito popular na historiografia brasileira, principalmente após a tradução para o português de artigos como *O mundo como representação* (CHARTIER, 1991) e *História: dúvidas, desafios e propostas* (CHARTIER, 1994) ou de obras como *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes* (CHARTIER, 2002) e *A história Cultural entre práticas e representações* (CHARTIER, 1990). A publicação destas obras no Brasil e a vinda periódica do autor ao país para a apresentação de conferências contribuíram para a difusão das propostas teórico-metodológicas do historiador francês não apenas no campo da historiografia, mas também nas áreas da comunicação social, das letras, da educação e da linguística, tanto na graduação quanto na pós-graduação. (CARVALHO, 2005, p. 144).

Na teoria de Chartier, o conceito de representação não trabalha sozinho. Ele é associado às práticas e às apropriações, formando uma tríade conceitual. Por meio da ideia de representação associada às práticas, o historiador francês tenta vencer os limites entre o que chama de discursivo e não discursivo, entre aquilo que é próprio da linguagem e aquilo que não é.

Os agenciamentos discursivos e as categorias que os fundam — como os sistemas de classificação, os critérios de recorte, os modos de representações — não se reduzem

absolutamente às ideias que enunciam ou aos temas que contêm. Possuem sua lógica própria — e uma lógica que pode muito bem ser contraditória, em seus efeitos, com a letra da mensagem. (CHARTIER, 1991, p. 187).

Para Chartier, a cultura não pode ser explicada apenas em termos sociais pelo fato de apresentar, em relação à vida social, descontinuidades que pedem, necessariamente, o desenvolvimento de outra forma de compreensão da cultura:

(...) ao renunciar ao primado tirânico do recorte social para dar conta dos desvios culturais, a história em seus últimos desenvolvimentos mostrou, de vez, que é impossível qualificar os motivos, os objetos ou as práticas culturais em termos imediatamente sociológicos e que sua distribuição e seus usos numa dada sociedade não se organizam necessariamente segundo divisões sociais prévias, identificadas a partir de diferenças de estado e de fortuna. Donde as novas perspectivas abertas para pensar outros modos de articulação entre as obras ou as práticas e o mundo social, sensíveis ao mesmo tempo à pluralidade das clivagens que atravessam uma sociedade e à diversidade dos empregos de materiais ou de códigos partilhados. (CHARTIER, 1991, p. 177).

A compreensão de que o mundo é construído culturalmente na forma de representações, defendida pelo historiador francês, é construída pela retomada do conceito de representações coletivas de Emile Durkheim e Marcel Mauss (1969), com modificações em alguns de seus sentidos com base em Pierre Bourdieu (1998) e em Norbert Elias (1979). Estas representações são construções de sentido materializada em livros, imagens, jornais, cartas, discursos cotidianos, formas arquitetônicas, roupas e assim por diante. “O mundo surge “como representação”, a qual é sempre o resultado de uma apropriação que os sujeitos fazem de representações anteriores das quais selecionam elementos numa nova configuração”. (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p.69). O espectador de um filme, o ouvinte de uma peça musical, o apreciador de uma pintura ou o leitor de um livro, em suas leituras e apreciações, realizam processos de apropriação novos, selecionando aquilo que lhes é pertinente conforme a bagagem cultural que já possuem. Por meio de práticas discursivas e não discursivas é que os sujeitos e os grupos sociais realizam trocas e inscrevem suas disputas. As representações são resultados dessas práticas.

As apropriações são entendidas por Chartier como práticas de produção de sentido, dependentes das relações entre texto, impressão e modalidades de leitura, sempre diferenciadas por determinações sociais. O sentido das formas materiais que

organizam a leitura deve receber atenção especial do historiador, pois as formas, os dispositivos técnicos, visuais e físicos comandam, se não a imposição do sentido do texto, ao menos os usos de que podem ser investidos e as apropriações das quais são susceptíveis: formas boas para a leitura silenciosa, para a leitura oralizada em grupo, para a atuação num palco, entre outras. (CARVALHO, 2005, p. 144).

A noção de que as representações são meros “reflexos” dos processos de vida já foi devidamente refinada e sofisticada pela história social (FALCON, 2000). As representações, mesmo passando paulatinamente, desde as suas primeiras elaborações, por consideráveis aprimoramentos (CARDOSO, 2000), se organizam devido a uma atualização constante das divisões da organização social. Ao resistir a imposições e construir identidades, os sujeitos da contemporaneidade realizam as suas disputas no espaço das representações, que não ocorrem de maneira independente dos poderes sociais. Muito pelo contrário - as representações são parte inerente dos poderes sociais. Dentro dessa perspectiva, a representação está sujeita às formas como as pessoas se apropriam, conforme seus contextos culturais e históricos, mesmo havendo diversificadas apropriações de uma mesma representação. Muito mais do que preocupar-se com os processos e mecanismos de produção de ideias e conhecimento de uma sociedade, Chartier enfatiza as maneiras pelas quais o sujeito se apropria de uma determinada forma de agir e pensar sobre o mundo. (CHARTIER, 1990).

Podemos tomar o cinema como exemplo – um filme nunca será apropriado da mesma maneira por diferentes grupos sociais. O uso que determinado grupo social faz de um filme dependerá sempre do resultado de uma configuração histórica específica da qual este grupo é integrante. A imagem cinematográfica, assim como outros formatos de imagem, é representação e possuidora de contornos próprios de realidade. O filme não precisa estar vinculado à estrutura socioeconômica na qual é construído, mas precisa estar ligado aos formatos de construção de poder presente nas próprias representações. Como o prisma cultural permite a visão da circulação de poder, o filme deve se conectar nas relações estabelecidas entre as representações e as práticas. (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p.70).

Peter Burke (1992), em texto sobre a problemática das fontes históricas salienta a necessidade do historiador ler o que o documento não mostra de cara – é preciso ler nas entrelinhas dos documentos. Todo historiador precisa estar consciente de que todo documento, toda imagem e todo objeto são produções humanas. Sob esta perspectiva, podemos compreender que todo documento, imagem ou objeto são representações da realidade. É preciso compreender que as fontes não falam por si. Elas exigem a análise

cuidadosa do historiador, com a finalidade de apreender tanto aquilo que no documento é visível quanto aquilo que o documento silencia:

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. (PESAVENTO, 2005, p.41).

Chartier reforça a inexistência de uma neutralidade nas representações, deixando claro que as representações são construções históricas que surgem nas relações de lutas, de disputas e de conflitos. Para o historiador francês, “as representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”. (CHARTIER, 1990, p. 17).

Para Chartier, a representação é análoga à imagem – “a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é”. (CHARTIER, 1991, p.184). Dessa forma, o princípio do reflexo é abandonado em favor de uma realidade que é instituída culturalmente, mas que faz referência a um exterior não imagético. Em outras palavras, podemos dizer que a imagem é uma representação sempre em relação a algo. No entanto, a imagem não é apenas representação. Ela torna-se o lugar onde outras categorias sociais, e por vezes outras representações, se mostram. Chartier une os dois sentidos básicos do conceito de representação que são legados da tradição filosófica ocidental – o performático ou teatral, no qual se concretiza a presença de algo (a ordem social) num dado meio; e o diplomático ou por delegação, no qual algo está presente no lugar de outra coisa pela qual fala. (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p.70).

Em suma, o projeto historiográfico elaborado por Roger Chartier - que rompe com antigos modelos de explicação histórica que interpretavam a cultura como um terceiro nível de realidade explicável somente à luz das condições materiais de existência – concebe a cultura como as significações que os sujeitos atribuem à sua realidade, às suas práticas e a si mesmos.

3.3 Cinema e História Cultural

A problemática da relação entre cinema e história, compreendida por coordenadas metodológicas dos pressupostos desenvolvidos pela história cultural teve como referências, antes de sua popularização entre os historiadores brasileiros, o trabalho de Marc Ferro (1988), publicado pela primeira vez no Brasil em 1976. Mais tarde, alguns artigos e ensaios, escritos por Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988); e Mônica Almeida Kornis (1992), ampliaram o debate na historiografia brasileira sobre a relação entre cinema e história sob a perspectiva da história cultural.

A partir da década de 1990, muitas mudanças ocorreram na historiografia e novos trabalhos, muitos deles críticos às empreitadas dos pioneiros, geraram coletâneas importantes para reflexão como “*Passado Imperfeito: a história no cinema*”, organizado por Marc C. Carnes (1997); “*A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*”, com organização de Jorge Ferreira e Mariza Souza (2001); e “*História e Cinema*”, com organização realizada por Helena Capelato, Eduardo Morenttin, Marcos Napolitano e Elias Thomé Saliba (2007). Seguindo a proposta bem delimitada de Marc Ferro em uma “leitura cinematográfica da história” estavam as duas primeiras propostas. A última coletânea fez realizou um aprofundamento sobre a problemática de se pensar o filme como um documento histórico, que poderia servir de fonte para discussão historiográfica de uma determinada época. Um dos textos da coletânea, intitulado “*O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*”, foi escrito por Eduardo Morettin (2007, p.53) para pensar o estatuto cultural do cinema e discutir as contribuições do pioneiro Marc Ferro.

Outro artigo importante, que até hoje é referência sobre a relação entre cinema e história, é o rápido apanhado escrito por Mônica Kornis sobre as propostas mais pertinentes para compreender a forma como se desenvolveu a aceitação do cinema como documento na historiografia, em um movimento que ocorreu paulatinamente, durante todo o século XX (KORNIS, 1992, p.237-250). Neste artigo, Kornis foca nas contribuições de dois historiadores que são referências frequentes neste tipo de revisão - Marc Ferro e Pierre

Sorlin⁶⁰ - para tentar tirar o cinema do terreno das evidências e entendê-lo como uma construção:

Esta definição é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real. (KORNIS, 1992, p.239).

A proposta de Kornis é de uma reconstrução, em uma linguagem própria e num dado contexto histórico, da realidade⁶¹. Para a autora, “O filme possui um texto visual que merece, assim como o texto escrito, uma análise interna e, como artefato cultural, possui sua própria história e um contexto social que o cerca”. (KORNIS, 1992, p.246).

Marc Ferro, ao pensar o cinema sob a perspectiva de um esquema historiográfico, privilegiava a análise contextual, considerando como esclarecedores os elementos cinematográficos na compreensão da ideologia de uma determinada época. Para ele, o filme revela características da realidade que vão além dos objetivos do realizador, chegando ao caráter desmascarador de uma realidade política e social. (FERRO, 1988, p.213). Ao compreender o cinema como fonte para formas diversas da expressão humana, o autor compreende que o filme era uma fonte privilegiada que possibilita ao historiador a compreensão das crenças, do imaginário e da ideologia da sociedade em que foi produzido, com uma noção clara de que a construção de uma realidade feita por intermédio das imagens é dependente das noções externas à essa construção. No estatuto teórico de Ferro estão presentes as noções de representação, imaginário, crença, ideologia, imagem e contexto.

Pierre Sorlin tinha em comum com Ferro a ideia de que a imagem não é cópia fiel da realidade. No entanto, os dois historiadores buscaram sistemas de leitura distintos da relação entre cinema e história. Sorlin não desprezava a análise contextual que era o foco de Ferro.

⁶⁰ Marc Ferro e Pierre Sorlin, citados em muitos trabalhos, também são apontados nos trabalhos de Michelle Lagny (1997) e Alcides Freire Ramos (2002). A autora também explora as contribuições de autores ingleses como Jeffrey Richards e Anthony Aldgate, além de mencionar, muito brevemente, as contribuições de norte-americanos como Janet Staiger e David Bordwell.

⁶¹ A autora deixa claro que, assim como nas obras de Marc Ferro e Pierre Sorlin, a grande discussão proposta em seu artigo é metodológica – “(...) um esforço de sistematização dessas ideias, e sobretudo um debate propriamente metodológico sobre as questões que envolvem a relação entre cinema e história. Só mais recentemente começou a surgir um esforço conjunto de historiadores e profissionais da área de comunicação – especificamente aqueles voltados para o campo da teoria cinematográfica -no sentido de incentivar a discussão sobre o tema via projetos de tese de mestrado e doutorado”. (KORNIS, 1992, p.240).

Seu caminho estava em procurar respostas metodológicas na semiótica para a sua análise historiográfica. Na tentativa de relacionar aspectos textuais com aspectos contextuais, um dos grandes méritos de Sorlin foi apontar a existência de uma descontinuidade entre a imagem cinematográfica e a realidade social, repensando a estrutura do filme no contexto em que foi produzido. Para o autor as imagens tem o poder de recriar uma possível visão de alguns aspectos da sociedade, que é apenas uma dentre a variada possibilidade de visões. A noção de imagem, em Sorlin, é de algo que faz um sujeito colocar o mundo em perspectiva (SORLIN, 1996, p.15).

Em seu artigo, Mônica Kornis aponta o até hoje intacto consenso existente entre os historiadores de que o cinema é uma construção representacional:

Nesse contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico - ficção, documentário, cinejornal e atualidades - vistos como meio de representação da história, refletem contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tomar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. (KORNIS, 1992, p.239).

Existe uma semelhança da ideia defendida por Kornis com o conceito de representação em Roger Chartier. Ambos consideram que o filme faz uma interpretação do recorte que faz do real e o transforma em outra realidade, esta sendo específica do filme. Devido ao avanço inegável da história cultural, os modelos que tratam o cinema como construção tornaram-se recorrentes na historiografia brasileira. Em geral, a relação da história com o cinema era pautada por um vínculo do cinema com o social que não se submetia às teorias relacionadas à cultura. A nova história cultural realocou essa conexão, deslocando as metodologias de análise dos parâmetros subordinados à teoria social para o campo da cultura. Com isso, houve uma proliferação de análises historiográficas que colocavam o cinema como fonte, se valendo de metodologias culturalistas sustentadas no conceito de representação. (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p. 72). Na historiografia, a funcionalidade do conceito de representação é bastante ampla, já que a grande maioria dos problemas que se apresentam acerca da relação entre cinema e história pode ser resolvida na tríade conceitual – representação, práticas e apropriações – formulada por Roger Chartier.

Os conceitos de representação e prática oferecem riquezas de análise do filme como fonte documental à historiografia que ainda não foram totalmente exploradas. Diferentes

graus de complexidade no estudo do cinema, relacionados à dinâmica da história humana recente foram estabelecidos por uma nova perspectiva historiográfica, inaugurada pela contribuição das diferentes observações sobre diversificados processos de interpretações, leituras e apropriações de imagens como disputas entre representações. Essa é uma das ideias defendidas por Michele Lagny (1997), que busca a construção de uma história do cinema dentro de critérios e referências da história cultural.

Lagny (1997) também defende que a associação das exigências e dos imperativos que dão escopo e consistência à produção cinematográfica de cada época – apresentando como a própria sociedade se visualiza e se reapropria de seu tempo histórico por diversos agentes sociais – é uma proposta rica para a construção historiográfica do cinema sob a perspectiva da cultura. No entanto, a compreensão de questões relacionadas à relação entre cinema e história não tem como única via metodológica e conceitual a culturalização dessa relação.

Para Santiago Junior (2008), a inscrição do cinema dentro de circunstâncias teóricas específicas da história cultural, que articulam e sujeitam a concepção de imagem ao conceito de representação, “despreza o que a imagem tem de mais interessante e inovador a oferecer à historiografia”. (SANTIAGO JUNNIOR, 2008, p.72-73).

A imagem não precisa ser considerada uma representação em si mesma, embora haja (muitas) imagens representativas. As novas perspectivas da visualidade apontam cada vez mais para a imagem como uma construção social – ou cultural – que não guarda em si indexações representativas e mesmo quando estas existem, não são necessariamente o fator que determina seu funcionamento. (SANTIAGO JUNIOR, 2008, p.73).

Questionamentos como este são importantes para que conceitos como o de representação não se tornem os únicos meios de avaliação de todas as análises historiográficas de questões socioculturais, além de nos fazer pensar sobre a necessidade de grandes teorias culturais para responder toda e qualquer problemática relacionada ao cinema. Um trabalho instigante não precisa necessariamente de “uma grande teoria de todas as coisas” (BORDWELL, 2006, p.69) para ser concretizado. Recortes menores e menos pretenciosos também me mostram capazes de produzir trabalhos ricos em complexidade. (ibden, p.69).

Nas pesquisas sobre práticas de leituras do século XVII, o próprio Roger Chartier demonstra que o suporte material em que está registrada uma determinada representação (é

importante salientar que qualquer representação só existe em função de sua materialização) é fundamental para a maneira como essa representação se realiza.

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, segundo a qual o texto existe em si, separado de toda materialidade, é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor. Daí a distinção indispensável entre dois conjuntos de dispositivos: os que provêm das estratégias de escrita e das intenções do autor, e os que resultam de uma decisão do editor ou de uma exigência de oficina de impressão. (CHARTIER, 1991, p.182).

A imagem cinematográfica articula uma relação representacional – ela não representa nada em si mesma. (AUMONT, 2004). Ao historiador que tem o cinema como sua fonte documental, cabe compreensão de como, em um dado contexto, um filme pode ser o intermediário de uma representação. A concepção que o historiador tem da fonte é influenciada pela sua materialidade, o que provoca interferência nos processos de percepção, por meio dos sentidos sensoriais, daquele que pesquisa, faz a leitura, pensa, interpreta e escreve a história.

Constituída enquanto tecnologia da comunicação, a materialidade da imagem é dotada de uma configuração própria e visual, não apenas ligada à semiótica, mas também carregada de sentidos gerados da relação entre os atributos materiais e a interação estabelecida com a sociedade. Essa relação entre imagem e sociedade, estabelecida em tempo, espaço e circunstâncias sociais específicas, é que vai, segundo Ulpiano Meneses (2003), promover a existência social aos sentidos e aos valores em que os dois agentes desta relação – imagem e sociedade – tomam forma. Em outras palavras, podemos dizer que as representações sociais são características que fazem parte da imagem que lhes representa.

Utilizar o cinema como fonte historiográfica requer pensar em uma proposta de visualidade. Várias são as pesquisas que demonstram que as imagens são dotadas de diversificados estatutos visuais e sociais, dependendo das relações que elas estabelecem nas sociedades de que são integrantes⁶². A coexistência de uma variedade de estatutos visuais em uma mesma sociedade faz necessário com que o conceito de representação seja problematizado. Isso significa as imagens cinematográficas estabelecem relações na sociedade e cria uma dinâmica de interação que surge de sua materialidade visual. O filme não é apenas uma representação da realidade em que foi produzido – ele constrói, entre tantas outras, uma relação representacional.

⁶² Podemos citar as seguintes obras: (GRUZINSKI, 2006), (GRUZINSKI, 2003), (BAXANDALL, 1991), (BAXANDALL, 2006), (SCHMITT, 2007).

O conceito de imagem se liberta assim das limitadas inserções da realidade-representação e se torna a própria dimensão na qual a realidade tem seus estratos integrados e construídos. Nessa proposta, um filme não representa em si mesmo, mas sim coloca em ação uma relação na qual os sujeitos agenciam processos representacionais.

Essa proposta, que une às concepções historiográficas as implicações provocadas pela noção de visualidade, não significa o abandono das noções de cultura e de representação. As intervenções ocasionadas pelo acréscimo de conceitos ligados à visualidade no processo de pesquisa da historiografia devem levar à reflexão para que as noções de cultura e de representação possam adequar-se à singularidade do processo representacional que é constituído na imagem cinematográfica.

Nos estudos que se dedicam a compreensão do mundo social e cultural, não existe consenso sobre a noção de visualidade. As pesquisas que se desenvolvem nos estudos relacionados ao cinema ainda são novidade entre historiadores, que ainda não foram efetivamente atingidos por esta perspectiva. A ideia de se trabalhar com a noção de visualidade tornou-se mais habitual entre pesquisadores anglo-americanos e franceses, que escrevem a chamada nova história do cinema. Alguns dos representantes dessa linha de pesquisa, como André Gaudreault, Bem Singer, Thomas Elsaesser e Tom Gunning estão longe de se tornarem bibliografia corrente entre historiadores brasileiros, até mesmo pelo fato da pouca tradução destes trabalhos para o português. A única obra em língua portuguesa que apresenta um levantamento bibliográfico que aborda as questões propostas por essa recente historiografia cinematográfica é o livro de Flávia Cesarino (2005). Também em língua portuguesa, a coletânea de textos organizada por Leo Charney e Vanessa Schwartz (2004), que conta, além dos textos de seus dois organizadores, com artigos de pesquisadores como Ben Singer, Tom Gunning, Jonathan Crary, Mirian Hansen, Marcus Verhagen, Erika Rappaport, Richard Abel, Alexandra Keller e Margaret Cohen.

Outro exemplo que podemos citar é a proposta de Ulpiano Meneses (2003), resultado de avanços em pesquisas de uma diversificada reunião de estudos que envolvem a sociologia, a antropologia e a história da arte, colocando a imagem e a constituição da visualidade sob uma perspectiva de interação social. No entanto, há de se levar em questão a viabilidade dessa metodologia de pesquisa em relação ao cinema, já que envolve uma investigação historiográfica bastante extensiva e dispendiosa, cuja dificuldade de execução levanta uma série de problemas em relação a toda a série de documentos passíveis de serem utilizados como fonte para os historiadores.

O cinema - enquanto fonte documental para o trabalho historiográfico - é submetido a um paradigma da imagem como interação social e cultural. Os filmes, segundo Jean-Claude Schmitt, constituem uma realidade que lhe é muito particular, já que “as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”. (SCHMITT, 2007, p.27).

As propostas de pesquisa sobre a visualidade, anteriormente citadas, demonstram que não há uma definição sólida sobre o que seria uma imagem. Mesmo assim, há uma diferença específica que separa o conceito de representação do conceito imagem – uma representação sempre será a representação de alguma coisa, pessoa ou lugar. A imagem, mesmo sendo imagem de uma coisa, pessoa ou lugar, e também sendo representação desses elementos, constrói uma visualização da realidade. Um filme de ficção, como os que serão analisados neste trabalho, representa uma realidade específica. Porém, a representação de uma realidade por meio de um filme não funciona sozinha. Ela depende do conflito de agentes que tem interesses particulares nas imagens que confrontam diferentes perspectivas de mundo. A imagem não consegue incorporar todos os conflitos da realidade de onde ela surge. Ela depende da visualidade, já que a representação, no caso do cinema, não está na imagem. A representação surge do encontro da imagem com o mundo.

Chartier afirma que o conceito de representação incorpora, em si mesmo, as estratificações e disputas coletivas, as divisões existentes no corpo social. Tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo, nas lutas de representações sua concepção de mundo social. (CHARTIER, 1990, p. 17). A representação, portanto, engloba as contradições de uma sociedade. No entanto, o cinema não é capaz de atender determinadas demandas, por ser possuidor de vários signos que podem ser utilizados de diferentes maneiras pelos agentes sociais. Um filme não é capaz de incorporar em si todo o escopo de contradições. Não é capaz de expressar todos os significados culturais, religiosos, políticos ou ideológicos. Os significados expressos por um filme nem sempre estão de acordo com o significado expresso por outros segmentos sociais, podendo intensificar contradições já existentes ou mesmo conceber novas contradições em seu confronto com o mundo, criando novos sentidos.

Na relação das imagens do cinema com a sociedade, o filme suscita disputas externas a si mesmo em um movimento que se vale de símbolos arraigados na cultura social e combinados em um mundo específico e roteirizado, visualizado e percebido por meio de cores, movimentos, personagens, enquadramento, iluminação, edição, sonorização, narração,

etc. Essa dinâmica revela como alguns setores sociais, por meio de interações com imagens, deram vida a muitas de suas questões.

