

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF**  
**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA**  
**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**  
**DOUTORADO EM PSICOLOGIA**

**Autor: RAFAEL MENDONÇA DIAS**  
**Orientador: Prof. Dr. EDUARDO PASSOS**

**Experimentação e cuidado: um campo problemático das drogas  
e a emergência da Redução de Danos no Brasil.**

**NITERÓI**

**2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF**  
**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA**  
**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**  
**DOUTORADO EM PSICOLOGIA**

**Experimentação e cuidado:** um campo problemático das drogas e a emergência do paradigma da Redução de Danos no Brasil.

**Rafael Mendonça Dias**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação de Psicologia – Estudos da Subjetividade – do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do diploma de doutor em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Passos

**NITERÓI**  
**2013**

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

D541 Dias, Rafael Mendonça.  
Experimentação e cuidado: um campo problemático das drogas e a emergência do paradigma da Redução de Danos no Brasil / Rafael Mendonça Dias. – 2013.  
300 f.  
Orientador: Eduardo Passos.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.  
Bibliografia: f. 274-291.

1. Experiência. 2. Cuidado. 3. Uso de droga. 4. Política de redução de dano. I. Passos, Eduardo. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 616.863

**Experimentação e cuidado:** um campo problemático das drogas e a emergência do paradigma da Redução de Danos no Brasil.

**Rafael Mendonça Dias**

Composição da Banca Examinadora:

Dr. Eduardo Passos (UFF – Orientador) \_\_\_\_\_

Dra. Maria Cecília de Bouças Coimbra (UFF) \_\_\_\_\_

Dra. Maria Helena Zamora (PUC-RJ) \_\_\_\_\_

Dr. Tarcísio Matos de Andrade (UFBA) \_\_\_\_\_

Dr. Lília Ferreira Lobo (UFF) \_\_\_\_\_

**Suplentes**

Dr. Aulerives Maciel Junior (PUC-RJ) \_\_\_\_\_

Dra. Silvia Tedesco (UFF) \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho só foi possível ser realizado com o apoio de muitas pessoas que participaram ativamente desse processo de experimentação e acompanharam com cuidado os seus desdobramentos que resultaram na presente tese.

O apoio e o acolhimento do meu orientador Prof. Eduardo Passos foram decisivos para que pudesse afirmar e dar consistência aos problemas abordados nesse trabalho.

Gostaria de deixar marcado aqui o meu agradecimento à roda de orientação que cuidou e deu as condições coletivas para o desenvolvimento do trabalho. Agradeço a todos que passaram pela roda e acreditaram na aposta: Sandro, Iacã, Letícia, Jorge, Júlia, Joana, Jerônimo, Fernanda, Ruth, Denise, Flávia, Tarso, Vânia, Victor, Bianca, Étore e outros que passaram pela orientação coletiva. Faço menção também a Tadeu Souza, Denis Petuco e Tomás Ramos, Daniel Vilasboas que ajudaram com material e nos debates para a tese.

Agradeço também às companheiras e amigos da Justiça Global que foram um incentivo ético e militante na minha trajetória acadêmica, especialmente a Sandra Carvalho, Camilla Ribeiro, Isabel Mansur, Renata Lira, Isabel Lima, Alice De Marchi, Renato Cosentino, Gláucia Marinho que acompanharam mais de perto a escrita desse trabalho.

André Luiz Oliveira foi uma figura importante para a tese. A presença dele em uma roda de conversa na UFF, organizado pela Pós-Graduação de Psicologia e a doação do seu livro para mim foi uma presente para a pesquisa. Por isso, agradeço imensamente a ele.

O estágio de doutorado sanduíche, na Université Paris X – Nanterre, com a professora Anne Sauvagnargues no departamento de filosofia também ajudou na montagem da rede conceitual que se faz presente na tese. A ela agradeço a orientação e a acolhida em Paris durante o estágio de doutorado. O estágio em Nanterre possibilitou o encontro com o psicanalista paulista e pesquisador da obra de Simondon, Luis Eduardo Aragon, que foi um ótimo companheiro de viagem e de pesquisa. Para ele mando um abraço.

Ainda na França, agradeço também a acolhida generosa de Lia Cavalcanti, durante o estágio de doutorado em Pari. Na *Espoir Goutte D'Or* (EGO) pude ter contato com estratégias de Redução de Danos e atores do cuidado que tanto me inspiraram.

Envio o meu agradecimento a toda a equipe da ARD-FC, especialmente Marco Manso, Lilian, Sara e João Sampaio que tornaram possível o acesso aos diários de campo. Agradeço ao Professor Tarcísio de Andrade por ter sugerido o trabalho com os diários de campo na qualificação do doutorado e ter permitido o acesso a esses documentos.

Mando um agradecimento especial para o professor Auterives Maciel que participou da banca de qualificação, do debate com André Luiz e foi um parceiro permanente desse trabalho. Ele, assim como eu também, é um louco por cinema. À Maria Paula Cerqueira que participou da qualificação e deu contribuições importantes para a continuação da pesquisa.

À banca de avaliação: Cecília Coimbra, Lilia Lobo, Maria Helena Zamora e Tarcísio Andrade.

Por fim, mando uma saudação aos amigos Vanessa Oliveira, Marcel Gonnet e Nilma Meira e a minha companheira Nathália Carvalho que foram decisivos na revisão e sugestões a esse trabalho na sua reta final.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro para esta pesquisa e pela bolsa sanduíche que tornou possível o estágio de doutorado na França.

Para Cecília e Nathália,  
companheiras de vida e de viagem  
Para a geração de 68 e a nossa

## **Experimentação e cuidado: emergência do paradigma da Redução de Danos no Brasil.**

### **RESUMO**

Este trabalho realiza uma cartografia do campo problemático das drogas no Brasil a partir da década de 60/70 até os tempos atuais, destacando a emergência da Redução de Danos (RD). O pensamento de Deleuze, Guattari e Foucault nos auxilia a tecer uma rede conceitual sobre o campo problemático das drogas: a experimentação e o cuidado. Inicialmente, apresentamos o contexto da experiência contracultural brasileira, com a Tropicália, o cinema marginal e outros movimentos sociais desse período, seus modos de viver e narrar a experiência com as drogas. Destacamos o filme *Meteorango Kid, o herói intergalático* para abordar a experimentação estética vivida pela geração de 68. Com a experimentação dos anos 60/70 tratamos de um cuidado da experiência, que modula para uma experiência de cuidado a partir do movimento da reforma psiquiátrica e a emergência do paradigma da RD, nos anos 80/90. Este período é retratado no filme *Louco por Cinema*, por meio do qual acompanhamos as transformações operadas nesse campo problemático com o avanço das políticas neoliberais. Nos anos 90, a guerra às drogas se intensifica e o filme *Tropa de Elite* nos dá uma dimensão das estratégias centralizadoras e violentas que tal política produz nos territórios do Rio de Janeiro. Com *Retrato Favela*, vídeo documentário realizado em 2003, e os relatos de redutores de danos de Salvador, apresentamos a prática da RD. Concluimos com um panorama das políticas atuais sobre álcool e outras drogas e a disputa entre paradigmas no campo problemático das drogas no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE: experiência, cuidado, drogas, redução de danos.**



## ABSTRACT

This work performs cartography of the problematic field of drugs in Brazil from the decade of the 60/70 until today, highlighting the emergence of Harm Reduction (DR). The thought of Deleuze, Guattari and Foucault helps us weave a conceptual network on the problematic field of drugs: experimentation and care. Initially, we present the context of countercultural experience, with Tropicália, marginal cinema and other social movements of the period, as well as their modes of living and narrate the experience with drugs. The film *Meteorango Kid, herói intergalático* offers a sample of the aesthetic experimentation performed by generation 68. Through this experimentation in the years 60/70 we deal with a **care experience** that modulates to an **experience of care** starting from the psychiatric reform and the emergence of the RD paradigm in the 80's. This period is portrayed in the film *Louco por cinema*, by which we accompany the transformations in this field with the advancement of neoliberal policies. In the 90's, drug war intensifies and the film *Tropa de Elite* gives us a dimension of centralizing and violent strategies that policy produces in the territories of Rio de Janeiro. With *Retrato Favela*, video documentary made in 2003, along with reports of damage reducers of Salvador, we outline the practice of RD. It concludes with an overview of current policies on alcohol and other drugs and the dispute between paradigms in the field of problematic drugs in Brazil.

**KEYWORDS:** experience, care, drugs, harm reduction.

## RESUMÉ

Ce travail effectue une cartographie du champ problématique de la drogue au Brésil à partir des années 60/70 jusqu'à aujourd'hui, en soulignant l'émergence de la réduction des risques (RdR). La pensée de Deleuze, Guattari et Foucault nous permet de tisser un réseau conceptuel sur le champ problématique de drogues: à partir de l'expérimentation et les soins. D'abord, nous présentons le contexte de l'expérience contre-culturel, avec la Tropicália, le cinéma marginal et d'autres mouvements sociaux de l'époque, leurs modes de vie et de narrer l'expérience avec la drogue. Avec le film *Meteorango Kid, o herói intergalático* nous allons montrer l'expérimentation esthétique vécue par la génération 68. Par l'expérimentation des années 60/70 face à une expérience qui module avec la réforme de la psychiatrie et de l'émergence du paradigme de la RdR au Brésil dans les années 80/90. Cette période est traitée dans le film *Louco por Cinema*, qui accompagne les transformations opérées dans le champ avec l'avancement des politiques néolibérales. Dans les années 90, la guerre à la drogue s'intensifie et le film *Tropa de Elite* nous donne une dimension de stratégies centralisatrices et violentes que cette politique produit dans les territoires de Rio de Janeiro. Avec *Retrato Favela*, documentaire vidéo réalisé en 2003, et les rapports de les réducteurs de risques de Salvador, nous voyons la pratique actuelle de la RdR. Nous concluons avec un aperçu des politiques actuelles sur l'alcool et d'autres drogues et le conflit entre paradigmes dans le champ problématique des drogues au Brésil.

**LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABAREDA	Associação Baiana de Redução de Danos
AI-5	Ato Institucional número 5
ALN	Ação Libertadora Nacional
ARD-FC	Aliança de Redução de Danos – Fátima Cavalcanti
BOPE	Batalhão de Operações Policiais Especiais
CAPS	Centro de Atenção Psicossocial
CAPSad	Centro de Atenção Psicossocial para Álcool e outras Drogas
CETAD	Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas
CsO	Corpo sem Órgãos
CT	Comunidade Terapêutica
DOPS	Departamento de Ordem Pública e Social
DST/AIDS	Doenças Sexualmente Transmissíveis / Síndrome da Imune Deficiência Adquirida
DVD	Digital Versatile Disc
ESF	Estratégia Saúde da Família
EUA	Estados Unidos da América
FAMEB	Faculdade de Medicina da Bahia
GTNM-RJ	Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro
HIV	Human Immunodeficiency Virus
LSD	Lysergsäurediethylamid - dietilamida do ácido lisérgico
MS	Ministério da Saúde
MSTS	Movimento Sem Teto de Salvador
NuCOE	Núcleo da Companhia de Operações Especiais
NAPS	Núcleo de Apoio Psicossocial
ONU	Organização das Nações Unidas
PACS	Programa de Agentes Comunitários de Saúde
PM	Polícia Militar
PRD	Programas de Redução de Danos
PT	Partido dos Trabalhadores
RD	Redução de Danos
SUS	Sistema Único de Saúde
UDI	Usuário de Droga Injetável
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFF	Universidade Federal Fluminense

UPP	Unidade de Polícia Pacificadora
UNODC	United Nations Office on Drugs and Crime
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
VHS	Video Home System

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 – O campo problemático das drogas: experimentação e cuidado.....	20
1.1 - Linhas metodológicas.....	20
1.2 - Campo problemático, dispositivos e paradigmas.....	31
1.3 - Campo problemático:plano de emergência.....	35
1.4 - Dispositivos e linhas de subjetivação .....	40
1.5 - Paradigma: Ciência, estética e política .....	52
1.51- Paradigma da RD .....	56
2 – Experimentação: uma cartografia com <i>Meteorango Kid</i> .....	60
2.1 - A experimentação com <i>Meteorango Kid</i> .....	60
2.2 - Cartografias das resistências .....	64
2.3 - <i>Meteorango Kid</i> : “Procurado vivo ou morto” .....	68
2.4 - <i>Meteorango</i> : “Curtir adoidado” .....	77
2.5 - Cinema Novo, marginal: política e subjetividade.....	82
2.6 – Curtir: prazer e política .....	91
3 – Contracultura e a geração de 68: Experimentação política e estética..	97
3.1 - A Paisagem dos anos 60/70 no Brasil.....	97
3.2 - <i>Underground</i> : um mapa da contracultura.....	104
3.3 - Estado de Exceção e subjetividades “marginais” .....	108
3.4 - Maio de 68: arte e política.....	118
3.5 - Experimentação e desejo em Deleuze e Guattari.....	120
3.6 - Corpos sem Órgãos: positividade e prudência.....	126
3.7 – O conjunto-droga.....	132
4 – Louco por Cinema: subjetividades minoritárias e experiência de cuidado.....	140

4.1 - O Encontro entre gerações em Niterói.....	140
4.2 - Cuidar: experiência coletiva.....	143
4.3 - Cuidado da experiência.....	151
4.4 - Juízo contra a Experimentação.....	158
4.5 - O retrato dos personagens.....	163
4.6 - Lula-Meteorango no Manicômio.....	169
4.7 - O publicitário, o negro e as travestis.....	172
4.7.1 - O Caminho do amor.....	176
4.8 - Movimentos “minoritários” e modulações do capitalismo.....	178
5 - Tropa de Elite: o paradigma da Guerra às Drogas.....	184
5.1 - O fenômeno Tropa de Elite.....	184
5.2 - Imagens da guerra.....	189
5.3 - Os aspirantes, os estudantes e as drogas.....	193
5.4 - Vigiar e Punir.....	197
5.5 - Cenas finais: estética e o ritual da morte.....	200
5.6 - Políticas narrativas: Tropa de Elite e Meteorango Kid.....	203
5.7 - O BOPE e a lógica da guerra.....	208
5.8 – Neoliberalismo e movimentos sociais.....	214
5.8.1 - Cena 1: Marcha da Maconha 2012.....	220
5.8.2 – Cena 2: Chacina da Maré 2013.....	223
6 – Redução de danos: um olhar de dentro.....	228
6.1 – Retrato Favela: Um olhar de dentro.....	228
6.1.1 – Marco, o Rasta, e a Redução de Danos.....	231
6.1.2 – O Programa de Troca de Seringas.....	234
6.2 - Cartografias de Salvador: Diários de campo.....	237
6.2.1 - Diários de campo de 2002.....	240
6.5.2 - Diários de campo de 2005: Nordeste de Amaralina.....	242
6.5.3 - Diários de campo 2012: ARD-FC e o CAPSad.....	246
6.3 - Experiência do cuidado e cuidado da experiência.....	257
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	269

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	274
ANEXOS.....	292
Anexo 1: Entrevista com Fábio Mesquita.....	293
ICONOGRAFIA.....	296
Imagem 1: Pasquim.....	297
Imagem 2: Lula e Caveira – Meteorango Kid (1969).....	298
Imagem 3: Toca e Marco Manso: Retrato Favela (2003).....	298
Imagem 4: O reencontro em Louco por Cinema (1994).....	299
Imagem 5: Matias na cena final – Tropa de Elite (2007).....	299
DVD dos filmes citados.....	300

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho realiza uma cartografia do campo problemático das drogas no Brasil a partir da década de 1960, ressaltando a emergência da redução de danos (RD) no final dos anos 80, até os tempos atuais. Discutimos esse campo problemático tendo como referências os conceitos de experimentação e cuidado. Para traçar uma cartografia desse campo problemático vamos recorrer a quatro obras audiovisuais - *Meteorango Kid: o herói intergalático* (1969), *Louco por Cinema* (1994), *Tropa de Elite* (2007) e *Retrato Favela* (2003) - e aos diários de campo dos redutores de danos de Salvador nos anos de 2002, 2005 e 2012. Assim teremos uma visão das transformações que ocorreram na experiência com as substâncias psicoativas e a trajetória recente do paradigma da RD no Brasil.

O primeiro capítulo apresenta as ferramentas conceituais da tese e as suas linhas metodológicas. São importantes aqui os conceitos de campo problemático, dispositivo e paradigma. Vamos discutir o conceito de paradigma com a ajuda do trabalho clássico de Thomas Kuhn (1992), *A Estrutura das Revoluções Científicas*. A RD é pensada como uma prática que está envolvida com o problema ético e da produção do cuidado. Por isso, vamos em direção à proposição de Félix Guattari (Caosmose) sobre o paradigma ético-estético-político e as suas elaborações conceituais.

Vamos abordar a prática da RD a partir de duas dimensões: a primeira seria a RD em seu sentido de dispositivo concreto de intervenção; e a segunda, a RD entendida enquanto paradigma de um conjunto de práticas de atenção e cuidado para o uso e o abuso de álcool e outras drogas. A dimensão de dispositivo está expressa na sua história como prática concreta, ou seja, as organizações, associações e programas que operam efetivamente as ações de RD; já a dimensão de paradigma revela os efeitos éticos e políticos dessa prática a partir da sua institucionalização enquanto política pública, sua força conceitual e disseminação no campo problemático das drogas.

A obra de Deleuze e Guattari, especialmente *O Anti-Édipo* (1972/2010) e *Mil Platôs* (1980/2007), apresentam a questão da experimentação através do conceito de Corpo Sem Órgãos (CsO). Existe uma aliança entre o pensamento de Michel Foucault e



o de Deleuze e Guattari quando eles problematizam a subjetivação e as dimensões que envolvem o cuidado de si, práticas de experimentação e a ética.

O conceito de *cuidado de si* aparece na pesquisa histórica de Michel Foucault sobre os usos dos prazeres. A relação com os prazeres e o exercício da temperança (*enkrateia*), ou seja, da justa medida, constituem-se como problema ético na antiguidade grega, ligados aos modos de subjetivação e ao exercício do governo de si e da *pólis* - que, é bom lembrar, estava restrito ao homem livre, ou seja, ao cidadão não escravo.

É bom esclarecer que os modos de *cuidado de si* de que fala Foucault não remetem, definitivamente, a uma prática pessoal de sabedoria interior na forma de um culto liberal de si mesmo – crítica que o filósofo lançou para as práticas alternativas produzidas na Califórnia que ele denominou de “culto californiano de si”<sup>1</sup>. Esse conceito também não é o elogio de um individualismo subjetivo (cuidado do eu) tão presente nos nossos dias.

Tal noção se insere no conjunto de procedimentos que pode ser resumido pela noção de *práticas de si*, refere-se ao campo ético das práticas e aos modos de governo passar por um questionamento constante. É importante pontuar que não é de nosso interesse ver no paradigma da RD uma derivação contemporânea do *cuidado de si*, pois não se trata de recorrer à lógica da identidade e da representação para promover uma falsa continuidade entre contextos históricos diferentes. O conceito investigado por Foucault não pode ser aplicado diretamente a uma prática específica, tal como é o caso das práticas com as substâncias psicoativas no contemporâneo. Contudo, tal ferramenta analítica nos permite pensar, no presente, o campo problemático das drogas e as práticas éticas que o constituem.

Esse capítulo inicial prepara o terreno para a produção de uma cartografia histórica do campo delimitado. O cinema e o audiovisual ganham um espaço privilegiado no presente trabalho, a partir do entendimento de que a obra cinematográfica, mesmo aquela ficcional, guarda um componente histórico e de análise inegável do contemporâneo. O Cinema é só um pouco mais velho (1895)<sup>2</sup> do que a política proibicionista mundial em relação às drogas (1912)<sup>3</sup>. A arte cinematográfica e o problema contemporâneo das drogas têm mais ou menos um século de existência,

---

<sup>1</sup> Frédéric Gros (2004) apêndice da *Hermenêutica do Sujeito* de Michel Foucault.

<sup>2</sup> Os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública de cinema em 1895 num café parisiense.

<sup>3</sup> Em 1912, acontece a Primeira Conferência Internacional do Ópio, realizada em Haia, que com o Tratado de Haia editou as primeiras resoluções sobre a proibição internacional do comércio e consumo de ópio.

talvez por isso esta seja a ferramenta estética mais apropriada para problematizar as drogas e a emergência da RD.

Concordamos com Deleuze quando este afirma que “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo.” (DELEUZE, 2007, p.87).

Desse modo, o cinema e as drogas desenvolvem, juntas, uma linha transversal que percorre todo o trabalho. Essa linha é entendida como um agenciamento que evidencia a produção de novos modos de percepção do mundo. Estamos tratando de uma política de subjetivação e da narratividade, na qual a RD assume no Brasil a dimensão de paradigma em meio ao conjunto das políticas sobre álcool e outras drogas. As obras audiovisuais utilizadas aqui nos permitem ver diferentes políticas da narratividade que tem desdobramentos no campo da experimentação e do cuidado.

No segundo capítulo trataremos do filme marginal *Meteorango Kid: herói intergalático* (1969), de André Luiz Oliveira, para compor o mapa do campo problemático das drogas nas décadas de 1960/70. Com *Meteorango* temos uma dimensão de como a juventude criou práticas de resistência e estratégias narrativas, levando em conta os processos de subjetivação. Neste filme, as drogas aparecem como potência de experimentação e de resistência diante de um cenário de fechamento político. *Meteorango* é uma experiência estética transgressora, produzida em plena ditadura civil-militar brasileira.

Percebemos que o universo do filme se confunde com o da juventude de Salvador na década de 60. “Viajando” junto com *Meteorango* e os seus contemporâneos, vemos a constituição da contracultura no país e traçamos os contornos da questão das drogas. Drogas e modos de subjetivação, drogas e modos de resistência que reverberam no presente com a afirmação transgressora: “Curti adoidado”. Essa postura existencial de Lula e de sua geração indica um plano histórico que também coloca em análise o campo problemático das “drogas”.

No meio do caminho nos deparamos com a questão: mas, quem é mesmo Meteorango Kid? Seria Lula, personagem principal do filme, ou então, André Luiz Oliveira, diretor da película? Seria a juventude da década de 60? Quem sabe, somos todos Meteorango!

No terceiro capítulo discutimos de modo mais detido as estratégias políticas e estéticas da geração de 68 e a experimentação com as drogas. O contexto das drogas nas décadas de 1960/70 tem uma configuração singular, nele se articulam dispositivos sociais e práticas de experimentação estética e isso está relacionado com aspectos históricos, políticos e culturais desse período. Vamos nos deter nos aspectos presentes no campo contracultural, em especial na Tropicália e no cinema marginal, e abordar as disputas de sentido entre dois grupos da juventude que se sobressaem nesse cenário: os “desbundados” e os “engajados”. Também serão analisadas as práticas violentas de cerceamento da experiência que foram acionadas pela ditadura civil-militar brasileira.

No quarto capítulo, continuamos a saga do personagem Lula com *Louco por Cinema* (1994), outro longa-metragem de André Luiz Oliveira. O cenário agora nos permite analisar os efeitos da experimentação dos anos 60/70. Lula está internado em um manicômio, depois de um acontecimento trágico, e cria uma estratégia para sair dessa situação. Nesse filme aparece a experimentação coletiva da geração de 68 e as práticas de cuidado da luta Antimanicomial e a influência da antipsiquiatria de David Cooper. A questão das drogas, dos movimentos sociais e do cuidado se torna visível nas práticas de saúde mental e no processo da Reforma Psiquiátrica brasileira e da RD. André Luiz nos mostra neste filme uma reconfiguração da experiência com as drogas vivida pela juventude de 68 nas décadas seguintes. Talvez essa seja também a reconfiguração do campo de problematização das drogas aliada às modulações do capitalismo e da afirmação da lógica da guerra. Essa nova situação vai apresentar alguns impasses para os movimentos sociais nos quais a linha de cuidado aparece junto com a experimentação.

No quinto capítulo vamos tratar do cenário político descrito no filme *Tropa de Elite* (2007). Nossa intenção é seguir a linha de emergência da experiência de cuidado da RD e os aspectos que atravessam esse caminho. Com o avanço dos policiais do BOPE percebemos que as práticas com as drogas ganham contornos de um verdadeiro campo de batalha. Qual a racionalidade que sustenta essa política de Estado? Aqui é preciso ter cuidado, pois o campo pode estar minado.

O desenvolvimento de um paradigma da guerra nas políticas de drogas e a relação com o paradigma da abstinência também é abordado nesse capítulo. Em *Tropa de Elite* a cidade do Rio de Janeiro está conflagrada pela “guerra às drogas”. A política bélica do Estado toma contornos políticos de um estado de exceção nas favelas.

No *Tropa de Elite* o paradigma da guerra faz com que a favela seja tida como um território inimigo a ser conquistado e “pacificado”. Portanto, a política de “guerra às drogas” se fortalece e os seus efeitos podem ser sentidos nos mais diferentes espaços sociais e, notadamente, no sistema de justiça, nos dispositivos de saúde e na interface entre eles. As execuções sumárias e o desaparecimento, práticas recorrentes no período ditatorial, consolidam-se na política de segurança antidrogas da década de 90.

Essa política com derramamento de sangue (BATISTA, 1997) estende-se e ganha contornos de política de Estado. A política de drogas em vigor revela que existe uma linha de continuidade entre os dispositivos criados no período ditatorial e os que seguem funcionando nos dias de hoje. O paradigma da RD aparece no país nesse momento de tensão entre a linha dura da política de drogas e a produção de uma política democrática que encare a complexidade desse campo problemático

No sexto capítulo da tese analisamos as práticas da RD e a sua configuração na política pública brasileira. Neste capítulo, o debate sobre o cuidado insiste e aparece no vídeo *Retrato Favela: um olhar de dentro* (2003). A perspectiva em relação à favela, ao contrário do *Tropa de Elite*, é a de um olhar de dentro, com isso se altera o modo como esse espaço é tratado. Após o mapeamento dos campos problemáticos das drogas, estamos diante da constituição do paradigma da RD e das tensões políticas vividas na atualidade. Descreveremos o ambiente da configuração contemporânea da RD, sua relação com o aparelho de Estado e as políticas públicas. Analisaremos as proposições desse paradigma do ponto de vista ético.

Ao lado das obras audiovisuais citadas, vamos recorrer aos relatos de campo dos redutores de danos que atuaram no Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas (CETAD) e na Aliança de Redução de Danos Fátima Cavalcanti (ARD-FC), Serviço de Extensão Permanente da Faculdade de Medicina da Bahia da UFBA (FAMEB – UFBA), nos anos de 2002, 2005 e 2012. Dessa maneira, vamos cartografar a trajetória da RD a partir das narrativas e da experiência dos redutores de danos de Salvador. Com o apoio dessas narrativas vemos a constituição de cuidado da experiência que se desdobra na experiência de cuidado.