4. ESTIGMATIZADOS, OUTSIDERS E ESTABELECIDOS.

Por meio de palavras e gestos, a humanidade apregoa elementos que explicitam aquilo que pensam e como percebem a realidade ao seu entorno. As representações sociais são estes elementos simbólicos da expressão humana – como pensam ou que opinião formulam sobre determinado fato ou objeto e que expectativas criam diante de determinados acontecimentos. Mediada pela linguagem, estas mensagens são construções sociais calcadas na experiência dos indivíduos que as emitem. Ao usuário de maconha, além das representações que o estigmatizam como vagabundo, criminoso, doente e viciado, há outras representações que surgem de posições antagônicas entre os valores praticados no hábito do uso da maconha e o ideário racionalista/cientificista de uma sociedade tecnocrata, organizada em torno dos mecanismos técnicos, produtivos, políticos, sociais e econômicos da dinâmica que, pelo industrialismo, é posta em movimento. Dentro deste contexto, a maconha é vista como um obstáculo ao desenvolvimentismo, uma ameaça aos pilares de uma sociedade tecnocrata regida pelas leis do mercado e da industrialização. O discurso médico reforça esta representação social sobre a droga quando constrói suas representações “científicas” afirmando que um dos vários efeitos da maconha é a dificuldade do usuário em desenvolver uma linha de raciocínio devido a apuração dos sentidos de quem está sob efeito dessa droga. Segundo a Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP), que recentemente tem manifestado de maneira categórica sua posição inflexível contra a legalização, a maconha priva a pessoa de atingir todo o potencial de sua capacidade. (ABP, 2012). O posicionamento da ABP, no entanto, manifestou a opinião apenas de seu grupo dirigente. O Psiquiatra Régis Eric Maia Barros contesta a entidade e afirma que o posicionamento da instituição é firmado diante da ausência de uma discussão aprofundada sobre a questão da maconha junto a seus psiquiatras associados e que o ato de usar a credibilidade de uma instituição para um opinar individual é uma falha grave que merece agudas críticas. (BARROS, R., 2014). Segundo Barros, ao se posicionar contra a legalização da maconha sem debater este assunto democraticamente com os seus associados, a ABP apenas reproduz o discurso moralista, que foge de uma possibilidade de reflexão sobre o assunto e busca combater a droga como o mal em si, ignorando o contexto em que ela se insere:

O que se diz das drogas lícitas e ilícitas tem sentido ideológico e se completa no discurso jurídico e científico que sustenta, na linha de um vazio de pensamento interno ao discurso, a banalidade daquilo que se compreende. (...) tal é o caso da demonização da maconha, cuja pesquisa e cujo uso deveriam ser regulamentados mundialmente, o que não será possível sem a quebra do moralismo, força retórica

contra a reflexão, contra a compreensão, em favor da ignorância. (TIBURI, 2013, p.16).

No cérebro, a *cannabis* é capaz de modular o funcionamento do hipocampo, responsável pela memória de curto prazo. (CRIPPA et al, 2005, p.75). No entanto, diferentemente do que alegam aqueles que defendem o uso da droga e também aqueles que a condenam, o usuário de maconha não fica mais e nem menos inteligente sob o efeito da erva, apenas mais propenso para determinadas atividades em detrimento da execução de outras (BURGIERMAN, 2002, p.17) - basta lembrar que a maconha foi uma droga muito popular entre músicos de jazz do início do século XX, que afirmavam ficar mais criativos depois de fumar. (GRASS, 1999). Em razão da maconha ser uma droga que interage com a atividade cerebral, seu uso acaba tornando-se uma transgressão às regras do racionalismo.

As representações do discurso médico afirmam ainda que a maconha provoca perda da noção do tempo transcorrido, pois como a memória de curto prazo é afetada, o referencial para a mensuração do tempo é perdido. (BURGIERMAN, 2002, p.16). Para uma sociedade capitalista, em que a máxima “tempo é dinheiro” é uma das bases conceituais da lógica de otimização de resultados, onde o que vale é a equação de maior produção em menor intervalo de tempo, este é um efeito execrável. O tempo gasto em atividades que não produzam riquezas é abominável por ser considerado mal aproveitado e improdutivo. A perda de tempo é inaceitável na sociedade capitalista, e o indivíduo que altera, de maneira voluntária, a noção e o controle de seu tempo, é descartado, considerado inútil. O mundo do capital não admite o uso descompromissado do tempo ou a ausência de ambições que não sirva a um propósito de utilidade. Não é à toa que a moralidade, calcada no cientificismo e na jurisprudência em torno da questão das drogas, vai representar o usuário de maconha como um vagabundo – essa representação é resultado do antagonismo, do choque de ideais e perspectivas. No entanto, a condenação do uso de substâncias que alteram o sistema nervoso central não é uma especificidade de sistemas capitalistas. Lembremos que o industrialismo tecnocrático também é uma característica da esquerda tradicional que, embora radicalizada politicamente, é conservadora em termos de costumes. O uso de drogas como a maconha era tido pelos movimentos de esquerda como um “desvio pequeno burguês”, e grupos armados de esquerda, muitas vezes perseguidos, tinham a segurança como preocupação fundamental. No entanto, a segurança servia para legitimar a “vigilância” das condutas pessoais dos militantes.

(...) pequenos grupos, quando desgarrados do conjunto, dificilmente discutem coisas como a lógica de um programa político, mas muitas vezes, se voltam para o debate de seu próprio comportamento. Nesses momentos, o centralismo se torna uma arma de poder de uma pessoa sobre a outra, ou de um pequeno grupo sobre uma pessoa. (GABEIRA, 1981, p.82).

A postura de países que tinham uma economia socialista era bem clara quanto ao uso de maconha, vista como uma alteradora de consciência que impossibilita o sujeito de sua participação política. A relação entre drogas e esquerda, nas décadas de 1960 e 1970, era de distanciamento:

Se a fuga da participação política podia levar à droga, os militantes das organizações de esquerda também tinham um certo medo de se relacionar com usuários de drogas proibidas. Uma coisa não combinava com a outra” (BENEDITO; REZENDE, 2000, p. 88).

Com o final da 2ª Guerra Mundial, as preocupações se voltaram para a Guerra Fria e suas constantes perspectivas de um conflito nuclear. Foi neste contexto que a juventude da costa leste americana começou a buscar alternativas ao clima formado na primeira metade do século XX. Alguns jovens americanos pegavam o pouco do dinheiro que conseguiam juntar e caíam na estrada. Pedindo carona, eles aventuravam-se pelas estradas em busca das praias do Pacífico, deixando de lado os costumes conservadores da costa leste dos Estados Unidos, à procura da ensolarada e liberal Califórnia. A Route 66, estrada que cortava o país da costa leste à costa oeste, foi palco dessas travessias (OLIVEIRA NETO, 2011), como a relatada por Jack Kerouac, em seu livro *On the Road* - "(...) em julho de 1947, juntando uns 50 dólares do meu velho seguro de veterano, eu estava pronto para ir à Costa Oeste." (KEROUAC, 2012, p.131). Nessa época Kerouac tinha 25 anos. Essa geração ficou conhecida como Geração Beat (beatniks). Os beats eram uma geração de jovens em busca de alternativas. Achavam que o modelo vigente da sociedade americana falira. Queriam sentir a paz e a liberdade. Desejavam contestar os valores do *American Way of Life* a partir da tomada de novas atitudes. Eram poetas e escritores que decidiram cair na estrada e buscar novas experiências. O consumo de drogas, em especial a maconha e outros alucinógenos, era constante entre eles. Na década de 1950, diante das tensões políticas da Guerra Fria, surgiram mitos que imputaram aos comunistas um plano fictício de corromper os valores da juventude americana com a oferta de drogas, como arma política e química, que teriam o poder de desmantelar as famílias estadunidenses, desestruturando a sociedade e garantindo o triunfo sobre o ocidente capitalista. Para a sociedade norte-americana os comunistas eram a

imagem da ameaça, do inimigo. A articulação entre usuário de drogas e comunismo foi propagandeada, inserida no imaginário coletivo, reproduzida e perpetuada⁶³. Comparar usuários de maconha aos comunistas foi a construção de um vínculo com o que havia de mais pernicioso sob a perspectiva do puritanismo e do ascetismo da sociedade dos Estados Unidos – maconheiro era visto como comunista e ateu.

Neste capítulo, tentaremos compreender a gênese do estigma que existe em torno do usuário de maconha, dialogando com autores que buscaram situar o consumo de drogas como perspectiva cultural, não necessariamente desviante ou problemática (BECKER, 2008); (GOFFMAN, 1988).

Nos dois volumes da obra “O Processo Civilizador”, o sociólogo alemão Norbert Elias (1990; 1993) faz uma análise da história dos costumes a partir da formação dos Estados Modernos e as influências exercidas sobre a civilização, levando-nos a pensar na hipótese de um homem da sociedade ocidental contemporânea ser transportado para uma época remota, como o período medieval feudal. É bem provável que este viajante no tempo encontre um modo de vida bem diferente do seu – alguns hábitos e costumes lhes seriam convenientes enquanto outros seriam julgados como inadequados. Para Elias, as culturas das sociedades modernas se diferenciam, em relação às culturas tradicionais, por um maior controle individual das emoções, facilitando a organização de suas configurações coletivas. Para que se evite o surgimento de tensões entre pessoas ou grupos e para que as sociedades modernas estabeleçam consistentes configurações, de longa duração, é necessário que as emoções individuais sejam frequentemente controladas. Essas emoções, nas sociedades tradicionais, encontravam vazão nos rituais e na anuência mágico-religiosa. Com o passar do tempo, e o descrédito das instâncias religiosas, o controle sobre a administração das emoções passou à responsabilidade pessoal, garantidora do promissor futuro das sociedades civilizadas. No entanto, ao assumir individualmente a responsabilidade de controle das próprias emoções, o indivíduo passa a conhecer e temer os riscos que corre caso tais emoções fiquem fora de controle.

⁶³ Joseph Douglass Jr, consultor de assuntos de segurança, trabalhou durante 43 anos para o governo dos Estados Unidos. Serviu em vários conselhos de ciência e estudos de defesa e até 1990 foi consultor e assessor de várias agências governamentais americanas, além de vice-diretor do Escritório de Tecnologia Tática da Agência de Projetos Avançados, em Washington, DC. Douglas escreveu a obra *Red Cocaine: The Drugging of America*. No livro, o autor afirma que havia um plano comunista de disseminação de drogas como arma política para destruição do mundo capitalista. (DOUGLASS JR., 1990).

Nos diversos países formam-se sociedades pacificadas. O velho código de comportamento é transformado, mas apenas de maneira muito gradual. O controle social, no entanto, torna-se mais imperativo. E, acima de tudo, lentamente muda a natureza e o mecanismo do controle das emoções. Na Idade Média, o padrão de boas e más maneiras, a despeito de todas as disparidades regionais e sociais, evidentemente não mudou de qualquer forma decisiva. Repetidamente, ao longo dos séculos, as mesmas boas e más maneiras são mencionadas. O código social só conseguiu consolidar hábitos duradouros numa quantidade limitada de pessoas. Nesse momento, com a transformação estrutural da sociedade, com o novo modelo de relações humanas, ocorre, devagar, uma mudança: aumenta a compulsão de policiar o próprio comportamento. Em conjunto com isto é posto em movimento o modelo de comportamento. (ELIAS, 1990, p.97).

Utilizando como fonte os livros manuais de boas maneiras, pinturas, literatura e documentos históricos oficiais, Elias explora a civilidade como transformadora de costumes, que abrange desde os hábitos das pessoas à mesa, no momento das refeições, na maneira de comer, nas funções corporais como tossir, escarrar, arrotar ou flatular, até o comportamento íntimo que se deve ter no quarto de dormir, na sala de estar ou no controle da agressividade:

Uma das primeiras práticas docentes realizadas na modernidade foi efetuada por Erasmo de Roterdã (1469-1536), especialmente nas duas obras destinadas à educação do filho de um príncipe. Trata-se de *De Pueris* e *Civilidade Pueril*, nas quais procura ensinar como a criança deve se comportar no convívio social. Essas duas obras, ou manuais, tinham como objetivo mostrar que o comportamento social necessita de polidez, etiqueta e requinte. Outra obra importante desse período é o manual de Giovanni Della Casa (1503-1556), *Galateo*. Nela, o autor insiste na necessidade de se ter “bons modos” à mesa, nos salões; enfim, deve-se aprender a conviver socialmente. Esses dois autores expressam uma nova exigência histórica, a de que os homens tinham que aprender a se comportar dentro de novas condições sociais. Com efeito, o mundo feudal findara-se e com ele a forma social de comportamento que o expressava. A educação estava voltada, assim, para preparar o indivíduo para a nova sociedade que estava sendo produzida (OLIVEIRA; MENDES, 2007, p. 328).

A classe que tomara o poder no final da Idade Média visava uma transformação na educação juvenil que fosse condizente com seus anseios. Elias, ao analisar as transformações nos costumes, estuda diferentes e diversificadas obras - como as de Erasmo de Rotterdam e Giovanni Della Casa – que eram escolhidas para ensinar e debater as boas maneiras. Os princípios analisados nestas e em outras obras, incluídos na estrutura mental e emocional da aristocracia, foram apropriados pela burguesia no final do medievo. A história das boas maneiras está ligada diretamente às regras sociais de comportamento, que não versavam apenas sobre etiqueta, mas também à moral, a ética, ao valor subjetivo dos indivíduos e aos aspectos externos revelados nas relações que as pessoas estabelecem umas com as outras. Todas as sociedades, no decorrer da história, estabeleceram normas sociais e

comportamentais com a finalidade de direcionar as relações sociais. Mesmo não procedendo em sua totalidade do poder do Estado, alguns princípios impõem regras que implicam em penalidades - que podem variar de uma simples repreensão à exclusão do indivíduo do convívio social - caso não sejam cumpridas.

Nos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970, o consumo de drogas como a maconha se enquadra em um processo anticivilizatório que remete ao descontrole, um desvio no padrão dos projetos de desenvolvimento social. Se o descontrole das emoções pode resultar em conflitos para a estabilidade de órgãos como família, igreja, escola, etc., ele deve ser submetido a controles regulares. O processo civilizador, de que fala Elias, existe com intuito de “educar” os indivíduos para que, de forma gradativa, o controle possa ser exercido cada vez menos por intermédio de órgãos que detêm o monopólio da força – como a polícia – para ser efetuado pelo autocontrole dos indivíduos. Dessa forma, foi esboçado o prisma de uma sociedade civilizada em que o descontrole das emoções individuais não represente uma ameaça à segurança coletiva.

Em algumas sociedades são feitas tentativas de estabelecer uma regulamentação social e controle de emoções muito mais forte e consciente do que o padrão até então predominante, um padrão de modelação que impõe renúncias e transformação de impulsos ao indivíduo, com vastas consequências para a vida humana que ainda mal são previsíveis. (ELIAS, 1990, p.226).

Em uma relação de poder entre grupos com valores distintos - como no caso daqueles que são contra e daqueles que são favoráveis ao uso de drogas - existe uma dinâmica de interdependência entre os indivíduos nas suas relações uns com os outros e uma interpenetração de objetivos a serem atingidos. O “poder”, dentro dessa perspectiva, passa a ser uma relação configurável. Essa interdependência é que vai delinear como se configuram os estabelecidos e os *outsiders* (ELIAS; SCOTSON, 2000) em uma relação de poder. Os que estão em uma posição de privilégio são os estabelecidos e os *outsiders* são aqueles em uma posição desfavorável na sociedade. De acordo com essa percepção de interdependência, a relação de poder que é estabelecida ao redor do consumo entre não usuários e usuários de maconha é que irá configurar este último como um estigmatizado *outsider*⁶⁴, muito menos pelo efeito que a droga provoca no organismo do que pela relação de poder estipulada. No

⁶⁴ O termo *Outsider* é empregado tanto por Howard Becker (2008) quanto por Norbert Elias e John Scotson (2000), mas há diferenças no uso do termo entre os dois autores. Em seus estudos de sociologia do desvio, Becker observa que o *outsider* é representado como um indivíduo que está à margem da estrutura social e que encontraria muitas dificuldades para encontrar uma posição de status na sociedade. Para Norbert Elias, em sua teoria do processo civilizador, a estabilidade das relações sociais depende da inclusão do *outsider*, mas este é inserido sob os descréditos sociais do estigma.

entanto, um estudante universitário usuário de maconha poderia exercer os dois papéis sociais – ser um estabelecido como universitário e por outro lado, ser um *outsider* por utilizar uma substância proibida. Esse duplo papel abrange características específicas, pois abre espaço de flexibilização do grau de dominação a que o indivíduo é exposto, já que as posições individuais nas relações de poder não são tão rígidas. Quando pessoas que sustentam valores *outsiders* ocupam posições sociais estabelecidas, pode ocorrer uma ressignificação do estigma como um status positivo, caracterizando uma relação de poder que se inverte em relação à disposição de valores.

Segundo Goffman, o estigma é um status negativo. “O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo”. (GOFFMAN, 1988, p.06). O autor dá início ao seu livro, *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, descrevendo a origem grega da palavra, utilizada pela primeira vez na antiguidade grega para se referirem a “sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava”. (GOFFMAN, 1988, p.05). As marcas deixadas no corpo de um escravo, um criminoso ou um traidor, feitas com cortes ou com fogo, sinalizavam que tal pessoa não era digna de convívio ou de confiança. Com o passar do tempo, o termo passou a designar uma categoria de pessoas cuja identidade social não atende às exigências de percepção das pessoas tidas como “normais”. Mesmo tendo um caráter depreciativo, Goffman considera que “um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso”. (GOFFMAN, 1988, p.06). Em outras palavras, podemos dizer que a percepção que o indivíduo não estigmatizado, tido como normal, tem de outra pessoa irá depender da sua bagagem de valores morais – o que ele considera normal em um indivíduo que a ele é semelhante assume conotação diferente se for executado por um indivíduo estigmatizado. Para Goffman, “um estigma é, na realidade, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo” (GOFFMAN, 1988, p.07), mesmo que o autor proponha uma modificação desse conceito, pelo motivo de haver “(...) importantes atributos que em quase toda a nossa sociedade levam ao descrédito”.

Os estigmas são divididos pelo autor entre dois tipos: desacreditado e desacreditável. O estigmatizado desacreditado carrega um estigma evidente ou conhecido pelos presentes. O estigmatizado desacreditável pode passar despercebido. (GOFFMAN, 1988, p.38). Entre os estigmas desacreditados, o autor descreve três tipos:

Podem-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferente. Em primeiro lugar, há as abominações do corpo - as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagem e contaminar por igual todos os membros de uma família. (GOFFMAN, 1988, p.07).

Goffman denomina como normais os indivíduos que não se afastam das expectativas sociais e, portanto, não são estigmatizados. (GOFFMAN, 1988, p 08). É interessante notar que, embora seja descendente de judeus – o que o incluiria entre os estigmatizados tribais – Goffman inclui-se entre os indivíduos normais, nos dando uma pista a respeito de sua opinião pessoal sobre a forma como o sujeito que carrega um estigma gostaria de ser considerado.

Sejam normais e estigmatizados (GOFFMAN, 1988), ou estabelecidos e *outsiders* (ELIAS; SCOTSON, 2000), estes não são irreconciliáveis opostos, e sim complementares e interdependentes quanto a seus objetivos. Muitas das relações de poder configuradas na atualidade, inclusive o consumo de substâncias ilícitas, são caracterizadas por essa dinâmica.

Um maior controle de emoções, segundo Elias e Dunning (1992), não significa que estas foram simplesmente reprimidas, mas deslocadas para as esferas miméticas – um eixo cultural onde as emoções podem configurar-se sob a forma de lazer, servindo à sociedade civilizada como um catalizador das necessidades de experimentar, em público, as fortes emoções, sem causar risco à ordem da vida social. Dentro dessa perspectiva, o futebol, o carnaval, o cinema, os *reality shows*, as novelas, os videogames, as redes sociais e o consumo de drogas ganham um sentido civilizador. Para os autores, a liberação de sentimentos fortes e agradáveis que com frequência estão ausentes do nosso cotidiano habitual é proporcionada por atividades de lazer.

O desporto, tal como outras atividades de lazer, no seu quadro específico pode evocar através dos seus desígnios, um tipo especial de tensão, um excitação agradável e, assim, autorizar os sentimentos a fluírem mais livremente. Pode contribuir para perder, talvez para libertar, tensões provenientes do stress. O quadro do desporto, como o de muitas outras atividades de lazer, destina-se a movimentar, a estimular as emoções, a evocar tensões sob a forma de uma excitação controlada e bem equilibrada, sem riscos e tensões habitualmente relacionadas com o excitação de outras situações da vida, uma excitação mimética que pode ser apreciada e que pode ter um efeito libertador, catártico, mesmo se a ressonância emocional ligada ao desígnio imaginário contiver como habitualmente acontece, elementos de ansiedade, medo — ou desespero (ELIAS, DUNNING, 1992, p.79).

Eventos miméticos como o carnaval e o futebol são capazes de configurar episódios onde imperam as emoções violentas e não civilizadas. Porém, no caso do uso de drogas, estas emoções acabam ganhando um poder de representação que deixa de ser ocasional para se tornar um padrão, pois ocorrem em esferas culturais onde é possível trazer à tona emoções que podem ser controláveis, mas também podem ser violentas.

“a estrutura das organizações e instituições miméticas representam a antítese e o complemento das instituições formalmente impessoais encaminhadas a um fim, que deixam pouco espaço para emoções apaixonadas ou flutuações no estado de animo [...] a esfera mimética constitui uma parte específica e integral da realidade social”. (ELIAS & DUNNING: 1992, 95-96).

Isso significa que as atividades praticadas nas esferas miméticas servem à sociedade como um contraponto ao excesso de racionalidade produtiva, sendo incorporado como um *habitus* social (ELIAS, 1994), que são padrões relacionados à formação da estrutura social da personalidade dos indivíduos diante de outros membros que compõe a sociedade.

“cada pessoa singular, por mais diferente que seja de todas as demais, tem uma composição específica que compartilha com outros membros de sua sociedade. Esse *habitus*, a composição social dos indivíduos, como que constitui o solo de que brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros de sua sociedade”. (ELIAS, 1994, p.150).

Isso não significa uma forma de determinismo, já que um determinado hábito estabelecido como uma norma vigente durante um determinado período poderá deixar de sê-lo (como o hábito de fumar que, antes da promulgação de leis antitabagistas, era permitido em bares e restaurantes, mas passou a ser confinado a lugares específicos após a vigência da legislação). Dessa forma, tanto o *habitus* dos *outsiders* como o *habitus* dos estabelecidos não se configuram como individuais ou coletivos. A configuração do *habitus* se dará pela conexão entre o indivíduo e a sociedade, mais fortemente incorporada por meio das emoções vivenciadas nas atividades miméticas.

A teoria civilizatória de Norbert Elias poderá tornar essa questão mais compreensível. Até meados do século XVIII, as representações sociais aglutinadas nos grandes centros urbanos indica o estabelecimento de configurações culturais mais voltadas aos vínculos tradicionais de coletividade (identidade-Nós) que submetiam as demandas dos indivíduos aos seus grupos e menos voltadas ao individualismo (identidade-Eu). Essa situação, nos últimos dois séculos, passou gradativamente a se inverter, evidenciando a individualidade acima do coletivo. No entanto, ao elaborar uma categoria que denominou

como “balança nós-eu” (ELIAS, 1994, p.105), Elias demonstra que não visualiza as mudanças processuais de forma tão simples:

Estas breves indicações talvez já bastem para conferir relevo um pouco mais nítido à direção predominante da sequência de estágios no desenvolvimento da balança nós-eu. Nos estágios mais primitivos, como afirmei, a balança nós-eu inclinava-se fortemente, a princípio, para o nós. Em épocas mais recentes, tem pendido intensamente, muitas vezes, para o eu. A questão é se o desenvolvimento da humanidade, ou a forma global de vida comunitária humana, já chegou ou poderá algum dia chegar a um estágio em que prevaleça um equilíbrio mais estável da balança nós-eu. (ELIAS, 1994, p.135).

O equilíbrio proposto por Elias nos vínculos relacionais dos indivíduos com o grupo social é uma tentativa de resolver a impossibilidade em separar o Nós do Eu, tendo em vista que o indivíduo nunca está sozinho, pois sempre estabelece relações com outros indivíduos. Podemos refletir, dessa forma, que usuários de maconha, junto de seus pares também usuários, configura um grupo e nas relações com não usuários configurará outro grupo. Um mesmo indivíduo poderá estabelecer relações pessoais com diferentes grupos – o Nós da mesma família; o Nós colegas de faculdade; o Nós colegas de trabalho, o Nós de uma mesma congregação religiosa, etc... Cada uma dessas variadas e diferentes comunidades são dotadas de seus ritos e controles que lhes são específicos. Quando o usuário de maconha se propõe a fazer parte de um grupo em que seu Eu usuário contraste com o Nós grupal, formado por não usuários, tal possibilidade relacional poderá, em algum momento, configurar um conflito em que o elemento destoante tenderá a ser visto como o *outsider* estigmatizado, que poderá ser repellido pelo grupo dominante na configuração de poder, visto como estabelecido.

Como os estabelecidos costumam ter uma integração maior e ser mais poderosos, eles conseguem, através da indução mútua e da colocação dos céticos no ostracismo, dar uma sólida sustentação a suas crenças. Muitas vezes, logram induzir até mesmo os *outsiders* a aceitarem uma imagem de si modelada pela "minoridade dos piores", bem como uma imagem dos estabelecidos modelada pela "minoridade dos melhores". E com base nos afetos e nas emoções que se produzem essa forma de generalização da parte para o todo. Os mais "antigos" muitas vezes conseguem impor aos recém-chegados a crença de que estes são inferiores ao grupo estabelecido, não apenas em termos de poder, mas também "por natureza". E essa internalização da crença depreciativa do grupo socialmente superior pelo socialmente inferior, como parte da consciência e da imagem que este tem de si, reforça vigorosamente a superioridade e a dominação do grupo estabelecido. (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.175).

O nível de integração nas configurações sociais entre indivíduos e sociedade depende da capacidade dos grupos estabelecidos de assimilar os *outsiders* em seu círculo de convivência. (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.141). No caso de um universitário usuário de maconha, por exemplo, sua assimilação poderá ser feita pelo grupo na medida em que sua individualidade de usuário for compatível com o grupo universitário. Neste processo de configuração, o indivíduo pode exercer uma dupla relação de *outsider* e estabelecido, obtendo flexibilização não apenas da posição que ocupa nas configurações de poder, mas também o grau de estigmatização a que está exposto. Os *outsiders* estabelecidos (VALENÇA, 2005, p.25) são indivíduos dotados de uma posição social de estabelecido que, no entanto, consegue administrar seu Eu *outsider* sem qualquer detrimento à sua posição social, que não será reduzida à condição de estigma. No entanto, os *outsiders* estabelecidos são minoria, já que o estigma é otimizado justamente pelo fato do grupo de estabelecidos resistir à assimilação de *outsiders* quando há possibilidade de alcance de posições de poder por parte dos estigmatizados.

A própria existência de *outsiders* interdependentes, que não partilham do reservatório de lembranças comuns nem tampouco, ao que parece, das mesmas normas de respeitabilidade do grupo estabelecido age como um fator de irritação; é percebida pelos membros desse grupo como um ataque a sua imagem e seu ideal do nós. A rejeição e a estigmatização dos *outsiders* constituem seu contra-ataque. O grupo estabelecido sente-se compelido a repelir aquilo que vivencia como uma ameaça a sua superioridade de poder (em termos de sua coesão e seu monopólio dos cargos oficiais e das atividades de lazer) e a sua superioridade humana, a seu carisma coletivo, através de um contra-ataque, de uma rejeição e humilhação contínuas do outro grupo. (ELIAS; SCOTSON, 2000, p.45).

Ao correlacionarmos a teoria do processo civilizador de Norbert Elias com a noção de estigma de Goffman, podemos observar que entre os usuários de maconha que vivem centrados no que Howard Becker chama de “subcultura desviante” (BECKER, 2008, p.49) e que não conseguem estabelecer relações com outros grupos além da subcultura da qual são integrantes, o uso da substância será o estigma que o colocará em uma posição social de inferioridade que poderá ser um empecilho no momento de se relacionar mais intimamente com outros grupos culturais que não aceitem o uso da droga. Dentro dessa perspectiva, qualquer dificuldade social enfrentada por um usuário de maconha *outsider* poderá ser reduzido a um problema gerado pelo fato do indivíduo ser um usuário, e não por quaisquer outros motivos que possam ser um obstáculo ao estabelecer relacionamentos com outras pessoas. Para manter os *outsiders* sob controle, o estigma passa a ser uma justificativa utilizada pelos estabelecidos.

Temos de acrescentar a isso, claro, a ideia de que o usuário se torna um escravo da droga, de que se rende voluntariamente a um hábito para o qual não há saída. A pessoa que leva esse estereótipo a sério confronta-se com um obstáculo ao uso da droga. Ela não começará, manterá ou aumentará seu uso de maconha a menos que possa neutralizar sua sensibilidade ao estereótipo, aceitando uma visão alternativa da prática. De outro modo, irá, como o faria a maior parte dos membros da sociedade, condenar a si mesma como um *outsider* desviante. (BECKER, 2008, p. 82).

Geralmente, o desvio não é um ato cometido individualmente, mas um procedimento construído pela sociedade, que pode ou não ser estabelecido de forma consciente no repertório dos hábitos e costumes de um grupo social. O desvio é construído e desenhado socialmente a partir de regras que tem o objetivo de efetivar controle:

(...) os grupos sociais criam o desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, 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; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal. (BECKER, 2008, p.22).

A proibição à uma droga como a maconha não é restrita ao uso da substância. A proibição contempla, além do uso, a produção, distribuição, transporte e comercialização da mesma. Em sociedades em que há proibição de qualquer uma dessas ações, como a sociedade estadunidense das décadas de 1960 e 1970, qualquer pessoa que der prosseguimento a estes atos proibidos está sujeita ao rótulo de *outsider* desviante. Mesmo que o indivíduo seja apenas um usuário, ele estará sujeito ao rótulo de traficante. Não é à toa que legislações mais recentes, em países que buscam uma alternativa menos rígida se comparadas às políticas proibicionistas, procuram definir uma diferenciação entre usuários e traficantes⁶⁵. No entanto, no tecido das relações sociais, o estigma do tráfico enquanto desvio não é restrito aos traficantes, já que muitos usuários são estigmatizados como corresponsáveis pela existência do tráfico. Existe uma representação social estabelecida que relaciona o tráfico de drogas à violência e à exclusão. Em sociedades em que há uma adversa configuração econômica para muitos desfavorecidos que sofrem com a desigualdade e a falta de oportunidades, a motivação para atos desviantes ganha representatividade. Não é

⁶⁵ Apenas para citar um exemplo: *Em 2001, Portugal tomou a inédita medida de descriminalizar todas as drogas ilegais: cocaína, heroína, metanfetamina, metilenedioximetanfetamina de 3,4 (MDMA, também conhecido como ecstasy e molly), tudo. Eis como a coisa funciona lá. A compra, a posse e o uso de drogas recreativas para uso pessoal – em quantidades para suprimento de até dez dias – deixaram de ser delitos penais. Os usuários apanhados pela polícia com drogas recebem o equivalente a uma multa de trânsito, em vez de serem detidos e estigmatizados com um registro policial.* (HART, 2014, p. 309).

a intenção, neste trabalho de creditar o desvio especificamente à exclusão econômica e social. Tal relação seria um reducionismo maledicente, acrítico e injusto. No entanto, na medida em que aumenta a exclusão e a falta de oportunidades, esta acaba tornando-se uma facilitadora para cometimento do ato desviante. (HART, 2014, p.28). Como o estigma de traficante acaba sendo creditado também ao usuário, este se vê em uma posição vulnerável – vítima da violência simbólica produzida por instituições como escola, família e igrejas, que projetam a “representação do mal” no uso de drogas e vítima da violência diretamente produzida em função da guerra estabelecida entre policiais - representando o poder público - e os traficantes de substância proibidas.

Becker dá ênfase ao poder moralizador e persuasivo destas instituições de controle ao analisar como, a partir das experiências em grupo, usuários de maconha construíram suas identitárias trajetórias de maconheiros. Buscando saber como as informações sobre o uso de maconha circula nos grupos de usuários e como estas mesmas informações influenciam suas auto-representações, o autor analisa o “desenvolvimento da experiência física imediata do indivíduo com a maconha”. (BECKER, 2008, p.52). Para se tornar um usuário de maconha, segundo as reflexões do autor, o indivíduo precisa inserir-se na cultura da droga e adquirir a prática adequada dos procedimentos de uso, identificando os efeitos que são esperados e aprender a percebê-los como prazerosos. Após essa identificação e apreciação dos efeitos da maconha é que o usuário passa a reconstruir valores próprios sobre a planta, que se distanciam dos valores reproduzidos no senso comum - entre não usuários - que tendem a estigmatizar a cultura da droga, categorizando-a como indistintamente negativa.

O iniciante partilhou em algum momento a visão convencional. No curso de sua participação num segmento não-convencional da sociedade, contudo, é suscetível de adquirir uma visão mais "emancipada" dos padrões morais implícitos na caracterização habitual do usuário de drogas, pelo menos a ponto de não rejeitar sumariamente atividades porque são condenadas por convenção. Talvez a observação de outros consumidores o leve a aplicar sua rejeição dos padrões convencionais ao caso específico do uso de maconha. Essa interação, portanto, tende a fornecer as condições que permitem ao noviço escapar da influência das normas - pelo menos o bastante para que ele arrisque uma primeira experiência com a droga. No curso de uma maior experiência com grupos que usam a droga, o noviço adquire uma série de racionalizações e justificativas com as quais pode responder a objeções quanto ao uso ocasional, caso decida envolver-se nele. Se ele mesmo suscitar as objeções da moralidade convencional, encontrará respostas prontas disponíveis no folclore dos grupos que fumam maconha. (BECKER, 2008, p.83).

Sob essa perspectiva, podemos verificar que o consumo de drogas não é regulado apenas pela repressão policial à violência do tráfico e pela moralidade de instituições como

igreja, família e escola. O uso de drogas também é regulado pelos controles não formais de grupos *outsiders*, possibilitados pelo leque de informações trocadas entre os usuários. Não é apenas das informações referentes à maconha que depende o aprendizado do usuário, mas também dos procedimentos adotados que protejam a sua privacidade e a do grupo de usuários em que está incluído. É neste preceito de preservação que reside a importância da relação entre usuários e não usuários – a interpenetração de diferentes culturas que mantém relações diretas ou mesmo indiretas. Como indica o título da obra de Norbert Elias (1994), vivemos em uma “Sociedade de Indivíduos”, o que nos dá a possibilidade de cogitar que as informações que circulam entre usuários e não usuários são interpenetradas, pois indivíduos de diferentes grupos, com diferentes objetivos, relacionam-se entre si. Estas interpenetrações de objetivos nas configurações de poder cotidianas sistematizam as relações entre usuários e não usuários, entre o indivíduo e a sociedade da qual faz parte. Não levar em consideração estas interpenetrações pode nos levar a um reducionismo que localiza o problema na droga ou no usuário, sem levar em consideração as configurações sociais. É preciso compreender que os hábitos sociais que não estão ligados diretamente ao uso da droga também são parte integrante do repertório dos usuários, já que nas configurações sociais um usuário também estabelece relações com aqueles que da droga não fazem uso.

Antes de entrarmos em considerações diretas referentes à representação do usuário de maconha no cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970, é pertinente focarmos nossa atenção nos significados que o consumo dessa droga obteve ao longo dos anos, fazendo uma ligação da teoria do processo civilizador de Norbert Elias com a construção do estigma sobre o usuário.

Atualmente, mesmo com a noção de maconha medicinal presente nas pautas de noticiários de vários países, boa parte da sociedade enxerga uma contradição – afinal, a indagação que se faz na representação dominante é a seguinte – uma droga ilícita pode ser medicinal? No entanto, a ideia de consumo de maconha para fins terapêuticos não é nova, podendo ser encontrada em diversas farmacopeias ao longo da história (ESCOHOTADO, 2008). Durante a segunda guerra mundial, por exemplo, mesmo após ser declarada ilegal nos Estados Unidos, essa planta teve importante papel em momentos de necessidade, quando os fornecimentos de fibra crua foram interrompidos pelos japoneses. A *cannabis* foi rerepresentada aos agricultores estadunidenses pelo Departamento de Agricultura dos EUA, que incentivava plantações de maconha como incremento para os esforços de guerra na campanha *Hemp for Victory*. (ROBINSON, 1999, p.09). Outro exemplo que podemos citar é o fato de que até a década de 1870, quando se tem o advento da luz elétrica, muitas cidades

de grande porte nos EUA utilizavam o óleo de cânhamo como matéria prima para iluminação pública. (BURBANK, 1921, p.48). O atual tabu existente hoje em torno dessa planta nos mostra que estes acontecimentos parecem terem sido apagados da memória pública, devido ao estabelecimento de determinados estigmas como ferramentas de controle social.

Durante a segunda metade do século XIX, substâncias farmacológicas estavam sendo sintetizadas na Europa e se estabelecendo pelas mãos da ciência que, em certa medida, na esperança de cura de diversos males, substituíra as crenças como uma religião secularizada. Os opiáceos e a cocaína eram tidos como substâncias médicas essenciais pela ciência em vigor na Europa, nos EUA e no Canadá durante um bom período daquele século. “Entre setembro de 1884 e o final de 1885 foram publicados 60 artigos sobre o uso da cocaína como anestésico local na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos e no Canadá”. (COHEN, 2014, p.133). Um composto feito de ópio e álcool originário do século XVI - chamado láudano - e a morfina – sintetizada em 1804 – passaram a ser prescritos para um número incontável de enfermidades. O potente poder anestésico destas substâncias impulsionou seu uso médico, para reduzir as dores dos feridos da Guerra Civil Americana (1861 – 1865), na Guerra Austro-Prussiana (1866) e na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Na Europa, estas drogas eram muito utilizadas por artistas e cidadãos mais abastados, que não frequentavam os campos de batalha:

O ópio tornou-se a droga da moda. Poetas o adoravam. Shelley usava láudano para minorar as suas dores de cabeça de fundo nervoso. Keats o usava como analgésico e Byron o tomava numa fórmula chamada *Kendal Black Drop* para se acalmar. Até a severa mãe de Jane Austen o recomendava para o enjoo nas viagens. A visão romântica do ópio marcou uma mudança na nossa compreensão do eu. A droga era considerada a chave para uma nova liberdade, a liberdade de explorar os reinos nebulosos dos sonhos e as sombras que os habitam e de experimentar novas formas de percepção e sensação, além da liberdade de entorpecer todas as dores, físicas e emocionais. (COHEN, 2014, p.75).

No entanto, o uso indiscriminado destas substâncias não estava isento de riscos. Em pouco tempo se percebeu que esses medicamentos que, supostamente, poderiam curar todos os males poderiam levar os usuários a quadros de dependência que eram desconhecidos até então, levando médicos e tomar certos cuidados e precauções na prescrição destas substâncias. Sintetizada em 1874, a heroína⁶⁶ passou a ser indicada para substituir a morfina, mas logo seu uso mostrou-se arriscado, já que em um espaço de tempo mais curto se dava a

⁶⁶ Subproduto refinado da morfina, que por sua vez é um refinamento do ópio. (ARAÚJO, 2012).

dependência a essa substância. A cocaína, sintetizada em 1860, passou a ser considerada posteriormente pela medicina como um substituto à heroína e à morfina, sendo bem aceita entre os médicos que a prescreviam como anestésico, como antídoto para exaustão e outros males em geral. Homens de negócios viram uma oportunidade de lucrar com a substância, vendendo vinhos de cocaína, licores de coca, unguentos e loções – todos estes produtos eram vendidos como cura para constipação, bolhas, insônia, impotência, indisposição. (COHEN, 2014, p.79). Um vinho de cocaína chamado Metcalf era famoso entre cantores por “fortalecer as cordas vocais”, além de ser vendido como afrodisíaco e tônico sexual, “superior a qualquer outra droga”. (COHEN, 2014, p.80).

A cocaína também se tornou a droga mais amplamente usada para melhorar o desempenho esportivo. Os primeiros atletas mascadores de coca que se tem notícia eram membros do Clube Lacrosse de Toronto. Um médico canadense observou que os membros do clube, todos homens, “eram de constituição robusta” e que, ao final de um dia sufocantemente quente, eles continuavam a disparar a bola com entusiasmo pelo campo. Os seus oponentes, que não tinham mascado cocaína, estavam “absolutamente exaustos” e mal podiam ser “estimulados a participar até a conclusão do jogo”, enquanto os mascadores de Toronto “estavam elásticos e, aparentemente, tão dispostos quanto no início da partida”. (COHEN, 2014, p.81).

Como o uso de cocaína passou a ser mais comum, os efeitos negativos passaram a se repetir em maior escala. Em 1891, foram divulgados 200 relatórios sobre intoxicação sistêmica por uso de cocaína, com 13 óbitos registrados (CHASIN; LIMA, 2008, p.38). Freud, por exemplo, entusiasta da substância, estava tão convencido dos efeitos terapêuticos da droga que negligenciou seus perigos. Um de seus pacientes, Ernst Fleischl Marxow – que também foi amigo e professor de Freud - faleceu após uma overdose da cocaína prescrita pelo “pai da psicanálise”. Em virtude das dores crônicas que sofria pela amputação do polegar, Fleischl tornou-se viciado em morfina e heroína. Freud receitou as injeções de cocaína que levaram seu amigo e professor à overdose:

Ele estava tão convencido das virtudes da cocaína devido à experiência própria, que não podia, ou talvez simplesmente não quisesse, reconhecer que a “fraqueza moral” fatal que matou Fleischl talvez não fosse a sua “personalidade adictiva”, mas o fracasso do próprio Freud em reconhecer os perigos da droga em que havia investido tanto tempo e esforço. Seria equivocado afirmar que “Fred matou Fleischl” – mas certamente ele não o curou. E violou o princípio central do juramento hipocrático pois, com as altas doses de cocaína que prescrevia a seu professor, era impossível “não causar dano”. (COHEN, 2014, p.153).

Neste momento, o setor médico passou a observar essas drogas com determinada precaução, aproximando-se do conceito de *phármakon*, utilizado pelos antigos gregos, que

vê em uma determinada substância tanto o potencial de cura quanto o potencial de envenenar, dependendo da dose utilizada e dos controles configurados em torno do uso. (TIBURI; DIAS, 2013, 69-70). Representações contrárias aos usos dessas drogas passam a ganhar consistência, ainda no século XIX. Nos Estados Unidos, a tradição puritana passa a impetrar uma cruzada contra essas drogas, estabelecendo uma representação que aponta o uso dessas substâncias como uma falta de temperança e de firmeza moral que anunciava a ausência de Deus. A temperança, neste caso, é ligada à abstinência absoluta, oposta ao sentido que era atribuído pelos gregos que buscavam um equilíbrio entre os excessos e a privação. Os puritanos, chamados por Becker de empreendedores morais (BECKER, 2008, p.153), anunciavam que a ausência do divino abre uma fissura na moral humana que as drogas não são capazes de preencher, levando o indivíduo a caminhos maléficos de onde jamais poderão retornar.

O protótipo do criador de regras (...) é o reformador cruzado. Ele está interessado no conteúdo das regras. As existentes não o satisfazem porque há algum mal que o perturba profundamente. Ele julga que nada pode estar certo no mundo até que se façam regras para corrigi-lo. Opera com uma ética absoluta; o que vê é total e verdadeiramente mal sem nenhuma qualificação. Qualquer meio é válido para extirpá-lo. O cruzado é fervoroso e probo, muitas vezes hipócrita. (BECKER, 2008, p.153).

Para Becker, pensar em reformadores como cruzados é bastante apropriado, pois eles acreditam no caráter sagrado da missão que empreendem (BECKER, 2008, p.153). Eles se colocam como excelentes exemplos contra qualquer coisa que queiram eliminar da sociedade – seja o vício em drogas ou álcool, a delinquência sexual, o jogo, etc.... (BECKER, 2008, p.153). O interesse de um reformador, por mais fortes que sejam suas motivações humanitárias, é na imposição de sua própria moral aos outros, já que acredita que levar outras pessoas a fazer o que em seu julgamento é certo será bom para estas pessoas. (BECKER, 2008, p.153). No entanto, em razão da importância dos motivos humanitários, os reformadores muitas vezes emprestam sua devoção obcecada à causa particular (BECKER, 2008, p.153) a justas razões humanitárias:

O movimento norte-americano da temperança durante o século XIX foi parte de um esforço geral em prol da valorização do ser humano por meio de uma melhoria da moralidade e das condições econômicas. A mistura de religioso, igualitário e humanitário foi uma faceta importante do reformismo moral de muitos movimentos. Os adeptos da temperança formavam uma ampla parcela de movimentos como o sabbatarianismo, a abolição, os direitos da mulher, o agrarianismo e tentativas humanitárias de melhorar o destino dos pobres. Em seus objetivos secundários, a

União Cristã de Mulheres pela temperança (WCTU, na sigla em inglês) revelava um grande interesse pela melhoria do bem-estar das classes baixas. Era ativa nas campanhas em prol da reforma penal, pela redução da jornada de trabalho e salários mais altos para os trabalhadores, pela abolição do trabalho infantil e por muitas outras atividades humanitárias e igualitárias. Nos anos 1880 a WCTU trabalhou pela introdução de leis para a proteção de moças trabalhadoras contra a exploração por homens. (GUSFIELD, 1955, p.223).

Este tipo de reformismo moral sugere um modo de aproximação de uma classe dominante em relação aos desfavoravelmente situados na estrutura econômica e social (GUSFIELD, 1955, p.223). Becker afirma que os “cruzados morais querem, de modo típico, ajudar os que estão abaixo deles a alcançar um melhor status. Outra questão é saber de os que estão abaixo deles gostam sempre dos meios propostos para sua salvação”. (BECKER, 2008, p.155).

Com as demandas cada vez mais numerosas das populações urbanas, vulneráveis às exigências modernas por novos bens de consumo, as drogas se tornaram a menina dos olhos da indústria farmacêutica. Na Alemanha, opiáceos e cocaína foram fabricados em larga escala por duas grandes companhias – a *Merck* e a *Bayer* – tornando-se as substâncias de grande aposta do segmento farmacêutico do século XIX. A produção das indústrias farmacêuticas alemãs prosperou e gerou novas drogas também no século XX – a oxicodona é um opiáceo que foi sintetizado pela primeira vez na Alemanha em 1916; o MDMA, mais conhecido como *ecstasy*, também é uma invenção dos alemães; a metadona foi uma invenção dos cientistas do Terceiro Reich na tentativa de encontrar um substituto para a morfina, depois que os países aliados bloquearam as rotas de fornecimento do ópio. (COHEN, 2014, p.248). O grande argumento das indústrias farmacêuticas é de que as drogas sintéticas poderiam servir ao ser humano, moderno e civilizado, no desenvolvimento de sua produção laboral, já que seus produtos eram fabricados com conhecimento científico e tinham grande capacidade de aplacar as dores e oferecer novos caminhos de acesso à felicidade. (VALENÇA, 2005, p.14).

O consumo de drogas sempre existiu em todas as sociedades, desde os tempos mais remotos, mas o abuso do uso de drogas apenas passa a ser configurado como um problema de descontrole social nas culturas modernas (ESCOHOTADO, 2008, p.255). Diante dessa perspectiva, podemos registrar que o fenômeno dos primeiros abusos do consumo de drogas está relacionado à panaceia farmacológica disposta pela ciência médica à humanidade, sem, no entanto, se incomodar com uma contrapartida de esclarecimento sobre as consequências que poderiam advir de um uso mal controlado. O “milagre farmacológico” promovido pela ciência, mesmo após o desgaste do discurso médico que o sustentava, continuou a ser

alimentado por interesses interpenetrados aos interesses médicos – os interesses de empresários da indústria farmacêutica. Neste cenário de interpenetrações de interesses, um público consumidor que continuava sem saber como reduzir possíveis riscos do uso destes medicamentos, principalmente por ignorar estes riscos, foi aumentando progressivamente ao longo dos anos.

Na virada do século XIX para o século XX, começaram a ser configurados alguns controles sociais com intuito de conter abusos e usos problemáticos de drogas que tinham sua eficácia frequentemente colocada à prova devido ao consumo ter se tornado um hábito arraigado na sociedade estadunidense.