# 1 – O campo problemático das drogas: experimentação e cuidado

Câmara de Ecos

Cresci sob um teto sossegado  
 Meu sonho era um pequenino sonho meu  
 Na ciência dos cuidados fui treinado  
 Agora entre meu ser e o ser alheio  
 a linha de fronteira se rompeu

Waly Salomão

## 1.1 – Linhas metodológicas

No começo de um novo trabalho de pesquisa relacionado ao campo problemático das drogas, e mais especificamente acerca da emergência da Redução de Danos (RD) no Brasil, cabe perguntar: o que me trouxe até aqui? Essa questão inicial busca explicitar as forças vivas no momento em que a escrita busca avançar por um caminho que pode nos levar para lugares ainda desconhecidos.

O redutor de danos Marco Manso disse no documentário *Retrato Favela: um olhar de dentro*<sup>4</sup> que a RD opera com diversas estratégias, entre as quais está a palavra. Então, como diz o poeta Carlos Drummond de Andrade (2012, p.218), para penetrar “[...] surdamente no reino das palavras [...] em estado de dicionário”, e a partir delas produzir uma tese, é preciso apresentar as principais linhas que vamos percorrer para construir um mapa do campo problemático das drogas, bem como analisar as forças que fazem com que a RD constitua-se como um paradigma consistente e relevante para as práticas de cuidado.

A RD constituiu-se a partir de um forte engajamento político no campo da saúde pública e na luta pelo acesso e participação de grupos minoritários (usuários de drogas, travestis, profissionais do sexo, população de rua, etc.) na constituição de uma política democrática sobre drogas no país.

A experimentação é uma das características das políticas públicas que queremos ressaltar no desenvolvimento do trabalho de pesquisa. Uma dessas experimentações

---

<sup>4</sup> *Retrato Favela* é um dos vídeos produzidos pelo Projeto Redução de danos: Um Olhar de Dentro (2003) desenvolvido através uma parceria entre o Ministério da Saúde/DST-AIDS e associações de Redução de Danos sob a coordenação geral de Márcia Medeiros e Beth Formaggini. Vamos analisar esse vídeo no último capítulo da tese.

aconteceu na cidade de Santos, em 1989, quando um grupo que assumiu a prefeitura da cidade (David Capistrano Filho, Fábio Mesquita, Roberto Tykanori, Antonio Lancetti e outros) ousou intervir no Hospital Anchieta, grande manicômio da cidade, criar os Núcleos de Apoio Psicossocial (NAPS) e desenvolver estratégias de Redução de Danos (RD) para usuários de Drogas Injetáveis (UDIs). Nessa experiência, mesmo que ela tenha sido breve, devido a uma ação do Ministério Público de São Paulo que criminalizava a iniciativa, identificamos um importante marco histórico e político do processo da RD.

Em Santos, o processo de experimentação de políticas públicas unia a Reforma Psiquiátrica e a proposta promissora da RD para conter a contaminação do HIV, além de outras políticas que foram criadas no começo da década de 1990, com a institucionalização do Sistema Único de Saúde (SUS).

Nesta atuação coletiva e de experimentação, a prática de campo da RD se desenvolveu através de uma “linha de fuga” do campo minado criado pelo proibicionismo nas políticas dominantes sobre drogas. O conceito de linha de fuga nos ajuda a escapar dos binarismos (lícito-ilícito; cidadãos-drogados, etc.) instalados como fronteiras fixas nos territórios, que erigem hierarquias de poder e dominações políticas também no âmbito da subjetividade.

Então, como pensar o campo problemático das drogas e a emergência da RD na sua dimensão de paradigma e a experiência de cuidado que ela produz? Para isso é necessário distinguir as políticas de Estado, de governo e as políticas públicas, que no presente trabalho são entendidas como resultado da experimentação de coletivos em constante tensão e disputa com o aparelho de Estado.

Nos seus primórdios, as ações de RD se desenvolveram em aliança com um setor democrático que, mesmo dentro da máquina estatal, mais precisamente na Coordenação Nacional de DST e Aids do Ministério da Saúde e em Secretarias de estado, resistiam às políticas repressivas e violentas para drogas, hegemônicas dentro do Estado brasileiro.

Essas alianças políticas em torno da RD se realizaram com o que há de público no Estado para desenvolver uma política compartilhada e participativa para álcool e outras drogas. Em outras palavras, o público é o que se produz na experiência comum dos coletivos e movimentos sociais, de tal maneira que estatal e público não coincidem.

A esse respeito Monteiro, Coimbra e Mendonça Filho (2006, p.11) marcam “[...] que o público diz respeito à experiência concreta dos coletivos de forças sempre em movimento. Daí estar em um plano diferente daquele do Estado enquanto figura paralisada e transcendente da modernidade.”

Se entendermos que o público não se confunde com o Estado, podemos avançar na compreensão e dizer que as políticas públicas podem se efetivar também em aliança com a máquina de estado ou com partes dela. No entanto, isso não é garantido de antemão, mas só a partir da experimentação dos coletivos com o que o que há de potencialmente público em algumas áreas do Estado. Em relação a essa questão, Guattari (2005, p.176) observa que “o Estado é feito de corpos que têm sua própria estrutura, que entretêm relações antagônicas entre si, o que faz com que às vezes dê para encontrar certos apoios, certas alianças e até certa cumplicidade com alguns pedaços dele.”

Essas alianças, contudo, não ocorrem ao acaso e precisam ser avaliadas continuamente no “caso a caso”. O valor dessas alianças passa pelo crivo da autonomia e da insubordinação à lógica centralizadora do Estado. As alianças visam, então, incentivar os processos de autonomia diante de aspectos autoritários do Estado para inventar dinâmicas de democratização da sociedade (COIMBRA, PASSOS, BENEVIDES, 2002).<sup>5</sup>

A potencialidade da RD, que foi sendo construída durante o seu percurso no Brasil, se deve, em grande medida, ao seu funcionamento marginal, que desafia os territórios fixos e opera nas margens do que está instituído. Esse procedimento produz uma zona limiar e intercessora que vaza as fronteiras estabelecidas por práticas e saberes dominantes dentro e fora da máquina estatal.

Para uma visão mais ampliada dos elementos implicados nesse processo, vamos olhar também para os aspectos socioculturais e políticos que compõem o campo problemático das drogas. Entra em cena a produção realizada pelos movimentos contraculturais, que tem no Brasil sua expressão mais forte na Tropicália e no cinema marginal. A contracultura, de modo geral, se interessou pela experimentação estética e pelas potencialidades que as substâncias psicoativas traziam para a ampliação dos

---

<sup>5</sup> Cecília Coimbra sobre esse ponto considera que esse processo pode ser tomado como a criação de “zonas autônomas temporárias” de acordo com a conceituação de Hakim Bey (2004).

modos de percepção, da subjetividade e também para a produção de uma nova pauta política (MACIEL, 1996).

As produções cinematográficas e musicais nos abrem a possibilidade de fazer uma viagem no espaço e no tempo, que produz um mapa da paisagem política, sensível e existencial. O cinema dá pistas do caminho a ser trilhado e do modo como a questão das drogas se desenha nas produções e experimentações realizadas no campo da estética. Os filmes analisados, desse modo, têm na tese um efeito elucidativo e não somente ilustrativo, pois eles são tidos como intercessores: a um só tempo uma ferramenta metodológica e uma chave analítica.<sup>6</sup>

A partir dessas premissas, nosso interesse é traçar algumas linhas que possam delinear um território onde a problemática das drogas se dá em aliança com os movimentos sociais e também ao lado da experimentação do cinema marginal e da Tropicália, para pensar o lugar dos vencidos, dos considerados infames e que são também personagens que produzem uma subjetividade minoritária, insubordinada (LOBO, 1997).

Theodore Roszak foi um dos grandes divulgadores da expressão contracultura. Em 1969, ele publicou, no calor dos acontecimentos, o livro *The Making of a Counter Culture* que no Brasil ganhou a primeira edição, em 1972, com o título *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Sobre o ambiente contracultural da década de 1960, o professor comenta nesse livro:

Parece-me que o interesse de nossos universitários e adolescentes pela psicologia da alienação, pelo misticismo oriental, pelas drogas psicodélicas e pelas experiências comunitárias compreende uma constelação cultural que diverge radicalmente dos valores e pressupostos que têm constituído os pilares da nossa sociedade pelo menos desde a Revolução Científica do século XVII. (ROSZAK, 1972, p.07-08).

Nesse contexto, o componente psicodélico do rock, a Tropicália e a experiência “marginal” no cinema apostam em estratégias narrativas minoritárias, que abrem espaço para as subjetividades plurais, não apelando a discursos totalizantes, e que, a sua maneira, resistem às formas de assujeitamento da experiência.

---

<sup>6</sup> Deleuze (2006b, p.156) diz: “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas [...] mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê”.



Desse modo, é uma estratégia política alternativa que está em curso e as “drogas” são tomadas pela via da positividade como catalisadoras da experiência de subjetivação. Os momentos históricos marcados nas obras audiovisuais aqui analisadas abrem, nesse trabalho, um plano de afetabilidade onde vigoram determinadas relações entre estética e política configuradas por uma “partilha do sensível.” (RANCIÈRE, 2009). A partilha do sensível proposta pelo filósofo Jacques Rancière (2009, p.15) é o conceito que denomina “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.”

Essa partilha do sensível demonstra que na base da política existe uma estética, que define um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p.16). Assim, adentramos nas tramas de uma estética que opera em afinidade com a política e que também pode ser pensada pela produção de uma política da narratividade. Concordamos com Passos e Barros (2009) quando eles defendem que os modos de narrar uma experiência, seja na pesquisa em saúde, seja nas práticas estéticas, são elas mesmas ações políticas sobre o mundo e si mesmo. Uma *política da narratividade* nos permite analisar a produção de conhecimento (práticas de pesquisa) a partir do seu componente de intervenção política no campo, que é, para nós, indissociável da experiência de subjetivação.

Passos e Barros (2009, p. 151) consideram que “o conhecimento que exprimimos acerca de nós mesmos e do mundo não é apenas um problema teórico, mas um problema político”. Desse modo, a experiência narrativa expressa um modo de tomar parte das relações do campo analisado, onde se atravessam políticas de saúde, políticas de drogas e políticas da subjetividade. Por isso, nenhuma neutralidade formal ou descolamento do campo social é desejável como procedimento de pesquisa. Como nos ensina Lourau (1975), a análise de implicações com o campo é um caminho fértil para analisar os pertencimentos e as referências institucionais que comparecem na experiência de pesquisa. A experiência dá passagem aos acontecimentos que afetam o corpo e os seus usos, aquilo que se experimenta e que também comporta certa dose de perigo na travessia de um território.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Bondía faz uma análise da etimológica da palavra experiência, para ele: “A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e

Nossa linha de investigação vai traçar um território intensivo da experimentação coletiva com as drogas nas décadas 1960/70, que desenvolve práticas de cuidado da experiência. Essa linha vai seguir o processo de consolidação da política de Estado contra as “drogas” ou “antidrogas” e a emergência de uma perspectiva de cuidado no campo, em outros termos, de uma experiência de cuidado diante do cenário degradado pela intensificação do paradigma da guerra.

Assim, mapeamos uma reconfiguração do campo das “drogas” que se passa nos anos 80, com o avanço das políticas proibicionistas e militarizadas no Brasil. A relação de experimentação com as drogas e a sua dimensão estética perdem força para as práticas de caráter punitivo, que ganham terreno. Essa perspectiva punitiva se articula com o paradigma da abstinência e da “guerra às drogas”, que prima pelo controle mais estrito, não só da produção e do comércio das substâncias catalogadas no rol ilícito, mas também dos corpos e dos fenômenos próprios da vida.

As pesquisas, de modo geral, da ciência biomédica e do campo *psi* também refletem a atmosfera conservadora que tomou conta do campo. Uma série de constrangimentos mais ou menos explícitos envolvia o tema das drogas. O debate público sobre as “drogas” ganhou, ao longo do tempo, um forte enunciado negativo, envolto em palavras de ordens de campanhas preventistas, prescritivas e judicativas – “Drogas, nem morto”; “*Just say no*” [Simplesmente diga não]; “Sou careta, não uso drogas” e as atualíssimas: “Crack, nem pensar” e “Crack é cadeia ou caixão”. A questão ficava presa no binarismo que resumia o tema a uma postura de ser “contra” ou “a favor” (LABATE, FIORE, GOULART, 2008), ou então, como no caso dessa última campanha, fazer uma “escolha” entre a cadeia ou o caixão.

Com o avanço do proibicionismo e do autoritarismo no Estado “democrático de direito”, as relações com as substâncias psicoativas tomavam outra direção e ganhavam

---

secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, *egefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo” (BONDÍA, 2002, p.25).

um sentido mais restrito, abafando o campo de experimentação política e estética. Já as pesquisas concentram-se nas áreas biomédicas, o que demonstra como outras abordagens eram minoritárias nesse campo de investigação no Brasil.

A questão das drogas e do proibicionismo pode ser pensada para além do enquadre tradicional, que mira no aspecto improdutivo da repressão baseada no sistema de justiça criminal. Ao fazer a análise do ponto de vista microfísico, aparecem outros efeitos do proibicionismo presentes em uma série de coerções e interdições mais ou menos explícitas que se exercem no debate público e na pesquisa sobre as drogas. Em relação a isso autores apresentam uma nova maneira de encarar a lógica proibicionista:

[...] não apenas como o tratamento jurídico e político que se consolidou como resposta estatal hegemônica à questão das “drogas” no mundo contemporâneo, mas também como toda a interdição e moldagem bélica da pesquisa e do debate público sobre o tema. (LABATE, FIORE, GOULART, 2008, p.24).

No entanto, as resistências estão sempre presentes nas relações de poder e mesmo no auge do autoritarismo de Estado, como aconteceu no período da ditadura no Brasil, podem-se criar possibilidades de ação e de interferência no campo social. Esse cenário, como se verá adiante, ganhará novos contornos a partir da década de 1980, com as transformações do mercado das “drogas” e a intensificação da política bélica antidrogas que teve as bases lançadas pelo presidente dos EUA, Richard Nixon, em 1971.

Altera-se a paisagem e os personagens diante da emergência de uma nova configuração desse campo problemático, no qual a proposta política de diversos movimentos sociais “minoritários” é pensar modos éticos de cuidado, ao experimentar novos modos de intervir nas políticas públicas de álcool e outras drogas, junto com os principais interessados nesse tema.

Essa questão específica do cenário das políticas sobre drogas se liga, de maneira coextensiva, às transformações operadas pelo capitalismo no seu modo de produção contemporâneo, sendo duas linhas imanentes de um mesmo processo. Entendemos que a produção de subjetividade e os sentidos sociais atribuídos às “drogas” se processam de modo concomitante com as transformações ocorridas na economia política e semiótica (subjetiva) do “mundo capitalista” (DELEUZE e GUATTARI, 2010).

Entretanto, não se trata de mecanicismo econômico de qualquer ordem, mas de analisar a subjetividade através do seu processo de produção social constituinte. Esse processo também engloba as diversas práticas de cuidado e as políticas públicas que são criadas a partir da década de 1980 no Brasil. Nesta década, houve um crescimento vertiginoso da produção e circulação das “drogas”, configurando uma nova geopolítica desse mercado (ESCOHOTADO, 2009; LABROUSSE, 2010).

É também nessa época que as estratégias de guerra às drogas são aprofundadas na América Latina. O Brasil vive um momento de abertura política e a construção de políticas sociais de caráter universal. É certo que na época da ditadura civil-militar o espaço para a criação de políticas públicas foi interditado pela ação do Estado vigente. Com o enfraquecimento do Estado autoritário, “novos personagens entraram em cena” e propõem novos modos de ação política (SADER, 1988). Os movimentos sociais buscavam criar meios novos de participação direta na vida política brasileira. Nessas experiências “apontava-se a autonomia dos sujeitos coletivos que buscavam o controle das suas condições de vida contra as instituições de poder estabelecidas.” (Idem, p.315).

Por isso, podemos dizer que a perspectiva da guerra às drogas (militarização dos conflitos) é confrontada pela ampliação dos direitos sociais por meio da instituição do SUS e diversas outras práticas de cuidado e proteção, que surgem como resultado do movimento constituinte de 1988. No entanto, isso não impede que ocorra no país o crescimento do Estado penal e policial, que pode ser verificado no aumento das execuções sumárias e no encarceramento em massa, inclusive com o incentivo dos dispositivos penais da política de drogas e o corolário da tolerância zero (WACQUANT, 2001).

Todavia, esses movimentos sociais emergentes passaram também por impasses durante a década de 80, que foi marcada, de modo geral, pela vitória do conservadorismo. A resistência que se dá no nível microfísico das relações sociais e da experimentação política do cotidiano vai perdendo força, nesses movimentos emergentes, para a aposta na ocupação de espaços de representação no aparelho de Estado.

Ao enfatizar o cotidiano, o pequeno, o invisível, o capilar, a política vai se expressando positivamente nesta dimensão microfísica que antes era desconsiderada pelos movimentos de resistência. No entanto, no processo é a dimensão macro com seus lugares de poder estabelecidos pela lógica da representação partidária que vai sendo privilegiada: o da conquista de um lugar de poder que se acreditava

estar localizado no Estado. Dessa maneira se produz também uma nova política da subjetivação que interfere no modo mais geral de como se constrói a política e a estética. (MONTEIRO; COIMBRA; MENDONÇA FILHO, 2006, p.10).

Portanto, estamos diante de um cenário político complexo e que abre espaço para questionar os modos de subjetivação e as relações produzidas no campo da política e da estética. Essa maneira de tomar a questão evidencia que tais campos estão em contínua relação entre si, como vimos com o auxílio de Rancière.

Com esses elementos, podemos ver que se configura um cenário com várias linhas emaranhadas que, por vezes, tem elementos paradoxais. No mesmo momento em que se constitui uma rede de atenção e cuidado no campo da saúde e de outras políticas sociais, outros dispositivos são mantidos e criados para ampliar estratégias de poder que visam pela política de drogas controlar e submeter alguns grupos que são considerados como uma ameaça para os demais.

As práticas baseadas na ampliação da atenção e o controle exercido sobre a vida atravessam diversos dispositivos sociais, ao passo que nenhum dispositivo está imune das estratégias de poder, que produzem tutela em nome do cuidado. Assim, cabe analisar os dispositivos sociais, pois os vetores de cuidado e de tutela podem ser encontrados em qualquer instituição, mesmo aquelas produzidas pelo processo instituinte da reforma psiquiátrica brasileira.

Como vimos, a RD no Brasil tem sua proveniência vinculada ao enfrentamento da contaminação do HIV/aids entre os usuários de drogas injetáveis (UDI) no final da década de 1980 e a determinação de pesquisadores, gestores e usuários em viabilizar essas estratégias no Brasil. No entanto, essas ações somente conseguem efetivar sua potência quando se avizinha do funcionamento minoritário de movimentos, coletivos e grupos sociais que funcionam como vetores de ampliação do cuidado.

O que queremos marcar aqui é a multiplicidade constituinte da RD, o que torna, muitas vezes, difícil uma definição unificadora. Tal conceito se constitui de modo polissêmico sem um consenso pacificador (FIORE, 2006). Andrade (2004, p.87) também considera que a RD não é um conceito consensual na literatura ou entre os técnicos que a operacionalizam em campo. No entanto, quando olhamos para a prática concreta vemos que essas ações “[...] visam minimizar riscos e danos de natureza biológica, psicossocial e econômica provocados ou secundários ao uso/abuso de drogas sem necessariamente requerer a redução de consumo de tais substâncias.”

Segundo Andrade (2004) o paradigma da RD não é algo novo, pois estaria ligado aos pressupostos que se fizeram presentes nas recomendações do Relatório Rolleston ao governo britânico em 1926.<sup>8</sup> A RD é um objeto que está em disputa nesse campo e suas práticas podem ser tomadas do ponto de vista restrito da prevenção ao “uso de drogas”, até como uma tecnologia de cuidado que se efetiva através das redes e de um método clínico-político (SOUZA, 2007).

É necessário também problematizar a noção genérica de “droga”<sup>9</sup>, tendo em vista que ela guarda um sentido moral que elide as imensas diferenças que existem entre as substâncias catalogadas nessa categoria. Sobre essa questão, Carneiro (1994, p. 157) observa que “a droga como um objeto claro e definido nunca existiu. Sob a sombra desse conceito polimorfo esconde-se, na verdade, uma diversidade de substâncias e de usos distintos”. A experiência com as substâncias psicoativas também expressam-se de maneira polifônica ao longo da história, embora seja tomada na atualidade, prioritariamente, por uma perspectiva moral, médica e jurídica.

A droga sempre foi um conceito antes de tudo moral. Os costumes e os hábitos é que determinam o que é e o que foi essa noção, cujo sentido contemporâneo é carregado de um conteúdo ilícito e mesmo criminal; e que há alguns séculos possuía um conteúdo muito mais amplo [...] (CARNEIRO, 1994, p. 157).

Se os conteúdos se alteram em diferentes contextos, podemos dizer o mesmo das formas, de tal modo que a própria existência da droga como objeto ahistórico pode ser questionada.

Para Foucault (2005) não existe qualquer objeto que possa ser analisado como tendo uma identidade estável ou um único sentido quando olhamos para a história. Por exemplo, o corpo da antiguidade clássica não é o mesmo corpo de hoje. Dito de outro modo, os objetos e os sujeitos são efeitos de práticas; assim, são as práticas que instituem os objetos. No pensamento de Foucault temos o primado da relação e das práticas. A partir do exposto, entendemos que as experiências com as substâncias

---

<sup>8</sup> O Relatório Rolleston foi o documento produzido por médicos ingleses em 1926 que recomendava a substituição da heroína por outros opiáceos sob supervisão médica. Essa medida visava controlar os efeitos danosos associados à dependência de heroína sem recorrer à abstinência total. As recomendações do relatório não foram adotadas pelo governo inglês, mas suas considerações passaram a figurar como a primeira iniciativa de Redução de Danos do século XX advinda da comunidade científica.

<sup>9</sup> O termo drogas pode ser tomado do ponto de vista farmacológico como a de substâncias que alteram o funcionamento do corpo vivo, ou mesmo, no sentido difundido socialmente em relação a determinadas substâncias psicoativas ilícitas.

psicoativas são singulares e ganham novos significados de acordo com as práticas de cada momento histórico. Podemos perceber diversas maneiras diferentes de relacionar-se com essas substâncias no século XX e os novos sentidos que emergem a partir daí.

A utilização do termo “drogas” no contemporâneo traz uma forte carga negativa que, muitas vezes, não leva em conta a própria história das diversas substâncias consideradas como tais. Por exemplo, nessa categoria figuram desde substâncias como o álcool, a *cannabis*, cocaína e os múltiplos psicofármacos prescritos nos dispositivos de saúde mental. Cada substância tem uma história particular, com diferentes efeitos subjetivos e que estão associadas a práticas socioculturais específicas.

Quando utilizamos essa categoria generalizante estamos falando de um conjunto heterogêneo de substâncias, que abarcam desde as redes ilegais de produção até o mercado publicitário e midiático, que promove certas substâncias e fomenta o seu consumo em escala global. Ao lado disso, o tráfico internacional de drogas e armas se constitui como uma rede transnacional, sendo mercados altamente lucrativos. (UNODC, 2010)

Portanto, estamos mapeando um cenário bastante complexo, onde estão presentes múltiplos vetores e dispositivos sociais que participam do que podemos nomear de “campo problemático das drogas”. Estamos diante de uma geopolítica dessas substâncias que acionam um mercado global de fluxos de capital, mercadorias e subjetividades. Toda essa economia e esses elementos compõem um plano de análise, ou seja, descrevem um mapa político onde emergem variados modos de subjetivação e práticas (DELEUZE, 1991). Essas subjetividades são produzidas por diversos dispositivos e paradigmas que compõem o plano delimitado.<sup>10</sup>

Como já afirmado acima, a RD efetiva-se em um campo de multiplicidades, que não se restringe à saúde pública e suas balizas conceituais. A experimentação com as substâncias psicoativas atravessa diversos planos, entre os quais estão a experiência mística, a literatura, o cinema, a música, os movimentos sociais, etc.

Desse modo, é preciso tomar esses planos na sua multiplicidade e intercambiá-los continuamente para pensar a experimentação e o cuidado. Tomando as noções do campo do cinema, o “plano sequência” que estamos montando pode ser atravessado por

---

<sup>10</sup> O termo “plano da droga” em Deleuze aproxima-se dos conceitos de campo problemático das drogas, campo de emergência e de consistência. Para os efeitos da nossa pesquisa, os termos campo e plano se equivalem.

um “corte”, quando se passa de um plano a outro. O desafio é, então, abordar o tema das “drogas” a partir de múltiplas perspectivas que não se resumem ao sistema de justiça e ao saber-poder médico. Assim, a emergência da RD nos indica uma ampliação de sentidos possíveis, uma nova política da narratividade mais aberta e sensível para o plano de análise concernente às práticas com drogas no contemporâneo.

## **1.2 - Campo problemático das drogas, dispositivos e paradigmas**

De início, é imperioso distinguir algumas dimensões daquilo que denominamos de *campo problemático das drogas* para afastar qualquer dúvida conceitual sobre quais aspectos estamos privilegiando aqui. Assim, ao discutir esse campo drogas e emergência da RD no Brasil e realizar uma cartografia dessas questões, vamos explicitar de início como organizamos a nossa rede conceitual e o modo como ela aparece nesse trabalho.

Para Deleuze e Guattari (2007d) todo conceito tem múltiplos componentes e remetem a um problema específico ou a um conjunto de problemas. O conceito nunca está só, pois ele emerge a partir de uma zona de vizinhança com outros conceitos, desenvolvendo uma rede entre eles. Esse aspecto conectivo do conceito faz com que ele ganhe sentido a partir dos elos que estabelece em um determinado campo de problematização. Sendo assim, constitui-se como uma ferramenta prática que ganha consistência política e ética de acordo com as conexões que estabelece no campo. Portanto, cada conceito tem o seu plano de imanência, que é aquilo que o liga a um território específico e concreto de ação. Desse modo, a dimensão abstrata do conceito transforma-se em ferramenta de análise e de intervenção na realidade concreta.

O conceito de campo problemático nos dá a dimensão do processo de emergência histórica da RD, através da tensão entre forças sociais que se afrontam em um determinado plano de análise. Com isso, queremos dizer que a RD emerge como questão a ser pensada e possível de ser mapeada historicamente no campo problemático das drogas.