Em Nova Orleans, após passarem boa parte dos anos 1880/1890 tendo por hábito consumir cocaína regularmente, muitos trabalhadores braçais negros se queixaram que sua retirada de circulação os deixaria sem combustível para realizar o trabalho pesado. No Texas, muitas prostitutas alegaram que só resistiam a dura e longa jornada de trabalho com o aditivo da cocaína. De modo geral já não eram mais os ricos clientes de médicos que consumiam cocaína e heroína, eram algumas comunidades de negros e chineses que trabalhavam respectivamente como mão-de-obra nas plantações de algodão do sul dos EUA e na construção das ferrovias que possibilitaram a conquista do Oeste. Em função desse consumo as comunidades étnicas referidas foram estigmatizadas como pouco civilizadas. (VALENÇA, 2005, p.19).

Do final do século XIX até o fim da lei seca em 1931, as auto prescrições aumentaram de modo significativo, devido a um maior controle sobre as prescrições médicas. (VALENÇA, 2005, p.16). Nesse recorte, a representação do usuário habituado ao consumo de uma determinada substância passou a dar lugar à representação do usuário viciado, ou seja, a representação do usuário que convive com um hábito cede lugar à representação do usuário que não vive sem o hábito. Este modo de estigma do usuário como mecanismo de controle social direcionado principalmente contra grupos que poderiam ser identificados etnicamente passou a ser prática corrente. Nessa política disciplinar, a representação da temperança como hábito civilizado padrão exclui as comunidades étnicas do modelo esperado, “pois estas comunidades têm por características culturais consagrar momentos ritualísticos aos excessos, aos descontroles controlados”. (VALENÇA, 2005, p.16). Associado a desordens sociais e baixa produtividade, numa representação que ameaçava enormemente os controles centrais de uma cultura de produção, o consumo de drogas passou a ser mal visto não apenas entre os puritanos como também pelo cidadão médio que passava a compreendê-lo como anticivilizatório:

Se os puritanos, que antes poderiam até aceitar o uso de drogas por parte da elite como terapêutico, agora observavam esse consumo por parte dos pobres como degenerescência, como algo imoral, a imprensa logo encontrou uma nova fonte de manchetes onde drogas, sexo e racismo passaram a ser os ingredientes centrais: Não apenas os negros usuários de cocaína, mas também os chineses usuários de ópio, irlandeses usuários de álcool e mexicanos usuários de maconha foram estigmatizados como adictos problemáticos que promoviam o descontrole da ordem pública, geralmente induzindo ao consumo e seduzindo, quando não estuprando, as mulheres brancas. (...) A própria indústria farmacêutica, depois de uma virada de século de grandes lucros, teve que retrair-se, pelo menos momentaneamente. Um dos problemas centrais gerados nessa configuração foi que os usuários passaram a representar uma nova categoria social; os desviantes por adicção. (VALENÇA, 2005, p.16).

5. ANÁLISE DOS FILMES

Para que possamos tomar a produção cinematográfica como representação do contexto histórico em que o filme foi realizado é preciso levar em consideração que o cinema é dotado de uma linguagem artística específica, criadora de sua própria representação. Caso fossemos, neste trabalho, analisar a representação do usuário de maconha sob a perspectiva de outra linguagem artística – teatro, artes plásticas, literatura, música, fotografia, etc... - teríamos representações diferentes daquela que será apresentada nas páginas subseqüentes, pois cada uma destas linguagens transmite sua mensagem dentro de peculiaridades que lhes são específicas. Como vimos anteriormente, não existe uma única representação - existem representações, entendidas por Chartier (1999) como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção da realidade. As representações são diferentes e variáveis, conforme as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam; produzem estratégias e práticas com tendências legitimar escolhas; colocam-se sempre no campo da concorrência e da luta. Nos embates entre diferentes representações, tenta-se impor a outro, ou ao mesmo grupo, sua concepção de sociedade. (CHARTIER, 1990, p.17).

O cinema, por proporcionar a circulação de conhecimentos e valores culturais, torna-se uma importante ferramenta para análise da cultura, da sociedade e das representações sociais (CHARTIER, 1990, p.20). Dessa forma, entender os filmes como representações implica em uma percepção de que a obra cinematográfica não é um mero reflexo do contexto em que o filme foi produzido, mas sim um veículo que constrói seus códigos de realidade e os apresenta por meio da cultura da qual faz parte, com sistemas e significações que lhe é muito particular. Uma obra cinematográfica não apenas analisa a cultura em que está inscrita, mas também a renova e a reproduz, em uma via de mão dupla, já que é produzida, de maneira concomitante, por essa cultura.

Os filmes das décadas de 1960 e 1970 selecionados para este trabalho, por estarem ligados ao contexto contracultural do período e em diálogo com as transformações que ocorriam naqueles turbulentos anos, constroem uma representação do usuário de maconha que é um contraponto à construção do estigma, outra representação social deste usuário. O cinema contracultural das décadas de 1960 e 1970 buscava “quebrar os tabus da linguagem e do comportamento” (BISKIND, 2009, p.15), e muitos destes tabus são referentes às questões étnicas, questões de gênero, liberdade sexual e uso de drogas.

5.1 Taking Off – Procura Insaciável

Procura Insaciável (*Taking Off* – EUA – 1971) é o primeiro filme de Milos Forman nos Estados Unidos e mostra a trajetória de Larry (Buck Henry) e Lynn Tyne (Lynn Carlin) em sua busca pela filha adolescente Jeannie (Linnea Heacock), que está descobrindo um mundo que vai além daquele que está dentro dos limites que seus pais criaram e decidiu sair de casa. O casal, na procura pela filha, passa por momentos de libertação e descoberta de desejos suprimidos e encontram outros pais que passam pela mesma situação. A narrativa do filme se passa nos Estados Unidos, país que vivia um sistema político e econômico (capitalismo) diferente da Tchecoslováquia (socialismo), terra natal de Milos Forman. No entanto, ambos os países, assim como várias outras nações do mundo, presenciavam, naquele período, diversificadas formas de manifestação da juventude em busca de mudanças fundamentais no modo de ver e de viver em sociedade, mas com conteúdos e formas particulares. Milos Forman chegou aos Estados Unidos em 1968, um ano após o “verão do amor”. Nos Estados Unidos, a efervescência contracultural era representada pelo movimento hippie, pelas manifestações culturais, sociais e políticas e pelos protestos contra a Guerra do Vietnã (1959-1975). Este era o cenário que inspirou Forman em construir, com *Procura Insaciável*, uma representação bem humorada do conflito de gerações entre a juventude contracultural e seus pais, representantes do *american way of life*, disseminado na cultura estadunidense após a Segunda Guerra Mundial.

Jean-Claude Carrière, co-roteirista de *Procura Insaciável*, conta que ele e Milos Forman, para aclimataram-se ao ambiente que desejavam criar para os personagens do filme, foram morar no bairro boêmio de Greenwich Village, em Nova York. Essa foi a forma que encontraram de se aproximar das pessoas que ali viviam e entrevista-las para a escrita do roteiro do filme:

Roteiro só veio mais tarde, bem mais tarde, depois de uma longa imersão na vida real. No fim, as cenas do filme foram inventadas na maioria [...]. Mas a invenção estava enraizada na realidade. Não podia jamais ter existido sem o elenco excepcional de corações e mentes que marcou aquele período e sem a nossa própria abordagem, intrínseca, persistente e antropológica. (CARRIÈRE, 2006, p. 140).

Procura Insaciável foi o título que o filme recebeu no Brasil. O título original da obra em inglês – *Taking Off* – é uma expressão que significa “decolar”, utilizada para

designar o levantar vôo de uma aeronave, partindo de solo firme em direção ao céu, com destino a novos territórios. Essa definição pode ser levada em conta na medida em que o filme trata de um assunto que era corriqueiro no final da década de 1960:

Adolescentes fugindo de casa era o assunto do momento em 1967. Como parte da criação de uma sociedade alternativa, o guru da contracultura Timothy Leary incitou seus seguidores a “desertarem”, abandonarem a escolarização e o emprego formal. Como resultado, torrentes de jovens foram na direção de São Francisco, centro do *Flower Power*. O FBI anunciou 90 mil fugitivos naquele ano – um recorde. (TURNER, 2009, p.199).

A busca dos jovens em explorar novos “mundos” além daquele conhecido e cercado pelos limites impostos pelos pais - e da tentativa dos pais de compreenderem as motivações das atitudes de seus filhos – foi retratada na canção *She's leaving home*, pertencente ao álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, um dos mais marcantes para a geração da contracultura. A ideia de composição desta música surgiu quando Paul McCartney se deparou com uma notícia de jornal sobre uma adolescente de 17 anos que resolvera fugir de casa, sem o conhecimento de seus pais. Aflito, o pai lamentava-se, não entendendo os motivos da filha ter feito o que fez. A fala do pai da adolescente é citada na letra da música: “Não consigo imaginar por que ela fugiria. Demos a ela tudo o que o dinheiro pode comprar”. (TURNER, 2009, p.199). Esta referência à canção de John Lennon e Paul McCartney é confirmada por Jean-Claude Carrière:

Em 1968, Milos Forman decidiu realizar um filme em Nova York. Escolheu para personagem principal uma jovem fugitiva, uma desertora social. Havia muitos fugitivos desse tipo naquela época, garotos que abandonavam repentinamente suas famílias enfadonhas para se juntarem a grupos hippies nômades e extravagantes nas ruas de East Village, à procura de uma outra vida, de uma vida melhor. Os Beatles tinham acabado de escrever uma canção maravilhosa sobre o tema, ‘*She's leaving home*’. (CARRIÈRE, 2006, p. 139).

Logo nas primeiras sequências do filme, no interior de um consultório, o pai da jovem protagonista se consulta com um terapeuta na tentativa de largar o vício do cigarro. Intercalada com a cena no consultório, através de uma montagem paralela, é mostrada uma sequência em que diversas jovens - com diferentes estilos, cor de pele, corte de cabelo e vestimenta – participam de um teste para cantora. A montagem chama a atenção do espectador para as diferenças existentes entre aqueles dois mundos distintos. Conforme o terapeuta dita instruções ao seu paciente, sua fala é interrompida pela sequência de cantoria das jovens. A montagem relaciona as duas sequências em um ritmo único dando a impressão

ao espectador que, em algum momento, elas irão se completar, mas logo elas se distanciam novamente. O diretor demonstra na montagem intercalada de duas sequências distintas que o filme abordará a relação existente entre estes dois “mundos” tão diferentes.

A montagem em que a filha fugitiva, Jeannie Tyne, é apresentada ao espectador é uma construção alegórica de algo que sai da obscuridade em direção à luz, funcionando como subtexto cuja conotação sugere a atitude dos jovens da época. A personagem sai de um fundo escuro, onde não é possível identifica-la, e segue até o local iluminado onde ocorrem as audições dos testes para cantora, revelando-se para o público. No momento de sua audição, Jeannie olha para os jurados e não consegue cantar, como se ainda não estivesse preparada para aquela nova experiência.

A angústia dos pais em busca da filha começa quando a mãe de Jeannie, Lynn Tyne, telefona para a casa da amiga de sua filha e descobre que a filha havia mentido sobre elas terem saído juntas, pois a amiga encontra-se em casa e não sabe do paradeiro de Jeannie. Nesse período, nos Estados Unidos, muitos jovens deixavam suas casas por dias ou meses em busca de um modo de vida e de experiências distintas daquela que encontravam na casa dos seus pais. Conforme observado pelo sociólogo Lewis Yablonsky, em seu livro *The hippie trip* (1973), Muitos desses jovens se reuniam em apartamentos que lhes eram emprestados, ou juntavam dinheiro entre eles para alugar um destes imóveis, cuja entrada, saída e permanência de pessoas nestes locais era totalmente livre. Segundo o sociólogo, estes locais serviam como ponto de encontro e convivência de jovens com expectativas distintas, mas que tinham o desejo em comum de viver algo diferente daquilo que era esperado por seus pais.

A diferença entre o “mundo dos pais” de Jeannie e o “mundo dos jovens” pode ser observada na maneira como estes dois “mundos” são apresentados. O universo da juventude tem início no momento em que várias garotas cantam um verso da música *Let's get a little sentimental*. A montagem intercala planos de diferentes jovens – brancas magras, gordas, negras, com variados tons de voz e variadas vestimentas. No entanto, as diferenças entre as garotas são reunidas em uma única canção, construída como algo em comum. Os diferentes estilos passam ao espectador a ideia da diversidade cultural e étnica nos Estados Unidos. Essa diversidade não existe no universo dos pais – se de um lado as diferenças entre os jovens são acentuadas, na sequência vemos as semelhanças entre os pais de Jeannie e um casal de amigos – os casais de adultos são parecidos no modo de vestir e na maneira de agir, como se seguissem um padrão de comportamento dentro de sua classe social.

As sequências das audições são intercaladas com o plano dos pais e de seu casal de amigos em busca da filha. Nessa busca pela filha desaparecida, os pais passam por mudanças, descobrindo sonhos e desejos que estavam adormecidos pela rotina do dia a dia. Enquanto uma garota canta uma canção chamada *Long term physical effects*, que faz referência ao efeito das drogas, a música serve de trilha sonora para o momento em que drogas são oferecidas a Jeannie. O filme não mostra em nenhum momento os adolescentes usando qualquer substância, mas a montagem dá margem à interpretação de que Jeannie está sob o efeito de drogas quando chega a casa em silêncio, apenas sorrindo. Importante salientar que no movimento contracultural as drogas tinham um sentido de libertação, e não apenas de uma possível e breve “fuga” da realidade. As drogas, para os movimentos jovens de contestação das décadas de 1960 e 1970, não eram o item fundamental de seu modo de vida - elas eram apenas um aditivo que poderia possibilitar uma expansão de consciência para alcançar uma nova visão de mundo. No entanto, a contracultura é muitas vezes reduzida aos estigmas que carrega, encarada por muitos como uma mera desculpa para o uso de drogas⁶⁷.

Quando a mãe de Jeannie pede ao marido para que ele saia às ruas à procura da filha, ela pergunta a ele se está carregando consigo uma foto da adolescente. A foto que Larry tem da filha, em sua carteira, é antiga, de quando Jeannie ainda era uma pequena criança. Essa é a forma como o pai enxerga sua filha. Lynn lhe diz que aquela foto não terá serventia para procurar a filha, e lhe entrega um porta-retratos grande, com uma foto recente da jovem. Larry leva a foto a contragosto, afirmando que não poderia carregar aquele objeto por ser grande e pesado. Este diálogo explicita duas importantes metáforas: uma sobre o pai, que ainda enxerga sua filha como a criança que Jeannie um dia fora, representada na foto que ele carrega sempre consigo na carteira – aquela filha pequena está sob sua proteção, sob o seu alcance; a outra metáfora é sobre o fardo para o pai de “carregar” aquela adolescente que ele não conhece direito, apesar de ser sua filha.

Enquanto os homens saem à procura de Jeannie, Lynn fica em sua casa, com a amiga Margot. As duas amigas começam a trocar confidências sobre a vida sexual que mantém com seus maridos e a mãe de Jeannie mostra-se muito curiosa com o relato de sua amiga, que afirma que ela e o marido são muito desinibidos em relação ao sexo. Em seguida, o pai é mostrado com seu amigo bebendo em um bar, já que não encontra esperanças de encontrar a filha. Percebe-se, nesta altura, que Larry e Lynn já não dão a tanta prioridade à busca de

⁶⁷ Para uma visão de esquerda que reduz a contracultura aos estigmas que ela carrega, ver (HEATH; POTTER, 2005).

Jeannie, pois se preocupam com suas próprias questões. Quando Jeannie , repentinamente, volta para casa em silêncio, sorrindo, a mãe percebe seu comportamento e lhe faz várias perguntas sobre o uso de drogas. A atitude da mãe é uma recomendação feita por um médico que, pelo telefone, aconselhara Lynn descobrir que substância Jeannie poderia ter consumido. O plano que mostra o médico, deitado em sua cama falando ao telefone, tem um movimento de câmera vertical, que detalha o chão cheio de bitucas de cigarro. Com essa simples sequência, o diretor retrata a hipocrisia de uma sociedade que se droga e se vicia, mas que não é julgada devido ao consumo se referir à substâncias permitidas por lei, mesmo que sejam nocivas à saúde. A hipocrisia continua no momento em que Larry chega bêbado em casa. Por ser o álcool uma droga permitida, seu comportamento é visto como aceitável enquanto o de Jeannie não é. Nas mãos, Larry carrega apenas a moldura, sem o retrato da filha. Ele perdera a foto no caminho – não conseguira carregar e proteger a “filha”, que se perdera da “moldura” que seus pais haviam lhe colocado. A mãe retira Jeannie da sala para conversar com o pai, que está bêbado. Excluída da conversa, Jeannie é a representação da juventude das décadas de 1960 e 1970 que se encontra em uma posição contrária à de seus pais por diferenciarem-se nos ideais e formas de ver o mundo. Os pais são a representação dos costumes tradicionais, do *american way of life*, das instituições como Estado, Escola, Família, Exército e Igreja. Para os pais, acostumados a um modo de vida e de organização social, é difícil aceitar mudanças que apontam para caminhos distintos daqueles a que estão habituados. Eles estão tão preocupados com suas próprias questões que demoram a se dar conta de que Jeannie saiu de casa novamente.

Na busca pela filha que novamente está desaparecida, Larry conhece outra mãe que também teve a filha desaparecida. Este novo contato traz ao conhecimento dos pais de Jeannie a existência uma associação chamada “Sociedade Pelos Pais de Filhos Fugitivos”. O casal Tyne acaba indo à reunião desta associação, realizada em um local bastante formal. A cerimônia é típica de um grupo que busca ostentar uma posição social que nem sempre é correspondente com a realidade econômica de seus integrantes. Temos aqui uma crítica do diretor Milos Forman à postura de pais que, para lidar com as diferenças existentes na relação que estabelecem com seus filhos, preferem se reunir em associações que se preocupam mais em com as formalidades do que em compreender os anseios e motivações de seus filhos. O filme também faz crítica à maneira como essas gerações se relacionam, à falta de diálogo e à dificuldade em compreender as propostas que os jovens sugeriam na construção de um novo modo de vida. A representação social construída pela sequência encontra respaldo na realidade:

(...) As cenas do filme foram inventadas na maioria, como a que retratava uma “Associação de Pais de Filhos Desaparecidos”, que fiou tão realista que os produtores receberam cartas, pedindo o endereço da organização. Mas a invenção estava enraizada na realidade. Não podia jamais ter existido sem o elenco excepcional de corações e mentes que marcou aquele período e sem a nossa abordagem, intrínseca, persistente e antropológica. (CARRIÈRE, 2006, p.140).

Durante o encontro, o presidente da associação de pais profere um discurso que parece conduzir os objetivos da entidade, afirmando que o propósito da “Sociedade pelos Pais de Filhos Fugitivos” é não apenas tentar encontrar os seus filhos, mas também tentar compreendê-los. Um dos problemas mais difíceis, apontados pelo personagem, é a compreensão “dos anseios e pressões” que levam seus filhos a fazerem uso de drogas. O presidente termina sua fala com uma ideia pré-concebida da juventude, como se as drogas fossem o motivo principal deles saírem de casa, quando a busca por um modo de vida diferente é a causa das fugas. Essa generalização reduz, à um único estigma, toda geração de jovens que fugiram de casa no final dos anos 1960 - tanto os jovens que realmente saíam de casa à procura de drogas quanto aqueles que tinham em mente uma filosofia de vida diferente daquela vivida por seus pais eram colocados no mesmo balaio.

Ao grupo, o presidente apresenta um famoso psicólogo americano chamado Dr. Bob Besch, que afirma que os pais precisam ter uma experiência “idêntica” a de seus filhos para que possam compreendê-los. A cena destaca as expressões de estranhamento dos pais presentes na reunião. Em um dos cantos do salão, há uma mulher que se encontra na mesma posição de uma senhora que usa óculos e chapéu, retratada em uma das várias pinturas que decoram o ambiente. A personagem da pintura parece ser uma mulher de uma outra época, representando um período histórico de outras ideias e outros costumes. A mulher no salão, com os mesmos trejeitos da mulher da pintura, apenas se difere da mulher do quadro por não estar de chapéu. No momento em que o psicólogo afirma que os pais devem ter a mesma experiência dos filhos, a mulher retira seus óculos, desfazendo-se do objeto que a assemelha com o passado representado na pintura e que possa inibi-la de concretizar a nova experiência que lhe é proposta.

A sequência posterior à proposta do psicólogo chama a atenção por ser inusitada. Com um ar solene, o presidente distribui cigarros de maconha aos presentes enquanto o psicólogo justifica que este procedimento, embora ilegal, seja um caminho para compreenderem as atitudes de seus filhos, enquanto chama um de seus pacientes para ensinar os pais a maneira correta de fumar um “baseado”. O paciente ensina os pais a

maneira correta de segurar o cigarro de maconha, de tragar a fumaça, retê-la no pulmão por alguns segundos e soltá-la pelo nariz. O paciente também os ensina que, após realizado este procedimento, o “baseado” deve ser entregue à pessoa que estiver ao seu lado, pois não é “ético” ficar segurando o cigarro de maconha sem compartilhá-lo com o restante do grupo. Toda essa sequência ritual do ato de fumar maconha é tida por Becker como uma técnica necessária para que o indivíduo consiga perceber os efeitos da planta e se torne um usuário:

Ninguém que entrevistei continuou a usar maconha por prazer sem aprender uma técnica que fornecesse uma dosagem suficiente para que os efeitos da droga se manifestassem. Somente quando isso era aprendido tornava-se possível a emergência de uma concepção da droga como um objeto que podia ser usado por prazer. Sem tal concepção, o uso da maconha era considerado sem sentido e não prosseguia. (BECKER, 2008, p.57).

Na didática do rapaz e na importância dada à prática que por ele é ensinada está presente a crítica à atitude dos pais, que poderiam estabelecer um diálogo com seus filhos para tentar compreendê-los, mas preferem buscar justificativas para o comportamento jovem com uma prática que não é muito eficaz em entender sobre o modo como a juventude encara o mundo – ao invés de indagarem-se sobre os motivos que levam seus filhos a fugirem de casa, os pais estão recebendo uma aula sobre a maneira correta e detalhada de como fumar um “baseado”. O ridículo da situação surge na falta de naturalidade demonstrada pelos pais no ato de fumar maconha – enquanto uma das mães faz anotações em um bloquinho, outra pergunta se é recomendável fazer uso da maconha após ingestão de álcool.

Nessa sequência se mostra importante a observação da relevância do cenário na narrativa – todo o salão é decorado com pinturas de época que retratam homens, mulheres e casais. Cada vez que a câmera enquadra os pais fumando maconha no salão, é possível verificar os quadros, ao fundo, na composição do enquadramento das cenas, como se vigiassem ou julgassem os pais, fumando uma droga ilegal no primeiro plano. A montagem feita pelo diretor reforça essa ideia, pois relaciona as figuras retratadas nos quadros com as pessoas presentes no salão. O casal que os pais de Jeannie conhecem no evento tem, atrás de si, um quadro antigo retratando um casal em uma postura de formalidade, que parece observá-los como se estivessem julgando seus atos naquele momento. Os personagens retratados nos quadros ao redor do salão parecem acompanhar a atitude dos pais, e seus olhares parecem repressores. Em outra sequência, a câmera detalha um quadro em que estão representados um homem adulto lado a lado com uma menina jovem, à sua direita. Em um primeiro plano uma mão passa o “baseado” para outra, bem diante do quadro, da direita para

a esquerda, sugerindo visualmente que a jovem menina, a “filha”, passa a droga para o homem adulto, o “pai”, representados no quadro.

Os pais começam a sentir os efeitos da maconha, experimentando sensações que lhes são novas. O paciente, que lhes ensinou a maneira correta de fumar o baseado, começa a falar algumas palavras com intuito de levarem os presentes a um relaxamento. Uma canção é iniciada em uma vitrola e os pais começam a dançar pelo salão, tendo seus movimentos acompanhados pela câmera, como se esta estivesse sob o efeito da maconha. Neste momento, tudo que os pais reprimem em seus filhos lhe é permitido por estarem sob o efeito da droga. A ironia está presente em ver um comportamento bastante solto e extrovertido em um ambiente rígido e austero.