O “campo problemático das drogas” organiza-se no contemporâneo a partir das medidas articuladas de proibição que se da entre o aparelho de Estado e práticas jurídicas e sanitárias que consideram algumas substâncias como um “problema social” a ser combatido e mesmo banido da sociedade. De outro lado existe todo um campo de experimentações acionadas entre os campos ético, estético e político que vem



produzindo modos inovadores de pensar a relação com as drogas e de produzir análises sobre o prazer (curtição), os modos de perceber, narrar e cuidar dessa experiência.

Portanto, é o próprio proibicionismo e as suas premissas políticas que precisam ser problematizadas quando se trata de pensar em práticas de cuidado. No contemporâneo algumas substâncias psicoativas são apresentadas como um problema em si, não raro se fala do “problema das drogas” em tom alarmista, no entanto, nos parece mais útil, como procedimento político e de pesquisa, problematizar esses enunciados dominantes.

Em 1998, a Assembleia da ONU previu “um mundo livre de drogas” em dez anos e buscou o engajamento dos países-membros nessa missão. Em 2008, essa meta demonstrou o seu fracasso retumbante, contudo nada mudou substancialmente na política sobre drogas e o proibicionismo segue inabalável. Essa formulação da ONU, além de não ser um objetivo alcançável, tampouco é desejável, pois isso pressupõe um enfrentamento bélico, nos moldes de uma guerra não convencional, para banir substâncias que fazem parte da história cultural da humanidade. As drogas são mercadorias e, por isso, não têm uma vida independente das relações humanas e da divisão social do trabalho.

Essas mercadorias, como quaisquer outras, participam das relações de trocas e são produções do trabalho humano (MARX, 2004). Apesar de o discurso oficial afirmar que a guerra é contra substâncias, os grupos sociais marginalizados é que são exterminados pelo poder bélico. Em contraposição a esse tipo de prática, insurgem-se perspectivas minoritárias que encaminham a pauta política em outra direção, onde o enfrentamento se faz na crítica ao paradigma bélico e proibicionista e pela afirmação da experiência de cuidado.

Desse modo, o conjunto de práticas que fazem parte do “paradigma da guerra” na política sobre “drogas” pode ser analisado e sua emergência histórica cartografada, o mesmo se pode fazer com o paradigma da RD. Dessa maneira, a análise de um determinado campo nos força a desvencilhar de falsos problemas para criar outros modos de entender a realidade. Aqui a maneira como a questão é apresentada busca ligar-se com aos debates atuais de um campo de práticas sobre as substâncias psicoativas e os seus usos.

O campo problemático das “drogas” delinea um espaço compreensível e determinado de pesquisa, que com esse recorte visa analisar os jogos de verdade de um

lócus organizado e compartilhado de práticas e nos auxilia a mapear as forças que fazem parte dessas relações no presente e de que modo elas se organizam na sociedade.

O modo como a questão das “drogas” é apresentada na atualidade ativa clichês e medos. As palavras utilizadas carregam “preconceitos e valores muito arraigados”, de maneira que “é muito importante poder tratar o tema das drogas no contemporâneo com outras palavras” (PASSOS, 2010, p.7). Baseado nessa proposição para o campo, diríamos que a abordagem desse tema necessita também de outros conceitos, auxiliando a ampliação do debate e a desativação dos clichês e do “pânico moral” que truncam o debate público sobre o tema e a necessária experimentação no campo da pesquisa e da subjetividade.

Nesse sentido, pensar seria um modo de problematizar questões tidas como “verdadeiras” e que foram naturalizadas por uma rede de relações de saber-poder. A pesquisa genealógica realizada por Foucault (2005a) revela que os “objetos” têm uma historicidade específica e estão envolvidos em disputas e são sustentados por diversas práticas sociais.

Aqui estamos de acordo com Louk Hulsman, pensador do abolicionismo penal, que define como *situações-problema* o que historicamente se convencionou classificar na categoria de crime (HULSMAN e BERNAT DE CELIS, 1997). Dessa maneira, as condutas consideradas criminosas em relação às drogas tornadas ilícitas podem ser encaradas na sua condição de situações-problema e não através de definições advindas do sistema de justiça criminal.

Os discursos da ciência biomédica e das práticas *psi*, não raro, atribuem ao uso de drogas uma concepção atravessada pelos conceitos de norma, transgressão e desvio. Comumente se relaciona o debate sobre as drogas com a uma determinada abordagem negativa, baseada no crime, na marginalidade e numa série de comportamentos desviantes ou violentos.

Sobre essa questão, o sociólogo Howard Becker (2008, p.27) analisou em um estudo clássico o modo como usuários de maconha e músicos de jazz nos EUA dos anos 1960 constituem grupos sociais considerados *outsiders* ou desviantes na interação com as regras impostas pelos *empreendedores morais*. O desvio, portanto, não é entendido por uma qualidade intrínseca do ato cometido, “mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele.”

Portanto, estamos diante de um processo de disputa de sentido que se dá entre *outsiders* e *empreendedores morais*, no qual o componente desviante de uma atitude

não é algo considerado em si mesmo ou atribuído a alguma motivação psicológica anterior, por exemplo, “uma necessidade de devanear e de fugir de problemas psicológicos que o indivíduo não é capaz de enfrentar” (BECKER, 2008, p.51).

Para Becker (2008) os usuários de maconha desenvolvem regras e aprendizados a partir do contato com o grupo e a relação de “uso por prazer” ou da curtição com “a erva” se dá no curso dessa experiência. O sociólogo afirma que: “O uso de maconha é uma função da concepção que o indivíduo tem dela e dos usos que ela se presta, e essa concepção se desenvolve ao passo que se intensifica a experiência do indivíduo com a droga” (BECKER, 2008, p.52). Portanto, esse modo de colocar o problema do uso de drogas ilícitas, a partir da avaliação da experiência com a maconha, não naturaliza essas práticas como causadoras de desordem ou de atos desviantes que é preciso coibir, neutralizando a própria experiência.

No campo problemático das drogas podem ser encontrados dispositivos que têm a forma de legislação, desde convenções internacionais até decretos e portarias do Ministério da Saúde que configuram formalmente esse campo. Os dispositivos, além disso, podem também ter a concretude de manicômios, e outros espaços constituídos para atender e cuidar dos usuários de álcool e outras drogas – Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), Consultórios de Rua, Comunidades Terapêuticas e os programas de Redução de Danos. O dispositivo da RD se constitui dentro dessas relações com outros dispositivos que dão as coordenadas do campo problemático das políticas de álcool e outras drogas. Os dispositivos ligados a RD aparecem no começo da década de 90 no Brasil e produzem linhas de subjetivação que são próprias do seu tipo de funcionamento. Dessa maneira, podemos falar da atitude (*ethos*) afirmada e compartilhada pela máquina conceitual e política desse campo específico de saber e da sua relação com os poderes que estão em jogo no dispositivo.

Outro aspecto do dispositivo da RD são as suas linhas de saber-poder, visto que as relações estabelecidas dentro de um determinado regime de forças criam práticas que se articulam entre o que se pode dizer e o que é possível fazer, ou seja, apresentam um regime específico de “dizibilidade e visibilidade” e que podem ser vistos nos Programas de Trocas de Seringas (PTS) e nas práticas no trabalho de campo. Nesse sentido, podemos dizer que a RD, nesse momento, figura como uma linha de saber-poder minoritária, porém consistente diante das práticas e saberes constituídos sobre as drogas.

O campo problemático também pode ser entendido na dimensão de plano de emergência de uma determinada prática e do seu engendramento a partir de dispositivos discursivos e não-discursivos (FOUCAULT, 2010).

A análise da proveniência histórica realizada por Foucault em campos diversos, seja o aparecimento da prisão na idade moderna, seja o questionamento ético, desenvolvidas por meio de práticas de si, nos dá pistas de um processo social de montagem que se endereçam as lutas que são travadas no presente. Seguindo os passos do filósofo e das suas genealogias, percebemos que a indagação ao componente histórico do processo de montagem das práticas é o questionamento permanente do presente em que vivemos (FOUCAULT, 2005b). Para detalhar melhor esses conceitos, vamos recorrer ao pensamento de Foucault e ao uso que ele faz da análise genealógica de Nietzsche para inquirir a história.

### **1.3 O campo problemático: plano de emergência**

Entendemos que o conceito de campo problemático está relacionado ao plano de emergência, ou seja, expressa um componente genealógico e esse aspecto indica um determinado campo composicional, no qual os elementos heterogêneos são articulados através de práticas concretas. Por exemplo, os dispositivos da política proibicionista sobre drogas estão articulados entre si: leis, aparato policial, sistema de justiça, regulamentos, instituições médicas e religiosas. Esses dispositivos desempenham, muitas vezes, papéis convergentes na consolidação da política proibicionista.

Para pensar a emergência, o filósofo Michel Foucault recorre a Nietzsche para estabelecer sua concepção genealógica da história. Segundo Foucault, em *Genealogia da Moral*, Nietzsche introduz uma diferença entre as duas palavras alemãs para origem *Herkunft* e *Ursprung*. Nietzsche, segundo Foucault vai aplicando sentidos diferentes para essas palavras, *Herkunft* ganha o sentido de proveniência e *Ursprung*, de origem.

Foucault considera que, no desenvolvimento da escrita de Nietzsche sobre a criação dos valores morais, o autor deixa clara a diferença que as noções de origem e proveniência vão tomar no seu trabalho.

Essa genealogia da moral recusa, sobretudo, a pesquisa da origem dos valores morais, que é identificada a um ideal metafísico, pois constitui um monumento histórico. O monumento histórico é a formação estabilizada que constrói uma essência

fechada em si mesma doando a ela um caráter imóvel que evita o acidental, externo e sucessivo. (FOUCAULT, 2005a).

Desse modo, o começo histórico não guarda uma identidade que está preservada na história oficial dos grandes acontecimentos, mas a discórdia entre as coisas, as lutas próprias do processo e que fazem aparecer linhas de força que dão forma à sua materialidade.

Dessa maneira, o começo histórico é baixo, sem a grandiosidade das construções metafísicas que encontram sempre a repetição do mesmo diante da diferença produzida pelos embates, efetivamente havidos, em torno das verdades e dos valores dessas verdades. Assim nos esclarece o filósofo francês: “O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate. (FOUCAULT, 2005a, p.18).

Estamos diante de uma concepção que rompe com a linearidade de uma história bem-comportada dos antiquários. Nesse sentido, podemos dizer que Foucault, via Nietzsche, se rebela contra a história monumental. A análise histórico-crítica produzida por Foucault em seus trabalhos genealógicos estabelece cortes históricos onde existia uma continuidade pacificadora em nome de uma verdade desde já estabelecida e algum tipo de razão metafísica que governasse a história de cima. (FOUCAULT, 2005a).

Assim, a proveniência de um acontecimento histórico revela um processo de dispersão de forças que não está restrito a um ideal organizador que o daria *a posteriori* uma unidade. Foucault afirma que a proveniência “[...] permite também reencontrar sob o aspecto único de um caráter ou de um conceito a proliferação dos acontecimentos através dos quais (graças aos quais, contra os quais) eles se formaram.” (FOUCAULT, 2005a, p.20-21).

A proveniência indica a dispersão das forças e os inumeráveis desvios que vão sendo traçados no seu caminho. Dessa forma, a análise da proveniência reverte a história venerável para uma função crítica. Encarar os objetos através das suas vicissitudes toma o corpo como lugar (*topos*) de inscrição dos acontecimentos históricos. Desse modo, o corpo e as suas circunstâncias também são marcados por todas as lutas que os produzem. É tarefa do historiador afeito ao método genealógico analisar as linhas sociais, políticas, subjetivas, econômicas que também servem na constituição do mapa de uma época. Foucault introduz outro termo, a *Entstehung*

usado por Nietzsche para dar conta preferencialmente da emergência histórica, ou seja, as condições de existência de algo que é instaurado por um acontecimento<sup>11</sup>.

No entanto, assim como no termo que designa a proveniência, aqui não se quer instaurar uma razão explicativa sobre algum objeto a partir do seu “atual episódio de uma série de submissões” (FOUCAULT, 2005a, p.23). Como se o olho tivesse como objetivo primeiro e último a contemplação; o castigo, desde sempre, dar o exemplo. Foucault diz: “o olho foi primeiramente submetido à caça e à guerra; o castigo foi alternadamente submetido à necessidade de se vingar, de excluir o agressor, de se libertar da vítima, de aterrorizar os outros” (FOUCAULT, 2005a, p.23).

Na *Genealogia da Moral*, Nietzsche (1999) evidencia as batalhas em torno da criação de valores. Ele apresenta a edificação de uma moral antiga assentada em valores “nobres” e “guerreiros” até a transvaloração desses valores aristocráticos por uma “rebelião escrava da moral” ligada a ideais ascéticos e sacerdotais. Dessa maneira, na sua genealogia dos valores, Nietzsche enfatiza a relação entre a história e a “vontade de verdade” edificada pelos saberes científicos na sua busca por uma origem definida, em vez de pensar sobre as múltiplas proveniências.

A metafísica aposta numa destinação que anima e busca se apresentar desde o primeiro momento como identidade ou função: o olho para contemplar; o castigo para punir. Por sua vez, a genealogia “restabelece os diversos sistemas de submissão: não a potência antecipadora de um sentido, mas o jogo causal das dominações.” (FOUCAULT, 2005a, p.23).

Podemos ver isso também numa passagem mais adiante onde afirma que: “A emergência se produz sempre em um determinado estado das forças.” (*Ibidem*). A emergência se produz nos interstícios das práticas, algo que salta ao plano de análise e que é resultado do jogo de forças sociais, das correlações reversíveis entre discurso e práticas. Nesse sentido, nenhum objeto é natural e eterno, sendo necessário estranhar a sua origem construída como monumento.

Como afirma Foucault: “O saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar. As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta” (FOUCAULT, 2005a, p.28).

A emergência (*Entstehung*) é um acontecimento disruptivo, um corte na sequência histórica que toma os objetos numa regularidade monótona. A loucura não

---

<sup>11</sup> Utilizamos esse termo de acordo com o conceito desenvolvido por Gilles Deleuze.

existiu desde sempre, não é uma constante antropológica, com véus que escondiam sua real essência descoberta pela medicina mental, mas foi objetificada por práticas concretas na modernidade, práticas de racionalização que criaram diversos dispositivos de saber-poder destinados aos loucos. Foucault (2005, p.32) afirma que a emergência histórica “não é o surgimento necessário daquilo que durante muito tempo tinha sido preparado antecipadamente; é uma cena em que as forças se arriscam e se afrontam em que podem triunfar ou ser confiscadas”.

Autores atuais utilizam as ferramentas genealógicas oferecidas por Nietzsche-Foucault para trabalhar algumas questões do campo problemático das drogas. Vargas (2008), por exemplo, desenvolve uma “genealogia das drogas” que considera a existência contemporânea de uma partilha moral (médico-legal) entre usos lícitos e ilícitos. Essa genealogia específica considera como problemática a própria noção de “drogas” como algo auto-evidente. Ele prefere tomar esse conceito como fazendo parte dos objetos sócio-técnicos. Tais objetos são indeterminados em si mesmo e dependem dos agenciamentos que os constituem como tal (VARGAS, 2008, p.41).

O filme *Drugstore Cowboy*<sup>12</sup> dramatiza de forma interessante o tema da partilha moral entre lícito e ilícito, quando mostra jovens “*junkies*” que assaltam drogarias nos EUA em busca de ação e de substâncias psicoativas que os deixem ligados. Não há dúvida de que as drogarias são os lugares onde se compram drogas ou, no caso dos personagens do filme, onde se roubam drogas em busca de prazer. O personagem principal, Bob, não tinha dúvidas e falava de modo irônico que para conseguir drogas ia direto à fonte, ou seja, às *Drugstores*.

No entanto, quando alguém compra drogas para tratar uma doença, elas, magicamente, passam a ser denominadas de remédios. Disso se podem concluir pelo menos duas coisas: i) que as substâncias para curar são remédios; ii) que as substâncias para curtir são drogas. Portanto, fica claro que o tipo de relação social condiciona os termos e o modo como se designa um mesmo objeto dentro dessa partilha moral.

Ainda sobre o filme de Gus Van Sant, o personagem de um ex-padre chamado Tom, vivido no filme pelo escritor William Burroughs, profetiza que as “drogas” e os seus usuários irão se transformar num futuro próximo no bode expiatório perfeito para a criação de um aparato internacional de polícia, numa sociedade baseada no controle.

---

<sup>12</sup> *Drugstore Cowboys* (EUA, 1989) de Gus Van Sant.

Essa ideia, que se pode constatar nos dias de hoje, já se fazia presente em uma entrevista de Burroughs em 1966. Desde esta época, o autor de *Junky* tinha uma forte intuição de que “o problema das drogas é um pretexto – cada vez mais fraco – de estender o poder policial sobre áreas atuais e potenciais de oposição” (BURROUGHS, 2010, p.171).

É curioso que os conceitos utilizados por Foucault na sua pesquisa histórica também podem ser encontrados nos recursos utilizados na edição de uma produção cinematográfica. Os conceitos de corte, sequência, continuidade e descontinuidade fazem tanto parte dos termos empregados no campo do cinema quanto do pensamento genealógico que inquire as produções da história. Aqui, o cinema se enlaça com a história do campo problemático a ser pesquisado, sendo ele, ao mesmo tempo, produto histórico e emergência de uma subjetividade na cena.<sup>13</sup>

Segundo o historiador Marc Ferro (2010), somente na década de 1960 é que o filme ganha estatuto de documento histórico, antes disso os historiadores não consideravam o cinema como um “monumento do passado”<sup>14</sup> que poderia ser digno do arquivo. O historiador considera o filme na sua condição de “produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (FERRO, 2010, p.32).

Por sua vez, o historiador Paul Veyne (2008) ressalta o conceito de prática nas genealogias desenvolvidas por Michel Foucault. Para ele, a “história-genealogia” realizada pelo autor da *História da Loucura* prioriza não a totalidade dos séculos, povos e civilizações, mas o acidental e o efêmero das práticas fragmentárias e das tramas que elas criam.

É em torno da história das práticas que os homens produzem verdades e lutam em torno delas. Veyne (2008) considera que o “método arqueo-genealógico” de Foucault enfatiza as relações e não os objetos, pois desse ponto de vista, as relações produzem o objeto e é o objeto que tem que ser explicado. Dessa maneira, é necessário “correlacionar os pretensos objetos naturais às práticas datadas e raras que a objetificam, e em explicar essas práticas, não a partir de uma causa única, mas a partir de todas as práticas vizinhas nas quais se ancoram.” (VEYNE, 2008, p.280).

---

<sup>13</sup> Gilles Deleuze faz uma análise sobre o cinema apoiado na filosofia de Henri Bergson, onde o tempo (duração) articula-se com a subjetividade.

<sup>14</sup> Termo utilizado por Michel Foucault na *Arqueologia do Saber* (1972).



As condições de existência de um evento ou acontecimento histórico, por exemplo, o aparecimento da RD no Brasil e a emergência do seu paradigma, não são condições determinadas mecanicamente por uma causa simples. Se assim fosse, teríamos uma visão mais restrita, pois “a possibilidade de ocorrência de um evento não pode ser vista como causa dele.” (MACHADO, 2004, p.40).

O mesmo se pode afirmar acerca da relação mecânica estabelecida entre tráfico de drogas e “violência urbana.” As ações tornadas ilegais que criam situações de violência podem estar ligadas a qualquer outro suporte econômico que não o comércio de drogas, como pode ser visto atualmente na reconfiguração das favelas cariocas e no controle realizado pelos grupos armados denominados de “milícias”, compostos, majoritariamente, por policiais militares, civis e outros agentes do Estado. Estamos diante daquilo que Foucault (2007, p.227) denominou de “gestão diferencial das ilegalidades”, que serve para criminalizar as classes populares. Ao lado disso surge uma série de práticas (extorsão, chantagem, proteção, suborno) que funcionam na dobra do legal e ilegal (TELLES, 2010).

Não é mero acaso que as milícias buscaram se legitimar perante os moradores de favelas e a sociedade em geral, dizendo que estavam combatendo o tráfico de drogas. O domínio do territorial desses grupos armados faz com que eles sejam atores importantes da gestão dos ilegalismos no Rio de Janeiro.

A ideia de origem e os conceitos de determinação e causalidade são problematizados por uma história contada do ponto de vista genealógico. Mais do que uma constituição linear dos dispositivos e paradigmas em jogo, visamos produzir uma paisagem formada por elementos heteróclitos, uma bricolagem histórica, sem pretensões totalizantes.

#### **1.4 - Dispositivos e linhas de subjetivação**

O conceito de dispositivo aparece com frequência nos trabalhos de Michel Foucault e em diferentes contextos. De início, o filósofo analisa os dispositivos disciplinares que estão vinculados a diversas instituições modernas, entre elas o presídio, a caserna e o hospital. Esse conceito surge como um feixe de relações que articula discursos, elementos físicos (arquiteturas), enunciados científicos, etc.

O dispositivo da sexualidade faz funcionar uma rede de relações que incluem discursos e práticas e que incidem diretamente nos corpos, visando a “normalização”

dos prazeres e a instituição de uma verdade sobre o sexo que diria, ao mesmo tempo, a verdade do sujeito (FOUCAULT, 2006).

O conceito de dispositivo abarca uma dimensão mais ampla do que a noção de *episteme* utilizado por Foucault (1972) na *Arqueologia do Saber* e que poderia ser definida como um dispositivo de valor exclusivamente discursivo. O filósofo francês, no seu trabalho de pesquisa, analisou dispositivos disciplinares, dispositivo de poder, dispositivos de saber, dispositivo da aliança, dispositivo da subjetividade, dispositivo da verdade, etc.

Podemos definir os dispositivos como uma rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquiteturas, regramentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, aquilo que é dito e não dito. O dispositivo estabelece a natureza do agenciamento que pode existir entre esses elementos heterogêneos. O dispositivo está relacionado com as técnicas de poder existentes em determinado momento histórico. Esse conceito também reorganiza os seus efeitos políticos, lançando mão de novas estratégias que a eles se associam e o transformam. Por exemplo, o sistema carcerário produziu uma especialização do meio delinqüente que promoveu mudanças no dispositivo disciplinar.

Foucault (2007) descreve o dispositivo panóptico e o seu funcionamento de vigilância em diferentes instituições (escola, prisão, fábrica, hospital, manicômio). O Panóptico é formulado por Bentham como uma tecnologia de poder e mecanismo de vigilância, funciona como uma figura arquitetural que permite ampliar a vigilância de modo excessivo e econômico, introduzindo a vigilância de acordo com a disposição dos indivíduos no espaço (detento na cela, aluno na sala, doente no leito, etc.). A torre central em relação ao anel periférico à sua volta, onde se localizam as celas de uma prisão, por exemplo, faz ver tudo sem ser visto.

Essa relação de poder independe do sujeito que a exerce, ela faz parte do dispositivo em questão, pois “no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo sem nunca ser visto” (*Ibidem*, p.167). O dispositivo arquitetural organiza as relações de poder, na qual existe uma “distribuição concertada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares; numa aparelhagem cujos mecanismos internos produzem a relação na qual se encontram presos os indivíduos.” (*Ibidem*).

Sobre a visibilidade dos dispositivos, Deleuze (1996), comentando a obra de Foucault, diz que cada dispositivo tem o seu regime de luz, sua visibilidade específica que está referida aos objetos dispostos nessa máquina, tal como na prisão, que torna possível ver e enunciar de um modo determinado e produzir assujeitamento. O Panóptico, como já descrito, é o que dá concretude ao regime de luz próprio desse dispositivo que, ao tempo que torna visível, não permite ser visto, realiza dessa maneira uma máquina de dissociar o ver do ser visto (FOUCAULT, 2007).

A historicidade dos dispositivos está relacionada aos seus regimes de luz e enunciação. O regime de enunciação pode ser sintetizado pela frase do livro *A Ordem do Discurso*: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer circunstância.” (FOUCAULT, 2010, p.9).

O discurso passa por um conjunto mais ou menos específico de constrangimentos, ou seja, que opera por uma rede de micro-relações sociais de um determinado tempo histórico, ele é produto das práticas concretas e faz parte de uma rede que articula saberes, poderes e práticas.

Para Deleuze, os “dispositivos concretos”<sup>15</sup> analisados por Foucault são máquinas de fazer ver e fazer falar, que por sua vez são compostas por linhas de múltiplos vetores que bifurcam e derivam, formando processos constantes de desequilíbrio. Deleuze homenageia e faz algumas observações sobre o trabalho analítico daquele autor: “É sempre por via de uma crise que Foucault descobre uma nova dimensão, uma nova linha. Os grandes pensadores são um tanto sísmicos, não evoluem, mas avançam por crises, por abalos.” (DELEUZE, 1990, p.155).

O que advém dos dispositivos não são preexistentes, eles existem de acordo a cada relação recíproca que está em um determinado jogo de forças. Dessa maneira, é a relação e sua história concreta que faz aparecer o objeto no cenário, ele é o produto das relações (*Ibidem*).

Todo discurso é marcado, dessa maneira, pela sua historicidade e pelas relações de poder que a constituem. O enunciado é marcado também por sua raridade, tendo em vista que eles não são produzidos a todo tempo, pois dependem de uma determinada relação de forças para dar o ar da graça.

---

<sup>15</sup> Deleuze responde sua própria pergunta sobre o dispositivo da seguinte maneira: “Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes formam processos sempre em desequilíbrio [...]” (DELEUZE, 1990, p.155).

Quando novos enunciados surgem no arquivo, podemos dizer que houve uma ruptura entre uma série anterior e uma nova série que aparecerá. No arquivo se fazem presentes o visível e o dizível, mesmo que eles não estejam em pressuposição recíproca. O visível e o dizível respondem a funções diferentes, como se fossem duas linhas paralelas, que estão dissociadas entre si, já que o visível de uma época não corresponde a um enunciado, “o conteúdo não se confunde mais com um significado, nem a expressão com um significante.” (DELEUZE, 1996, p.57).

Assim, o regime de visibilidade e de dizibilidade não dizem respeito ao mesmo funcionamento, não existe associação direta entre eles, mas relações que vão sendo articuladas por práticas. Deleuze chama atenção para esse ponto da filosofia de Foucault, a dissociação entre o ver o e falar. No dispositivo temos, então, regimes de visibilidade e dizibilidade que fornecem material para o arquivo audiovisual. Para Deleuze (1996, p.60) o trabalho arqueológico de Foucault “é um arquivo audiovisual.”

Nos dispositivos também comparecem as linhas de ruptura, que são vetores que indicam a criação de outros dispositivos e promovem batalhas entre palavras e coisas. Nesse sentido, se passa de um dispositivo a outro e em cada um deles encontramos um modo de produzir subjetividades no seu encontro com os enunciados e práticas que aí são possíveis desenvolver (DELEUZE, 1996).