Sob o efeito da maconha, os pais de Jeannie levam um casal da “Sociedade Pelos Pais de Filhos Fugitivos” para sua casa. Os quatro adultos, ingerindo bebidas alcoólicas, começam a jogar *strip poker* – um jogo de cartas no qual quem tira a carta de menor valor deve retirar uma peça de roupa que está vestindo. Como no início do filme, a montagem é intercalada com cenas do local das audições de testes para cantora, com as garotas batendo palmas enquanto uma das meninas entoava uma canção religiosa. A música do local das audições serve de trilha sonora para os casais que se divertem com o jogo de cartas em que as peças de roupa são retiradas ao ritmo da música. Na audição, o som é diegético, ou seja, faz parte da realidade própria da narrativa. Na casa de Jeannie, a música se encontra fora do espaço de ação. No entanto a dança de Lynn durante o jogo de cartas é realizada no mesmo ritmo da música cantada nos testes. A alternância entre as sequências e a contiguidade musical estabelecem a relação entre estes dois mundos distintos. A atitude dos pais durante o *strip poker*, de retirar as roupas, torna-se uma alegoria – ao se despirem das roupas eles também se despem da formalidade a que se habituaram cotidianamente.

Jeannie, que já havia voltado para casa, acorda com o barulho de risada dos adultos e do alto da escada se depara com seu pai, bêbado e nu, de pé sobre a mesa, entoando uma ária de ópera. Sua mãe também se encontra nua e bêbada, sentada em uma cadeira junto ao outro casal. Larry interrompe seu canto ao ver a filha e sente-se envergonhado por estarem distantes da postura moralista que sempre preconizaram. Jeannie, com olhar incrédulo, volta lentamente para seu quarto enquanto o casal de amigos se despede e deixa a casa. Lyn pede a Larry que vá conversar com a filha, pois sente-se envergonhada e não quer discutir com a menina.

A cena da conversa entre pai e filha é gravada pela fresta da porta do quarto de Jeannie. A sequência é um momento íntimo da relação entre pais e filhos de uma típica

família estadunidense do final da década de 1960 e início da década de 1970. O pai faz perguntas à filha, que reluta em responder, sempre olhando para frente, sem olhar para o rosto do pai. Ela apenas responde afirmativamente, balançando a cabeça, quando o pai pergunta se ela havia fugido para se encontrar com um rapaz. Larry pede a Jeannie que faça um convite ao rapaz para jantar com a família.

A sequência posterior é um corte para uma mesa de jantar arrumada para quatro pessoas, com a formalidade presente nas louças finas que compõe a mesa e no trajar elegante dos pais, bem diferente da aparência que apresentaram durante o *strip poker*. Jeannie desce as escadas assim que ouve o soar da campainha e se dirige à porta, enquanto seu pai aguarda de pé no centro da sala. O namorado de Jeannie é um jovem de barba e cabelos compridos. As diferenças entre os dois é acentuada tanto nas vestimentas quanto no cumprimento entre o jovem e o pai de sua namorada – Larry estende a mão para o rapaz, mas ele apenas acena.

Durante o jantar, os jovens são enquadrados sempre no mesmo plano e os adultos em outro, mas nunca no mesmo plano dos jovens. O silêncio constrangedor é quebrado pela pergunta de Larry ao jovem sobre seu trabalho. O rapaz responde que é músico e Larry reforça a visão que tem de mundo, relacionando a felicidade e o bem-estar à quantidade de dinheiro que consegue ganhar ao perguntar a quanto o rapaz fatura com a profissão de músico. Larry chega a engasgar com a comida quando o rapaz afirma que ganhara 290 mil dólares no último ano.

Durante todo o filme, a montagem construída por Milos Forman estabelece relações entre duas gerações distintas, abordando a dificuldade dos pais em aceitar o crescimento e desenvolvimento dos filhos que não mais aceitam a proteção constante da bolha em que foram criados. Estes jovens querem seguir seus próprios caminhos, e não ter sua vida guiada pelos caminhos traçados por seus pais. O filme também expõe os desejos dos pais, que geralmente são reprimidos pelas aparências que estes tentam manter. O uso de maconha, no filme, não é realizado por indivíduos estigmatizados, mas por pais de família que, em busca de seus filhos que fugiram de casa, descobrem a oportunidade de se libertar de determinadas amarras sociais, tornando-se mais impulsivos e menos repressores de suas próprias sensações, mesmo que tentem rapidamente se “recompor”.

5.2 Easy Rider – Sem Destino

Sem Destino (*Easy Rider* – EUA – 1969), é um *road movie*⁶⁸ americano escrito por Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern. Produzido por Fonda e dirigido por Hooper, o filme tornou-se uma das obras mais emblemáticas do cinema contracultural da década de 1960. A narrativa conta a história de Wyatt (Peter Fonda) e Billy (Dennis Hooper), dois jovens motoqueiros que resolvem atravessar o sul dos Estados Unidos em direção à festa de carnavalesca do Mardi Grass, em Nova Orleans. Financiados por uma transação de cocaína que compraram no México e revenderam por uma fortuna em Los Angeles, os protagonistas armazenam o dinheiro em mangueiras dentro do tanque de gasolina das motos recém compradas e partem rumo pelas estradas que levam à Nova Orleans. No caminho, eles encontram com uma família de pequenos agricultores, visitam uma comunidade hippie e dão carona ao advogado alcoólatra George Hanson (Jack Nicholson), além de vislumbrarem paisagens deslumbrantes, serem perseguidos por *rednecks*⁶⁹ reacionários e viverem experiências alucinógenas com LSD.

Lançado no mesmo ano do lendário festival de Woodstock, que reuniu mais de meio milhão de pessoas na pequena cidade de Bethel, no estado de Nova York, *Easy Rider* repercute elementos contraculturais como o rompimento com as instituições, a ascensão do rock como representante estético e cultural do movimento hippie, que clamava por paz e amor e o uso de drogas. No entanto, o filme imprime um tom de pessimismo para a continuidade do movimento contracultural por dois motivos – o acúmulo de capital que permite um hipotético sentimento de liberdade dos protagonistas é resultado da venda de cocaína e a resolução da trama, em que os dois motoqueiros são abatidos pelos *rednecks*.

O uso de drogas, além de força motriz da própria narrativa, foi essencial para a concepção do filme e também para a sua posterior repercussão. A gênese para o filme começou com uma fotografia. Peter Fonda conta como surgiu a ideia:

Eu estava meio doidão e olhei para... uma foto de Anjos Selvagens, eu e Bruce Dern numa moto (...) E de repente eu pensei: é isso aí, esse é o western moderno, dois

⁶⁸ *Road movie* é um gênero de filme em que a história se desenrola durante uma viagem. Na maioria das vezes, o filme não é regido por uma única situação-problema como é convencional, mas por várias que surgem e são resolvidas conforme a história transcorre.

⁶⁹ *Redneck* é o termo utilizado nos Estados Unidos para nomear o estereótipo de um homem branco que mora no interior do país e tem uma baixa renda. Sua origem deve-se ao fato de que pelo trabalho constante dos trabalhadores rurais em exposição ao sol acabam ficando com seus pescoços avermelhados (do inglês red neck, "pescoço vermelho"). É usualmente utilizado nos dias atuais para rotular de maneira pejorativa os brancos sulistas conservadores. Costuma ser traduzido para o português no Brasil pelo termo "caipira".

caras atravessando o país de moto... e talvez eles tenham feito uma supertransação e estejam cheios de grana. E eles atravessam o país e vão se aposentar na Flórida... Mas aí dois caçadores de pato num caminhão acabam com eles só porque não gostam do visual deles. (BISKIND, 2009, p.44).

A escolha da cocaína como narcótico que poderia estabelecer uma boa condição financeira para os personagens foi bastante criteriosa. Fonda e Hooper tinham em mente que uma única venda de maconha não renderia um bom ganho monetário. A heroína, segundo eles, era uma droga com uma conotação negativa (BISKIND, 2009, p.44). Optou-se então pela cocaína, que durante as filmagens era representada por bicarbonato de sódio. (BISKIND, 2009, p.44). A cocaína, no final da década de 1960, era uma droga cara, de circulação restrita, mas que ganhou as ruas na década de 1970. Segundo Hooper, *Easy Rider* foi diretamente responsável pela introdução da cocaína no cenário hippie: “Eu sou o responsável pelo problema da cocaína nos Estados Unidos. Não havia cocaína nas ruas antes de *Easy Rider*. Depois de *Easy Rider*, estava por toda parte”. (BISKIND, 2009, p.77).

Easy Rider foi um marco no movimento contracultural, por mostrar os rebeldes, os fora da lei e a contracultura como “vítimas de um mundo “careta”, representado, segundo Biskind (2009, p.77), por figuras como Lyndon Johnson e Rixard Nixon. O filme, segundo Biskind, deixou a contracultura perplexa com o choque do reconhecimento, pois compartilhava a raiva contra as autoridades de um modo geral e dos pais em particular, evidente na sequencia filmada no cemitério (BISKIND, 2009, p.77).

A trilha sonora utilizada no filme é um dos elementos que ajudam a estabelecer a forte ligação de *Easy Rider* com o movimento contracultural. Uma das particularidades sobre a trilha sonora está no fato deste longa-metragem não ter tido composições realizadas especificamente para sua montagem. Inicialmente, a trilha seria produzida pela banda Crosby, Stills & Nash. Porém, imposições de Dennis Hooper impediram a assinatura de contrato com a banda. Com o prazo de entrega atrasado, a trilha musical foi escolhida entre composições que já haviam sido lançadas no mercado fonográfico estadunidense:

Na maior parte do filme, Hopper e Fonda usaram as músicas que estavam na trilha temporária. Foi um dos primeiros casos de um filme impulsionado pela poderosa força do rock’n’roll dos anos 60 e, no futuro, o rock se tornaria um elemento fundamental em filmes como *Loucuras de Verão*, *Caminhos Perigosos* e *Apocalypse Now*. (BISKIND, 2009, p.76).

A ausência de uma trilha sonora composta especificamente para o filme acabou agregando valor imensurável à obra. Bandas como *Steppenwolf*, *The Byrds*, *Jimi Hendrix*

Experience, *The Electric Flag* e *The Electric Prunes*, já eram conhecidas da juventude engajada nos movimentos contraculturais. As temáticas musicais, que vão desde a subversão da ordem até a comunhão do ser humano com a natureza, associadas ao discurso visual, criam cenários que remetem à jornada dos personagens pela estrada. A mais famosa das canções utilizadas no filme e também a mais conhecida música da banda *Steppenwolf* surge no filme já nos créditos iniciais, enquanto os dois personagens arrancam pela estrada com suas motocicletas. Após integrar a trilha do filme, esta música foi elevada ao status de hino dos motoqueiros.

A música é presente em várias sequências do filme, sendo a maior parte composta por canções não diegéticas, ou seja, que não fazem parte da realidade própria da narrativa. O fato da maioria das sequências da narrativa serem encenadas na estrada, nas zonas rurais onde imperam a ausência de energia elétrica explicam essa característica, já que os locais impedem a existência de uma fonte emissora de som, como um rádio ou um jukebox. No entanto, é em uma das poucas sequências com a presença de música diegética que ocorre a representação da incompatibilidade presente na configuração social entre outsiders (representado no filme pelos motoqueiros) e estabelecidos. Os protagonistas e o advogado alcoólatra George param em uma cafeteria após um longo período de estrada. O estabelecimento serve de pano de fundo para a sequência centrada em três grupos, cada um ocupando uma mesa. Um grupo de meninas adolescentes em uma mesa abarrotada de garrafas de refrigerante demonstra simpatia pelo grupo de motoqueiros viajantes. Há também um grupo de homens que vivem na região junto do xerife da cidade. Os três grupos são muito discrepantes para que a música *Let's Turkey Trot*, de Little Eva, que sai do jukebox, possa se identificar concomitantemente com todos. Supõe-se que um dos dois grupos que estavam presentes no local antes da chegada dos motoqueiros tenha escolhido a canção no aparelho. Como a canção tem uma letra alusiva a um método de dança, supõe-se uma identificação da canção com o grupo de meninas adolescentes. O grupo de homens à mesa junto do xerife se mostra muito preconceituoso com os aspectos estéticos e comportamentais dos protagonistas. Eles fazem comentários sobre as roupas coloridas, os cabelos compridos dos motoqueiros e afirmam que terão de lhes ensinar uma lição. O xerife afirma que irá coloca-los em uma cela feminina, após um dos homens comparar a aparência dos viajantes à aparência de uma mulher. O homem responde ao xerife que é melhor colocá-los em uma jaula e cobrar ingressos para que as pessoas possam vê-los. As ofensas continuam e os protagonistas, ao perceberem que estão em um lugar que lhes é hostil, resolvem ir embora sem nem mesmo fazer o pedido.

Em uma sequência anterior, após saírem da prisão em que estavam por desfilar com suas motos sem permissão, Billy e Wyatt convidam George, o advogado que conheceram no cárcere, para seguir viagem junto com eles até o Mardy Grass. George aceita o convite prontamente, e segue viagem na garupa de uma das motos. George é um personagem interessante – advogado e alcoólatra, ele é membro da União Americana pelas Liberdades Civis, ou seja, uma personagem historicamente contextualizada ao efervescente cenário contracultural norte-americano. George é um adulto ingênuo, viciado em uísque, utiliza um capacete de futebol americano enquanto está na garupa da motocicleta e tem interpretações filosóficas sobre a vida extraterrestre. Após saírem da prisão, os três viajantes, cansados, resolvem fazer uma parada para descansar durante a noite, enquanto se aquecem em torno de uma fogueira. George conta aos novos amigos a história sobre seu capacete de futebol enquanto bebe alguns goles no gargalo de uma garrafa de uísque. Wyatt, que acaba de enrolar um cigarro de maconha, diz a George para fumar no lugar de beber, estendendo-lhe o “baseado” recém preparado. George, que nunca havia fumado maconha, recusa a oferta, dizendo que já tem cigarros com ele. Wyatt lhe explica que aquele não é um cigarro comum, e sim, uma erva. George pega o “baseado” das mãos de Wyatt e o leva ao nariz, para sentir seu aroma. Wyatt pede a George que acenda o baseado e este recusa com a justificativa que já tem problemas demais com a bebida, que não pode ficar viciado, e que a maconha leva o indivíduo a usar drogas mais pesadas. Wyatt nada responde – apenas lança um olhar irônico para a garrafa de uísque de George, que pergunta – está dizendo que a maconha não faz mal? Certo, então. O que eu faço? A afirmação de George sobre a maconha ser uma porta de entrada para drogas mais pesadas⁷⁰ recebe o olhar irônico de Wyatt justamente pelo fato de George ser dependente de álcool, uma substância que pode ser muito prejudicial à saúde, mas que é aceita socialmente por ser uma droga lícita. Wyatt acende um fósforo oferece a chama para o amigo acender o “baseado”. George traga a fumaça e afirma que o sabor é bem gostoso, mas que isso não fará efeito por ele estar acostumado com a bebida. Wyatt então lhe ensina a técnica correta para fumar e conseguir o efeito desejado, dizendo a George que é preciso segurar a fumaça nos pulmões por mais tempo. A sequência mostra George dando uma tragada mais profunda no “baseado” e logo corta para Billy, que afirma ter visto no céu

⁷⁰ O professor Dartiu Xavier, da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), através de um estudo observacional, publicado no *Journal of Psychoactive Drugs*, indica que a maconha pode ser usada como tratamento eficaz para tratar sintomas de abstinência de usuários que tem vício em drogas mais fortes como o crack, aumentando as chances de recuperação. (XAVIER, 1999, p.451). Outra pesquisa, publicada no *Journal of School Health*, nos Estados Unidos, afirma que não é a maconha, e sim, o álcool a primeira substância consumida por pessoas que mais tarde apresentam problemas com o uso de drogas. (BARRY, 2016).

um objeto que parecia um satélite cruzando o céu, que mudou de direção e saiu rapidamente de seu campo de visão. Wyatt afirma que Billy já está “chapado” e este concorda com a afirmativa do amigo dizendo: – Tudo bem. Estou chapado. Mas vi um satélite. Ele estava cruzando o céu e piscou três vezes para mim, voou em ziguezague e saiu fora! Enquanto Billy discorre sobre o que viu, a sequência mostra George expirando a fumaça que havia segurado nos pulmões e respirando fundo para dizer a Billy que o que ele havia visto era um OVNI enviando um sinal. Após degustar uma bela porção de maconha, George discorre sobre o modo como o governo esconde o fato de vivermos cercados de alienígenas. Este é mais um elemento que faz de George uma personagem contextualizada ao turbulento contexto daquele período, um tempero comum aos estadunidenses contemporâneos da corrida espacial e influenciados por teorias conspiratórias extraterrestres. O discurso de George sobre a sociedade alienígena, que ele afirma ser mais evoluída do que a sociedade humana por não terem guerras, nem sistema monetário e nem líderes (pois cada um é seu próprio líder), além de possuírem uma avançada tecnologia que lhes fornece alimentação, vestimentas, moradia e transporte com igualdade e sem esforço é muito afinado com os ideais dos jovens da contracultura. Quando Billy o contesta, dizendo que tudo aquilo é uma “piração” de George por ter fumado maconha, ele responde dizendo que se os alienígenas resolvessem aparecer aos humanos, causariam um pânico generalizado porque ainda temos líderes em quem confiamos, mas que acobertam as informações do restante da população porque nosso sistema, que é muito antiquado, não suportaria o choque de conviver com a realidade. O discurso de George sobre as civilizações alienígenas é alegórico sobre o contexto contracultural em que o filme foi produzido. Se trocarmos, na fala do advogado, a palavra “alienígena” pela palavra “juventude”, poderemos observar a importância deste diálogo na representação que o filme constrói sobre o período histórico em que está inserido. O diálogo termina com Wyatt dizendo a George que o melhor que podem fazer no momento é dormirem, e que no dia seguinte, logo pela manhã, depois de fumar o que sobrou do baseado, George olhará para o dia de uma maneira totalmente diferente. O advogado dá uma risada e responde que está precisando muito dessa experiência. A sequência é cortada para a manhã seguinte, com os três de pé, urinando na beira da estrada, tendo como trilha sonora a música *Don't Bogart Me (Don't Bogart That Joint)*, cuja letra faz uma referência irônica à cena anterior⁷¹.

⁷¹ A letra da música: Don't bogart that joint, my friend. Pass it over to me. (Não monopolize esse baseado, meu amigo. Passe isso aqui para mim).

A sequência posterior à hostil recepção dada aos protagonistas na lanchonete também se desenrola à noite, em torno de uma fogueira. George, com o olhar distante, diz a seus companheiros de viagem que os Estados Unidos já foi, no passado, um país muito bom e que não sabe o que está acontecendo com ele na atualidade. Billy complementa, dizendo que todos viraram covardes e cita como exemplo uma sequência do começo do filme, em que ele e Wyatt tentaram se hospedar em um hotel barato, de beira de estrada, mas o dono do estabelecimento, visivelmente amedrontado pela aparência dos motoqueiros, disse que não havia vagas, contrariando o letreiro luminoso que as anunciava. Para George, esse medo não era dos indivíduos em suas motos, mas da liberdade que eles representam. Billy responde, ironicamente, que tudo o que ele representa para a sociedade era alguém que deveria cortar o cabelo. George não concorda com Billy, dizendo que ele e seu amigo Wyatt representam a liberdade e isso amedronta os conservadores, pois falar de liberdade e vivê-la são coisas completamente distintas, além de ser muito difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. George termina seu discurso dizendo a Billy que a liberdade que eles representam e que amedrontam aqueles que se acham livres, mas não o são, podem colocar a vida dos motoqueiros em perigo, pois o indivíduo que não é livre vai “tratar de matar e aleijar para provar que é. Eles falam sem parar de liberdade individual, mas quando veem um indivíduo livre, ficam com medo”. Enquanto Billy acredita que a intolerância que encontraram na lanchonete tem uma motivação fútil, devido às suas roupas e seu cabelo, George sabe que as raízes do comportamento hostil daquele grupo de homens locais têm raízes mais profundas, e sua fala denuncia a revolta e o desgosto que sente em relação à maneira hipócrita pela qual alguns indivíduos estadunidenses interpretam, em benefício próprio, os conceitos de igualdade, de liberdade e de busca pela felicidade (HILL, 2000, p.57). Logo após este diálogo, os três dormem em torno da fogueira e, durante a madrugada, são atacados covardemente à paulada por um grupo de homens. Neste ataque, George é assassinado. “Eu queria que a América matasse a própria prole”, declarou Dennis Hooper sobre o assassinato, no filme, do advogado interpretado por Jack Nicholson. (JULLIER; MARIE, 2009, p.201). George Hanson é um personagem que funciona como centro moral do filme. Segundo Hill (2000, p. 44), o advogado alcoólatra representa o tipo ideal da década de 1960, pois consegue unir, ao mesmo tempo, o liberal e o conservador, o reacionário e o radical. Seus diálogos, nas duas sequências em que estão fumando maconha em torno da fogueira deixam explícito um subtexto que contextualiza o filme no período histórico em que ele foi produzido. Tanto a morte de George quanto a morte dos dois protagonistas, abatidos à tiros no final do filme por uma dupla de *rednecks*, imprimem um

tom pessimista em relação ao caminho tomado pelo movimento contracultural. O slogan publicitário do filme - “um homem saiu à procura da América, mas não a encontrou em nenhum lugar” (HILL, 2000, p.27) – já diz muito sobre o profundo desencantamento do filme com as expectativas que eram depositadas na ebulição contracultural do período em que foi filmado (1967/1968). O espírito da época sofria uma completa reviravolta, com alguns infortúnios no idealismo da década de 1960, como o assassinato de Kennedy, a escalada da Guerra do Vietnã e os conflitos intensos envolvendo os direitos raciais nas principais cidades estadunidenses (HILL, 2000, p.44).

A morte de George implica em uma mudança no tom do filme. Este acontecimento, dentro da trama, é o marco que divide o filme entre a expectativa de uma vivência libertária e a desolação que abate Wyatt, evidenciada na viagem angustiante de LSD filmada no cemitério de Nova Orleans. Na volta do *Mardi Grass* é que a consciência de toda a jornada atinge Wyatt, intensificado pela música *It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)*, que não traz em sua letra um discurso de liberdade, mas versos angustiantes que se fundem à busca dos protagonistas por uma orientação em seu percurso. Esse clima de pessimismo não está apenas no slogan publicitário do filme. O último diálogo é uma sequência em que Billy e Wyatt estão novamente sentados em torno de uma fogueira antes de repousarem sob o luar. Billy comemora o fato de serem livres por terem dinheiro para ir onde bem entenderem. Wyatt responde com a frase que a posteridade marcou como uma das mais memoráveis da história do cinema: “nos estragamos tudo”.⁷²

Em *Easy Rider*, a palavra liberdade tem um sentido muito mais ligado às esferas econômicas e simbólicas do que o sentido regular encontrado nos dicionários, que traz a seguinte definição: “Direito de proceder conforme nos pareça, contanto que esse direito não vá contra o direito de outrem”. (HOLANDA, 2001). No entanto, o filme evidencia que o exercício da liberdade possui várias outras facetas por ser um direito que não é dado, mas conquistado de uma maneira complexa, tendo como opositores indivíduos e instituições que não respondem a supostas transgressões de seus próprios direitos. O que podemos visualizar em *Easy Rider* é que a vivência libertária dos atores principais é possibilitada por um ato ilegal – a venda de cocaína – que simboliza a necessidade de um capital inicial para poder ser livre. Não há como saber se a intenção do diretor, Dennis Hooper, era realmente essa.