Os dispositivos disciplinares generalizam-se no momento em que o capitalismo industrial se desenvolve no Ocidente. O aumento da população flutuante da Europa, no século XVIII, faz com que as estratégias disciplinares tornem esse excedente útil do ponto de vista econômico, ao mesmo tempo em que existe o aumento do aparelho de produção. (FOUCAULT, 2007) Estão correlacionados dois processos – acumulação da força de trabalho livre (homens) e acumulação de capital – que não se pode mais separar.

Foucault considera que para resolver o problema da acumulação de homens na sociedade capitalista nascente, sem o desenvolvimento de um aparelho de produção “capaz ao mesmo tempo de mantê-los e utilizá-los; inversamente, as técnicas que tornam útil a multiplicidade cumulativa de homens aceleram o movimento de acumulação de capital” (FOUCAULT, 2007, p.182).

A generalização dos dispositivos disciplinares faz com que eles se espriem para outros domínios. A própria forma jurídica que visava garantir os direitos do ponto de vista de princípios igualitários vai, aos poucos, sendo sustentada por mecanismos “microfísicos essencialmente inigualitários e assimétricos que constituem as

disciplinas” (Idem, p.183). O panóptico é o dispositivo modelar desse poder de vigiar e punir que se dissemina por baixo na justiça penal e dá a ele um novo estatuto.

O mesmo procedimento funciona com o dispositivo de sexualidade. O sexo entra no discurso e ganha estatuto privilegiado para dizer a verdade sobre o homem. Foucault problematiza a ideia de que a sexualidade passou por um processo de interdição a partir do século XVII, coincidindo com a ascensão da burguesia. Essa hipótese repressiva, para Foucault, evidencia o modo como o sexo entra no discurso e não se para de falar sobre ele, de extrair dele a verdade do sujeito.

Aproveitando o conceito “dispositivo da sexualidade”, MacRae e Simões (2004) problematizam a associação entre a sexualidade e as drogas na atualidade. Isso, por exemplo, está claro na articulação feita pelo lema *hippie* que professava: “sexo, drogas e *rock'n'roll*”. Para MacRae e Simões (2004) ocorre hoje, assim como aconteceu com a sexualidade no século XIX, uma profusão de discurso médico, psicológico, jurídico e penal em torno das drogas. Desse modo, se pode pensar no funcionamento de um dispositivo da droga.

O dispositivo de sexualidade, assim como o da droga, está, dessa maneira, conectado com as técnicas de poder de uma determinada sociedade. A sexualidade é pensada por Foucault como um “dispositivo político”, onde são articuladas diversas práticas e discursos. O filósofo francês esclarece que a análise do dispositivo de sexualidade, iniciada na *História da Sexualidade I – A vontade de saber* pretende

[...] mostrar de que modo se articulam dispositivos de poder, diretamente ao corpo a corpo, a funções, a processos fisiológicos, sensações, prazeres; longe do corpo ter se apagado, trata-se de fazê-lo aparecer numa análise em que o biológico e o histórico não constituam seqüência como no evolucionismo dos antigos sociólogos, mas se liguem de acordo com uma complexidade crescente na medida em que se desenvolvam tecnologias modernas de poder que tomam por alvo a vida.” (FOUCAULT, 2006, p.165).

Portanto, no dispositivo da sexualidade incidem duas tecnologias modernas de poder: uma *anátomo-política* centrada no corpo e um *biopoder* interessado pelos fenômenos próprios da vida. Essas que são algumas das grandes questões presentes no pensamento de Foucault e dizem respeito a modos de problematização do sujeito, das instituições e do conhecimento que foram produzidos em determinadas épocas. Essas análises foram feitas por conjuntos de problematizações que se interpenetram continuamente.

Após evidenciar as linhas de saber e poder que compõem os dispositivos concretos, Michel Foucault interessa-se pelas linhas de subjetivação. Para Deleuze (1996) as linhas de subjetivação presentes no dispositivo são vetores que apontam para a constituição de novos dispositivos, novos modos de sensibilidade. Nesse sentido, as drogas e o cinema podem ser entendidos como um dispositivo social produtor de subjetividade.

A questão da subjetividade abre caminho para novas pesquisas em Foucault, que se processou a partir das rupturas do seu pensamento e dos impasses políticos da sua época. A proposta da problematização do sujeito e da ética busca resolver a sensação de “beco sem saída” que o seu pensamento enfrentou na década de 1970, onde tudo parecia estar dominado pelo poder e as alternativas ao cenário de disciplinamento e controle pareciam fadadas ao fracasso.

Diante desse impasse político, Foucault se interessa pela pesquisa dos modos de governo no momento em que escreve o primeiro volume da *História da Sexualidade* em 1976 (COMBES, 2011).

Nesse período o filósofo fez viagens de trabalho para diversos países, entre quais podemos destacar o Brasil e os EUA, principalmente a Universidade de Berkeley, na Califórnia. Nos seminários desenvolvidos em Berkeley, Foucault entra em contato com movimentos contraculturais (feministas, homossexuais, etc.) de São Francisco que desenvolvem politicamente problemas afinados com os caminhos tomados pelas pesquisas do filósofo sobre a subjetividade.

Nesses encontros no ambiente politizado e libertário de Berkeley, Foucault estabelece uma interlocução intelectual proveitosa para suas pesquisas. O contato com Berkeley acontece no momento em que ele desenvolvia suas pesquisas para o primeiro volume da *História da Sexualidade* e significa para ele a aproximação com os *movimentos contraculturais*, principalmente com a luta da comunidade homossexual e negra nos EUA. Após oito anos, nos dois volumes posteriores lançados no mesmo ano da sua morte em 1984, a questão da subjetividade e os modos de governo ético ganham um lugar especial, em contraste com a analítica do poder e a sua explicação pelo modelo da luta e da guerra, onde estava inserida a questão do biopoder. (COMBES, 2011).

O tema da subjetividade emerge e passa a ser central nas pesquisas de Foucault. Muriel Combes (2011) comenta sobre o trabalho de Foucault que “[...] entre 1976 e 1982 uma reversão da perspectiva da pesquisa se opera, tal que em 1982, não é mais o

sujeito que é problematizado a partir do problema mais vasto do poder, mas o poder que é abordado no interior de um questionamento sobre o sujeito declarado primeiro.” (*Ibidem*, p.45, tradução nossa). O próprio Foucault (1995, p.232) interpreta a sua trajetória e declara no texto *Sujeito e Poder* que “não é o poder, mas o sujeito, que constitui o tema geral da minha pesquisa.”

Foucault, dessa maneira, orienta a sua pesquisa para as questões constitutivas da subjetividade e da sua relação com os *jogos de verdade*. Nos cursos proferidos nesse período no *Collège de France*, ele desenvolve a problematização da subjetividade e das práticas de *cuidado de si*. Para tanto, Foucault recorre à filosofia da antiguidade grega e remonta algumas das questões que são importantes na constituição da ética.

Tendo como linha mestra os modos de subjetivação, suas pesquisas abarcam a experiência ética da Grécia Antiga (entre os séculos IV a.C. e II a.C.), romana (entre II a.C. e II d.C.), cristã (entre IV e XVI d.C.) e a experiência moderna a partir do século XIX. A pesquisa histórica de Foucault, no entanto, está conectada com os problemas colocados pelo presente e dizem respeito, de modo bastante claro, às questões políticas que se desenvolviam na atualidade em que ele coloca tais questões, a saber, o começo da década de 1980, quando ele lança a sua análise para a questão da subjetivação e da ética.

O estudo que o autor da *História da Sexualidade* realizou sobre a antiguidade greco-romana dizia respeito a uma série de procedimentos (dietética, econômica, erótica) em relação do corpo e seus prazeres, a *aphrodisia*. Foucault analisa o modo como as práticas sexuais eram problematizadas e as questões que suscitavam inquietações éticas. Questões como a relação com o corpo e a saúde, que fazem parte do questionamento da vida e da morte, mas também a relação agônica de si para consigo, o prazer e a verdade. Desse modo, o comportamento sexual e usos dos prazeres são tomados por práticas de si, não sendo objeto de interdições.

Ora, parece, pelo menos em uma primeira abordagem, que as reflexões morais na Antiguidade grega ou greco-romana foram muito mais orientadas para as práticas de si, e para a questão da *askesis*, do que para a codificação de condutas e para a definição escrita do permitido e do proibido. (FOUCAULT, 2009, p.39).

Na Era cristã um novo modo de subjetivar tem relação com o poder pastoral e o dispositivo da confissão. Desenvolve-se uma *hermenêutica do desejo* e as confissões sobre os segredos do sexo passam a dizer a verdade sobre o sujeito. O interesse pela

história da sexualidade é então uma genealogia “[...] da pertinência do sexo como princípio explicativo da identidade verdadeira e oculta de uma pessoa.” (SISSA, 1999, p.42). Portanto, a pastoral cristã inicia um processo em que o sexo e a relação com o prazer passam por diversos dispositivos, que incluem o inquisitorial, o punitivo e o terapêutico (*Ibidem*).

No contemporâneo é possível ver também novos modos de subjetivar que estão sendo produzidos por dispositivos sociais e que não são, por sua vez, nem gregos, nem cristãos. Foucault estava direcionando sua pesquisa para esses novos dispositivos contemporâneos, a que temos acesso principalmente nas suas entrevistas e na maneira como ele intervinha nas práticas do seu tempo através do engajamento político em relação ao sistema prisional, com o Grupo de Informação sobre as Prisões (GIP) e também na denúncia da tortura da ditadura brasileira, quando esteve por aqui.<sup>16</sup>

Esse filósofo, que criticou a postura do intelectual como detentor da verdade e da consciência de uma época e também evidenciou a “indignidade de falar pelos outros” (DELEUZE, 2005, p.72), estava interessado em colaborar com os grupos, movimentos, coletivos tidos como marginais (loucos, delinquentes, homossexuais, etc.) em lutas específicas que desafiavam as concepções universais e o regime de verdade que desqualificam os discursos dos infames da história para impor a verdade dos vencedores (LOBO, 1997).

Sobre o lugar do marginal nos desses novos dispositivos, Deleuze pergunta: “Não se poderão invocar dispositivos onde a subjetivação já não passa pela vida aristocrática ou a existência estetizada do homem livre, mas antes pela existência marginal do ‘excluído’?” (DELEUZE, 1990, p. 158).

Deleuze considera que o trabalho de Foucault ficou nesse ponto em aberto, devido a sua morte, no momento em que ele ia pensar nos dispositivos contemporâneos que não estão mais submetidos àqueles da antiguidade greco-romana e do cristianismo.

Os novos modos de subjetivação passariam também pela experiência marginal, daqueles que criam práticas de cunho minoritárias, experimentações. Porém, é bom marcar que tanto o pensamento de Deleuze e Guattari quanto o de Foucault não fazem a exaltação da loucura e da marginalidade, que seriam os portadores de uma verdade secreta, mais sedutora e experimental. Deleuze avizinha-se de Michel Foucault para dizer:

---

<sup>16</sup> Os passos de Foucault no Brasil foram monitorados pelos agentes da polícia política do Estado brasileiro durante suas vindas ao país. (RODRIGUES, 2012).



Compartilho do horror de Michel por aqueles que se dizem marginais, acho cada vez menos suportável o romantismo da loucura, da delinquência, da perversão, da droga. Mas, para mim, não são criadas pelos marginais as linhas de fuga, isso é, os agenciamentos do desejo. Ao contrário, elas são linhas objetivas que atravessam uma sociedade, nas quais os marginais instalam-se aqui e ali para fazer um círculo, um circuito, uma recodificação (DELEUZE, 1995, p.63).

As práticas de resistência, para Foucault, e o conceito de linhas de fuga, para Deleuze e Guattari, não dizem respeito a criações de pequenos grupos de experimentadores que funcionariam como uma vanguarda do desejo. Ao contrário desse tipo de concepção, eles expressam que tais forças se impõem na construção do social como um agenciamento produtivo do desejo, sem partir de alguns sujeitos ou grupos em especial. Dessa maneira, essas linhas objetivas são geridas no seio dos dispositivos sociais concretos que estão dispersos nas suas maquinações produtoras de subjetividade.

Na batalha contra as identidades opressivas, a linha de fuga dá consistência ao desejo de singularizar uma existência (ZOURABICHVILI, 2004). Esse conceito de fuga aparece na obra de Deleuze e Guattari como a possibilidade da experimentação do desejo em diversos campos sociais. Portanto, essa noção não remete a uma atitude de escapismo diante da realidade, mas sim afirma o campo de imanência do desejo e indica a criação de novos territórios existenciais que fazem fugir os binarismos.

O conceito de linha de fuga se articula com a análise da mutação da subjetividade e as diversas linhas que podem compor esse plano: linhas segmentárias, duras, flexíveis, etc. No entanto, nenhuma dessas linhas está isolada, elas estão imbricadas em diversos dispositivos sociais.

Portanto, Deleuze e Guattari (1995) não partem para um julgamento de valor das linhas como se essas fossem entidades fixas, eles vislumbram o processo molecular em que uma linha segmentar devém linha de fuga. Desse modo, a análise parte da pergunta: Como isso funciona? Em outras palavras, que tipo de agenciamento é possível fazer?

É a partir dessas linhas que se pode consistir um movimento. Cada linha não é uma constante nela mesma, nem pode ser valorada de modo absoluto, pois elas indicam um modo de funcionamento específico sempre em vias de passar por um movimento de desterritorialização, uma constante construção subjetiva e de constituição de territórios móveis, nômades. Eis a função de uma linha de fuga, a produção de territórios políticos e subjetivos inauditos.

Os diversos campos (ciência, artes, lutas sociais) estão conectados pelas linhas do rizoma que as articula por meio da multiplicação de séries semióticas heterogêneas. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ela foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga. Estas linhas de fuga no rizoma não param de se remeter uma às outras. É por isso que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a “forma rudimentar do bom e do mau.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.18).

Assim, é possível construir novas práticas e modos de pensar as drogas, que se propagam fissurando as políticas proibicionista e criminalizante que vigoram até os nossos dias. Os agentes redutores de danos atuam em uma linha tênue que pode ser rompida a qualquer momento pela política maior (padrão e hegemônica) sobre drogas. Eles são continuamente criminalizados e desqualificados pela norma dominante e que por meio dessa prática ganharam estatuto político, que os tornaram visíveis e com capacidade de interlocução para o debate das políticas de drogas.

Os trabalhadores da RD, que operam o trabalho de campo, são pessoas em situação de rua, travestis, profissionais do sexo, usuários de drogas e muitos outros grupos. Todavia, esses grupos não consolidam um modelo identitário hierárquico. Podemos dizer com Deleuze (2006b) que essas singularidades em devir são minoritárias, visto que desafiam um padrão político e subjetivo erigido como modelo e verdade. Nesse sentido, os devires “[...] exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre nas bordas das instituições reconhecidas (...)” (DELEUZE e GUATTARI, 2007b, p.30).

A questão da maioria e do devir minoritário é tratado por Deleuze de modo a esclarecer quaisquer dúvidas. Para ele “as minorias e as majorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria” (DELEUZE, 2006b, p.214). Se maioria e minoria não se referem propriamente ao caráter estatístico ou populacional de um dado território, podemos entender que esses conceitos podem ser explicados por seu conteúdo político. “O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme: por exemplo, o europeu médio adulto macho habitante das cidades [...] Ao passo que uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo.” (*Ibidem*).

A maioria, dessa maneira, é a entidade que mede todas as outras coisas pelo seu padrão, nesse sentido ela é um metro padrão (BARROS e PASSOS, 2005). Enquanto o majoritário define um modelo de identidade estabelecida, o minoritário é um processo de devir, ou seja, a possibilidade de criação de novos territórios existenciais. Por isso, Deleuze e Guattari (2006b, p.214) nos falam de um devir minoritário: “Pode-se dizer que uma maioria não é ninguém. Todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-lo.”

No entanto, uma conjuntura política pode fazer com que minorias desenvolvam modelos, mas Deleuze marca a primazia da experimentação e da autonomia em relação aos modelos.

Quando uma minoria cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, e sem dúvida isso é inevitável para a sua sobrevivência ou salvação (por exemplo, ter um Estado, ser reconhecido, impor seus direitos) Mas sua potência provém do que ela souber criar, e que passará mais ou menos para o modelo, sem dele depender (DELEUZE, 2006b, p.214).

Nesse sentido, o devir-negro; devir-criança, devir-mulher; devir-travesti e outros podem ser experimentados por essas práticas minoritárias, constituídas por elementos heterogêneos que habitam e constituem o desejo.

John Lennon condensou na canção *Woman is the nigger of the World* as diversas formas de opressão (sexismo, racismo) que tanto as mulheres e negros enfrentam. O termo *nigger* é usado de modo racista para identificar como escravos os negros norte-americanos. Ao aproximar na canção essas duas experiências de opressão vividas por mulheres e negros, vemos que as identidades fixas ficam mais difíceis de serem mantidas, pois existe algo de comum nessa posição minoritária que une negros, mulheres e crianças diante da regra padrão “homem branco e adulto”. A identidade construída a partir dos grupos hegemônicos seria, dessa maneira, uma forma de opressão.

A experimentação das práticas de cuidado nos coloca diante de um espaço que intensifica modos de singularização, ou seja, que nos permite transitar por um campo que produz continuamente diferença diante do mesmo, das identidades hegemônicas. A repetição do mesmo no contexto do cuidado leva à cronificação das práticas e dos processos de subjetividade (TYKANORI, 2000).

Os elementos de um devir nunca aparecem sozinhos, eles realizam uma dupla captura, tal como descrito por Deleuze e Guattari entre a vespa e a orquídea, que acontece em um duplo movimento: o devir-vespa da orquídea e o devir-orquídea da vespa. A orquídea cria uma imagem da vespa em si, e a vespa, por sua vez, transforma-se em aparelho reprodutor da orquídea e transporta o seu pólen – relação de dupla captura entre cadeias semióticas animais e vegetais. O rizoma faz aliança com aquilo que entra em processo de devir. Como os próprios autores afirmam: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.16-17).

Deleuze e Guattari colocam essa questão da seguinte maneira: “Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio” (DELEUZE e GUATTARI, 2007b, p.107).

Isso não quer dizer que imitamos, ou mesmo, que somos transformados em travestis, sem-teto e “drogados”, mas que somos afirmativamente tomados pela experiência de cuidado, não sendo mais possível discernir o cuidado de si e o cuidado do outro, porque essa distinção não faz sentido do ponto de vista do plano comum de produção de subjetividade. O si e o outro surgem no mesmo plano de emergência de modo que esses componentes heterogêneos não se separam na constituição dos sujeitos.

Waly Salomão (2001), em *Câmara de Ecos*, dá corpo a essa noção pela via da prática poética: “Cresci sob um teto sossegado, meu sonho era um pequenino sonho meu. / Na ciência dos cuidados fui treinado. / Agora, entre meu ser e o ser alheio a linha de fronteira se rompeu.” (SALOMÃO, 2007, p.21) Uma linha de fuga aponta a constituição de uma postura ética que opera por aliança entre as multiplicidades, agenciamento do desejo (DELEUZE e GUATTARI, 2007d).

Até o momento, vimos que é a partir da definição de um campo problemático que podemos ver os dispositivos e modos de subjetivação que dele fazem parte. Os dispositivos sociais concretos produzem ao mesmo tempo processos de subjetivação e assujeitamento, que podem vir a dar corpo a paradigmas que organizam e dão consistência a um conjunto de práticas sociais.

Os paradigmas dizem respeito, dessa forma, a uma noção mais abstrata que opera na dimensão conceitual e indica as linhas políticas, éticas e metodológicas de um determinado campo de práticas. Essas linhas são como diretrizes gerais dos modos de

fazer e da resolução de problemas que emergem no contato com os dispositivos que constituem os domínios da ciência, da política e da estética.

### 1.5 - Paradigmas: Ciência, ética e estética

Quando falamos de paradigma é quase obrigatório citar o livro de Thomas Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas* (1992), que introduz esse conceito como uma chave para mapear a história da ciência e os procedimentos encontrados dentro da comunidade científica.

No pós-fácio do livro que foi escrito no ano de 1969, Kuhn busca desfazer alguns mal-entendidos que pairam em torno do conceito de paradigma quando se analisa a comunidade científica. O epistemólogo identifica dois sentidos diferentes do conceito no seu livro:

De um lado, indica toda a constelação de crenças, valores, técnicas etc..., partilhadas pelos membros de uma comunidade determinada. De outro, denota um tipo de elemento dessa constelação: as soluções concretas de quebra-cabeças, que empregadas como modelos ou exemplos, pode substituir regras explícitas como base para a solução dos restantes quebra-cabeças da ciência normal (KUHN, 1992, p.218).

Sobre essa passagem, Jacó-Vilella, Cerezzo e Rodrigues (2003, p.10) consideram que Kuhn, ao falar do caráter exemplar dos paradigmas, pode dar a entender a existência de valor de verdade inquestionável para os cientistas. No entanto, o caráter exemplar da solução de quebra-cabeças (problemas) pode ser tomado como um acontecimento carregado de singularidade e contingência e que pode ser resumida na expressão um “exemplar entre outros.” (*Ibidem*). Nesse caso, existem diversos exemplares ou modos para a resolução de problemas, sendo que uns são mais eficazes do que outros.

Para Jacó-Vilella Cerezzo e Rodrigues, a preferência de um exemplar em relação a outro em um campo específico se dá por “[...] uma *acumulação de força* ligada a um jogo de conexões laterais, a uma modelagem por reciprocidade, à intensificação de nexos entre elementos dispersos, sem qualquer valor *apriorístico*.” (2003, p.10, grifos dos autores),

O olhar de Kuhn sobre a comunidade científica também ressalta esses elementos singulares e acidentais que são rejeitados em nome da “neutralidade das ciências” quando ela olha para si mesma. Ele afirma que: “Um elemento aparentemente arbitrário,

compostos de acidentes pessoais e históricos, é sempre um ingrediente formador das crenças esposadas por uma comunidade científica específica numa determinada época.” (KUHN, 1992, p.23).

Desse modo, o autor apresenta questões importantes para a história da ciência ao indicar o caráter muitas vezes arbitrário das crenças que unem a comunidade científica e ao ver no aparecimento de anomalias internas, não explicáveis pelo sistema teórico, um motor para as revoluções científicas e a conseqüente criação de novos paradigmas <sup>17</sup>, que se dá a partir de uma ruptura. Assim, a ciência não é uma narrativa monótona e contínua, mas atravessada por rupturas e emergências de novos problemas.

Nota-se que o conceito de paradigma em Kuhn não está restrito somente ao campo das ciências, pois também aventura-se a pensar a arte o desenvolvimento do estilo. Por exemplo, Kuhn pensa a partir do conceito de paradigma o modo pelo qual as pinturas podem ser modeladas umas nas outras, em contraponto ao entendimento de que seriam produzidas de acordo com alguns cânones abstratos de estilo (KUHN, 1992).

Dessa forma, Kuhn distancia-se da concepção de normatividades científicas movidas por cânones ideais. O desenvolvimento de um determinado estilo, ou de modo mais geral, da criação no campo das artes passa também por rupturas. O autor lembra que os campos da ciência e da arte não eram separados por uma clivagem, sendo possível passar de um para o outro sem problemas (JACÓ-VILELA, CEREZZO, RODRIGUES, 2003).

Após a interrupção desse intercâmbio entre os campos, o termo arte continuou a ser aplicado à tecnologia e ao artesanato que eram ambos vistos como passíveis de aperfeiçoamento. Nesse sentido, Kuhn considera que a separação entre ciência e arte observada na modernidade se efetua quando a pintura e a escultura abandonam o ideal de representação que seguiu vigendo na ciência.

Foi somente quando essas duas últimas disciplinas [pintura e a escultura] renunciaram de modo inequívoco fazer da representação seu objeto último e começaram novamente a aprender com modelos primitivos que a separação atual adquiriu toda sua profundidade. (KUHN, 1992, p.203).

---

<sup>17</sup> Fressard percebe uma analogia entre os conceitos de “imagem do pensamento” em Deleuze e Guattari e de paradigmas em Kuhn. Nos dois casos se passa de uma teoria a outra por ruptura, descontinuidade radical. Como ele mesmo afirma: “Par suite, paradigmes ou concepts sont, comme nous l'avons déjà indiqué, incommensurables: la création d'une image de la pensée, d'une fonction scientifique ou d'une composition artistique posent, simultanément, du même mouvement, le plan de consistance et les critères à même des les évaluer .” (FRESSARD, 2009, p.75).

O epistemólogo da ciência norte-americano aborda com acuidade os paradigmas da “ciência normal”, no entanto, quando tratamos de paradigma em uma prática social não estamos precisamente colocando em relevo o seu sentido epistêmico, mas sua contribuição e força para um campo problemático específico. Trata-se, então, menos de um paradigma epistemológico e mais de um paradigma da práxis ou ético.

Portanto, enfatizamos a acepção ética do paradigma, que evidencia um caráter problemático para si mesmo e para as outras práticas presentes no campo. Assim como para Kuhn, a separação artificial entre diferentes domínios não satisfaz as inquietações conceituais de Guattari (2006), por isso ele propõe o desenvolvimento de um paradigma estético que interaja continuamente com os campos científicos e éticos. O paradigma estético, que ele denomina de *caosmose*, promove uma integração entre diversos aspectos sem qualquer lógica de exclusão entre eles. A proposta de Guattari é estabelecer uma relação *maquínica* que crie a partir de elementos heterogêneos.

Assim o paradigma estético processual trabalha com os paradigmas científicos e éticos e é por eles trabalhado. Ele se instaura transversalmente à tecnociência porque os *phylum* maquínicos desta são, por essência, de ordem criativa e tal criatividade tende a encontrar a do processo artístico. Mas, para estabelecer essa ponte, temos que nos desfazer de visões mecanicistas da máquina e promover uma concepção que englobe, ao mesmo tempo, seus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociais, teóricos, estéticos (GUATTARI, 2006, p.136-137)

Desse modo, Guattari quer romper com as lógicas que separam o componente criativo no campo exclusivo das artes e, também, pensar um atravessamento dos paradigmas em constante jogo entre si. O paradigma estético, ele mesmo, tem um forte componente ético-político. A questão do cuidado e a sua relação com a criação e a alteridade figuram para Guattari como elemento central da problemática ética.

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala da responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas. (GUATTARI, 2006, p.137).

Para o paradigma estético, a ética é produto da própria experiência de criação processual que não responde às exigências de um poder transcendente. Nesse sentido, a questão ética surge como resultado de um exercício, uma prática com possibilidades

criativas sem qualquer lei que intervenha imperativamente nessa relação imediata de criação.

Mas essa escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e todo-poderoso. A própria gênese da criação encontra-se tomada pelo movimento da criação processual. Isto é bem nítido no caso da enunciação científica, que tem sempre uma cabeça múltipla: cabeça individual, é claro, mas também cabeça coletiva, cabeça institucional, cabeça maquínica com os dispositivos experimentais, a informática com os bancos de dados e a inteligência artificial [...] (GUATTARI, 2006, p.137)

Sobre sua proposição estética e política, Guattari (2006) evidencia a sua concepção de máquina e da sua relação o processo de produção do ser e da subjetividade. As máquinas desenvolvem agenciamentos de produção de si e do mundo, e também ontológicos com a definição de um ser ético.

O maquinismo, como entendemos nesse contexto, implica um duplo processo autopoietico-criativo e ético-ontológico (a existência de uma “matéria de escolha”) estranho ao mecanismo, de modo que o imenso encaixe de máquinas em que consiste o mundo de hoje, se acha em posição autofundadora da sua passagem ao ser. O ser não precede a essência maquínica; o processo precede a heterogênese do ser. (GUATTARI, 2006, p.138).

O problema proposto de como montar as máquinas éticas e estéticas está no coração do empreendimento de Guattari, em outras palavras, no questionamento permanente de como essas máquinas funcionam – *Comme ça marche?* [Como isso funciona?]. As máquinas podem ser tomadas como relações estabelecidas no campo social, que se dão a partir de acoplamento de elementos heterogêneas que entram em conexão.

A pergunta sobre a montagem das máquinas pode ser feita para pensar os agenciamentos sociais de uma prática. Essa concepção faz da máquina um conceito operador que visa à explicitação dos processos, que cria, em um mesmo movimento, individuações e agenciamentos sociais. (SAUVAGNARGUES, 2012).

O novo paradigma proposto por Guattari demonstram que os campos sociais são atravessados constantemente e agenciados por componentes éticos, estéticos e políticos. É importante analisar o contexto e a *acumulação de forças* que permite a emergência da RD como paradigma das práticas de cuidado e atenção para as políticas sobre álcool e outras drogas.



### 1.5.1 - Paradigma da RD

O paradigma da RD surge como a afirmação para o campo de uma prática social e clínica que ganha, ao longo do tempo, um estatuto político e transforma-se em referência entre as políticas públicas sobre álcool e outras drogas, o que não quer dizer que ela seja uma prática dominante nesse campo. Assim, temos uma linha de apresentação metodológica que parte do campo problemático, passa pelos dispositivos e chega até a consolidação do paradigma. Essa distinção se faz necessária para analisarmos as relações dessas políticas sobre drogas construídas historicamente no país.

A RD na sua prática é composta por diversas linhas (movimentos sociais, coletivos, pesquisa, política pública etc.) que encaminham para diversos campos de análise. A trajetória *underground* da RD no Brasil (BUENO, 1998), que começa de modo quase clandestino em Santos e segue num movimento subterrâneo que aos poucos emerge e ganha visibilidade no país, nos dá pistas da constituição de subjetividades que não fazem apelo a identidades fixas e organizadas por meio de coordenadas desde já estabelecidas de modo hierarquizado e binário.

O trabalho realizado pela RD desenvolveu um método co-gestivo (CAMPOS, 2005) devido à participação ativa das pessoas que usam drogas nas práticas de cuidado e gestão política. O paradigma da RD está inserido em um ambiente sociocultural que lhe confere pertinência. O diálogo permanente com outros saberes e práticas dá consistência crítica às práticas de cuidado no campo das práticas com drogas.

De acordo com o arranjo de forças de um determinado campo problemático os dispositivos ganham destaque em relação a outros. Isso se deve ao diagrama de poder de uma sociedade que estabelece uma relação de reciprocidade com os dispositivos que organizam as relações de um determinado campo.

Consideramos que um conjunto de dispositivos pode constituir um paradigma, dependendo da sua força de atração no campo. Esse é o caso do paradigma da abstinência, que é composto por uma série de dispositivos (morais, religiosos, médicos-sanitários) e constitui-se como política geral ou modo de articular as práticas concretas em relação à problemática das drogas (PASSOS e SOUZA, 2011).

É preciso dizer que o paradigma da abstinência vai além de um direcionamento clínico compartilhado e eticamente referenciado no sentido da interrupção do uso de drogas. Passos e Souza (2011) esclarecem que:

Por paradigma da abstinência entendemos uma rede de instituições que define uma governabilidade das políticas de drogas e que se exerce de forma coercitiva na medida em que faz da abstinência a única direção de tratamento possível, submetendo o campo da saúde ao poder jurídico, psiquiátrico e religioso (PASSOS e SOUZA, 2011, p.157).

A abstinência e a RD são dois paradigmas que disputam o campo das políticas públicas sobre álcool e outras drogas. O paradigma da abstinência que é correlata à política antidrogas é o método de abordagem mais tradicional e diz respeito a um conjunto de práticas que tem a hegemonia do campo e o privilégio nos hospitais psiquiátricos e outros espaços sociais. Na atualidade as denominadas comunidades terapêuticas (CT) são o dispositivo onde o paradigma é mais visível. O preocupante é que as CT difundem, para efetivar o seu “método”, práticas de seqüestro e tutela, que violam a autonomia e dos direitos humanos dos usuários de álcool e outras drogas.

O paradigma da RD considera a abstinência como um caminho possível de ser trilhado a partir da análise da singularidade de cada caso. No entanto, essa não é uma condição essencial para o tratamento, nem um objetivo em si mesmo para a produção de cuidado. O círculo vicioso das “recaídas” e do discurso moral não fazem sentido para a prática da RD. Como pode ser visto na *Política de Atenção Integral para os Usuários de Álcool e outras Drogas*:

A abstinência não pode ser, então, o único objetivo a ser alcançado. Aliás, quando se trata de cuidar de vidas humanas, temos que, necessariamente, lidar com as singularidades, com as diferentes possibilidades e escolhas que são feitas. As práticas de saúde, em qualquer nível de ocorrência, devem levar em conta esta diversidade. Devem acolher, sem julgamento, o que em cada situação, com cada usuário, é possível, o que é necessário, o que está sendo demandado, o que pode ser ofertado, o que deve ser feito, sempre estimulando a sua participação e o seu engajamento (BRASIL, 2003).

A RD, na sua prática que visa abarcar a diversidade constituinte da vida, não reforça a concepção binária que considera que a saída para a questão das drogas é a simples exclusão da substância. Tal concepção também permeia a perspectiva moral que separa as drogas em lícitas e ilícitas.

É precisamente isso que dizem os documentos oficiais do Ministério da Saúde, quando este observa que: “Vemos aqui que a redução de danos oferece-se como um método (no sentido de *methodos*, caminho) e, portanto, não excludente de outros” (BRASIL, 2003, p. 12).

O paradigma da RD aparece como um caminho metodológico possível e é adotado pelo Estado brasileiro no âmbito das políticas públicas de saúde. Souza (2007) destaca algumas diretrizes metodológicas que compuseram com a RD ao longo da sua trajetória e que são: clínica ampliada, ação no território e transversalidade.

A clínica ampliada pode ser tomada como uma ação que questiona os limites tradicionais do fazer clínico. Nesse sentido, não se pode mais separar a clínica da política, ainda mais quando se trata de políticas públicas e os múltiplos saberes e dispositivos que estão nesse campo.

A transversalidade é uma diretriz que amplia a comunicação entre as práticas e saberes e permite a produção de um plano comum da experiência de cuidado e gestão compartilhada. A ação no território revela a capacidade da RD estar junto com as pessoas que fazem usos de drogas nos diversos contextos em que eles se encontram. Essas diretrizes do trabalho estão juntas e cada uma delas reforça a potência da outra na prática concreta.

O MS também propõe a RD como paradigma da atenção integral aos usuários de álcool e outras drogas, assim a realização desta prática na construção de estratégias de articulação com a rede pública de saúde e outros equipamentos sociais. (DIAS, 2008). Essas estratégias são apresentadas da seguinte maneira:

Se afirmamos que a redução de danos é uma estratégia, é porque entendemos que, enquanto tal, e para ter a eficácia que pretende, ela deve ser operada em inter-ações, promovendo o aumento de superfície de contato, criando ponto de referência, viabilizando o acesso e o acolhimento, adscrevendo a clientela, qualificando a demanda, multiplicando as possibilidades de enfrentamento ao problema da dependência no uso de álcool e outras drogas (BRASIL, 2003).

O paradigma, no caso da RD, pode ser entendido como diretriz geral da atenção e gestão da política pública sobre álcool e outras drogas. Nesse sentido, o paradigma dá a orientação ou guia um determinado conjunto de práticas públicas (políticas públicas) e dá as coordenadas éticas e políticas dentro de um campo problemático heterogêneo, onde se fazem presentes diversos modos de experimentar e produzir cuidados com as pessoas que usam drogas.

Nesse sentido, ao contrário de um modelo, o paradigma da RD poderia ser descrito como aquele que funciona sem ser modelar e sem a prerrogativa de unificar todo o campo. Estaríamos diante, então, de um paradigma sem modelo, visto que a prática da RD não visa o desenvolvimento de um modelo ortodoxo a ser aplicado de modo geral, ou seja, que funcione de modo prescritivo para qualquer situação dada. De tal forma que esse paradigma constitui uma atitude de singularizar as práticas concretas, funcionando como “um exemplar entre outros”. (JACÓ-VILELA, CEREZZO, RODRIGUES, 2003, p.10)

O paradigma da RD adotado na sua trajetória está mais próximo da perspectiva elaborada por Guattari, pois se trata da constituição de um procedimento político que atravessa o campo da ética, estética e da ciência, fazendo pontes entre eles.

Diante desse cenário é necessário investigar quais são as forças que mobilizam as práticas da RD e como emerge a dimensão de paradigma na máquina de estado. Consideramos que a simples adoção formal do paradigma pelo Estado não garante que as políticas guiadas pela experimentação *underground* e a lógica de cuidado que ela enseja. Tendo em vista o caráter abstrato do paradigma, a sua adoção pode sugerir mais dos aspectos discursivos sem a radicalidade da experimentação de suas práticas de cuidado. Ou seja, essa relação dentro da racionalidade pode esvaziar a sua potência crítica.

Antes de aprofundar as análises das questões das políticas sobre drogas e do paradigma da RD e as disputas, cabe lançar um olhar para outros modos de experimentação relacionados com o campo problemático das drogas e que atravessa também as obras audiovisuais.

## 2 – Experimentação: uma Cartografia com *Meteorango Kid*

Colégio de Aplicação

No céu, azul, azul fumaça  
Uma nova raça  
Saindo dos prédios para as praças  
Uma nova raça

No céu, azul, azul fumaça  
As palavras correm pelos pensamentos  
No céu, azul, azul fumaça  
A mídia a morte calçam igual

Uma geração em busca  
Nem o bem, nem o mal  
O próprio passo é a razão  
Galvão e Moraes Moreira

### 2.1 - A experimentação com *Meteorango Kid*

Nossa experimentação metodológica parte da abertura de sentido propiciada pelo filme *Meteorango Kid: o herói intergalático*, realizado por André Luiz Oliveira em 1969. Essa criação estética promoveu uma ampliação dos sentidos da pesquisa, abriu para nós “as portas da percepção” (HUXLEY, 2001).

Ao assistir *Meteorango Kid* na sala Walter da Silveira, na cidade de Salvador no ano de 2004, pude ver a juventude soteropolitana do pós-golpe de 1964. Ali foi aberto um caminho pela experiência cinematográfica, da imagem em movimento que descreve uma paisagem política de uma época. O que estava sendo apresentado no filme tinha contato afetivo com a vida experimentada no presente, as andanças pela cidade, os encontros, a política, o cinema, em suma, a experiência de ser jovem em Salvador.

O trabalho do jovem André Luiz trazia para o primeiro plano uma profusão de questões relevantes para pensar o contemporâneo, inclusive as relações da juventude, no limiar da década de 1960, com a política, a estética e as drogas.

O que se vê na tela vai além da associação fácil entre o uso de substâncias psicoativas e a experiência contemplativa e onírica. As substâncias psicoativas aparecem ali no contexto do questionamento da organização familiar tradicional, da violência de Estado e do fechamento político e cultural, vivido como experiência

traumática, um corte abrupto no sonho coletivo. As linhas privilegiadas pela nossa análise apontavam para o presente e dizem respeito às transformações operadas nos territórios, nos modos de subjetivação e no campo problemático das drogas.

Esse é o ambiente político onde as disputas contra a ditadura vão acontecer. Agora nos parece pertinente traçar um mapa a partir de *Meteorango* e encontrar alguns personagens e cenários que compõem o quadro geral de análises e constituem uma cartografia da capital da Bahia.

Para traçar essa cartografia, propomos um passeio pelas ruas de Salvador que sai do Terreiro de Jesus, onde se encontra a Faculdade de Medicina da Bahia.

A Faculdade foi fundada em 1808, com a chegada da família real ao nosso país, que se transformou, num passe de mágica, de colônia do outro lado do atlântico a sede do império português. Esse espaço tradicional da Bahia abriga a história do poder e saber da instituição médica. Ali, os “doutores” orgulhosos e saudosos de uma história de grandeza que se esfumaça no tempo poderiam agregar que esta é a primeira faculdade do Brasil, na qual ensinaram figuras ilustres e controversas da psiquiatria brasileira, da virada do século XIX para o XX, como Afrânio Peixoto, Nina Rodrigues e Juliano Moreira, que trabalharam na área de psiquiatria, medicina legal e antropologia. (COUTINHO e SABACK, 2007, p.210).

O prédio da Faculdade está em fase final de restauração e lá dentro existe um acervo de obras que conta, desde os primórdios, a história da construção da ciência médica no país. É ali, em uma das salas do prédio histórico, que a Aliança de Redução de Danos – Fátima Cavalcanti (ARD-FC), Serviço de Extensão Permanente da Faculdade de Medicina da Bahia (UFBA), encontrará abrigo. Como poderia prever que um dia, haveria ali um Centro de Atenção Psicossocial de Álcool e outras Drogas (CAPSad) em homenagem ao poeta baiano Gregório de Matos?<sup>18</sup>

Mas voltemos ao Terreiro de Jesus. Foi lá que, em 2005, conheci a ARD-FC. Marco Manso, redutor de danos e supervisor de campo, no nosso primeiro encontro me disse para ser bem-vindo à trupe. Realmente a equipe do projeto pontos móveis ligado ao serviço de extensão permanente era uma verdadeira trupe com sua perambulação de

---

<sup>18</sup> Gregório de Matos Guerra, “O Boca do Inferno”, poeta que ganhou essa alcunha por sua verve satírica que incomodava o poder constituído, viveu na cidade do Salvador no século XVII e habitou um casario no Terreiro de Jesus, “Pelourinho”. O CAPSad Gregório de Matos foi aberto em 2012 e conta com parte da equipe técnica da ARD-FC.

Kombi <sup>19</sup> pela cidade. Neste percurso por Salvador tive acesso ao debate das políticas públicas de álcool e outras drogas no campo da saúde pública e também fui apresentado a espaços até então desconhecidos da cidade de Salvador.

O trabalho de campo na ARD me levou aos bairros da Ribeira, Fazenda Coutos, Santa Cruz, Nordeste de Amaralina, Baixa do Petróleo, ao subúrbio ferroviário. Nesses lugares fiz alianças, amizades e vi de perto a pobreza e também a resistência cotidiana para construir uma vida para além das palafitas e da violência imposta pela dura realidade de uma cidade desigual. A resistência se expressava numa palavra ou gesto, ou mesmo na desconfiança e malandragem de quem já está bastante calejado da vida, mas mesmo assim inventa, monta as suas estratégias – “dá seu jeito”.

Lugares como Leblon, que, em contraste com o famoso bairro homônimo carioca, é uma das localidades mais empobrecidas da Ribeira; ou o conjunto habitacional batizado de Iraque, eram realmente espaços sociais insuspeitos de uma nova Bahia e que agora faziam parte do meu mapa geográfico e afetivo.

Amigos redutores de danos e usuários de drogas que morreram “de susto, bala ou vício” (VELOSO, 1969), como marcado em *Soy Loco por Ti, América*, homenagem ao guerrilheiro Che Guevara e ao continente latino-americano. Essa música de Capinam e Gil, gravada por Caetano Veloso em 1969, segue atual em outros contextos. Não mais a guerra de guerrilhas contra ditaduras, mas a “guerra às drogas.”

Ainda estou no Pelourinho e o lugar me sugere: “Amigos presos, amigos sumidos assim para nunca mais [...]” Gil cantando Bob Marley, *No woman, no cry*. (MARLEY, 1975). Aqui dou fim a essa divagação musical que junta Capinam e Che Guevara, Bob Marley e Gilberto Gil.

Na Praça da Sé o calor é intenso. Cruzo com baianas estilizadas e suas fitinhas do Bonfim, à caça de turistas para fotos, e passo ao lado de um chafariz modernoso que não refresca e destoa dos sobrados antigos. Esses elementos compõem um quadro surreal, Buñuel ou Salvador Dali nos trópicos, uma bricolagem aberrante da velha e da nova Bahia.

Ando distraído e um menino esquelético e negro me interpela. Ele pede algo, digo com a resposta habitual que não tenho nada, sinal de negativo com o polegar. Não sei quantas vezes isso acontece, são muitas. A Bahia complexa e desigual insiste em nos desafiar com os elementos de uma sociedade escravista. O Pelourinho, que era o lugar

---

<sup>19</sup> A Kombi foi o veículo utilizado e associado aos grupos de jovens *hippies* que saiam viajando pelo país, aqui aparece em outro contexto que será trabalhado no último capítulo.

de suplício dos negros escravizados, é hoje o sítio turístico de Salvador e emblema das suas disparidades contemporâneas. O poeta Waly Salomão escreve sobre a história do “Pelô”: “Local público de vergastação. Sítio de suplício. Um circo correto, natural, lógico, providencial para uma sociedade escravista” (SALOMÃO, 2005, p.28) e completa o diagnóstico da subjetividade elitista e punitiva que nos acompanha: “A boa consciência dos homens de bem se abanqueteava na praça para assistir de camarote aos danados da terra serem penitenciados por justa causa. Justa e inquestionável causa.” (*Ibidem*).

Pensando nesses impasses entre tempos históricos, me lembro do compromisso com o cinema, olho o relógio e vejo que estou atrasado. O filme começa daqui a pouco, seu nome é engraçado, parece com os títulos dos quadrinhos de ficção científica: *Meteorango Kid: o herói Intergalático*.

Como não tenho disco voador, apresso o passo, corro um pouco, sozinho pelas ruas. Parto da Praça da Sé e sigo pela Rua da Misericórdia, em dois minutos estamos ao lado do Elevador Lacerda. As calçadas são estreitas, o que me leva a invadir a rua Chile e dividi-la com os carros. Do outro lado da Praça Castro Alves está o Cine “Glauber”.

Não é aqui que o *Meteorango* será exibido. Esse cinema está há anos fechado sendo, a um só tempo, índice da degradação do centro da cidade e da desativação dos equipamentos culturais da *urbis soteropolitana*. Em 2008, o cinema foi reinaugurado, o nome do cineasta baiano foi mantido, mas adicionaram ao lado dele o nome de um banco privado que patrocina o espaço cultural. Do primeiro andar desse cinema temos uma visão panorâmica da Praça Castro Alves, da Bahia de Todos os Santos e do fluxo de carros e gente que sobe e desce a “praça do poeta”. Glauber, um mestre da arte em movimento está em trânsito no centro da cidade e na “periferia do capitalismo” baiano.

Avanço. Contorno o Mosteiro de São Bento, mais adiante desponta o Relógio de São Pedro, de lá até a Praça da Piedade. Foi lá que os revoltosos de Búzios, também conhecida como a Revolta dos Alfaiates foram enforcados. Uma placa na praça lembra o fato. Atravesso a praça e subo lentamente a Ladeira dos Barris e dou de cara com a biblioteca, olho para o relógio, ainda há tempo.

O espaço é um cinema público da cidade, Sala Walter da Silveira, homenagem ao crítico, ensaísta e incentivador do cinema na Bahia que criou o Clube de Cinema da Bahia nos anos 50.

A sala está localizada no bairro dos Barris, no centro da cidade, em um dos anexos da Biblioteca Pública gerida pela Fundação Cultural do Estado da Bahia



(FUNCEB), um espaço cultural que foi ponto de encontro de diversas gerações que fizeram a história do cinema na Bahia: Glauber Rocha, Roberto Pires, Orlando Senna, Álvaro Guimarães, André Luiz Oliveira, Edgar Navarro etc.

Para chegar ao cinema é preciso descer um lance de escadas que fica antes da entrada da biblioteca e leva até a bilheteria e ao *foyer*. Nos arredores da sala de exibição existem bares e escolas que dividem o espaço com casarões antigos. Durante o dia, estudantes entram e saem da biblioteca e o movimento na rua é intenso, enquanto a tarde vem caindo, as pessoas se metem nos bares e os cinéfilos solitários ou em grupo, ávidos por velhas novidades, se saúdam com olhares.

## 2.2 - Cartografias das resistências

Hoje os sediciosos não são mais supliciados em praça pública para o deleite e horror dos espectadores da violenta *mise-en-scène* escravista e colonial. Estamos agora em outro tempo, início do século XXI. A Sala Walter da Silveira abriga a exibição de *Meteorango Kid: o herói Intergaláctico*. É uma sessão do projeto *Quartas Baianas*, que exhibe obras cinematográficas feitas na Bahia para fazê-las conhecidas e formar um público sensível às produções que contam as fabulações de um povo.

Essa obra de ficção em particular foi realizada no turbulento ano de 1969, logo após o Ato Institucional número 5 (AI-5), por um jovem de 21 anos, André Luiz Oliveira. Os espectadores vão se transportar para a Salvador do final dos anos 1960. Mas o que um filme, que data de mais de três décadas atrás, pode comunicar para jovens do século XXI? Um diálogo entre gerações se estabelece, na qual uma geração acolhe a outra em seu tormento político e existencial e que se traduz em experimentação estética.

Na obra cinematográfica podemos ver as peripécias de Lula “Bom Cabelo”,<sup>20</sup> um jovem da classe média baiana que quer fazer cinema. O personagem mostra a angústia e o caráter destrutivo próprios do terrorismo de Estado vivido na ditadura civil-militar brasileira pós-68. As “viagens” de Lula são apresentadas pela estética *underground* através do excesso, e de um estilo que vai da paródia à melancolia, sem fazer concessões para o “bom gosto” do espectador. Atitude radical do realizador que leva a obra até uma zona limite e cobra uma postura radical diante daquilo que ele mostra.

---

<sup>20</sup> André Luiz começa o filme com a seguinte dedicatória: “Aliás...este filme é dedicado à meu cabelo.” O cabelo longo e rebelde era naquela época a imagem mais evidente da contestação da juventude.

Essa experiência que está atravessada pela realidade política da época, mais do que o lema *hippie* de “paz e amor” pode ser expressa pela fala do Bandido da Luz Vermelha, personagem de Rogério Sganzerla, que diz: “Sozinho é ridículo, a gente não pode fazer nada. Meu negócio era o poder. Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba.” (SGANZERLA, 1968).

Em *Meteorango Kid* no final do filme uma voz em *off* diz: “[...] é só uma questão de desordem, e a gente não entende mais nada.” (OLIVEIRA, 2007). Ou então, como aparece numa cartela no fim do mesmo filme sobre o rosto de Lula: “Procurado vivo ou morto” e logo após em sentido afirmativo: “Curti adoidado” (*Ibidem*).

Essas duas mensagens fazem referência, de um lado, aos cartazes que a ditadura espalhava na caça aos “terroristas”, e de outro, a experiência de desbunde, da “curtição” com as drogas. No filme a figura do perigoso procurado e a experiência do transbordamento existencial podem se conjugar no mesmo quadro e na mesma pessoa de Lula. Tal como a fusão entre heterônimos Marighella, guerrilheiro, e Lula, desbundado – um improvável Marighel(u)la. André Luiz afirma naquela época que ele queria com *Meteorango* de alguma maneira “vingar a morte de Guevara” (OLIVEIRA, 1997, p.28). Portanto, a relação dos ícones da contracultura e da esquerda armada não era tão distante como se poderia de início supor.

O “curti adoidado” qualifica a intensidade e de que tipo de curtição se trata. A loucura emerge como modo intenso de experimentar<sup>21</sup> que não pode ser codificado e interpretado por lógicas dominantes e preestabelecidas. A intensidade da loucura e das drogas atravessa a experiência vivida por Lula-André Oliveira.<sup>22</sup>

Bondía (2002, p.28) confirma esse componente desestabilizador e singular da experiência, “posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer.” É por isso que essa experimentação não dá garantias prévias. O que se passa com os personagens dá acesso a uma intensidade louca, transbordante, dilacerante. “*Humano, demasiado humano*”. (NIETZSCHE, 2000)

---

<sup>21</sup> Regina Benevides de Barros defende com Guattari que: “Experimentar é pontuar as cadeias discursivas em ruptura de sentido, é perguntar sobre que tipo de linhas (sedentária, nômades, de fuga) estão compondo aquele território existencial, é repensar as modelizações subjetivas em curso, avaliando-as a partir da sua eficácia estético-existencial.” (BARROS, 2009, p.300).

<sup>22</sup> O tema da loucura insiste na obra de André Luiz Oliveira. A continuação do *Meteorango Kid* é *Louco por Cinema* (1994). Vamos tratar desse filme no capítulo seguinte.

Estamos diante de uma política de resistência contracultural onde as “drogas” são, ao mesmo tempo, potência subjetivadora de novos territórios existenciais e também encontro disruptivo à maneira de um niilismo ativo (NIETZSCHE, 1999). O niilismo ativo de Lula é a afirmação das forças destrutivas que só podem ser entendidas como modo de negação do moralismo político e familiar reinante, da imposição da censura e da tortura. Os jovens daquela época estavam rompendo com os valores da geração anterior, com seus pais, e deixavam suas casas para entrar em contato com o desconhecido. A crítica aos valores “caretas” e burgueses aparece como a possibilidade de “transvalorar os valores”, afirmar novos territórios estéticos, políticos e existenciais.

A atitude de crítica a uma realidade opressiva surge para colocar o sistema de valores hegemônicos dentro do jogo das práticas abstratas, apontando para o seu caráter contingente e arbitrário (FOUCAULT, 2010). Os valores comportam neles mesmos a possibilidade da sua transvaloração. A vontade de nada expressa pela violência dos personagens em *Meteorango* é ainda a afirmação da vontade e por isso não pode ser confundido com impotência ou um nada de vontade, niilismo (NIETZSCHE, 1999).