⁷² A frase de Wyatt pode ser interpretada como o fim do sonho de uma geração que tinha nas mãos a possibilidade real de fazer mudanças no modo de vida tecnocrático da América, mas que acabou não se concretizando. Em 1970, um ano após o lançamento de *Easy Rider*, John Lennon (que na música *Imagine* se dizia um sonhador) lançou a música *God*, em que decreta o fim do sonho contracultural com a frase “*The dream is over*”.

Porém, a representação social da liberdade é ligada à dimensão econômica ao evidenciar, no filme, a necessidade de possuir dinheiro para poder viver livremente, diminuindo as possibilidades de se enquadrar na categoria de indivíduo livre aqueles que não tem a possibilidade de levantar fundos suficientes. Não é o dinheiro em si quem proporcionaria a liberdade, e sim a possibilidade de experiências de vida ofertadas por uma condição financeira confortável. Sob esta perspectiva, *Easy Rider* evidencia a sociedade capitalista em que está inserido ao mesmo tempo em que problematiza a função do dinheiro na vida social, já que a posse de recursos financeiros possibilita uma existência livre, desde que o dinheiro seja aplicado a favor de uma experiência de vida. Outro ponto que o filme levanta em relação à representação que faz do conceito de liberdade é a necessidade de uma postura independente diante das instituições e a recusa de determinados dogmas que produzem restrições na vida cotidiana. O fato do filme apresentar personagens ligados ao movimento contracultural, com uma estética visual transgressora, uma lógica ideológica contrária às instituições estabelecidas, que vendem cocaína para “comprar” o direito à liberdade e o consumo de maconha em torno de uma fogueira durante uma viagem ao carnaval de Nova Orleans são elementos expostos no filme que possibilitam espaços de liberdade cotidiana dentro dos espaços vazios de poder. No entanto, a existência destes espaços não significa uma vida em que se goza de plena autonomia, pois o campo da liberdade, por ser um direito conquistado, é o da prática e da luta constante por espaços cada vez maiores de liberdade. Neste sentido, é possível perceber que nas mais diferentes esferas sociais há uma constante necessidade para a manutenção de novos espaços de liberdade, que não existe por si só, mas é criado nas lutas cotidianas contra o status quo. Essa argumentação é muito próxima da definição de liberdade apresentada por Michel Foucault na definição de liberdade em relação à sexualidade:

Se tomamos o exemplo da sexualidade, é verdade que foi necessário um certo número de liberações em relação ao poder do macho, que foi preciso se liberar de uma moral opressiva relativa tanto à heterossexualidade quanto à homossexualidade, mas essa liberação não faz surgir o ser feliz e pleno de uma sexualidade na qual o sujeito tivesse atingido uma relação completa e satisfatória. A liberação abre um campo para novas relações de poder, que devem ser controladas por práticas de liberdade. (FOUCAULT, 2006, p.267).

Quando George conclui que Billy e Wyatt correm perigo por serem a representação da liberdade em uma região bastante tradicionalista, ele evidencia as diferentes vertentes ideológicas conflitantes na realidade narrativa do filme, que é representação da realidade histórico temporal em que o filme foi produzido. Dessa forma, o perigo que os protagonistas

correm é devido a representarem uma liberdade que oferece perigo à manutenção de um status quo, enraizado em uma sociedade estadunidense bastante preconceituosa. Esta intolerância é apresentada nas ofensas dos *rednecks* que, antes de atirar em Billy, perguntam a ele porque não corta o seu cabelo. Não contentes, os atiradores voltam para matar Wyatt, destruindo sua moto e o dinheiro que nela estava escondido, em uma sequência registrada com a trilha sonora da bela canção *Ballad Of Easy Rider*.

5.3 I Love You, Alice B. Toklas – O Abilolado Endoidou

O Abilolado Endoidou (*I love you, Alice B. Toklas* – EUA – 1968) é uma comédia dirigida por Hy Averback, com Peter Sellers no papel de Harold Fine, um advogado na Los Angeles do final da década de 1960, na casa dos trinta anos, de tradicional família judia e noivo de Joyce (Joyce Van Patten), sua secretária, que o pressiona levemente para marcar a data definitiva do casamento. Harold leva uma vida que considera sem graça, pois cumpre rigorosamente com as expectativas que a família, a noiva e a sociedade esperam dele. Sua vida toma rumos totalmente diferentes daquela à que está habituado quando conhece Nancy (Leight Taylor-Young), uma jovem hippie que acaba passando uma noite em sua casa e irá influenciá-lo a contestar todos os valores que considerava importantes até então. Na manhã em que acorda na casa de Harold, ele sai cedo para trabalhar e diz à garota hippie que pode ficar à vontade. Como forma de agradecimento pela hospedagem, Nancy resolve fazer brownies, deixados cuidadosamente na geladeira de seu anfitrião antes de partir. A receita utilizada por Nancy para preparar o doce é retirada de uma obra publicada em 1954, intitulada O livro de cozinha de Alice B. Toklas (1996). Além de ingredientes tradicionais como canela, noz moscada, amêndoas, coentro, manteiga e açúcar, a receita de Toklas leva um ingrediente incomum, descrito como “um ramo de cannabis sativa colhida e seca logo que a planta mostrar sementes, mas ainda verde”. (TOKLAS, 1996, p.24).

Alice Babette Toklas (1877-1967) era companheira da escritora, poeta, crítica de arte e feminista Gertrude Stein (1874-1946). Juntas, elas formavam um casal muito querido na Paris dos anos 1930. Os jantares que promoviam nas noites de sábado eram frequentados por Pablo Picasso (que pintou um célebre quadro de Gertrude), Ernest Hemingway, Jean Cocteau, Ezra Pound, Paul Bowles... No filme *Meia Noite em Paris* (2011), Woody Allen retrata os encontros que ocorriam na casa de Alice e Gertrudes. As duas mulheres se conheceram em Paris em 1907 e viveram juntas por 39 anos, até a morte de Gertrude em

1946. Após a morte da companheira, Toklas publicou seu livro de receitas e reflexões sobre a cozinha francesa. Ela não apresenta as receitas como nos outros livros de culinária, cheia de medidas e detalhes. Tudo é descrito mais ou menos como ela fazia ou via outros fazerem. E de uma maneira de cozinhar que não se faz mais em cozinhas comuns. O diferencial deste livro em relação às outras obras de preparados culinários é que cada uma das receitas de Toklas é relacionada às memórias e histórias de sua autora, como as vantagens que os norte-americanos tinham diante dos franceses na cozinha; o robalo que Alice decorou e serviu à Pablo Picasso (ao pintor espanhol pareceu um prato feito por Matisse) e o preparo de uma carpa com castanhas cuja descrição ganha ares misteriosos de um romance policial:

Uma faca afiada pesada me veio à ideia como a escolha clássica, perfeita, de modo que, agarrando com minha mão esquerda a mandíbula inferior da carpa, bem coberta por um pano de prato, já que os dentes poderiam ser afiados, e a faca na direita, cuidadosamente, deliberadamente achei a base de sua coluna vertebral e aí mergulhei a faca. Em seguida, larguei-a para ver o que tinha acontecido. Horror dos horrores. A carpa estava morta, matada, assassinada em primeiro, segundo e terceiro graus. Mole, caiu numa cadeira; Com as mãos ainda por lavar peguei um cigarro, acendi e esperei a polícia chegar e me levar presa. Depois de um segundo cigarro minha coragem voltou e eu fui preparar a dona Carpa para a mesa. (TOKLAS, 1996, p.30).

No entanto, a receita que tornou o livro conhecido não era de Alice, e sim de seu amigo Brian Gysin – um “fudge de haxixe”, que é um bolinho pequeno feito com maconha. O puritanismo norte-americano excluiu a iguaria da primeira edição em 1954, mas a receita aparece na reimpressão publicada em 1960 e caiu no gosto da geração hippie. No filme, o bolinho vira um brownie, que é comido de modo imprevisto pelos pais do advogado Harold.

O filme começa com uma sequência em que um guru espiritual, vestido de branco com uma flor nas mãos, caminha ao lado de dois jovens em um campo verde e arborizado enquanto recita versos de Alfred Tennyson (1809-1892), poeta inglês cujos versos proclamados pelo personagem exaltam a relação do ser humano com a natureza e como o equilíbrio dessa relação oferece sabedoria sobre o que é divino e o que é humano. Segundo o guru, para saber o que é divino e o que é humano, é preciso saber primeiramente o que é uma flor. No entanto, não há como saber o que é uma flor se você não souber quem você é. A flor é um símbolo do movimento hippie, cujo slogan de “paz e amor” era transmitido pela ideia do poder das flores (*Flower Power*). A trilha sonora é um de um instrumento indiano - a cítara - indicando a espiritualidade voltada ao orientalismo do movimento contracultural que estava em ebulição naquele período.

A sequência é cortada para Harold, vestido de terno e gravata, com a barba feita, os cabelos cortados, dirigindo seu carro com um semblante sério, impaciente devido ao trânsito e constantemente ajeitando o nó da gravata que parece incomodá-lo. Harold entra com seu carro em um estacionamento e fica rodando pelo espaço, tentando encontrar uma vaga, sem muito sucesso. A cada um dos andares que percorre dentro do estacionamento, seu semblante vai ficando cada vez mais impaciente pela dificuldade em encontrar um local para estacionar o carro.

Novamente a sequência é cortada para dar lugar a outra, agora com o guru sentado em um campo sob a sombra de algumas árvores e rodeado por jovens que lhes prestam atenção. O guru diz que é preciso encontrar uma forma de enviar uma mensagem de amor à humanidade antes que seja tarde demais. Que é preciso direcionar a humanidade para o caminho do amor; transformá-la em viciada no amor distribuindo abraços e beijos nas ruas, nas casas, nos escritórios e nas mentes humanas.

Mais uma vez a cena é cortada para Harold, que está debaixo das cobertas, em sua cama, junto de sua noiva. A cena sugere que eles estão fazendo amor. Ao fim da relação sexual, Joyce afirma que “sentiu a terra tremer”, fazendo referência ao orgasmo, e pergunta se o noivo teve a mesma sensação. Harold responde que foi bom para ele, mas não teve a mesma sensação descrita pela noiva. A sequência sugere que o casal tem uma vida sexual ativa, mas não plenamente satisfatória para Harold.

Novamente voltamos ao guru sentado sob as árvores rodeado de jovens, ao som da cítara, afirmando que é preciso “psicodelizar” os sonhos empobrecidos dos seres humanos, ensinando-os a viver outra vez. Para o guru, é preciso “fazê-los parar de jogar o jogo do ego e ensiná-los a morrer, para que possam renascer e tonar-se uma flor novamente. A cena é cortada novamente para Harold em seu quarto, acompanhado de sua noiva Joyce, tentando controlar a asma utilizando uma bombinha que borrija o medicamento para dentro de sua boca, enquanto sua noiva Joyce o pressiona levemente para definir uma data para se casarem. Esta alternância de sequências contrasta o cotidiano de Harold, envolto pelas pressões rotineiras inerentes ao sistema tecnocrático, insatisfeito com sua vida amorosa e portador de uma doença respiratória ao ideal de paz, amor e liberdade propagado pelas comunidades hippies.

Após problemas com seu carro, Harold se dirige a uma oficina mecânica que lhe fornece um substituto enquanto são feitos os reparos em seu automóvel. O carro oferecido pela oficina tem a lataria e o interior estilizados em cores psicodélicas, típicas da estética hippie. É o único carro disponível para substituição, o que deixa Joyce indignada, afirmando

que é ridículo andar em um carro com aquelas cores berrantes. Quando saem da oficina, com o carro colorido, o mecânico avisa que o carro pode soltar um pouco de fumaça. A sequência seguinte mostra Harold andando pela cidade com o veículo hippie soltando muita fumaça por onde trafega e poluindo todo o estacionamento com a fumaça ao chegar em seu local de trabalho.

A mãe de Harold (Jo Van Fleet) invade seu escritório enquanto ele atende a uma família numerosa de mexicanos que processa uma seguradora devido a um acidente de carro. Bastante perturbada pela morte de um amigo da família (que Harold mal conhecia), a mãe de Harold lhe dá a notícia do falecimento do “açougueiro Ed Foley” de maneira que faz Harold pensar que seu pai (Salem Ludwig) havia morrido, deixando-o bastante nervoso a ponto de recorrer à sua bombinha de asma para conseguir respirar. Quando o mal-entendido é desfeito, a mãe de Herald pede a ele que vá ao funeral que acontecerá no dia seguinte. Também pede a Herald que leve seu irmão, Herbie (David Arkin), ao funeral. Herald menciona à sua mãe que não sabe do paradeiro do irmão, pois não o vê há três meses. Ela afirma que Herbie está junto de “uns vagabundos” em Venice Beach, uma praia conhecida por ser um ponto de encontro hippie na Califórnia. A afirmação da mãe de Harold confirma a visão preconceituosa da sociedade em relação aos hippies, que são estigmatizados como vagabundos por não viverem de acordo com os padrões sociais estabelecidos.

Harold vai até Venice Beach, tentar encontrar o irmão. A sequência mostra vários hippies em uma praia, com seus cabelos longos e suas roupas coloridas, sob o som de uma flauta étnica como trilha sonora. Ao encontrar Herbie, Herald agradece o irmão por confirmar sua presença no funeral de Ed Foley, dizendo que a mãe deles ficará muito feliz. Herbie afirma que só irá ao funeral porque isso o fará feliz, contradizendo a tradição ocidental que compatibiliza a tristeza da perda de um ente querido aos eventos fúnebres. Para Herbie, a morte não significa perda: “um funeral é um acontecimento feliz, pois na morte há sempre renascimento”. Eles chegam a um local em Venice Beach onde há uma espécie de “mercado hippie”. Herbie explica que muitas coisas estão à venda, mas as roupas – e aponta para uma pilha de roupas usadas – são gratuitas. Harold pergunta ao irmão se o que eles estão construindo ali é uma espécie de sociedade comunista, que lhe responde que não, que o que estão construindo ali é uma sociedade com amor. Harold pergunta se deveria comprar alguma coisa, e recebe como resposta do irmão que ele deve comprar algo só se realmente precisar. Harold resolve comprar, por 1 dólar, um livro de capa vermelha chamado “Citações do Presidente Mao Tse Tung”. Após pagar pelo livro, ele estende o objeto ao irmão, dizendo “é para você”. Os dois caminham pela orla da praia enquanto

Harold dá a notícia ao irmão de que irá se casar com Joyce, e Herbie o parabeniza dando-lhe um abraço.

Na sequência seguinte Harold está sentado à mesa de uma lanchonete com Murray (Herb Edelman), seu sócio no escritório de advocacia, que diz a Harold para não se preocupar com seu irmão, pois esse “negócio de hippie” é apenas uma fase de rebeldia juvenil. Harold responde que espera que seja mesmo apenas uma fase. No entanto, a preocupação de Harold parece ser menos com seu irmão e mais com seu futuro casamento com Joyce, pois ele pede a opinião de Murray sobre a vida de casado. Murray não parece ser a pessoa ideal para conselhos matrimoniais. Primeiramente, ele diz a Harold que o amor não tem nada a ver com o casamento – “o amor dura dez minutos e o casamento é tudo que vem depois disso”. No entanto, segundo Murray, o casamento proporciona a um homem os momentos mais belos da vida. A montagem desta sequência é feita para mostrar a faceta hipócrita de Murray: ao mesmo tempo em que discorre sobre as maravilhas da vida de casado e de como ama sua mulher e seus filhos, lança olhares de cobiça para cada jovem mulher que passa, descrevendo de modo grosseiro como desejaria ter relações com essas mulheres. Harold o contesta, perguntando ao sócio “como pode falar de como o casamento é lindo se viola mentalmente qualquer mulher que passa? Você é um animal, Murray”.

Com o carro customizado em cores psicodélicas, Harold vai buscar seu irmão para irem juntos ao velório. Quando chega à casa de Herbie, ele é recebido pela hippie Nancy, que informa que Herbie logo vai descer. A jovem elogia o carro dirigido por Harold e este responde de modo irônico, dizendo “ainda bem que alguém gostou”. Nancy afirma que é um lindo dia para um funeral, pois Marte e Netuno estão na décima casa, o que, segundo Nancy, é um sinal de sorte. Um dos aspectos das contestações hippies à construção social estabelecida era uma rejeição da ciência tradicional e a revalorização de tradições místicas antigas, como a astrologia e o ocultismo. Quando Herbie surge descendo as escadas, Harold o olha dos pés à cabeça, devido ao seu “traje fúnebre tradicional dos índios Hopi”. Harold fica muito irritado, e grita para o irmão que o funeral a que estão indo é de um homem católico, e não índio. Herbie diz que ser índio ou católico é tudo a mesma coisa, todos são humanos e divinos. Harold tenta convencer o irmão a vestir um terno novo, que ele lhe compraria, mas apenas obtém sucesso em convencê-lo a retirar a tinta que está em seu rosto e o penacho em sua cabeça. Os três entram no carro e Harold pergunta a Nancy o motivo de ela estar indo ao funeral, já que a moça nem mesmo conhecia o defunto. A jovem hippie apenas lhe diz que ela nunca foi a um funeral. Harold, furioso, afirma que eles não estão a caminho de um show de rock e sim ao enterro de um ser humano. Nancy, com um sorriso no

rosto, afirma que a morte pode ser uma bela experiência e ela quer experimentar tudo que seja belo. Como o movimento hippie era um movimento de contestação à ordem vigente, a busca por religiosidades não convencionais acabou se tornando uma tendência. Os hippies acreditavam em astrologia, tarô, magia, incenso, mandala e meditação. Essas crenças eram dotadas de um caráter simbólico da religiosidade oriental, que diferia muito das tradicionais religiões ocidentais. Religiões como budismo e *Hare Krishna* tinham muitos adeptos entre os hippies. Também havia aqueles que fundiam o cristianismo com ideias contraculturais de vida comunitária, paz e amor livre.

Tal processo iniciou-se como pequeno movimento contracultural, na década de 1960, nos Estados Unidos, como uma reação às condições e à organização de vida das sociedades industrializadas. Fez parte de um movimento mais amplo de contestação, incluindo o movimento hippie e o estudantil. O ano de 1968 é um ano de referência para o movimento contestatório estudantil, que eclodiu na Europa e também na América Latina. As atividades *New Age*⁷³ têm se tornado crescentemente populares, particularmente entre as novas gerações e os estratos da população com maior nível de escolaridade, articulando-se à utilização de práticas orientais, de crenças e práticas pré-capitalistas, à ecologia, aos movimentos pacifistas e holísticos (que buscam a unidade), dentre outros. Um número considerável dos estudantes teve um contato bastante próximo com o mercado esotérico. (SIQUEIRA, 2008, p.429).

Ao chegarem à agência funerária onde ocorre o velório de Ed Foley, se deparam com uma manifestação de motoristas de carros funerários em greve. A viúva chora copiosamente, consolada pela mãe de Harold, quando é informada que não há transporte para levar o corpo de seu marido para o cemitério devido à greve dos motoristas. Harold vai prestar suas condolências à viúva, que passa a chorar de forma mais intensa quando se depara com Herbie vestido em seu traje fúnebre tradicional dos índios Hopi. A mãe de Harold e Herbie, ao ver o filho hippie, fica indignada, se perguntando “que roupas mais LSD são estas que ele está usando? Agora ele usa roupas LSD em um funeral? Você me odeia tanto assim, Herbie? Quer me ver em um caixão como este?” O uso do traje indígena, que para Herbie e Nancy

⁷³ O movimento *New Age* (em português, Nova Era) tem, como característica, uma fusão de ensinamentos metafísicos, vivências espiritualistas e paracientíficas, com uma proposta de um novo modelo de consciência moral, psicológica e social. Propõe uma integração, uma simbiose com o meio envolvente, com a natureza, o cosmo e todas suas multidimensões (observa-se, pela vivência da projeção da consciência, a existência de muitas dimensões além da dimensão física experimentada pelo corpo biológico humano). Tem, muitas vezes, como base, um caráter liberal e de oposição à ortodoxia e o conservadorismo das religiões organizadas. O início do movimento é identificado nas décadas de 1960 e 1970, tendo, como inspiração, princípios teosóficos e escritos sincréticos do século XIX e início do século XX. Faz parte dos movimentos de contracultura da época, dos quais a música "*Imagine*", de John Lennon, é uma marcante referência, servindo como ferramenta de contestação às religiões e tradições. No entanto, é importante ressaltar que nunca existiu um movimento "Nova Era" de forma centralizada ou com uma só organização. Nota-se também que nem todas as religiões e filosofias sincréticas ou místicas apoiam ou se identificam com movimentos da Nova Era, embora, muitas vezes, sejam rotuladas dessa forma. (CALADO, 2015).

representa respeito ao falecido, é tido como uma afronta pelos demais presentes no velório. Harold, que também não aprova os trajes do irmão, é o único que dirige um veículo grande o suficiente para transportar o caixão e suprir a falta de condução gerada pela greve. No entanto, as lágrimas da viúva Foley se tornam mais abundantes ao ver o caixão de seu falecido esposo em um carro psicodélico personalizado, que solta fumaça pelo escapamento de maneira exorbitante, despojando o aspecto lutuoso e sombrio característico de um cortejo fúnebre, dando-lhe uma roupagem mais colorida.

No trajeto para o cemitério, seguindo o cortejo, estão no carro psicodélico Harold, Nancy, Joyce e Herbie. Os quatro se perdem do cortejo pois são parados por um policial, que pergunta de forma irônica se estão indo a um funeral hippie e aplica uma multa a Harold pelo excesso de fumaça expelido pelo escapamento do veículo. Como não sabem qual é o cemitério em que o corpo de Ed Foley será enterrado, ficam rodando pela cidade de cemitério em cemitério, promovendo um cortejo psicodélico até encontrarem o destino correto, já tarde da noite. Após o enterro, Harold deixa sua noiva em casa e, cansado das atribuições daquele dia, não vê a hora de chegar a sua residência. Porém, no caminho para casa, ele encontra Nancy pedindo carona em meio a vários hippies, e decide hospedá-la por uma noite, não sem antes passar um sermão na jovem, dizendo que é muito perigoso pedir carona sozinha à noite – “há maníacos sexuais dirigindo carros. Perversos. Vejo-os diariamente no tribunal, acredite em mim”.

Ao chegarem à casa de Harold, ele oferece a Nancy o quarto para se instalar com mais conforto e privacidade. Nancy prefere dormir na sala por gostar de assistir televisão. Ao oferecer à Nancy uma bebida, ela recusa, dizendo que não gosta de bebidas alcoólicas. Antes de se recolher ao quarto, ele diz a Nancy para não se preocupar, pois ele irá tomar uma bebida para relaxar e dormir. Harold deixa claro que sua porta não se abrirá em nenhum momento durante a noite. A atitude de Harold para com Nancy, desde o momento em que ele lhe dá uma bronca por estar sozinha pedindo carona até o momento em que eles se instalam na casa para repousar, se assemelha aos cuidados que um pai teria com uma filha. Até mesmo a aparência dos dois traz ao espectador essa aparente relação paterna. No entanto, esse cuidado de Harold é interpretado de outra maneira por Nancy, que lhe pergunta: “por que está com medo de mim? Pode ficar tranquilo, não entrarei no seu quarto.” Harold então vai para o seu quarto e, após terminar a bebida, faz uso de sua bombinha para asma. Enquanto isso, Nancy tira da bolsa que carregava a tiracolo um pequeno pote e um filete de papel de seda, que usará para preparar um cigarro de maconha. A montagem do filme foi feita de forma em que as cenas se alternem entre Nancy fumando

seu “baseado” e Harold aspirando sua bombinha de asma, cada um em um cômodo diferente da casa, utilizando a sua droga. Nancy com sua maconha e Harold com a bebida e a bombinha de asma.

Ao acordar pela manhã, já vestido em seu terno para ir trabalhar, Harold encontra Nancy dormindo sobre o tapete com parte do vestido levantado, deixando as coxas desnudas com uma borboleta monarca tatuada em sua coxa direita. Harold se aproxima da moça e, com o mesmo cuidado paternal que demonstrou na noite anterior, cobre as pernas de Nancy com uma manta, e se retira da casa para ir ao escritório. Nancy acorda com o barulho da porta se fechando e, como forma de agradecimento pela hospedagem oferecida, prepara a receita do livro de Alice B. Toklas, deixando os bolinhos na geladeira de seu anfitrião antes de ir embora. A cena em que Nancy prepara os bolinhos de maconha tem como trilha sonora a música homônima ao filme, composta por Elmer Bernstein.

No fim do dia, ao sair do trabalho, Harold passa na oficina para pegar seu carro recém consertado. Ao chegar a casa, se depara com uma visita inesperada de seus pais junto de sua noiva, Joyce. Eles se sentam na sala e começam a conversar sobre os preparativos do casamento. A expressão de Harold demonstra o seu desinteresse em tratar desse tema, o que o leva à cozinha com a desculpa de preparar algo para servir às visitas para fugir do assunto de seu casamento com Joyce. Ao chegar à cozinha, ele encontra os bolinhos preparados por Nancy, com um bilhete em que há um desenho de uma flor e os dizeres: “Decidi me mandar. Fiz uns bolinhos “bacanas” pra você. Amor. Nancy”. Harold serve os bolinhos aos seus visitantes que os acha deliciosos. Sua mãe pergunta se os bolinhos são da *Rubin’s*, uma confeitaria próxima. Harold mente, dizendo que são de outra padaria mais distante. Como o sabor dos bolinhos agrada aos visitantes, eles repetem a porção, deixando apenas as migalhas na bandeja. O diretor Hy Averback construiu a montagem da sequência em que mostra cenas rápidas e alternadas de cada um dos presentes na sala se deliciando com os bolinhos, e que logo é cortada para o mesmo ritmo de alternância, mas com os personagens dando gargalhadas em função do efeito da cannabis presente no alimento. A mãe de Harold tenta se lembrar de uma história de um primo distante, mas não consegue concluir sua narrativa por não conseguir controlar as gargalhadas. A cena é inusitada pelo fato de apresentar personagens que são habitualmente reservados agora mais soltos, demonstrando a extroversão e desenvoltura desencadeadas pelo uso inconsciente da maconha.

Quando esteve em sua casa, Nancy havia mencionado a Harold que trabalhava em uma loja de roupas, o que deixou Harold surpreso, dado o estigma de vagabundos que os hippies carregam na sociedade. Depois do incidente com os bolinhos de maconha, Harold

vai até a loja mencionada com intuito de ver Nancy, para agradecer pelos bolinhos. Ele pergunta a ela qual é o ingrediente especial da iguaria e ela responde: “Agradeça a Alice B. Toklas. A receita é dela.” Harold diz, em meio á risadas, que Alice B. Toklas é a responsável por transformar seus pais em viciados. Os dois se encaminham para a casa de Harold e o cuidado paternal que Harold apresentara anteriormente com Nancy é deixado de lado, pois um clima de romance se inicia entre o advogado e a hippie. Harold acaricia as pernas de Nancy e beija a tatuagem de borboleta em sua coxa. Na sequencia seguinte, os dois estão aos beijos na cama, em uma relação sexual, quando o telefone toca interrompendo o casal. É a mãe de Herald, que ao ouvir a voz ofegante do filho, lhe diz que sua asma piorou. Ele responde: “Não, mamãe. É que a terra acabou de tremer”. Lembremos que, nas relações sexuais que ele mantinha com sua noiva, a sensação de “sentir a terra tremer” não era usada como definição de um orgasmo intenso. Mas com Nancy as coisas são diferentes. A mãe de Harold havia telefonado para saber o endereço da padaria onde “aqueles bolinhos deliciosos” haviam sido comprados. Herald não responde a mãe, deixando o telefone cair ao sentir os beijos de Nancy em seu pescoço.

A cena é cortada para a sequência do casamento de Harold com Joyce, com uma gelatina verde gigante em primeiro plano com uma Estrela de Davi enfeitando seu topo. Harold caminha até o altar e todos estão vestidos conforme as regras de figurino de um casamento judaico, exceto Herbie, que usa um traje que se assemelha ao figurino dos Beatles na capa do disco *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*. O semblante de Harold não demonstra felicidade com seu casamento. Joyce entra, vestida de noiva sob a marcha nupcial. Enquanto o rabino conduz a cerimônia, Harold o interrompe, dizendo para Joyce que ela está muito bonita, mas que ele não pode estragar a vida dela. Após dizer isso, ele lhe pede desculpas e diz que ela não o conhece, que nem ele mesmo se conhece. Harold então lhe dá um beijo no rosto e abandona o casamento.

Na sequencia seguinte, Harold está na loja onde Nancy trabalha, escolhendo roupas adequadas a seu novo estilo de vida hippie. Ele não apenas abandonou Joyce no altar, mas abandonou sua antiga vida de advogado. Enquanto ele experimenta as roupas que irão compor seu novo estilo, ouve-se a voz do guru do início do filme, que agora é mostrado rapidamente apontando para um prédio:

Não está lá dentro. Não há nada para encontrar lá dentro. Não há pessoas lá, somente máquinas. Máquinas trituradoras de lixo, máquinas de lavar louça, máquinas de televisão sendo assistidas por pessoas máquinas. Nós abandonamos a máquina. E, ao fazê-lo, estamos optando pela sobrevivência.

A fala do guru representa um marco na narrativa do filme, dividindo a vida de Harold em antes e depois de se tornar um hippie. Seu carro, um clássico modelo de cor sóbria, agora aparece com a lataria pintada com flores coloridas e psicodélicas. Nancy aparece correndo em direção ao carro colorido, que agora também é a moradia do ex-advogado. Harold agora apresenta os cabelos compridos, as roupas coloridas, o símbolo hippie da paz pendurado no pescoço. Durante a noite, Nancy e Harold estão namorando no interior do automóvel quando são abordados por dois policiais, que os manda saírem do veículo. Enquanto um dos policiais revista o carro, o outro faz perguntas ao casal. Sobre a idade, Nancy afirma ter vinte anos e Harold diz ter trinta e cinco. O policial fica surpreso, pois está acostumado a abordar jovens vestidos com colares e miçangas coloridas, e não adultos que já passaram dos trinta. O outro policial, com os documentos do carro em mãos, avisa a seu parceiro que o carro é novo e está cadastrado em nome de Harold Fine, que se apresenta como dono do veículo estendendo ao policial sua carteira de habilitação. O policial não reconhece Harold na foto, pois ele agora tem os cabelos compridos. Harold então amarra os cabelos, ajudando o policial na identificação. A dupla de polícia se retira ao verificar a veracidade das informações prestadas por Harold. Nesta cena, podemos identificar Harold, dentro do nível de integração nas configurações sociais entre indivíduos e sociedade, como um indivíduo que exerce a dupla relação de *outsider* e de estabelecido, pois seu passado de advogado lhe garantiu um espaço social estabelecido, dando-lhe certa flexibilização na posição que ocupa nas relações de poder e também no grau de estigmatização a que passou a se expor quando resolveu virar hippie. Nancy e Herbie, por exemplo, não gozam desta mesma flexibilização nos papéis sociais que exercem na coletividade.

Ao verificar que usar o carro como moradia pode lhe causar problemas, Harold volta a morar no seu antigo apartamento, junto com Nancy. Logo, ele começa a perceber que a vida comunitária que os hippies levam não o agrada. Harold é um hippie com um bom apartamento. Outros hippies, convidados por Nancy e por Herbie, começam a se agrupar e se instalar em sua casa. Abarrotada de pessoas que circulam pelo ambiente, outras que dormem em todos os cômodos da casa (até mesmo sobre o fogão da cozinha) e até mesmo animais como cães, gatos, galinhas e macacos, a casa de Harold se transformou em um acampamento coletivo, com pessoas fumando maconha e tomando LSD. Harold percebe que gostaria de ser hippie apenas ao lado da bela Nancy, mantendo a privacidade e o conforto de que usufruía quando era advogado. O sentimento de ciúmes que Harold demonstra ao ver

Nancy pintando o corpo de outro rapaz deixa a garota chateada. Ela avisa que não gosta da tentativa de Harold em controlá-la. Nancy classifica a atitude de Harold como uma “atitude *unhippie*”, ou seja, uma atitude contrária aos conceitos de liberdade propagados pelos hippies. Harold diz a ela que quer ser livre, mas com Nancy desacompanhada. Sua atitude demonstra que não conseguiu se adaptar ao novo estilo de vida hippie, pois não consegue exercer na prática o equilíbrio entre a liberdade, o respeito à individualidade de si e alheia e à vida comunitária. O cômico desta situação se inicia com a mãe de Harold entrando na casa se dizendo indignada com a vida que seu filho está levando, dizendo que irá telefonar para a associação de veteranos da Guerra da Coréia para dar “um jeito” na vida do filho. Ela apenas desiste de sua empreitada quando encontra, na cozinha um prato cheio de bolinhos. Harold avisa a mãe para não comer os bolinhos, “é a receita de Alice B. Toklas”. A mãe de Harold, depois de abocanhar um dos bolinhos, diz “Eu amo Alice B. Toklas. Quem é Alice B. Toklas?”

Uma festa com dança, bolinhos de maconha e LSD se inicia na casa de Harold, com todos dançando e se divertindo. Inclusive sua mãe, que distribui bolinhos entre os presentes. Apenas o anfitrião não se diverte, imerso em uma “*Bad Trip*” em que imagina seus pais em trajes hippies fumando maconha, a viúva de Ed Foley transando debaixo das cobertas com o agente funerário e Joyce, sua antiga noiva, com uma borboleta tatuada na perna sendo beijada por seu sócio Murray. A cena é cortada para Harold novamente de terno, de cabelos cortados, sentado à mesa de um restaurante reatando o noivado com Joyce. Na sequência, Joyce e Harold estão no altar, para se casarem. Mas Joyce novamente é abandonada pelo noivo, que sai às pressas do local do casamento gritando pela rua que não sabe pra onde vai, e nem quer saber, “mas tem que haver algo bonito por aí. Tem que haver, tenho certeza!”, deixando para a imaginação do espectador o que Harold fará de sua vida daquele momento em diante.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar compreender a representação que o cinema contracultural construiu sobre o usuário de maconha, este trabalho se debruçou sobre uma ideia de contracultura específica de um tempo e um lugar – Os Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970. No entanto, a noção de contracultura, independente do período histórico, está associada intimamente a ideia de transgressão – a contracultura seria uma subcultura que é definida em sua oposição à cultura dominante, com a adoção de posturas transgressivas. (BRITTO, 2007, p.45). A contracultura não é específica do período e local que faz parte do recorte realizado neste trabalho. Ela sempre se manifesta em qualquer época histórica (GOFFMAN; JOY, 2007), e ganha particularidades próprias em cada um dos períodos e lugares em que se manifesta. A marca preponderante de manifestações transgressivas contraculturais é a fluidez de suas formas e estruturas que levam a incertezas e rupturas, provocando mudanças e turbulências em configurações sociais em que havia comodismo. As estruturas sociais da contracultura, falando especificamente do recorte feito neste trabalho, foram espontâneas e efêmeras, sem a existência de lideranças formais a serem seguidas. Em comum com movimentos contraculturais de outros períodos, o fenômeno das manifestações contraculturais estadunidenses nas décadas de 1960 e 1970 tem a característica de situações em que estão presentes as imposições que criam obstáculos a ações que sejam consideradas ameaças, que choquem, questionem ou façam refletir a tradição vigente, colocando como premissa básica a qualquer movimento contracultural, de qualquer época, a finalidade de livrar-se das restrições construídas pela norma dominante. A contracultura não se fez de forma pensada previamente, planejada tendo teorias como base de sustentação. Ela se fez na prática, tendo a experiência vivida como base, sem data ou hora marcada para a ebulição do movimento. Sem sombra de dúvidas, ela é consequência do contexto histórico em que determinadas situações restritivas se acumulam ao ponto em que se torna inevitável a manifestação de movimentos que irão contestar a hegemonia. Para Ken Goffman e Dan Joy (2007), que se propuseram a escrever uma obra ampla, de grande fôlego e grande ambição, em que pensam a contracultura desde os mitos gregos até a contemporaneidade, duas características são comuns nos movimentos contraculturais em qualquer época: a liberdade de comunicação e a individualidade – não no sentido psíquico egocêntrico – mas de uma espontaneidade em que se preservam a liberdade de opinião, de comportamento e de pensamento, garantindo a liberdade individual do sujeito de não seguir aquilo que está convencionalizado pela sociedade.

Esta observação se faz importante porque a maioria das pessoas, ao pensar em contracultura, fazem referências ao período de recorte deste trabalho, como se a contracultura fosse um fenômeno específico da segunda metade do século XX em diante, período em que o rock ganhou força como contracultura estética (e semiótica); os hippies suspeitavam de que poderiam ser os representantes de um novo estágio da humanidade; houve o nascimento de uma militância política negra em meados da década de 1960; fortaleceram-se as militâncias pelos direitos das mulheres; a liberdade se transformou em liberdade pessoal; a libertação da opressão se tornou libertação da repressão sexual e a “evangelização” psicodélica de Timothy Leary teve seu desenvolvimento, ligado a um dos grandes tabus da contracultura que é o uso de drogas. O consumo de substâncias lícitas ou ilícitas tinha um significado no contexto contracultural que não estava ligado de forma exclusiva ao uso de drogas por diversão, consolo das angústias ou fuga dos problemas. O uso de drogas na contracultura tem um viés político, de adesão às novas ideias, novas tecnologias, novas formas de percepção do mundo, novas experiências e novas formas de viver, desvinculadas das convenções hegemônicas existentes na sociedade.

Neste trabalho buscamos traçar um panorama do contexto histórico em que foi configurada uma série de restrições que culminaram em uma representação social de estigmatização em torno do usuário de maconha. Como a quebra das restrições à liberdade é um dos anseios que caracterizam o movimento contracultural, nos valem do cinema ligado a esse movimento como fonte de compreensão das representações em torno do usuário de maconha construídas pelas obras cinematográficas, buscando compreender de que maneira o cinema elaborou um discurso que sirva de contraponto a esse estigma.

Uma obra cinematográfica é dotada de uma narrativa construída pelo diretor da obra no momento da montagem do filme. “A montagem tornou-se o axioma inquestionável sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica internacional”. (EISENSTEIN, 2002, p.257). O diretor escolhe as sequências de imagens, a trilha sonora, os cortes de cena e os ângulos de câmera, definindo a forma como será realizada a narrativa fílmica. Dessa forma, todos os filmes são, assim como seus espectadores, subjetivos e parciais em sua narrativa. Os filmes também são obras dotadas de uma linguagem artística própria, que é a cinematografia, o que os torna produtos culturais inscritos em um período e um local específico. Portanto, um filme é produtor de uma representação particular acerca da realidade em que foi produzido. Para compreender como um filme pode representar a realidade do lugar e do período de onde fala nos valem do conceito de representação do historiador Roger Chartier, para quem a cultura não pode ser explicada apenas em termos sociais, dada a impossibilidade de

qualificar as práticas culturais em conceitos puramente sociológicos. O cinema é uma das várias materializações das construções de sentido que são as representações – construções históricas em que não existe neutralidade e que surgem das relações conflituosas entre diferentes indivíduos ou diferentes grupos humanos.

Partindo dessa perspectiva, é possível afirmar que a cultura de um povo, da mesma forma que é influenciada por outros elementos como a política, a economia e o social também exerce influência, agindo ativamente em todas as esferas presentes em um transitar recíproco em uma trama de elementos interligados. Um filme, por exemplo, da mesma forma que exerce influência na sociedade, também é passivo das influências sociais em sua construção, pois nunca será apropriado da mesma maneira pelos diversos grupos que a compõe. Da configuração histórica específica que determinado grupo integra na sociedade é que dependerá o uso que este grupo fará de um filme. Por isso não podemos falar em uma única representação, singular e incomparável, de uma determinada realidade, mas sim, em representações, que sempre estarão vinculadas aos formatos de construção de poder presentes simultaneamente, tanto nas representações quanto na realidade de onde elas surgem.

Cada um dos filmes selecionados neste trabalho é dotado de uma representação que lhe é muito particular em relação à realidade contracultural em que foram concebidos e também em relação à maneira como retratam o usuário de maconha. Por serem filmes cuja produção se deu em um local e período de ebulição contracultural e também por estarem ligados ao movimento cinematográfico da Nova Hollywood, estes filmes têm em comum, em relação às representações que exibem concernentes ao usuário de maconha, uma contestação ao estigma que lhes é impingido socialmente.

No entanto, esta estigmatização não se dá do dia para a noite. Para compreender o processo gerador do estigma em torno do usuário de maconha, foi preciso uma análise do processo de proibição da produção, distribuição, venda e consumo dessa droga nos Estados Unidos, país pioneiros na elaboração de uma legislação proibicionista que se tornou modelo de política de drogas em âmbito internacional. A proibição de uma substância transforma o uso individual da mesma – uma escolha particular e pessoal – em crime. O usuário passa a ter seus hábitos pessoais criminalizados, tornando-se um estigmatizado social. Os motivos que levam uma sociedade a restringir a liberdade que cada indivíduo deveria ter de consumir a substância que bem entender são variáveis, dependentes dos processos históricos específicos de quando e onde eles ocorrem. No caso da proibição da maconha nos Estados Unidos, vimos que as justificativas passam principalmente pela esfera econômica, pela

legitimação do discurso médico como discurso científico oficial e pela necessidade do Estado estabelecer mecanismos de controle social em relação a determinados grupos étnicos minoritários, como negros e mexicanos.

Para compreender a gênese do estigma em torno do usuário, buscamos dialogar com autores que situam o consumo de drogas dentro de uma perspectiva cultural, como Howard Becker e Erving Goffman, relacionando com conceitos da teoria do processo civilizador, do sociólogo Norbert Elias, que afirma que as culturas das sociedades modernas exercem um maior controle individual das emoções se comparadas às culturas das sociedades tradicionais. O uso de drogas é um fator que pode impossibilitar o controle individual das emoções e deve, portanto, ser regulado de forma que sirva aos interesses hegemônicos. O indivíduo que não se enquadrar dentro dos padrões estabelecidos será considerado um *outsider*, ou seja, um desviante das convenções sociais predominantes. O desvio não é um ato cometido de forma individual, e sim, construído socialmente, com objetivo de efetivar controle. Ele pode se estabelecer de forma consciente ou inconsciente nos hábitos e costumes de uma sociedade, estigmatizando o desviante.

A contracultura é um fenômeno questionador destas restrições e os filmes presentes neste trabalho foram selecionados para tentar compreender as representações contraculturais acerca do usuário de maconha que são um contraponto às representações sociais que estigmatizam este usuário. Cada um dos filmes faz a sua leitura particular da realidade, apresentando representações muito particulares. Uma noção comum às representações particulares construídas por estes filmes é a ideia de liberdade.

Em *Easy Rider*, por exemplo, o conceito de liberdade é revelado nos diálogos entre os personagens Wyatt, Billy e George. As sequências em que eles conversam e fumam maconha enquanto se aquecem em volta de uma fogueira são representações em torno de indivíduos *outsiders* - estigmatizados pelas suas roupas, seu corte de cabelo, seu comportamento e por serem usuários de maconha - cuja liberdade em relação às instituições de controle como trabalho, família, estado e igreja é tida como uma ameaça ao *status quo* predominante, o que coloca suas vidas em risco. Não é a toa que os três personagens são assassinados por aqueles que desejam manter as coisas como elas são, não aceitando o questionamento que estes *outsiders* representam ao seu modo de vida.

Já no filme *I love you, Alice B. Toklas*, temos uma situação diferente. O advogado Harold, de família judia e cumpridor de todas as convenções sociais das exigências e expectativas que são colocadas sobre seus ombros não consegue encontrar realização pessoal na sua vida sem graça. Sua noiva o pressiona levemente para que ele possa marcar a

data do casamento. Harold só consegue se livrar das pressões sociais quando conhece uma hippie que lhe faz, como forma de agradecimento por lhe oferecer hospedagem, bolinhos feitos com maconha. Após comer os bolinhos ele resolve largar a vida em que não se sentia realizado para virar hippie, libertando-se das pressões sociais a que sua vida era submetida. A noção de liberdade em *I love you, Alice B. Toklas*, diferentemente do que acontece em *Easy Rider*, é uma representação em torno da vida de um sujeito estabelecido que resolve largar tudo para ter atitudes desviantes, o que lhe dá uma certa flexibilização na posição que ocupa nas relações de poder e também no grau de estigmatização a que passou a se expor quando resolveu virar hippie.

A noção de liberdade, em *Taking Off*, passa pelo conflito de gerações que opõe visões diferentes de mundo entre pais e filhos na sociedade estadunidense nas décadas de 1960 e 1970. O filme usa como mote um fenômeno ocorrido no final da década de 1960, em que vários adolescentes resolveram fugir da casa em que moravam com seus pais na tentativa de viver experiências que estivessem além dos limites impostos por seus progenitores. Um fato curioso na montagem desse filme em relação à contestação contracultural do estigma ao usuário de drogas é que Milos Forman optou por mostrar apenas o consumo feito pelos adultos - eles fazem uso de drogas lícitas como tabaco e álcool e também de maconha, uma droga ilícita, no momento em que se reúnem na “Sociedade Pelos Pais de Filhos Fugitivos” e usam a droga para terem uma experiência semelhante àquela que supõe serem as experiências de seus filhos, na tentativa de compreenderem seus anseios e suas motivações.

Das décadas de 1960 e 1970 para os dias atuais, muitas coisas mudaram em relação ao consumo de maconha, principalmente em relação às políticas proibicionista. A constatação do fracasso da proibição na prevenção do uso pela juventude, no tratamento de usuários que fazem uso problemático da planta e no combate à violência gerada pelo tráfico tem feito vários países repensarem suas políticas de repressão ao uso de drogas e adotarem políticas em que a escolha individual sobre o uso de maconha não seja criminalizado.

A contestação dos movimentos contraculturais das décadas de 1960 e 1970 feita à proibição e criminalização do uso de drogas talvez tenha deixado seu legado para que, décadas mais tarde, essas mudanças estejam ocorrendo. Mas este é um assunto a ser tratado em outra pesquisa.

Chegamos ao novo milênio e algumas perguntas ficam como reflexão para a contemporaneidade: existem espaços, atualmente, para novos movimentos contraculturais? Vivemos atualmente um período de maior pluralidade de pontos de vista, de um

multiculturalismo mais vigoroso e de maior respeito à diversidade cultural? Diante da explosão das tecnologias de informação e comunicação e da globalização econômica, qual é o poder hegemônico atual? É possível uma rebeldia contracultural na atualidade ou as configurações contemporâneas de poder, daqui pra frente, apontam para uma fragmentação dos movimentos contestadores?

Assim como o atual momento exige uma reformulação política, econômica e estrutural, também é preciso repensar a contracultura. Um movimento contracultural atual talvez deva se posicionar de maneira contra hegemônica em relação ao consumismo, à exploração não sustentável dos recursos naturais, à ditadura do mercado e à falta de garantia de acesso a direitos fundamentais de dignidade para todos os seres humanos.

BIBLIOGRAFIA

ABP. **Maconha faz mal sim**. 2012. Disponível em: <<http://www.abp.org.br/portal/archive/9393>> Acesso em: 30 dez. 2013.

ADIALA, Julio Cezar. **A Criminalização da Maconha no Brasil: ensaio sobre racismo e drogas**. R. J.: Instituto Universitário de Pesquisas do R. J., Série Estudos n° 52, 1986.

ANDRADE, Ana Lúcia. **Mostra Clássicos de Hollywood**. Belo Horizonte: Cineclube UFMG, 2003

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARBEX JR., José. **Narcotráfico, um jogo de poder nas américas**. São Paulo: Editora Moderna, 2005.

ARAUJO, Tarso. **Almanaque das Drogas: Um guia informal para o debate racional**. São Paulo: Leya, 2012.

_____. Nos Quatro Cantos. In: **Super Interessante: A Revolução da Maconha**. São Paulo: Ed. Abril, 2014.

_____. O Pai do THC. In: **Super Interessante: A Revolução da Maconha**. São Paulo: Ed. Abril, 2014.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1995

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo. Cosac & Naify, 2004.