De forma muito freqüente se associa ao cinema marginal e à contracultura, de modo geral, a pecha de escapismo diante dos problemas políticos fundamentais que o país vivia em plena ditadura civil-militar. No entanto, vemos que em *Meteorango Kid* a questão política ganha uma nova gramática, uma atitude minoritária ao politizar aquilo que não entra do esquadro da “grande política” e da preocupação com o “futuro da nação”. Assim, a câmera focaliza a dimensão microfísica desse “estranho familiar”, onde aparecem as questões da sexualidade, das drogas, da tradicional família burguesa, da criação e da constituição de uma subjetividade diante do regime ditatorial e da sua política moralizante e esteticamente “careta”. A crítica dessa geração se endereça à “camisa-de-força moral imposta pela família patriarcal tradicional, que tentava (e ainda tenta) impedir o jovem livre de conhecer e julgar o mundo e a vida” (MACIEL, 1996, p.217).

O filme de André Luiz, de certo modo, aponta para os limites da experiência *hippie* e a ideia de “paz e amor” que será substituída, em meados dos anos 1970, pelo grito *punk: no future*.

O momento político e artístico é dramatizado no filme, nas cenas em que Lula e seus amigos perambulam erraticamente pela cidade de Salvador. Quando uma pessoa que encontra o grupo de amigos na rua quer saber se a linha política de Lula é “chinesa

ou soviética”, o seu amigo ‘Caveira’<sup>23</sup> desvia-se das identidades políticas esperadas, ao dizer que o amigo foi “ex-direita alegre, esquerda radical, marxista, leninista, liberal, atualmente Lula, rótulo não identificado, funda a cuca meu filho” (OLIVEIRA, 2007).

Esse momento do filme evidencia a presença do discurso ideológico e a experiência da politização dentro de estruturas clandestinas de esquerda. A atitude de Lula e Caveira apontam para uma recusa de serem identificados pelos rótulos do espectro político-ideológico esperado da sua época e do tipo de subjetivação que essa atitude implicava.

O catálogo de tendências políticas contraditórias apresentadas por Caveira vai da inusual categoria de “ex-direita alegre” ao engajamento tradicional de esquerda, até o momento em que é afirmada a sua singularidade transgressora – “atualmente Lula, rótulo não identificado [...]” (Idem). Isso, que também pode ser entendido como uma postura individualista do ponto de vista do engajamento político esperado, mas que, por outro lado, dá a entender uma atitude de crítica mordaz as linhas políticas disponíveis e aceitáveis, seja ela chinesa ou soviética.

A ação de deboche desencadeada por Caveira a esse tipo de mapeamento político é direcionada também àqueles que buscam imitar os seus ídolos. Por isso, os amigos (Lula, Caveira e Zé Veneno) fazem pouco-caso das intenções artísticas de um rapaz apelidado, sarcasticamente, pelo grupo de ‘Kleber Rocha’, “o papo mais manjado da Bahia”, que avisa ao grupo a sua provável ida ao Rio de Janeiro para trabalhar como assistente de direção de Glauber Rocha. O cineasta baiano, naquela época, já era um ícone da sua geração e a referência a ele no filme é ambígua. Se de um lado realça a sua força como nome estelar do cinema brasileiro e do efeito disruptivo da sua obra, de outro, trata com desdém os veneradores que surgem ao redor dele.

No *Meteorango Kid* a linguagem cinematográfica se une com a música dos Novos Baianos, revelando uma paisagem política de parte da juventude brasileira, que nesse momento se lançam a um “combate nas trevas” (GORENDER, 1987), seja pela via da luta armada, seja por formas de resistência que se organizaram através da experimentação contracultural - tropicalismo, cultura marginal e outros modos de intervir na cena.

---

<sup>23</sup> Personagem de *Meteorango Kid* vivido pelo ator Manuel Costa Júnior, apelidado de Caveirinha, devido a sua extrema magreza, e que protagonizou o filme marginal, rodado em Salvador, *Caveira: My Friend* (1970) de Álvaro Guimarães.

### 2.3 - Meteorango Kid: “Procurado vivo ou morto”

André Luiz Oliveira afirma, nos extras do DVD de *Meteorango Kid*, que o seu filme trazia a reflexão sobre o “bem e o mal, sobre a morte, sobre uma geração que está perdida sem saber para onde ir, do mito do cristo [...] traz a coisa da maconha que precisa legalizar esse negócio, que isso é uma repressão babaca [...]” (OLIVEIRA, 2007). O diretor evidencia os temas abordados no filme e que faziam parte da experiência de ser jovem em plena ditadura civil-militar, unindo a agonia do Cristo na cruz, a geração perdida, o tema das drogas e a “repressão babaca”.

Lula aparece na imagem inicial como um Cristo “tropical”, que desce de um coqueiro e pula diretamente para uma cruz.<sup>24</sup> Imagem de desassossego que acontece ao som de uma guitarra dissonante e mostra um cenário onde se vê um carro que cruza a cena ao fundo, dando mostras de que se trata de um Cristo moderno. Tudo parece estar fora do lugar, nessa cena aflitiva de abertura, o anúncio do que virá a seguir.

Sobre o processo de criação vivenciado naqueles anos e a radicalidade de *Meteorango*, o diretor comenta: “[...] somos capazes de radicalidades das quais desconhecemos de nós mesmos, talvez essa seja a grande mensagem de *Meteorango*.” (OLIVEIRA, 2012).

Para André Luiz a radicalidade dessa obra audiovisual está ligada à possibilidade de experimentação criativa que também traz os riscos para a cena. Ele mesmo diz: “estar disponível sempre com a bandeira do risco, porque sem risco não é possível criar. Eu acho que isso é uma máxima que todo mundo que quer fazer alguma coisa, expor alguma coisa de si mesmo vai encontrar.” (Idem). A radicalidade é uma marca de *Meteorango*. André Luiz indica que o procedimento durante as filmagens foi o de acolher as forças que surgem e tomam conta da experiência.

O que eu aprendi ao longo desses anos é que a radicalidade é proporcional a tua experiência ao longo da vida. No momento em que você está fazendo a direção, é fazer como se fôssemos um soldado de uma coisa maior do que nos. (OLIVEIRA, 2012).

Portanto, a dimensão radical do filme está ligada à postura de toda uma geração. Contudo, essa radicalidade não passou despercebida pelos censores do governo ditadura. O filme foi exibido em 1969 no festival de Brasília e depois ficou preso pela

---

<sup>24</sup> André Luiz aplica na imagem o recurso do *reverse* intensificando ainda mais o *nonsense* da cena.

censura até o final de 1970. Os censores só liberaram a exibição da obra com a inclusão de uma frase que abria e fechava o filme: “Todos nós carregamos uma cruz, herança do calvário e nos crucificamos nela”. (Idem).

Foi o pai de André Luiz quem conseguiu liberar o filme, depois de muitas viagens a Brasília, e somente depois da inclusão dessa frase de cunho religioso na película.<sup>25</sup> Segundo André Luiz, essa ação da censura visava desacreditar o filme fazendo crer que ele era só um “maluco”. (OLIVEIRA, 2012).

Sobre a questão da censura, Simões (1999, p.136) descreve os pareceres dos censores a propósito de *Meteorango*. “Para Constâncio Montebello, ‘a película focaliza o que seria um *hippie* brasileiro e seus companheiros mais chegados, inclusive maconheiros. Totalmente alheio as convenções sociais, imoral, inconseqüente, e outros adjetivos [...]’” Para o censor o principal personagem (Lula) é alguém que não merece ser imitado. (Idem).

Já o censor “Carlos Lúcio Menezes considera em seu parecer que Lula é um “duende herético, irreverente e arbitrário”. Ele diz sobre a cena inicial e a missão do personagem: “surge esotericamente descendo de um coqueiro – simbolizando um Cristo Tropical em missão niilista, para destruir o arcabouço ético da sociedade.” (SIMÕES, 1999, p.136).

A censura visava, dessa forma, moralizar e tolher aquelas experiências intensas dramatizadas por Lula e seus amigos, que não deveriam ser imitadas. O que se vivia nessa época era a intensificação da experiência com todos os perigos e riscos que elas comportavam. Assim, parte de uma geração <sup>26</sup> foi marcada por essa experiência, que foi, muitas vezes, dolorosa e mortífera. O ambiente de violência estava no ar pelas condições políticas e subjetivas enfrentadas no país e os riscos eram assumidos de maneira ativa, seja pela resistência da esquerda armada, com a atitude de “ousar lutar, ousar vencer”, seja no “curtir adoidado” que exprimia o lema do cinema marginal ou “atormentado”, como prefere André Luiz Oliveira quando fala daquilo que era vivenciado à época (OLIVEIRA, 2012).

---

<sup>25</sup> Décadas depois o pai de André Luiz revelou a ele que a ideia do texto partiu dele como última alternativa para convencer os censores a liberar o filme.

<sup>26</sup> Podemos dizer que grande parte da juventude brasileira apesar do regime de exceção estava satisfeita com a possibilidade de consumo aberta pelo “milagre econômico” do início da década de 70. No entanto, Raul Seixas em 1973 faz uma crítica certeira a essa postura com a canção *Ouro de Tolo: Eu devia agradecer o senhor/ Por ter tido sucesso/ Na vida como artista/ Eu devia estar feliz/ Porque conseguir comprar um/ Corcel 73 [...] Eu que não me sento/ No trono de um apartamento/ Com a boca escancarada/ Cheia de dentes Esperando a morte chegar [...]*.

Nesse contexto a barra pesava para os que se confrontavam pela via armada contra o estado ditatorial. A tortura e a execução sumária foram práticas sistemáticas do período contra os opositores políticos, aos “maconheiros” as prisões e os manicômios eram os destinos recorrentes para disciplinar os seus corpos indóceis. Muita coisa se passou desde então. Mesmo assim, o terrorismo de Estado deixou nervos expostos a partir de uma “reconciliação extorquida” pela ditadura civil-militar (GAGNEBIN, 2010). Por isso, a angústia de uma geração pode ser transmitida a outra. Os efeitos dessa violência podem ser sentidos nos dias que passam. Os personagens de *Meteorango Kid*, Lula ‘Bom Cabelo’ e Caveira, têm muito a dizer sobre o presente em que vivemos.

Em *Meteorango* as fraturas sociais e políticas avançam para o presente, através de uma linha que transmite o desejo e a confusão instalados em um dia da vida de um jovem, como na música dos Beatles *A Day In The Life* que fecha o álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* lançado em 1967<sup>27</sup>. Esse que é o primeiro álbum conceitual dos garotos de Liverpool e desloca os *Beatles* do centro da cena para dar passagem a “Banda do Clube de Corações Solitários do Sargento Pimenta”; investe no experimentalismo musical (sinfonia, efeitos sonoros, cítaras, etc.) e na estética psicodélica (sonho, imagens fantásticas, cores, associação livre). Nesse mesmo álbum dos Beatles a música *With a Little Help From My Friends*, uma das estrofes [(*I get high with a Little Help From My Friends*)] pode ser traduzida convencionalmente como se erguer, mas também de forma mais sutil pode significar, na gíria *junky*, algo como ficar alto ou chapado com uma pequena ajuda dos amigos.

A cena após a crucificação, em que Lula acorda e sai de casa tem sintonia com o que é sugerido na canção dos Beatles.<sup>28</sup> Aqui, abrimos espaço para mapear a paisagem musical sugerida no filme de André Luiz. A trilha sonora do *Meteorango* faz referência direta aos movimentos musicais de sua época, o rock psicodélico e a Tropicália. Podemos ver através de fotos e músicas que surgem na película figuras, tais como Gil e Caetano, que no momento da realização desse filme foram forçados ao exílio na

---

<sup>27</sup> O ano de 1967 foi considerado como o “Ano da Psicodelia”, devido ao lançamento do próprio *Sgt. Pepper’s* e dos álbuns: *The Piper At The Gates Of Dawn* de Pink Floyd; *Axis: Bold As Love* de Jimi Hendrix; *Surrealistic Pillow* de Jefferson Airplane e o álbum de estréia da *Big Brother & The Holding Company* (com participação de Janis Joplin) dentre outros. No Brasil no ano de 1967 o festival da TV Record apresentou a Tropicália para o grande público brasileiro.

<sup>28</sup> *Woke up, fell out of bed / Dragged a comb across my head / Found my way downstairs and drank a cup / And looking up, I noticed I was late / Found my coat and grabbed my hat / Made the bus in seconds flat / Found my way upstairs and had a smoke / And somebody spoke and I went into a dream / Ah [...] I’d love to turn you on,* (LENNON e McCARTNEY, 1967).

Inglaterra, assim como o surgimento dos Novos Baianos com várias de suas canções compondo a atmosfera do filme.

Os Novos Baianos em início de carreira, quando ainda não tinham sido batizados com esse nome, cria um casamento perfeito entre música, cinema e a geografia da cidade de Salvador. Sob o céu azul fumaça surge uma nova raça que sai dos prédios para as praças. “A geração em busca, nem o bem, nem o mal” (GALVÃO e MORAES MOREIRA, 1970).

O diretor está completamente sintonizado com o que acontecia ao seu redor, fazendo diversas citações políticas e sobre a indústria cultural, sendo elas muitas vezes diretas, em outras acontecem de modo cifrado. Um sócio de Jimi Hendrix aparece solando uma guitarra no meio de um enfrentamento de piratas, já a música dos Beatles *A Day In The Life* do álbum *St. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de 1967 pode ser associada com a atmosfera criada pela narrativa. *Meteorango* também carrega a angústia de uma geração e a violência que dividia a cena com os rituais cotidianos de escovar os dentes, se vestir, sair de casa e tomar um ônibus sem saber ainda se o sonho realmente tinha acabado como sugere o tom onírico da música de Lennon e McCartney.

Inicialmente o nome do filme de André Luiz seria *O mais cruel dos dias*, evidenciando o tormento da experiência que atravessava o seu personagem. O diretor mudou o nome de última hora depois que ouviu a música de Tuzé de Abreu que diz: “Meteorango Kid que decidiu curtir a vida que Deus lhe deu / Meteorango hoje sou eu.”

A atmosfera onírica tão presente em *A Day In The Life* é também a matéria sensível que insiste diversas vezes em *Meteorango* e nele estão indicados os limites do sonho de uma geração. Além da violência real surge também o ambiente fantástico de um “dia viajante” que remete a outra música dos Beatles *Day Tripper* (LENNON e McCARTNEY, 1965).

Por meio de uma postura limite expressa por Lula-Meteorango Kid, podemos antever o esgotamento do sonho gestado coletivamente. Três anos após *Sgt. Pepper*, John Lennon, na música *God*, do seu primeiro disco solo *Plastic Ono Band*, anuncia que o sonho tinha acabado [*The dream is over*]. Nessa música, Lennon recusa todos os cânones, incluindo os da contracultura e do movimento *hippie* [*I don't believe in [...]* *Buddha/ Mantra/ Gita/ Yoga/ Elvis/ Beatles*], para constatar que o sonho da geração de 60 se esgota no mesmo momento em que os *Beatles* põe fim ao grupo musical que se transformou em ícone de uma geração.



Já no Brasil, a década de 60 acabou antes de terminar. O AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, é a marca que encerra a década de 60 e suas promessas iniciais de engajamento coletivo para a transformação do país. O *Meteorango Kid* e seus personagens parecem nos dizer isso de modo atormentado.

Entre o real e o fantástico, a aspereza daquele momento histórico se intromete no quadro do cineasta e de toda a geração de 68 que viveu sob o signo das trevas. Ainda sob o impacto da cena inicial, aparece um policial fardado que algema alguém na rua e desembainha seu cassetete. Lula aparece atormentado sem saber para onde ir. Após o sonho, Lula acorda e a matéria onírica se concretiza quando outros dois tiras à paisana puxam um rapaz rua abaixo.

Lula segue sem se tocar com essas imagens. Alguma coisa passa ao largo na cena, na qual o olhar do personagem principal não acompanha os acontecimentos. Ele segue em outra direção, no entanto, a *mise-en-scène* sugere que essas são as imagens da razão de Estado que se expressam na eliminação dos inimigos e dos considerados perigosos e subversivos aos olhos do regime. A imagem, então, transforma-se em testemunho de um acontecimento histórico.

É preciso lembrar que essa cena de *Meteorango* nos remete à foto tremida da prisão de Carlos Marighella no cinema Esky-Tijuca em 09 de maio de 1964. Buscando escapar dos policiais que o perseguiram, ele tentou passar incógnito na sala escura de um cinema mergulhado em meio aos espectadores, que assistiam “Rififi no Safári”. Sobre esse fato Marighella escreveu o livro *Por que resistir à prisão?* O livro foi lançado em 1965, no qual explica a situação da sua prisão por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) carioca e a sua resistência ao “regime militar fascista”. Marighella (1995, p.14) observou sobre o episódio: “É um sinal dos tempos que um perseguido político tenha que refugiar-se num cinema para escapar à sanha policial.”

O líder comunista era caçado pelo DOPS desde o primeiro minuto do Golpe de 1º de abril 64 por ser considerado um “subversivo perigoso”. Os policiais que efetuaram a sua prisão foram alertados pelo chefe, ainda no DOPS, com a seguinte sentença: “Cuidado, que o Marighella é valente” (MAGALHÃES, 2012, p.13).

Após essa prisão, que durou três meses, Marighella foi posto em liberdade pela polícia política, pois não havia nenhuma acusação formal contra ele e ainda existia naquele momento uma aparência de legalidade e direito de defesa que foi posteriormente cassado com o AI-5.

Quando o terrorismo de Estado ficou claro após a promulgação do AI-5, Marighella transformou-se em inimigo público nº 1 da ditadura. Embora nunca tenha censurado por escrito o uso de drogas ilícitas para os membros da sua organização revolucionária, a Ação Libertadora Nacional (ALN), ele era pessoalmente contra o uso, “entre outros motivos para prevenir duras da polícia” (MAGALHÃES, 2012, p.485). Ou seja, o guerrilheiro mais procurado do país sabia que os membros da sua organização podiam ser enquadrados se, por exemplo, estivessem portando maconha ou alguma outra droga ilegal. O dispositivo policial mirava a prisão dos guerrilheiros urbanos e também os usuários de drogas muitos foram presos por esse motivo no Brasil da ditadura civil-militar.

Em 04 de novembro de 1969, Marighella foi executado sumariamente, numa tocaia da polícia política, comandada pelo sinistro Delegado Fleury, na Alameda Casa Branca em São Paulo. Os que lutaram contra a ditadura foram torturados em calabouços, nas dependências do DOPS, e seus corpos ocultados intencionalmente para que eles não deixassem o seu rastro na história.

No filme que passa na Sala Walter da Silveira para uma audiência entre atenta e atônita, Lula e seus amigos dramatizam o modo pelo qual o fechamento político cerceava as opções existenciais da juventude, que se jogava na luta armada contra a ditadura e viviam o “desbunde”<sup>29</sup>. Lula vivencia essa experiência através do engajamento no cinema, a “curtição” com as drogas e o tormento no espaço familiar.

Estamos diante de dois tempos diferentes que permanecem ligados por linhas às vezes imperceptíveis, que convém analisar. A plateia atual, na qual estou imerso, mira a película de onde salta uma geografia que é ao mesmo tempo familiar e estranha, estranhamente familiar. Ali está o Teatro Castro Alves no lançamento imaginário do filme de Lula: “Tarzan e as Bananas de Ouro”, a Av. Sete de Setembro, Carlos Gomes, a Ladeira do Sodré, Rua Chile e o Pelourinho, onde transita no filme de André Luiz um jovem vampiro atrapalhado. Além da Baía de Todos os Santos, que serve de cenário para uma fantástica batalha de piratas comandados por Lula-Meteorango Kid ao som da música dos Novos Baianos, *Sugesta Geral*.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Expressão formada pelo prefixo vindo do português com a palavra africana bunda, pela qual se nomeavam aqueles que faziam a escolha pelo movimento *hippie* e outras formas de expressão contraculturais.

<sup>30</sup> *Mesmo que não dê em nada, Quero seus lábios abertos, Numa sugestão geral / Falem, sempre falem, Profeta da era total / Tragam sempre o surpreendente, Lancem a dúvida em semente, No aniversário das letras, Um presente da pesada, Um ano de palavras [...]* (GALVÃO e MORAES, 1969).

Os personagens perambulam pela cidade e, com eles, passeando pelas ruas de Salvador, sentimos que ela “é sempre outra cidade velha” (VELOSO, 1978a). Podemos ver também que até mesmo os corpos daquele tempo são outros, muito diferentes dos nossos ou do modelo atual de corpo saudável (sarado), esculpido pelos exercícios metódicos nas academias de ginástica que hoje se espalham pelas cidades.

Corpos magros, magríssimos, pele e osso, como se pode ver no personagem Caveira. As gírias faladas também indicam um tempo pretérito onde surgem expressões como: “papo careca” para falar de algum tema careta, “divino mato” referência à maconha, “na capital do mundo tudo barra limpa”, uma expressão do super-herói encarnado por Lula.

Falando no “divino mato”, salta aos olhos também como as drogas foram apresentadas de modo direto e desafiador em *Meteorango*, sem a estética anódina e televisiva que predomina no cinema comercial ou daquele iniciado após a paralisação da indústria cinematográfica brasileira operada pelo governo Collor e que se convencionou chamar de “cinema da retomada”. Afinal, nos tornamos caretas?

O Estado, a família, a indústria cultural, a “juventude sem futuro” e as drogas compõem o cenário polifônico, que é vivido numa espécie de dissolução diante dos perigos que eram enfrentados e da assimilação forçada de uma moral fundada nos rituais cotidianos das salas de jantar e aniversários protocolares. No filme, a família e os militares se unem como duas instâncias complementares que primam pela ordem e os bons costumes. Meteorango Kid é o anti-herói que vai desafiar essa organização na qual a família e os homens fardados se transformam em pais e protetores da pátria ameaçada.<sup>31</sup>

Lula desafia o ambiente careta das “pessoas da sala de jantar, ocupadas em nascer e morrer” (VELOSO e GIL, 1968), ao oferecer, numa cena antológica, um cigarro de maconha ao pai numa reunião familiar. Essa postura de transgressão e escárnio pode ser tomada a partir do seu aspecto fortemente político e questionador.

No contexto contracultura dos EUA, Roszak (1972, p.44-45) comenta com uma forte dose de ironia: “Assim, através de uma dialética que Marx, jamais poderia ter imaginado, a América tecnocrática produz um elemento potencialmente revolucionário entre a sua própria juventude. Em lugar de descobrir seu inimigo de classes em suas fábricas, a burguesia enfrenta-o na sala de jantar.”

---

<sup>31</sup> A Marcha da Família com Deus pela Liberdade conseguiu realizar grandes manifestações de rua que deram sustentação ao golpe de 1964.

O escândalo e o escancarado proposital que Lula promove na cena familiar demonstram uma ruptura intencionalmente produzida das fronteiras entre o ambiente privado e público. Lula causa um alvoroço, transforma-se em “Batmãe”<sup>32</sup> para “matar” a mãe e o pai, atitude muito próxima de um personagem do filme de Júlio Bressane que *Matou a família e foi ao cinema* (BRESSANE, 1969).

Toda essa cena é um devaneio em meio a uma viagem de maconha. O filme de André Luiz tem um forte componente anti-edípico. O personagem Meteorango Kid não reforça o romance familiar e a triangulação edípica, pois sempre aparece algo ou algum agenciamento que rompe o espaço privado (a experiência com maconha, o escândalo familiar, o cinema, etc.). Lula resiste às tentativas de fechamento ao circuito privado da família, como podemos ver na angústia dele ao vivenciar a festa surpresa de aniversário no final do filme. *Meteorango Kid* é contemporâneo aos problemas políticos que geraram a obra de Deleuze e Guattari, *O Anti-Édipo* de 1972, e à sua maneira aborda algumas questões que são caras a esse “acontecimento” político e filosófico.

Deleuze, pensando o cinema, considera que o “terceiro Mundo e minorias faziam surgir autores que teriam condições de dizer, em relação a sua nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo é que está faltando” (DELEUZE, 2007, p.259). Essa possibilidade de anunciar a falta de um povo não seria uma renúncia ao caráter político do cinema, mas permitiria constituir novas bases “sobre a qual ele [cinema] tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias.” (DELEUZE, 2007, p.259).

Seguindo a linha apontada pelo filósofo, o cinema político do terceiro mundo seria minoritário por constatar, dentro mesmo do processo revolucionário, que “existe um povo que falta”. O cinema político moderno se fundaria nessa constatação e no processo de estilhaçamento que decorre disso, ou seja, a procurar desse povo do porvir. Como esclarece o autor: “O povo é sempre uma minoria criadora, e que permanece tal, mesmo quando conquista uma maioria: as duas coisas podem coexistir porque não são vividas no mesmo plano” (DELEUZE, 2006b, p.218).

Se concordarmos com Deleuze (2007) que o cinema político moderno rompe as fronteiras entre a esfera privada (família, casal, o próprio indivíduo) e a política, certamente *Meteorango* faz parte das cinematografias políticas modernas em contraste ao cinema clássico que mantém a separação esquemática entre esses dois *topos*.

---

<sup>32</sup> O super-herói Batmãe encarnado por Lula pode ser lida também como uma referência à música Bat macumba do LP *Tropicália ou Panis et Circencis* de 1968, que é o álbum-manifesto do Tropicalismo.

O filósofo toma essa noção de Kafka e das considerações que ele faz das diferenças entre as literaturas “maiores” (nações dominantes, línguas hegemônicas) e das “menores” (países dominados, línguas periféricas). Segundo Deleuze a partir de Kafka “é nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. (DELEUZE, 2007, p.262).

Também desse ponto de vista *Meteorango* pode ser vinculado a uma cinematografia “minoritária” ou “marginal”, diante das cinematografias dominantes e de seus circuitos e fórmulas estabelecidas de produção e distribuição no mercado nacional. A característica marginal de *Meteorango* o faz assumir uma atitude de resistência diante de convenções dominantes e a moral “careta” estabelecida e os esquemas comerciais do cinema.

Não por acaso, André Luiz Oliveira, nesse que é o seu primeiro filme longamragem, aborda as dificuldades de um cineasta iniciante – nesse caso, o próprio Lula – em conseguir fazer um filme sem cair no “canto de sereia” e nas receitas de sucesso de um velho produtor do cinema nacional. Tal produtor “experiente” esclarece a Lula como agradar o espectador: “bota mulher nua, tiro como o diabo, porrada, muito peito, muita bunda e pronto, é assim que se ganha dinheiro com cinema, meu filho. Esse negócio de fazer filme de arte todo complicado é pura besteira” (OLIVEIRA, 2007).

Esse é o modelo utilizado pelos filmes conhecidos como “pornô-chanchada” que fizeram sucesso na década de 1970. A crítica bem-humorada do *Meteorango* dirige-se à lógica subjacente a esse tipo de cinema comercial e os velhos macetes dos produtores que supunham dar ao povo aquilo que eles queriam e que, por outro lado, explicaria a dificuldade enfrentada pelo cinema autoral “todo complicado.”

O personagem Lula sonha com o cinema, mas também “viaja” com os amigos através da experimentação com a maconha. Essa experiência se dá em um cenário político conturbado em que o “curti adoidado” é a afirmação de desafio existencial e de uma geração.

#### **2.4 - Meteorango: “Curti adoidado”**

Algumas cenas de *Meteorango Kid* apresentam de modo mais direto a relação da juventude com as “drogas” e cartografam o seu trânsito pela cidade, o que revela uma paisagem cheia de interferências e encontros com as forças que pulsam nas ruas. Em uma dessas cenas, os amigos, Lula, Zé Veneno e Caveira, descem a ladeira do Sodré, no

centro de Salvador, e seguem para um apartamento, onde acontece, então, o plano-sequência da “maconha” (OLIVEIRA, 1997).

Na cena Caveira enrola tranquilamente um baseado<sup>33</sup> sob o olhar atento dos amigos, fuma e “passa a bola” ao som de *Assim Falava Zarathustra* de Richard Strauss, em uma menção direta ao filme *2001: Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick<sup>34</sup>, produzido em 1968, um ano antes de *Meteorango Kid* ser feito. Lula e seus amigos fazem a seu modo uma “viagem” espacial, que é, ao mesmo tempo, introspectiva e desestabilizadora.

Caveira dá uma intensa primeira tragada e diz: “Esse fumo parece que é do bom”. Lula confere e confirma: “É de bola” e passa o cigarro de maconha para Zé Veneno, um dos amigos, que demora um pouco com o cigarro na mão. Caveira pede ansioso: “Passa a bola”. Zé dá mais um tapinha no fumo e entrega o baseado a Caveira (OLIVEIRA, 2007).

Zé Veneno começa uma discussão com Caveira que responde com um chiste. A câmera mostra Caveira e Lula que riem de modo descontrolado até que Caveira ressalta em meio às risadas: “Que loucura” (OLIVEIRA, 2007). A menção a loucura e a perda de controle diante da opressão do ambiente político aparecem em várias partes de *Meteorango*. Essa cena é a mais significativa do modo como essa questão surge quando os amigos estão juntos na experimentação da maconha, o que poderia ter um contorno hedonista e pacífico, ganha contornos violentos e cruéis como veremos a seguir.

Aqui destacaremos uma longa sequência do filme que nos dá uma ideia da complexidade de elementos abordados. Os três amigos depois de fumar um cigarro de maconha realizam a seguinte conversação iniciada por Zé Veneno que toma um ar pessimista e diz estar perdido: “Eu é que tô perdido mesmo”. Lula responde assim: Melhor, porra. Quem [es]tá perdido, [es]tá perdido mesmo. Não tem nada a perder. E quem não [es]ta. [Es]tá sempre com medo de se perder, e quem [es]tá com medo de se perder [es]tá por fora paca!” Caveira também dá um corte no pessimismo do amigo - “Corta esse papo” (OLIVEIRA, 2007).

Zé insiste na apreciação negativa do contexto existencial e político que está sendo experimentado. Diz ele: “essa merda vai explodir um dia desses. E todo mundo vai ficar igual a papel picado caindo das janelas em dia de passeata pacífica”.

---

<sup>33</sup> Caveira também chama a *cannabis sativa* de “divino mato”.

<sup>34</sup>Essa música também faz parte da trilha sonora de *2001: Uma odisséia no espaço* dirigido por Stanley Kubrick em 1968.

O personagem, ao citar a “passeata pacífica”, explicita as tendências entre a via pacífica de enfrentamento a ditadura e a possibilidade de tudo explodir. Ao mesmo tempo Caveira e Lula insistem na curtição, ao responder: “Que nada. Corta esse barato tá entendendo? Essa merda só vai explodir quando a gente acabar com todo o fumo que tem em cima do planeta, aí pode explodir a vontade” (OLIVEIRA, 2007).

A menção à possibilidade de as coisas explodirem não parece fortuita, naquela época se vivia a ameaça de guerra nuclear entre as duas potências antagônicas, EUA e URSS. Na sequência sabemos a razão da *bad trip*: Zé foi cassado da universidade, provavelmente pelo seu engajamento político. O personagem deixa claro: “Eles tanto fizeram que conseguiram me cassar. Dez anos sem estudar. Dez anos vagabundando por aí. Dez anos de maconha. Dez anos marginal.”<sup>35</sup> (*Ibidem*).

No mesmo diálogo dessa cena, Caveira questiona o amigo e as suas considerações que destoam do clima de viagem pretendido pelo encontro dos amigos no seu pequeno ritual com a maconha: “Como é que pode? Saí dessa, rapaz. Corta esse papo diante do divino mato [...]”. Zé Veneno interpela o amigo de forma mais contundente “Caveira você não presta mesmo” e recebe a resposta curta e grossa dele “Claro, é por isso que eu estou vivo”. (OLIVEIRA, 2007).

Após esses diálogos cortantes a cena nos leva ao ambiente familiar de Lula, o que parece ser um delírio dele. Vemos a mãe dele na mesa de jantar, com óculos escuros. A câmera desloca-se até o pai de Lula na cabeceira da mesa, que tem um rosto circunspecto, e por último vemos que Lula também está presente na mesa. Os três entreolham-se em silêncio. Até que entra uma mulher falante: “Alô querida, como vai tudo bem”. Ela cumprimenta Lula na mesa: “E você, tá bom?”, mas ele permanece calado. A convidada conversa com a mãe de Lula e comenta de modo espalhafatoso a sua última viagem à Europa. (OLIVEIRA, 2007).

O automatismo social e a cafonice da situação indicam o retrato da burguesia baiana no auge da ditadura, tudo parecia estar no seu lugar. Apesar das maravilhas constatadas na Europa, a convidada provinciana ressalta as qualidades da Bahia: “[...] igual a nossa terrinha não há no mundo.” (*Ibidem*).

Enquanto isso, Lula, sem prestar muita atenção na conversa, procura algo no bolso da camisa que vai desmanchar a cena do ambiente burguês. É um cigarro de

---

<sup>35</sup> Esse diálogo mais explicitamente político sobre a cassação de Zé e sua condição marginal foi objeto de censura para o Festival de Brasília de 1969. (SIMÕES, 1999, p.135).

maconha. Ele passa o baseado perto do nariz e o oferece para o pai: “Aceita uma maconhinha?” (*Ibidem*).

Lula faz com que tudo se desarrume na imagem da família perfeita. O pai dá um salto e violentamente parte para cima dele: “Seu moleque” e a mãe, desesperada com aquela cena, grita histericamente por água. A convidada, nesse momento, já está desmaiada na cadeira. Lula desvencilha-se do pai e sobe as escadas para o seu quarto em uma carreira. O pai amassa o cigarro de maconha com a mão e rosna: “Delinqüente” (*Ibidem*).

Lula-Meteorango, no seu sonho, utiliza a maconha para criar propositalmente um pequeno escândalo no ambiente familiar. O filme indica que esse momento é uma viagem do personagem. O final do sonho é fantástico. No seu quarto ele profere três vezes a frase: “na capital do mundo tudo barra limpa” e transforma-se no super-herói “Batmãe”. Retorna à sala e agarra a mãe, estrangulando-a. Depois avança sobre o pai. “Agora é com o papai”.

Há um corte na cena e voltamos novamente para o apartamento em que os amigos se reuniram para fumar maconha. Lula está escorado no colchão, semi-acordado. Caveira o desperta convocando para assistir a cena do amigo na sua “*bad trip*”. “Lula, Lula. Esse cara está dando o maior bode do ano”. (*Ibidem*)

Lula, então, como se ainda estivesse dentro do sonho, comenta: “O bandido da Luz Vermelha já disse: ‘Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, pô! Avacalha e se esculhamba’”. (OLIVEIRA, 2007).

Zé Veneno continua preocupado com a vida e o futuro. Caveira rebate com crueldade: “Qual vida, rapaz, qual futuro? O que você ainda está esperando. A ascensão das classes desprestigiadas. Beijar a princesa encantada ou achar a lâmpada maravilhosa?” Lula completa seguindo a mesma postura de descrença e sarcasmo: “Continue esperando, rapaz. Continue esperando que o trem chega, pô” (*Ibidem*). O tom é de total desalento com qualquer saída política organizada diante da opressão subjetiva vivida.

Lula levanta com Caveira e vai em direção de Zé Veneno e diz que está com o futuro dele nas mãos. Os dois queimam um papel no chão da sala que simboliza a futuro do amigo e o chutam violentamente de um lado para outro que se desespera com a cena.

A disputa entre os três amigos continua numa escalada de tensão e violência que, de início, pareciam somente estar numa curtição inocente, numa singela roda de fumo.



O clima vai ganhando contornos imprevisíveis. O fogo que consome o futuro de Zé é a imagem de um tempo conflituoso que espalhava armadilhas e perigos pelo caminho. Vidas que ficaram suspensas por cassações da universidade ou foram interrompidas pela tortura e execuções sumárias nos porões da ditadura.

Zé insiste em sair daquela situação enquanto o futuro pega fogo no canto da sala, mas é impedido de forma violenta. Em um dado momento da ação a câmera toma a perspectiva subjetiva dele e podemos ver Caveira com um chapéu feito com o jornal na cabeça (simbolizando os militares) e Lula, que pega um revólver de um móvel da sala.

Lula oferece a arma para Zé-câmera e ordena: “Toma, atira!” Caveira também o segue, gritando alucinadamente: “Atira, atira!”. – “Atira, é a sua única saída”. A câmera desloca-se no momento em que o personagem toma o revólver das mãos de Lula. Caveira clama, ainda com o chapéu de papel na cabeça: “Atira, atira é agora ou nunca!”.

Zé está em pânico e clama: “Será que tá todo mundo ficando louco? Que loucura é essa?” Ele, então, se joga aos pés de Lula e pede que para que ele atire: “Atira você, Lula”. Lula segura a arma e aponta para Caveira. Vemos o braço de Lula com a arma que mira alternadamente em Caveira e Zé. No final, Lula mira a arma na câmera e diz para os espectadores em tom de desafio e desabafo: “Vocês querem entender, mas não tem nada para entender. Matar ou não matar é tudo a mesma coisa. É só uma questão de escolha, uma questão de escolha, entenderam?” (OLIVEIRA, 2007).

Aqui há o recurso da metalinguagem, quando Lula olha diretamente para a câmera e se dirige ao público. A busca por uma explicação sensata para a cena violenta, que parece disparatada aos olhos do personagem Zé, se estende aos espectadores. A questão que Lula lança não se limita ao *nonsense* da cena, mas evidencia a violência real do estado de exceção que estava a pleno vapor na época. Lula provoca quando diz que não há nada o que entender, no entanto, ele pergunta no final se os espectadores entenderam o que ele disse. A mensagem cifrada de Lula-André Luiz, tendo em vista a ação da censura, ganha um sentido de transgressão política e estética e é também uma convocação para que a sua geração faça suas escolhas.

Lula volta o revólver na direção de Caveira. Pode-se ouvir a música dos Novos Baianos: “No céu azul, azul fumaça uma nova raça / saindo dos prédios para as praças, uma nova raça / Uma geração em busca, nem o bem, nem o mal”. Lula atira e Caveira cai. Zé foge e Lula descarrega o revólver em Caveira. Depois lava o cabelo da vítima caída no chão com *shampoo*. Lula já advertirá antes que não havia nada para entender.

Ocorre um novo corte e agora vemos Lula tragando um cigarro de maconha quase no fim no mesmo lugar onde estava no colchão. A cena termina.

O filme deixa um espaço para a ambigüidade e se pode pensar que essa cena também só exista na imaginação ou no sonho de Lula. Mas o que essa sequência aborda e a continuidade da opressão vivida no ambiente familiar e aquela que se vive com o encurtamento do horizonte existencial imposto pela ditadura que é experimentado como evento traumático do golpe de 64.

No final do dia, após diversas situações fantásticas e delirantes, Lula retorna sozinho para a sua casa ao som da música *The Empty Boat* de Caetano Veloso gravada em 1969.<sup>36</sup> Essa música dá o tom do sentimento de tristeza vivido pelo personagem. “Oh my boat is empty / Yes, my heart is empty / [...] *From the ocean to the bay / Oh, the sand is clean / Oh, my mind is clean*” [Oh meu barco está vazio / sim, meu coração está vazio / Do oceano à baía / a areia está limpa / minha mente está limpa]” (VELOSO, 1969, tradução nossa).

Lula chega à sua casa e depara-se com uma festa surpresa organizada pela família e amigos. A casa está cheia de gente e todos os saúdam. Lula está atormentado com a situação e a câmera, nesse momento, toma a posição subjetiva dele. Todos os cercam efusivos e riem, batem palmas. É o dia do seu aniversário.

O jovem busca desvencilhar-se dos convidados que o cercam. Sua mãe tenta empurrar-lhe um presente. Agora sentado em uma poltrona, contrariado, o pai e a mãe estão a sua volta e fazem mimos como se ele fosse uma criança. Todos batem palmas ao redor e um garçom serve acepipes. A câmera vai distanciando-se, abrindo o plano onde um Lula desolado engolfa na alegria protocolar dos convidados.

Acontece um corte e agora Lula está agonizante na mesma cruz do início do filme. Ele desprende-se da cruz, segue cambaleando e sobe no coqueiro. A trilha sonora ainda toca *The Boat is empty*. Ocorre um novo corte e Lula-Meteorango agora está no canto superior esquerdo da tela quase de ponta à cabeça. A posição da câmera produz um efeito de descentramento e vertigem. Aparece então uma frase que toma todo o canto direito: “Que será de mim, de minha vida. Que importa?” (OLIVEIRA, 2007). O personagem caminha em direção à câmera como se estivesse andando pela parede

---

<sup>36</sup> O próprio autor da letra diz que: “É uma canção muito sincera [...] Mas eu ali estava dizendo para o mundo que eu estava vazio. E era exatamente o que sentia. E, o que é mais importante, a melodia e o som das palavras reproduzem exatamente como eu o sentia, recriam o clima em que me encontrava então: *'From to stern to the bow/ O, my boat is empty/ O, my mind is empty/ From the who to the how'*” (VELOSO, 2008, p.427).

lateral. Tudo parece estar fora de lugar. Surge um novo cartaz: “Lasquei o corpo de carne e sangue/ é outro mundo [...] e outro mambo/ a face oculta da terra” (OLIVEIRA, 2007).

Agora Lula surge em primeiro plano desfocado, gesticula e parece conversar com alguém fora do plano, não ouvimos o que ele diz, só um som agudo de um alarme cortante. Lula parece um louco. O foco é recuperado e podemos ver seu rosto e o texto “Procura-se vivo ou morto” aparece como se emoldurasse uma foto em movimento de Lula. A luz se apaga e só vemos a silhueta do seu rosto quando aparece a última afirmação do filme com o texto: “Curti adoidado”<sup>37</sup> (*Ibidem*).

## 2.5 - Cinema Novo, Marginal: política e subjetividade

Os embates políticos da época atravessavam também as propostas estéticas, temática e da linguagem cinematográfica. No cinema brasileiro dos anos 60/70 essa questão aparece no modo como o cinema novo e o cinema marginal fazem a disputa no campo cultural. Os temas abordados e o modo de apresentá-los nas obras audiovisuais evidenciam uma proposta estética, onde os aspectos subjetivos que compõe os personagens são permeados pela política.

Essas diferenças têm a ver também com as estratégias políticas e de produção de subjetividade adotadas. Enquanto o cinema novo está voltado para o projeto macropolítico de nação e o processo revolucionário e, posteriormente, o desengano e o transe imposto pelo golpe, o cinema marginal aposta em uma estratégia micropolítica e a narrativa fragmentária no limite da representação, sem qualquer traço totalizador, que insere no seu campo de problematização aspectos que passam ao largo da lente cinemanovista.

No cinema marginal, emerge, então, a relação com as drogas, a questão da sexualidade, a família, a relação com o corpo, das minorias e outros temas que politizam o cotidiano. Ou seja, todo um campo de investigação que o aproxima das experimentações contraculturais.

---

<sup>37</sup> André Luiz faz algumas observações sobre o “curti adoidado” e o “procurado vivo ou morto”: “Curtir adoidado: curti, já passou, chamando para si uma responsabilidade. Curti adoidado, você diz assim: 'isso é comigo'. Porque procurado vivo ou morto você deixa escancarado um chamamento – curtir adoidado é dizer fui eu que vivi essa história. Acho que nos éramos os últimos tropicalistas, quando o sonho tinha acabado nos estávamos apagando a luz. Fechando a *gestalt*. Arrumando a casa dentro do caos ou arrumando o caos” (OLIVEIRA, 2012).

Lula e o seu fiel amigo, Caveira, são afinados com a atitude do protagonista do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, Jorginho, anti-herói urbano sem nenhum caráter do filme de Rogério Sganzerla. No cinema de Glauber Rocha temos o personagem emblema Antônio das Mortes, que se afirma através de uma alegoria épica e política, sintetizada na defesa de uma estética da fome e de um projeto revolucionário terceiro-mundista.

A “épico-didática” do cinema de Glauber discute “a favor de uma arte em sintonia do mito popular em uma apropriação material (de corpo, gesto e fala) que é libertadora frente ao consenso que a ordem social fabrica” (XAVIER, 2004, p.23). A mística significa a linguagem popular da rebelião não racionalizada, que é para o artista campo de experimentação pelo acesso ao inconsciente coletivo.

Nessa épica está em jogo certo sentido de revolução que pode ser acionado através dos mitos populares. Estamos diante de duas políticas de subjetivação que se expressaram no cinema brasileiro nos anos 60/70. Uma subjetividade de cunho épico, operística e mítica irrompe dos filmes de Glauber. No cinema marginal as referências são do universo *pop*, urbanas, misturadas com as citações das experiências marginais violentas e transgressoras, mas não propriamente revolucionárias. As duas subjetividades em jogo no cinema brasileiro utilizam a violência como forma de resistência, seja ao racionalismo colonizador, seja aos poderes difusos no cotidiano.

Deleuze, ao fazer comentários sobre a utilização do mito no cinema de Glauber, afirma que: “os mitos do povo, o profetismo, o banditismo são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo a violência que sofre de outra parte” (2007, p.261). Até o aspecto da tomada de consciência revolucionária preconizada começa a entrar em transe, por não haver um movimento, um povo organizado para dar consistência ao projeto revolucionário interrompido com o golpe de 64.

Em *Terra em transe* (1967) o intelectual engajado, homem da consciência, lança mão do niilismo, por inexistência de alternativa além da própria violência que é expressa pela ação de Antônio das Mortes (DELEUZE, 2007). Esse personagem dramático central na filmografia glauberiana caminha no caminho tortuoso do matador de cangaceiro até a gradativa consciência de si mesmo como agente da opressão.

A figura do marginal emerge no cinema a partir de uma atitude de transgressão e afronta para contrapor-se aos à brutalidade da sociedade brasileira. É uma violência que se dá no plano estético e político com uma subjetividade atormentada e insólita,

assumindo a precariedade circundante na periferia, em pleno terceiro mundo. Essa subjetividade formada por elementos heteróclitos é afirmada por uma multiplicidade de perspectivas e influências do ambiente contracultural e do universo *pop*.

O personagem de Lula-Meteorango faz referência a diversos heterônimos<sup>38</sup>, entre eles podemos ver Cristo, Batman, Tarzan, Glauber Rocha, Hendrix, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Antônio das Mortes, etc.

Lula e o Bandido da Luz Vermelha são personagens contemporâneos e complementares. São personagens cinematográficos, ao mesmo tempo, afins e dissonantes dentro da estética do “cinema *underground*” ou “*udigrúdi*”, modo debochado e crítico pelo qual Glauber Rocha referia-se ao cinema marginal, que despontava no Brasil. Em contrapartida, os personagens de *Meteorango* se destacam daqueles vistos no cinema novo e as alegorias políticas apresentadas também tomam caminhos estéticos diferentes.

Esse momento era de disputa entre campos que se organizaram na prática cultural e disputa política. Glauber e outros representantes do cinema novo acusavam o cinema marginal de ser uma moda passageira e associavam seu modo de ser ao ideário *hippie* ou do desbunde, interpretado pelo prisma do desinteresse com as questões políticas. Na batalha cultural e de ideias, Glauber e Sganzerla ocuparam pólos opostos (COELHO, 2010).

Glauber chegou a dizer, em 1972 numa entrevista ao *Pasquim*, em relação ao cinema marginal, que havia “acabado o ciclo do fumo”<sup>39</sup>. A associação do cinema marginal, feita por Glauber, com a maconha e a “piração” contracultural não era gratuita ou moralista, pois refletia o campo de disputa política e estética entre esses dois modos de fazer cinema e que vai perdurar ter efeitos até o fim da década de 70 (*Ibidem*).

As críticas do cineasta baiano ao cinema marginal não partem de um purismo estético simplificador e só podem ser entendidas nos embates mais amplos que estavam em curso em torno dos caminhos para o cinema brasileiro. A força poética do cinema do diretor baiano foi além da estética da fome para propor uma estética do sonho:

---

<sup>38</sup> “O personagem não é o representante do filósofo, é mesmo ao contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os “heterônimos” do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens”. (Deleuze e Guattari, 2007a, p.86). A essa definição podemos somar a utilização dos personagens conceituais também pelos artistas como em Fernando Pessoa.

<sup>39</sup> Glauber Rocha, “*Os mortos da primavera*”, *O Pasquim*, nº139, 1972, p.17.

É mergulho no imprevisto, experiência instauradora, ruptura com o senso comum, com os limites e convenções [...] Sem o controle da razão e da medida, instaura o que não é, assume o momento mágico, entra em sintonia com o que é sonho do oprimido, dá voz as pulsões inconscientes. (XAVIER, 2004, p.22)

Glauber desenvolve uma estética do sonho e realiza filmes experimentais que rompem com o didatismo revolucionário, apesar de sempre marcar estrategicamente o campo da disputa na política cultural na defesa do cinema novo em detrimento do “udigrudi”. Os filmes *Terra em Transe* (1967), *Cabeças Cortadas* (1970) e *Câncer* (1972), só para citar alguns, dão mostras que o seu cinema tinha forte traço experimental e produzia ressonâncias políticas que eram compartilhadas pelo intento tropicalista e do cinema conhecido como marginal.

*Câncer (ou Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinaste)* foi realizado em agosto de 1968 no Rio de Janeiro e contou com participação de vários não atores, tais como: Hélio Oiticica, Rogério Duarte (artista gráfico e filósofo), sambistas da mangueira, marginais do morro. O filme só foi montado em 1972 quando entra para a filmografia de Glauber e marca uma rara parceria entre Glauber e Oiticica na articulação dos seus trabalhos, para juntos “promover uma proposta estética de ruptura violenta, como saída para os impasses político-sociais e estéticos colocados naquele momento.” (COELHO, 2010, p.59).

Essa foi uma situação de confluência que permitiu a cooperação nas questões estéticas e políticas em torno do questionamento da violência. No entanto, isso não foi uma constante no campo das disputas dentro da política cultural do cinema brasileiro. A disputa cultural em torno dos grupos do cinema novo e do cinema marginal foi muitas vezes dilacerante e agressiva, estimulada, em parte, pelo ambiente paranóico vivido devido à perseguição e vigilância promovida no campo cultural pela ditadura civil-militar. A marcação do posicionamento político diante do regime era parte importante dessas batalhas. Em 1970, Glauber (1997, p.373), em carta a um crítico francês, acusa Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, em *tour* pela Europa, de serem “jovens fascistas e duplo jogo.”

Houve também embates dentro do projeto da Tropicália, onde existia uma disputa sobre a pauta e os usos dessa movimentação. Hélio Oiticica e Torquato Neto eram fortes agitadores da Tropicália e foram os primeiros a romper com os rumos do que posteriormente ficou conhecido como “tropicalismo musical”, protagonizado por Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes e outros. (COELHO, 2010) Esses

compositores difundiram a atitude tropicalista como movimento de massas a partir dos festivais de música popular e do programa na TV Tupi Divino Maravilhoso.

Waly Salomão analisa a intervenção política operada por esses atores: “O que o Tropicalismo devastou foi um pensamento linear. Privilegiou um pensamento, uma sensibilidade, um discurso, um comportamento que tendia para o mosaico, encruzilhada de sugestões, interconexões (SALOMÃO, 2007, p.41). Podemos ver que também em *Meteorango* esse procedimento é experimentado compondo um mosaico de citações.

Ismail Xavier (2012) considera que o cinema de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla refletem, cada um a seu modo, a posição periférica do país e os impasses da falência do projeto revolucionário. A questão do projeto nacional e a fragmentação da identidade aparecem no cinema desses dois diretores e de outros nesse momento. Segundo Xavier, o filme de Sganzerla realiza uma filiação com a estratégia narrativa de Orson Welles:

*O bandido* desliza em sua figuração da crise; sua opção é a agilidade, a fluência que multiplica imagens, referências. Não por acaso, tal proliferação envolve Orson Welles, matriz desse jogo de estilizar a identidade, mestre das parábolas em que a crise não resolvida, o enigma insondável, se transformam em prazer de simulação, vertigem bem-vinda de um jogo de aparências que esvazia o conteúdo substancial do EU como ilusão (XAVIER, 2012, pp.162-163).

*O bandido* desenvolve uma linguagem cinematográfica em que fica evidente o dado da *multiplicação das vozes* a partir da construção de um mosaico de perspectivas (XAVIER, 2012). Essa estratégia também pode ser encontrada em *Meteorango Kid*, onde o narrador multiplica as suas máscaras e confronta a sua voz com outras vozes e sons de modo a instaurar uma narração polifônica, onde as interferências ao que diz o personagem principal aparecem em várias cenas, inclusive com o diálogo constante do personagem com o espectador. Em uma delas, Lula olha para a câmera diretamente, dá um tapa nela e diz: “tira essa merda daqui.” (OLIVEIRA, 2007).

O cinema de Sganzerla faz menção a uma experiência marginal, na qual aspectos degradados da realidade se fazem presentes. Xavier (2012) considera que “a configuração do universo de Sganzerla define uma *experiência de periferia* já em princípio degradada, na qual a fragmentação tem estilo próprio e revela os disparates de uma formulação truncada, de segunda mão, reflexa.” (XAVIER, 2012, p.166).

O discurso fragmentário do *bandido* e o recurso da voz em *off* funciona “como instância criadora de um cotejo de pontos de vista” (Idem, p.167). A estética marginal

de Sganzerla e de André Luiz não faz concessões morais e afirma-se em toda a sua precariedade e na estratégia de “avacalhção de si mesmo” que afasta qualquer traço heróico. A subjetividade produzida no cinema marginal apela para a saturação, o aberrante e comporta o descentramento.