BACHMAN, Gideon; MARTIN, Marcel; TAILLEUR, Roger (Org.). **Cinema americano 1960-1968**. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

BARRETT, Jane. **John Sinclair: The Rally and the Release**. Village Voice, 1971. Disponível em: <<http://zip.net/bkn8Vc>> Acesso dia: 27/03/2014.

BARRETO, Jorge Lima. **Rock & Droga: rock/trip 2**. 1. ed. Lisboa: & etc, 1982.

BARROS, José D'Assunção **A Escola dos Annales e a crítica ao Historicismo e ao Positivismo**. Revista Territórios & Fronteiras, vol.3, jan/jun 2010 Cuiabá: UFMT, 2010.

BARROS, Régis Eric Maia. Todos de acordo? **O Globo**. Rio de Janeiro, 29 maio 2014. Opinião. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/opiniao/todos-de-acordo-12640826>>. Acesso em: 29 maio 2014.

BARRY, A.E. **Prioritizing Alcohol Prevention: Establishing Alcohol as the Gateway Drug and Linking Age of First Drink With Illicit Drug Use**. In: J Sch Health. 2016 Jan;86(1):31-8. doi: 10.1111/josh.12351

BAXANDALL, Michel. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenções: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Embrasilme/Graal. 1983

BECKER, Howard S. **Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENEDITO, Mouzar; REZENDE, José Roberto. **Ousar lutar: memórias da guerrilha que vivi**. São Paulo: Boitempo, 2000.

BIBLIOTECA VIRTUAL DE DIREITOS HUMANOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. [Sítio]. 2010. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/counter/doc_histo/doc_historic.html>. Acesso em: 21 jan. 2014.

BISKIND, Peter. **Como a Geração Sexo, Drogas e Rock'n Roll Salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BOITEUX, Luciana. **Série Pensando o Direito: Tráfico de Drogas e Constituição**. Rio de Janeiro: 2009. in: <http://www.neip.info/html/objects/_downloadblob.php?cod_blob=1323>. Acesso dia: 27/03/2014.

BORDIN, S.; JUNGERMAN, F. S.; FIGLIE, N. B.; LARANJEIRA, R. Maconha. In: FIGLIE, N. B.; BORDIN, S.; LARANJEIRA, R. (orgs.). **Aconselhamento em dependência química**. 2. ed. São Paulo: Roca, 2010.

BORDWELL, David. **Estudos de cinema hoje a vicissitudes da grande teoria**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2006.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas: o que falar que dizer. Trad. Sérgio Miceli et all. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 1998a.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 2ª ed. Trad. Fernando Thomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998b.

BRITTO, Paulo Henrique. **É possível transgredir no momento poético atual?** In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. NAVES, Santuza Cambraia.(orgs.). **Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BURBANK, Luther, **How Plants Are Trained To Work For Man, Useful Plants**, P.F. Collier & Son Co., NY, Vol. 6, 1921.

BURGIERMAN, Denis Russo. **Maconha**. São Paulo: Abril, 2002.

BURKE, Peter. **Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro**. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p.7-37.

CADOGAN, Patrick. **The Revolutionary Artist: John Lennon's Radical Years**. [S.l.]: Lulu, 2008.

CALADO, Virgínia Henriques. **Alimentação, new age e saúde holística**. In: Demetra: Alimentação, Nutrição & Saúde. Lisboa; Demetra, 2015; 10(3); 693-704

CAPELATO, Helena; MORENTTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Introdução: uma opinião sobre as representações sociais**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar?** Campinas: Papirus, 2000.

CARLINI, Elisaldo. **Maconha (cannabis sativa) mito e realidade, fatos e fantasia**. In: HENMAN, Anthony; PESSOA JR, Oswaldo (Org.). **Diamba sarabamba**. São Paulo: Ground, 1986.

CARLINI, Elisaldo Araújo et al. Drogas psicotrópicas: o que são e como agem. **Revista Imesc**, São Paulo, v. 1, n. 3, p.9-35, out. 2001. Disponível em: <<http://www.imesc.sp.gov.br/>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

CARLINI, Elisaldo. **A história da maconha no Brasil**. Jornal brasileiro de psiquiatria. Rio de Janeiro, v. 55, n. 4, 2006.

CARNEIRO, Glauco. **O Poder da Misericórdia. Vol. III. A era contemporânea da maior instituição de benemerência do país e suas relações com a história política, médica e assistencial de São Paulo 1560/1984/2009**. São Paulo: Atheneu Editora, 2010.

CARNEIRO, Henrique. **Entre o delírio e o perigo: o sonho e o pesadelo**. Nossa História, São Paulo, ano 3, n. 33, jul. 2006.

_____ **Transformações do significado da palavra “droga”: das especiarias coloniais ao proibicionismo contemporâneo**. In: VENÂNCIO, Renato Pinto; CARNEIRO, Henrique (Org.). **Álcool e drogas na história do Brasil**. São Paulo: PUC Minas, 2005.

CARNEIRO, Henrique. **Filtros, Mezinhas e Triacas: as drogas no mundo moderno**. São Paulo: Xamã Editora, 1994.

CARNEIRO, Henrique. **Bebida, abstinência e temperança na história antiga e moderna**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

CARNEIRO, Henrique. As necessidades humanas e o proibicionismo das drogas no século XX. **Outubro Revista**, São Paulo, v. 6, n. 6, p.115-128, fev. 2002. Mensal. Disponível em: <http://www.revistaoutubro.com.br/edicoes/06/out6_10.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2015.

CARNES, Marc C. (org.). **Passado imperfeito: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. **O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier**. Diálogos, DHI/PPH/UEM, v.9, n.1, p.143-165, 2005.

CASHMAN, John. **LSD**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

CEBRID. **O que são drogas psicotrópicas?** 2006. Disponível em: <http://www.unifesp.br/dpsicobio/cebrid/folhetos/drogas_.htm>. Acesso em: 22 ago. 2014.

CEBRID. **Tipos de drogas: cocaína**. 2014. Disponível em: <http://www.cebrid.epm.br/folhetos/cocaina_.htm>. Acesso em: 01 ago. 2014.

CESARINO, Flávia. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Azouge Editorial, 2005.

CHALOULT, Louis. **Une nouvelle classification de drogues toxicomanogènes**. Toxicomanies 4(4): 371-375, 1971. In: CARLINI, Elisaldo Araújo et al. Drogas psicotrópicas: o que são e como agem. **Revista Imesc**, São Paulo, v. 1, n. 3, p.9-35, out. 2001. Disponível em: <<http://www.imesc.sp.gov.br/>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados, 11(5), 1991.

CHARTIER, Roger. **História: dúvidas, desafios e propostas**. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.7, nn.13, 1994. P.97-113.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2002.

CHASIN, Alice da Matta; LIMA, Irene Videira de. **Alguns Aspectos Históricos do Uso da coca e da cocaína**. In: Revista Intertox de Toxicologia, Risco Ambiental e Sociedade, vol.1, nº1, out, 2008.pg-33-44.

CLUBE DE JAZZ. [Sítio]. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/historia.php>>. Acesso em: 09 dez. 2013.

COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk. **Maio de 68: Encontros / Maio de 68**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

COHEN, David. **Freud e a Cocaína: a história do uso da droga nos primórdios da psicanálise**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 2ª. ed. São Paulo: 1989.

CRIPPA, José Alexandre et al. **Efeitos cerebrais da maconha: resultados dos estudos de neuroimagem**. Revista Brasileira de Psiquiatria, São Paulo, v. 07, p.70-78, dez. 2005.

DANEY, Serge. **A rampa**. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

DÓRIA, Rodrigues. **Os fumadores de maconha: efeitos e males do vício**. In: HENMAN, Anthony; PESSOA JR, Oswaldo (Org.). **Diamba sarabamba**. São Paulo: Ground, 1986. p.26.

DOUGLASS JR., Joseph. **Red cocaine: the drugging of America**. Atlanta: Clarion House, 1990.

DOUGLAS, Mary. **Constructive drinking – Perspectives on drink from anthropology**. New York: Routledg, 2003.

DURKHEIM, Emilie; MAUSS, Marcel. **De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives"**, Année sociologique, 1903, reeditado em M. MAUSS **Oeuvres complètes, 2, Représentations collectives et diversité des civilizations**, Paris, Les Editions de Minuitv 1969, pp. 13-89.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

EPA. **Paraquat Dichloride**. 1997. Disponível em: <<http://www.epa.gov/oppsrrd1/REDs/factsheets/0262fact.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

ELIAS, Norbert. **O processo Civilizador: uma história dos costumes**. vol. I R.J.: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: formação do Estado e Civilização** vol. II R.J.: Jorge Zahar Editor, 1993.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. R.J.: Jorge Zahar Editor, 1994.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. R.J.: Jorge Zahar Editor. 1995.

ELIAS, Norbert. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições-70, 1999.

ELIAS, Norbert. **Norbert Elias por ele mesmo**. R.J.: Jorge Zahar Editor. 2001.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. RJ: Jorge Zahar Editor, 2000.

- ELIAS, Norbert. **La Dynamique de l'Occident**, Paris: Calmann-Lévy, 1975,
- ESCOHOTADO, Antônio. **A proibição: princípios e consequências**. In: RIBEIRO, Maurides de Melo; SEIBEL, Sérgio Dario (Org.). **Drogas: hegemonia do cinismo**. São Paulo: Memorial, 1997.
- ESCOHOTADO, Antonio. **Historia general de las drogas: Fenomenología de las drogas**. Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A., 2008.
- FALCON, Francisco. **História e representação**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar?** Campinas: Papyrus, 2000.
- FERREIRA, Jorge; SOUZA, Mariza (orgs.). **A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FERRO, Marc. **O filme, uma contra análise da sociedade?** In: LEGOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. 3º ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- FIORE, Maurício. **A medicalização da questão do uso de drogas no Brasil: reflexões acerca de debates institucionais e jurídicos**. In: VENÂNCIO, Renato Pinto; CARNEIRO, Henrique (Org.). **Álcool e drogas na história do Brasil**. São Paulo: PUC Minas, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Ética, Política e Sexualidade**. In: **Ditos e escritos** volume. 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FRANCO, Maria Laura Barbosa. **Representações sociais, ideologia e desenvolvimento da consciência**. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, v. 34, n. 121, jan./abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742004000100008&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 dez 2013.
- FURTADO, Felipe. **Sobre cowboys solitários e mitos revisitados**. 2015. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Catálogo-Easy-Riders.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2015.
- GABEIRA, Fernando. **A maconha**. São Paulo: PubliFolha, 2000.
- GABEIRA, Fernando. **O crepúsculo do macho**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GILMORE, Mikal. **Ponto final: crônicas sobre os anos 1960 e suas desilusões**. São Paulo, Cia. Das Letras, 2008.
- GRAMSCI, Antônio. **Americanismo e Fordismo**. BOGOSSIAN, Gabriel. (Tradutor). São Paulo: Hedra, 2008.
- GRASS**. Produção de Ross Mann. Nova York, Big Entertainment, 1999. 80 min. DVD.
- GRINSPOON, Lester; BAKALAR, James. **Maryjuana. La medicina prohibida**. Barcelos, Paidós, 1995.
- GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol, séculos XVI-XVIII**. São Paulo: Cia. das etras, 2003.
- GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1988.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura Através dos Tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GUBERN, R. **História del cine**. Barcelona, Ed. Lumen.1982.

GUILHERME, Maria Manuela. **Europa e América: mitos e confrontos, uma iniciativa oportuna**. New Castle, . Disponível em: <<http://www.univ-ab.pt/investigação/ceaa/actas/guilherme.htm>> Acesso em: 10 jun. 2014.

GUSFIELF, Joseph. **Social structure and moral reform: a study of the woman's Christian temperance union**. American Journal of Sociology, v.61, n.3, nov 1955.

HAGENBUCH, Brian. Os Pioneiros. In: **Super Interessante: A Revolução da Maconha**. São Paulo: Ed. Abril, 2014.

HART, Carl. **Um preço muito alto: a jornada de um neurocientista que desafia nossa visão sobre as drogas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HEATH, Josepf; POTTER, Andrew. **Rebelarse vende: el negocio de la contracultura**. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005.

HERER, Jack. **O rei vai nu**. 2. ed. Tradução de Luís Torres Fontes. Porto: Rainho e Neves, 2003.

HILL, Lee. **Sem Destino: Easy Rider**. Trad. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos – O Breve Século XX**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Dicionário Aurélio**, Editora Nova Fronteira,4ª edição,2001.

HUXLEY, Aldous. **As Portas da Percepção & Céu e Inferno**. São Paulo: Globo, 2002.

INSTITUTO DE MEDICINA LEGAL E CRIMINOLOGIA DE SÃO PAULO. [Sítio]. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.imesc.sp.gov.br/infodrogas/convenc.htm>>. Acesso em: 23 mai. 2014.

JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAUBERT, Alain. **Le Commissariat aux archives – les photos qui falsifient l'Histoire**. Paris, Éditions Bernard Barrault, 1986.

JOFFE, Hélène. **Degradação, desejo e o “outro”**. In: ARRUDA, Ângela (Org.). **Representando a alteridade**. Rio de janeiro: Vozes, 1998.

JOHANN, Renata Finkler. **Na trama dos Escravos de Sua Majestade: o batismo e as redes de compadrio dos cativos da Real Feitoria do Linho Cânhamo (1788-1798)** In: < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28999/000774636.pdf?sequence=1> > Trabalho de conclusão de curso. UFRGS, 2010.

JULLIER, Laurente. MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. LOPES, Magda (trad.) São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira. **Quando Hollywood quis fazer da exceção sua regra**. 2015. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Catálogo-Easy-Riders.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcos Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KEROUAC, Jack. **On The Road: Na estrada**. Porto Alegre/: L&PM, 2012.

KESEY, Ken. **Um estranho no Ninho**. Rio de Janeiro. Ed. Record, 2009.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. In: Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.5, nn.10, 1992, p. 237-250.

KUIAVA, Evaldo Antônio; ZEVALLOS, Verónica Pilar Gomezjurado. **A escrita e o phármakon: um estudo a partir da desconstrução derridiana**. In: CINFE - CONGRESSO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA E EDUCAÇÃO, 5., 2010, Caxias do Sul - Rs. **Anais...** . Caxias do Sul: Ucs, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/ld9qC>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

LAGNY, Michèle. **O cinema como fonte de história**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador/São Paulo: Editora Unesp/EDUFBA, 2009.

LAGNY, Michèle. **Cine e historia: problemas y métodos em la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosh Casa Editorial, 1997.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

LEARY, Timothy. **Flashbacks: surfando no caos**. São Paulo, Beca Produções Culturais, 1999.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos problemas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

LE GOFF, Jacques. TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Trad. de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LUCA DE TENA, Belén. **La guerra de la cocaína**. Editorial Debate, Madrid, 2000.

LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras**. 2014. 176 f. +. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/110343>>.

MACIEL, Luís Carlos. Revista Careta, ano LIII, nº 2736, de 20/07/1981, p.19. apud PEREIRA, Carlo Alberto. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MACRAE, Edward. **Aspectos socioculturais do uso de drogas e política de redução de danos**. NEIP. In: XIV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Psicologia Social, 2007, Rio de Janeiro. Anais de resumos e de trabalhos completos do XIV Encontro Nacional da ABRAPSO. Rio de Janeiro – RJ: ABRAPSO, 2007. v.1. Disponível em <http://www.neip.info/downloads/edward2.pdf>. Acesso em: 22 maio. 2015.

MACRAE, Edward. **A excessiva simplificação da questão das drogas nas abordagens legislativas**. In: RIBEIRO, Maurídes de Melo; SEIBEL, Sérgio Dário (Org.) **Drogas: hegemonia do cinismo**. São Paulo: Memorial, 1997.

MALCHER, Renato; RIBEIRO, Sidarta. **Maconha, cérebro e saúde**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2007.

MANDAL, Ananya. **Funções da dopamina**. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/lf7KN>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional**. Quarta Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MARONNA, Cristiano. **Proibicionismo ou morte**. In: REALE JÚNIOR, Miguel (Org.). **Drogas: aspectos penais e criminológicos**. Rio de Janeiro: Forense, 2005

MARROU, Henri-Irénée. **A História faz-se com documentos**. In: Sobre o conhecimento histórico. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MAXIMILIANO, Adriana. **O Caso Watergate: O último homem do presidente**. 2005. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/caso-watergate-ultimo-homem-presidente-434274.shtml>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

MELO, Zélia Maria. **Estigmas: espaço para a exclusão social**. In: Revista Symposium. Ano 4, número especial, Universidade Católica de Pernambuco, Dezembro, 2000.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **Cinema: imagem e interpretação**. In: Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 8(2): 83-104, outubro de 1996.

MENEZES, Ulpiano. **Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, vol.23, n.45, São Paulo, Julho, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O cinema e a nova psicologia**. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Embrafilme/Graal. 1983 p.103-117.

MORENTTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: CAPELATO, Helena; MORENTTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo**. Rio de Janeiro: Forense, 1967.

MOTA, L.A. **Dependência química e representações sociais: pecado, crime ou doença?** Curitiba: Juruá, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo Menezes de. **Legalização da Maconha. Liberdade e Consciência**. 2011. 60 f. TCC (Graduação) - Curso de Direito, Departamento de Departamento de Direito, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/legalizacao._liberdade_e_consciencia.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2013.

OLIVEIRA NETO, Daniel de. **Rota 66: A História**. 2011. Disponível em: <<http://viagemdemoto.com/index.php/daniel-zan/591-rota-66-a-historia>>. Acesso em: 22 fev. 2014.

OLIVEIRA, Terezinha. MENDES, Claudinei. **A prática docente como ação política: um olhar histórico**. Educere et Educare - Revista de Educação. Vol 2, n. 4, jul/dez 2007, p. 327 – 340.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. **Glossário de Álcool e Drogas**. 2010. Disponível em: <<http://migre.me/lc8E>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. **Neurociência do uso e da dependência de substâncias psicoativas** [tradução Fábio Corregiari]. São Paulo: Roca, 2006.

- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PEIXOTO, Paulo. **Helicóptero da família Perrella buscou droga no Paraguai, diz a PF**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/12/1383475-helicoptero-da-familia-perrella-buscou-droga-no-paraguai-diz-a-policia-federal.shtml>>. Acesso dia: 27/03/2014.
- PEREIRA, Carlo Alberto. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. **As revoluções utópicas dos anos 60: a revolução estudantil e a revolução política na igreja**. 3. Edição. São Paulo, Ed. 34. 2006.
- PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. **Tecnoburocracia e contestação**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLATÃO, **A república**. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.
- PRADO, Raphael. **PM do RJ e de SP mata mais que todos os países com pena de morte somados**. Disponível em: <<http://www.folhapolitica.org/2014/01/pm-do-rio-e-de-sp-mata-mais-que-todos.html>>. Acesso dia: 27/03/2014.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.
- REIS, Francis Vogner dos; LIMA, Paulo Santos. **Nova Hollywood**. 2015. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/Catálogo-Easy-Riders.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2015.
- REVISTA SUPERINTERESSANTE. **A verdade sobre a maconha**. São Paulo, ed. 179, ago. 2002. Disponível em: <http://super.abril.com.br/superarquivo/2002/conteudo_120586.shtml>, Acesso em: 30 dez. 2013.
- ROBINSON, Rowan. **O Grande Livro da Cannabis: Guia completo de seu uso industrial, medicinal e ambiental**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- RODRIGUES, Thiago. **Narcotráfico: um esboço histórico**. In: VENÂNCIO, Renato Pinto; CARNEIRO, Henrique (Org.). **Álcool e drogas na história do Brasil**. São Paulo: PUC Minas, 2005.
- RODRIGUES, Thiago. **Política e drogas nas Américas**. São Paulo: Educ/FAPESP, 2004.
- ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Petrópolis Rj: Vozes, 1972.
- RUSSO, Ethan B. (England). Journal Of Experimental Botany. Phytochemical and genetic analyses of ancient cannabis from Central Asia. **Journal Of Experimental Botany**. Oxford, maio 2008. p. 4171-4182. Disponível em: <<http://jxb.oxfordjournals.org/content/59/15/4171.full.pdf+html>>. Acesso em: 27 mar. 2014.
- SAES, Diogo Xavier. **Os cromáticos anos 60**. II congresso internacional de estudos do rock da Unioeste. Cascavel, junho 2015. p.2. Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/6/artigo_simposio_6_946_dxsaes@hotmail.com.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- SAFATLE, Vladimir. **Polícia Militar: herança da ditadura**. 2012. Disponível em: <http://fmauriciograbois.org.br/portal/noticia.php?id_sessao=8&id_noticia=9451>. Acesso em: 30 abr. 2015.

SAITO, V. M.; WOTJAK, C. T.; MOREIRA, F. A. **Exploração farmacológica do sistema endocanabinoide: novas perspectivas para o tratamento de transtornos de ansiedade e depressão?**. Revista Brasileira de Psiquiatria, v. 32, suppl. 1, 2010. p. 57-514.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema**. In: **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 1, n. 3, p.65-78, nov. 2008.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. 1. ed. São Paulo: Hedra, 1999.

SICA, Leonardo. **Funções manifestas e latentes da política de war on drugs**. In: REALE JÚNIOR, Miguel (Org.). **Drogas: aspectos penais e criminológicos**. Rio de Janeiro: Forense, 2005. p.18.

SILVEIRA, Renato de Mello Jorge. **Drogas e política criminal: Entre o direito penal do inimigo e o direito penal racional**. In: REALE JÚNIOR, Miguel (Org.). **Drogas: aspectos penais e criminológicos**. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

SIQUEIRA, Deis. **O labirinto religioso ocidental: da religião à espiritualidade; do institucional ao não convencional**. In: **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 2, p. 425-462, maio/ago. 2008

SISSA, Giulia. **O prazer e o mal: filosofia da droga**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

SORLIN, Pierre. **Cines europeus, sociedades europeas: 1939-1990**. Barcelona. Piados, 1996.

STIGLITZ, Joseph. **Inequality Is Not Inevitable**. The New York Times. New York. 27 jun. 2014. Disponível em: <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2014/06/27/inequality-is-not-inevitable/>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

SZASZ, Thomas. **Nuestro derecho a las drogas**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

TIBURI, Márcia. DIAS, Andréa C. **Sociedade fissurada – para pensar as drogas e a banalidade do vício**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

TOKLAS, Alice B. **O livro de cozinha de Alice B. Toklas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TURNER, Steve. **The Beatles: a história por trás de todas as canções**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

UNIVERSITY LIBRARIES. Disponível em: <<http://www.libraries.psu.edu/speccolls/findingaids/aslinger.frame.html>> Acesso em: 26 nov. 2013.

UNODC. **Relatório Mundial sobre Drogas**. 2015. ONU. Disponível em: <http://www.unodc.org/documents/wdr2015/WDR15_ExSum_S.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2015.

VALENÇA, Tom. **Consumir e ser consumido, eis a questão! Configurações entre usuários de drogas numa cultura de consumo**. Dissertação de mestrado. PPGCS, UFBA, Salvador, 2005.

VELHO, Gilberto. **Drogas, níveis de realidade e diversidade cultural**. In: RIBEIRO, Maurides de Melo; SEIBEL, Sérgio Dário (Org.) **Drogas: hegemonia do cinismo**. São Paulo: Memorial, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WOLFE, Tom. **O teste do ácido do refresco elétrico**. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

WOLFF, Francis. **Por trás do espetáculo: o poder das imagens.** In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo.** São Paulo, Senac São Paulo, 2015.

XAVIER, Dartiu. **Therapeutic use of cannabis by crack addicts in Brazil.** In: Journal of Psychoactive Drugs; Oct-Dec 1999; 31, 4; Health & Medical Complete. pg. 451

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro, Embrafilme/Graal. 1983

YAKSH, Tony L.; WALLACE, Mark S.. **Opióides, analgesia e tratamento da dor.** In: BRUNTON, Laurence L.; CHABNER, Bruce A.; KNOLLMANN, Björn C.. **As bases farmacológicas da terapêutica de Goodman & Gilman.** 12. ed. São Paulo: Amgh Editora, 2012. Cap. 18.