O essencial é fazer o valor marginal assumir uma postura exibicionista, recuperar a sua diferença numa paródia à condição subalterna, compor a caricatura da identidade construída pelo Outro, tornando-se cafona exatamente por ostentar essa estética. Essas são operações que, assumidas *in extremis*, definem a estratégia de assimilação do fracasso e da impotência por meio da avacalhção de si mesmo, que desconcerta: afinal, assinala a sobrevivência, insistência, ostentação de vida que não reivindica gestos corretos (XAVIER, 2012, p.169).

Desse modo, o cinema marginal faz ao mesmo tempo uma crítica ao poder e também ao engajamento materializado pela figura do intelectual sério que seria o guia e a consciência da sociedade explorada. Como Ismail Xavier diz: “O bandido debocha da norma, paródia dirigida ao poder e, simultaneamente, ao intelectual sério, militante, que procura a autoridades moral e quer ser a consciência salvadora da sociedade.” (*Ibidem*).

Essa crítica ao papel do intelectual como um portador da verdade e da consciência de uma sociedade também pode ser vista em um diálogo entre Foucault e Deleuze de 1972.<sup>40</sup> Foucault (2005c, p.71) observa que o papel do intelectual não seria “[...] dizer a verdade muda de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso.”

Outra questão política que nos parece interessante é a subjetividade que emerge nos filmes no cinema marginal. No filme de Sganzerla, o *bandido* responde a uma crise de identidade com a repetição da pergunta: “*Quem sou eu?*” Com a utilização de uma valise onde se pode ler a palavra EU. O bandido abre a valise e esvazia o seu conteúdo no mar. Sobre essa questão, Xavier (2012, p.176) marca que: “acontece uma contaminação recíproca do público e do privado, na figuração figurada no EU-valise.”

Essa contaminação entre público e privado no plano da subjetividade é apresentada de modo positivo e, como vimos em Deleuze, funciona como um crivo para definir os cinemas políticos modernos.

A estratégia é de descentramento do sujeito do discurso e da narração que surge a partir de várias perspectivas que não se unificam em um personagem e na sua

---

<sup>40</sup> *Os Intelectuais e o Poder* publicado em *Microfísica do Poder*.



transparência. Como se pode ver nessa afirmação de Xavier (2012, p.183): “o descentramento é radical e o cineasta aposta na força reveladora de um discurso cujo horizonte é a expressão de um auto-estranhamento (quem sou eu?)”.

A narração em *Meteorango* também não pode ser localizada no personagem de Lula. O filme, com sua linguagem não convencional, apresenta uma profusão de pontos de vista. Embora a experiência de Lula nos guie, o personagem não tem uma identidade fechada, pois ele transforma-se ao longo do filme em outros. É Meteorango Kid, Jesus Cristo, um cineasta iniciante, o Batmãe, um corsário, Lula Bom-Cabelo, “objeto não-identificado”, as máscaras sucedem-se.

A inserção de músicas e discursos de Caetano, Gil e os Novos Baianos funcionam também como fonte de narração do filme e da geração. A narração de *Meteorango* é uma sinfonia dissonante de referências. É polissêmica, precisa de um coletivo para expressar-se. Ali aparecem a geração de 68 e todas as suas contradições, as ruas da cidade de Salvador com a sua pulsação, suas ladeiras e a panorâmica que temos a partir da baía de Todos os Santos. A paisagem é, dessa maneira, elemento constituinte da narratividade e não apenas um cenário da ação.

Um exemplo claro desse lugar esquivo da narração, aparece com a inserção de signos, textos que aparecem entre as cenas ou em cima das imagens. Em um deles, como já dito, está “curti adoidado” e em outro “procurado vivo ou morto”. Está claro que “procurado vivo ou morto” é a palavra de ordem do estado de exceção, mas quem anuncia o curti adoidado? Numa primeira leitura se pode dizer que é Lula, mas ele não está sozinho nessa. Essa frase é um *agenciamento coletivo de enunciação* entre Lula, Meteorango Kid, André Luiz e a geração de 68. (GUATTARI, 2006).

Esse agenciamento coletivo pode ser visto quando André Luiz, no meio de uma “viagem” de ácido lisérgico, concebe uma das frases que surgem no final do filme. Ele mesmo conta em seu livro *Louco por Cinema*:

Foi durante essa “viagem de ácido” com Lula, Antônio Luiz Martins, ator de *Meteorango Kid*, meu primeiro longa-metragem que, na rua da Passagem, em Botafogo, no Rio de Janeiro, cunhei a frase escrita no final do filme: Lasquei o corpo de carne e sangue: é outro mundo, é outro mambo, a face oculta da Terra. (OLIVEIRA, 1997, p.7).

A questão da narrativa do cinema marginal e o seu procedimento estético e político se desdobra também na forma de narrar, não mais com imagens, mas com palavras, as experiências com as drogas. André Luiz escreve um relato sobre a sua

experiência com o ácido lisérgico, da qual emerge na experimentação um “bloco de infância”.<sup>41</sup> Ele observa: “[...] vi claramente com todos os meus sentidos que durante toda a minha infância sempre tivera razão. De fato, o mundo não era só como apresentado pelos adultos” (OLIVEIRA, 1997, p.18).

A partir desse devir-criança, outros modos de perceber o mundo aparecem com novas camadas de significados. As imagens da descrição são bastante sugestivas desse novo modo de perceber.

O mundo se mostrava, paralelo, como um pastel de massa finíssima, em camadas superpostas, quase transparentes, de complexa degustação. Vi muitos mundos simultâneos e nada era definitivamente real. Tudo relativo e acontecendo de várias formas, dependendo do ângulo que eu olhasse. Fiquei deslumbrado com essa multiplicidade de visões da mesma coisa. (OLIVEIRA, 1997, p.18).

Esse procedimento subjetivo e perspectivista de descentramento do eu e de imersão coletiva na experiência também aparece na prosa do poeta marginal Chacal. Ele conta a sua “viagem” de ácido lisérgico com um grupo de amigos, nos idos dos anos 70, na praia de Muriqui, litoral sul do Rio de Janeiro: “Fomos tomar um ácido e curtir aquela praia deserta um dia inteiro” (CHACAL, 2010a, p.20).

As imagens da perambulação do grupo de amigos e a fusão com o ambiente ao redor ganham força no relato. “Ficamos a zanzar pela praia *all day long*, mergulhados na água amniótica, penetrando no madrepérola das conchas, extasiados com o vô das gaivotas.” (*Ibidem*).

A linha narrativa segue numa descrição cinematográfica da experiência onde as cores e os sons se sobressaem: “Enquanto o sol se punha deixando seu rastro púrpura, ouvimos com um estrondo tremendo dentro de nossos tímpanos o apito de um trem. Na sequência, um farol varrendo a praia e o som estridente da locomotiva.” (CHACAL, 2010a, p.20).

Essas imagens e sons são da Maria Fumaça que os leva à Mangaratiba e essa viagem encerra “aquele dia de alucinações psicodélicas variadas” (CHACAL, 2010a, p.20). De volta ao Rio de Janeiro, Chacal segue na experiência com os amigos e eles vão para uma sessão noturna no Cine Paissandu. Ele comenta que: “[...] o filme, naquele

---

<sup>41</sup> “Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, ou devir-criança, à lembrança da infância: ‘uma’ criança molecular é produzida... ‘uma’ criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança, ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta ambos – contrariamente da criança que fomos da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro.” (DELEUZE e GUATTARI, 2007c, p.92).

dia, pouco importava. O que valia era a sensação de ainda viajar em boa companhia” (*Ibidem*).

Essas duas experiências indicam a relação dessa prática com a produção de uma estética e uma política da percepção (partilha do sensível) que remetem direta ou indiretamente às imagens do cinema e a presença de um coletivo.

No primeiro caso, André Luiz Oliveira questiona os valores da geração dos seus pais para pensar outras formas de perceber o mundo. Isso, no entanto, não é algo tranquilizador, pois a frase que ele concebe como síntese da sua experiência e da sua geração evidenciada na frase: “Lasquei o corpo de carne e sangue” (OLIVEIRA, 1997, p.18).

No segundo relato, Chacal nos fala de uma “sensação de viajar em boa companhia” com os amigos e a descrição das imagens vai ficando cada vez mais cinematográficas e eles dão sequência a experiência juntos numa sala de cinema, o famoso Cine Paissandu, que dá nome a um grupo de jovens cinéfilos que marcou época na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 60/70, conhecidos como a Geração Paissandu. As experiências são vividas coletivamente como parte da experiência de uma geração. Dessa forma, vemos que a questão da curtição está relacionada com a estética e a política. Além do cinema, a música trabalha os sentidos do curtir e a articulação entre prazer e política.

## **2.6 - Curtir: prazer e política**

Em 1969, Waly e Macalé fizeram juntos a canção *Vapor Barato*, que se transformou em hino de uma geração, principalmente da considerada desbundada. Essa música foi cantada por Gal Costa no show *Fa-tal* e gravada posteriormente, em 1971, no disco *Fa-tal: Gal a todo vapor*.

Um pouco antes, Waly Salomão tinha sido preso com um cigarro de maconha em São Paulo e enviado para o Carandiru. Ele refletia o estado de violência abandono vivido na prisão. No início da canção o tom é de lamento, mas que sustenta um fio de esperança: “Oh sim, eu estou tão cansado / Mas não pra dizer / Que eu não acredito mais em você”. A ideia de modificar o curso da vida vem quando o autor afirma que vai “tomar aquele velho navio”. A letra indica também uma postura existencial de não fazer concessões políticas e estéticas: “Eu não preciso de muito dinheiro” e existe também a promessa de retorno com “um dia eu volto” (SALOMÃO e MACALÉ, 1971).

A música *Revendo amigos*, lançada no ano de 1972 em um álbum homônimo, de Jards Macalé e Waly Salomão também cita a expressão “curtir” que tem ressonâncias com o que aparece em *Meteorango Kid*.

A letra diz o seguinte: “Se me der na veneta eu vou / Se me der na veneta eu mato / Se me der na veneta eu morro / E volto pra curtir” (MACALÉ e SALOMÃO, 1972). Em *Meteorango*, Lula afirma que matar ou não matar é uma questão de escolha. E os Novos Baianos confirmam na sua música que “A vida e a morte calçam igual. A geração em busca nem do bem e do mal” (MORAES e GALVÃO, 1969).

Existe aqui uma relação da intensidade do curtir com algo que se dá como experiência-limite entre a vida e a morte e que no final das contas dá no mesmo, calçam igual. O curtir aparece como uma atitude de resistência ante ao que já está determinado e controlado. A atitude ética de resistência abre espaços de indeterminações que favorecem “a potência de escolher para além de qualquer medida, agindo igualmente na desmedida e proporcionando um meio criador de novos modos de existência.” (MACIEL JÚNIOR, 2005, p.61).

Em outro trecho da canção de Jards Macalé e Waly Salomão vemos as peripécias feitas na cidade, em que eles dizem: “Chego num dia, a cidade é careta / Chego num dia, a cidade é porreta / Chego num dia, me arranco no outro / Se eu me perder da Nau Catarineta / Eu vou / Eu mato / Eu morro e volto pra curtir”. A marca da expressão positiva, bem baiana, “porreta” e o adjetivo “careta” marcam diferentes percepções da cidade em que se chega. A possibilidade de mudança e da escolha se insinua nessa passagem que se dá na cidade.

A relação da canção *Revendo Amigos* com *Meteorango Kid* pode ser tomada a partir daquilo que acontece no trânsito pela cidade e a opção por “curtir” se dá de modo radical, mesmo diante da experiência-limite da morte, como podemos ver no desfecho da canção: “Ah, já, morri / E volto pra curtir” (MACALÉ e SALOMÃO, 1972). O curtir parece voltar de várias formas no cinema e na música, sendo um enunciado importante da época.

Mesmo no final da década de 70, a questão da curtição, que tinha colocado em lados opostos o cinema marginal e o cinema novo, é vista como um elemento problemático da cultura, ou melhor, da contracultura e ainda suscita divergências estéticas e políticas nas disputas que ainda estavam em jogo.

Em 1978, Caetano Veloso participa de um programa de entrevistas, chamado *Vox Populi*, na TV Cultura e é perguntado sobre a expressão curtir e do comportamento

de parte da juventude que faziam uso dessa expressão. A pergunta é formulada assim pelo jornalista: “Durante um período significativo da história brasileira, parcelas da juventude utilizavam o verbo curtir, que me parece ter um significado vago, impreciso e que em alguns grupos humanos, basicamente exprimiam um certo culto à irracionalidade. O que é para você curtir?” (VELOSO, 1978b).

Pelo tom da questão, formulada anos depois do auge do movimento contracultural, se pode sentir que esse debate ainda mobilizava questionamentos sobre a atitude política e o estilo de vida dos jovens que empregavam essa expressão, ou seja, que curtiam.

O compositor, então, afirma que: “toda gíria, tem necessariamente de ter um significado vago e impreciso, porque a gíria, exatamente surge para se referir a coisas que determinados grupos já conseguem nomear, mas que não tem precisão para os outros grupos [...]” (*Ibidem*).

A resposta do compositor identifica a estratégia dos grupos que usam a expressão curtir e o seu sentido amplo, estrategicamente inespecífico. O compositor considera que essa questão tem uma dimensão geracional. “Acho que todo brasileiro, mais ou menos, da minha idade para baixo sabe o que é. Não precisa explicar” (*Ibidem*).

No final da resposta ele propõe um método para que as pessoas possam entender essa gíria: “Curtir. É gíria, gíria não pode ser explicada. É você ouvir várias vezes é ver a carinha que a pessoa faz quando diz aquela palavra, viver as situações que levam a pessoa a dizer aquela palavra e passa a poder dizê-la com a mesma espontaneidade” (VELOSO, 1978b)

O entrevistador, então, reformula a questão trazendo mais elementos sobre a relação entre o curtir e a falta de engajamento político da juventude no período de exceção, embora sem dizer isso explicitamente, já que em 1978 a imprensa ainda estava sob censura e se vivia o movimento pela anistia ampla, geral e irrestrita. Diz o jornalista: “Sabe Caetano, me parece que enquanto parcelas significativas da juventude brasileira curtiam, coisas muito importantes passavam despercebidas a essas mesmas parcelas” (*Ibidem*).

Para o entrevistado a questão fica mais clara após o entrevistador adicionar a explicação acima descrita. Caetano, então, responde de pronto: “Bom, agora você já está dizendo uma coisa diferente. Parece que você sabe muito bem o que significa curtir, você tem acho essa palavra mais definida em você do que eu em mim” (*Ibidem*). O

compositor segue discutindo o uso que ele faz da palavra: “Eu falo a palavra curtir numa boa, tô acostumado há anos, conheço gente que usa essa palavra” (*Ibidem*).

No curso da sua resposta, Caetano Veloso problematiza a questão colocada e a postura política que sustenta a continuidade entre curtir e o alheamento das questões políticas que ficavam “desapercebidas”, nos seguintes termos:

Agora, o que é que é mais importante, é preciso que você me dissesse porque se as pessoas estavam curtindo, alguma coisa ali estava se dando de importante, quer dizer alguém tava curtindo alguma coisa. Eu acho que para mim é uma coisa muito importante alguém poder curtir alguma coisa, por isso que essa palavra cresceu porque a gente descobriu que era importante vivenciar momentos com intensidade, digamos que curtir signifique isso [...] (VELOSO, 1978b)

Na sequência o compositor baiano desenvolve de maneira muito criativa e interessante algumas possíveis sentidos para a palavra curtir e os seus usos:

Por que a gente usa curtir como gostar, como viver com intensidade, como entender melhor, como identificar-se com [...] Tem mil conotações da palavra curtir. Também como aprofundar uma coisa: - Eu não curtir bem isso, só lhe mostro quando estiver bem curtido, que é o sentido até mais antigo da palavra. (VELOSO, 1978b).

A resposta de Caetano Veloso atualiza em 1978 os embates em torno da “memória da resistência” (ALONSO, 2013) e da disputas no final da década de 60 entre os “engajados” e “desbundados” e a acusação de alienação feita a esse último grupo.

Ele identifica na pergunta uma estratégia que cria oposições, através de uma lógica binária, entre a atitude de curtir, vinculado ao grupo considerado marginal ou desbundado, e as questões relevantes (políticas) que aconteciam no Brasil do pós-64. Ele provoca o entrevistador: “Pra você tem um sentido aí qualquer que me sou meio pejorativo, até porque você disse que ‘enquanto as pessoas curtiam, coisas importantes aconteciam’, que coisas importantes eram essas?” (VELOSO, 1978b).

O autor de Sampa marca na entonação a solenidade da pergunta sobre a importância das coisas políticas em detrimento da experiência de curtir. Ele prossegue na explicitação das dicotomias que subjazem na pergunta: “Se as pessoas curtiam, entendeu, coisas importantes aconteciam”. (*Ibidem*).

Ele dá ênfase à parte inicial da frase e a continuação “coisas importantes aconteciam” é dito de modo mais relaxado e natural, de modo que as “coisas

importantes” possam também advir do “curtir” e não estar dissociado como aparece na pergunta inicial.

No final da resposta ele, então, encaminha para o seu interlocutor a questão já totalmente confrontada com a estratégia política que separa a relação da juventude com o curtir e a importância de alguns temas políticos.

Eu não sei o que é importante, o que é importante. Talvez curtir seja o mais importante. Eu não sei. O quê que era de importante que acontecia e que as pessoas não sabiam? Eu quero que você me diga agora eu tenho que lhe perguntar. Você [es]tá falando aí tem que me dizer. (VELOSO, 1978b).

No entanto, o entrevistador não responde à provocação do cantor, possivelmente o clima de censura impedia que o jornalista detalhasse o seu ponto de vista.<sup>42</sup> Na sequência, Caetano Veloso responde outra pergunta, cantando a música Sampa e na letra ele mantém vivo o debate anterior quando dá intensidade a parte da letra em que: “os Novos Baianos passeiam na tua garoa / E os Novos Baianos te podem curtir numa boa” (*Ibidem*).

Ao escrever o prefácio à edição americana d’O Anti-Édipo, em 1977, ou seja, um ano antes dessa entrevista de Caetano Veloso à TV, Foucault (1996) afirma que esse livro é uma introdução à vida não fascista. O texto traz algumas questões que nos interessam e estão ligadas à questão das relações entre experimentação no campo do desejo e da militância. Sobre essa questão o filósofo francês observa: “Não imagine que precise ser triste para ser militante, mesmo se a coisa que combatemos é abominável. É o elo do desejo à realidade (e não sua fuga nas formas da representação) que possui uma força revolucionária.” (Idem, p.200).

O que Caetano Veloso diz na sua resposta, em 1978, é que o curtir também era uma forma de fazer política, em que para ser militante não era preciso ser triste e o prazer não está divorciado da política.

O que diz o filósofo nos indica que, muitas vezes, por combater o “dragão da maldade”, parte da militância perde de vista a potência desestabilizadora da ligação permanente entre política e prazer como um processo de produção, por isso, talvez o termo curtir e os seus sentidos expostos pelo compositor gerassem na época um intenso

---

<sup>42</sup> Não é demais lembrar que o jornalista Vladimir Herzog, que era diretor de jornalismo da mesma TV Cultura, foi assassinado em 1975 nas dependências do DOI-CODI de São Paulo. O registro de óbito foi retificado em 2012 e evidencia que a sua morte decorreu de lesões e maus-tratos sofridos em dependência do II Exército – SP (Doi-Codi), atendendo a um pedido da família e do CEJIL .

debate permeado por disputas no campo político e estético. A questão que surge em *Meteorango* com a experiência de curtição da contracultura e a afirmação do seguíram sendo problemáticas durante a década de 70.

Em relação ao tema do prazer e da política, Foucault em uma entrevista de 1982 para a revista canadense *Body Politic* fala acerca das drogas: “Frustra-me, por exemplo, que se examine sempre o problema das drogas exclusivamente em termos de liberdade ou de proibição. Eu penso que as drogas deveriam tornar-se elemento de nossa cultura.” (FOUCAULT, 2004, p.264)

O filósofo avança nessa questão e apresenta o seu ponto de vista sobre o tema das drogas como sendo parte da nossa cultura:

Devemos estudar as drogas. Devemos experimentar as drogas. Devemos fabricar *boas* drogas — suscetíveis de produzir um prazer muito intenso. O puritanismo, que coloca o problema das drogas — um puritanismo que implica que se deve estar contra ou a favor — é uma atitude equivocada. As drogas já fazem parte de nossa cultura. Da mesma forma que há boa música e má música, há boas e más drogas. E, então, da mesma forma que não podemos dizer somos “contra” a música, não podemos dizer que somos “contra” as drogas. (FOUCAULT, 2004, 264-265).

Dessa forma, Foucault explicita como é equivocado tomar esse problema a partir de uma lógica dicotômica – “contra” ou “a favor” / “ame-o ou deixe-o”.<sup>43</sup> Essa atitude ética do filósofo reforça a radicalidade estética de *Meteorango*. Esse modo tenaz de questionar os poderes fez com que Foucault incomodasse a ditadura civil-militar nas suas passagens pelo Brasil assim como *Meteorango* já tinha feito e, por isso, foi censurado.

Em 1975, após o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, Foucault interrompe o curso que dava na USP e lê um texto denunciando o fato. (RODRIGUES, 2012). Isso chamou a atenção da ditadura para as ações do filósofo que passou a ser vigiado como mostra os documentos do Serviço Nacional de Informação (SNI). (*Ibidem*)

Em 1976, Foucault retorna ao Brasil para uma série de conferências, concentradas no Nordeste do país. Ele temia não obter a permissão para voltar ao país depois da denúncia da tortura feita um ano antes. A viagem foi organizada pela *Aliance Française*. Um panfleto com o programa de atividades culturais da *Alliance Française*

---

<sup>43</sup> O filme de Edgar Navarro, *Superoutro*, explicita de forma bem-humorada a insuficiência dessas dicotomias em um diálogo entre um policial e um louco de rua. O policial pergunta “Você é maluco ou é viado, hein rapaz?” O louco responde: “Porque, o que você tem contra os viados, nunca tomou no cu, nunca chupou uma pica?” O policial passa a agredi-lo e o louco no chão diz: “O que seria dos malucos se não fossem os viados. Se não fossem os viados, os malucos todos iam tomar no cu.” (NAVARRO, 2007).



carioca chamou a atenção dos agentes da polícia política brasileira e, por isso, nossa pesquisa o encontrou arquivado nos documentos reservados do Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE) da polícia política.

Em novembro de 1976, o *11º Encontro du Cinema D'Expression Française da Alliance Française* aconteceu no Rio de Janeiro e na programação dos filmes se pode ver *Meteorango Kid, o herói intergalático* exibido no dia 29 de novembro no cinema Studio 43 em Copacabana, os outros eram *Le Lit Conjugal* de Marco Ferreri e *O Profeta da Fome* de Maurice Capouvilla.

No mesmo panfleto está programada uma “*table ronde*” com Michel Foucault em Ipanema. A presença de Foucault parece ter chamado a atenção dos agentes da repressão política, tendo em vista que *Meteorango* já tinha sido liberado pela censura e era exibido em cineclubes na década de 70 sem maiores problemas, como aconteceu na exibição da Aliança Francesa. É curioso, mas Michel Foucault e o *Meteorango Kid* se cruzaram nos arquivos da repressão política brasileira.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Departamento Geral de Investigações Especiais nº 252, novembro de 1976. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

### 3 – Contracultura e a geração de 68: Experimentação política e estética

#### Futurível

Seu corpo será mais brilhante  
 A mente, mais inteligente  
 Tudo em superdimensão  
 O mutante é mais feliz  
 Feliz porque  
 Na nova mutação  
 A felicidade é feita de metal

Gilberto Gil

#### 3.1 - A paisagem dos anos 60/70 no Brasil

Foi no campo da experimentação política, ética e estética que diversas tematizações sobre as substâncias que alteram a consciência ganharam amplitude e relevância. Para vislumbrar um panorama mais amplo sobre a questão das drogas na atualidade é necessário mapear mais detidamente as manifestações no campo cultural (música, cinema, literatura etc.) das décadas de 1960/70 e as implicações na produção de subjetividade. O questionamento da figura do marginal e da violência está presente nas produções estéticas brasileiras desse período. A Tropicália, o cinema e a poesia marginais são exemplos de experimentações estéticas e políticas em que a posição marginal se reconhece como uma prática de resistência minoritária.

A contracultura produzida no Brasil criou um novo modo de pensar o mundo, no qual a experimentação com os psicotrópicos era elemento fundamental das descobertas estéticas e políticas empreendidas por esse movimento. Elas estavam integradas a uma nova atitude, na qual a experimentação se ligava à expansão das possibilidades da consciência e ao exercício de novas formas de sensibilidade.

Diante do contexto atual, o poeta Chacal, um dos integrantes do movimento contracultural não consegue entender muito bem as conexões da juventude de hoje com as drogas, sem a contestação e o caráter utópico que elas tinham no contexto da experimentação política e existencial que vigorava quando o jovem era ele.

É difícil para mim entender os mais jovens, que não viveram a utopia dos anos 70 e uma ditadura. Cada ácido que a gente tomava fazia parte de uma busca. Hoje as drogas também atacam os estímulos sensoriais, mas é o barato pelo barato. (CHACAL, 2010b).

O poeta nota uma ruptura entre gerações no modo como os jovens atuais e os jovens das décadas de 60/70 experimentaram com as drogas. Chacal parece apontar para uma transformação no cenário político e estético que interfere nos sentidos que as drogas passaram a ter e as subjetividades produzidas no presente.

A observação do “poeta marginal” se deve também a sua imersão nas práticas contraculturais brasileiras e à subjetividade que estava em jogo quando se tratava das drogas naquele momento.

Parece-nos relevante lançar um olhar para os movimentos de vanguarda da segunda metade do século XX que abordaram a relação entre as drogas e a experimentação política e estética para saber o que estava em jogo naquele momento. No Brasil o movimento contracultural tem na Tropicália e no cinema marginal a sua mais forte expressão.

No Brasil a *contracultura* floresce no momento mais agudo de fechamento das possibilidades políticas do país. O Golpe civil-militar de 1964 visou silenciar a emergência de forças sociais renovadoras no país que se expressavam em diversos campos de ação. O ambiente era de ebulição cultural e política e visava criar um novo país, por isso se falava naquela época de Bossa Nova e do Cinema Novo.

Na educação, a política de alfabetização encampada por Paulo Freire engajava a juventude na superação do analfabetismo no país. As Ligas Camponesas no Nordeste movimentavam o campo e reivindicavam a urgência da reforma agrária. As artes plásticas, o teatro, a música, com a bossa-nova, e o Cinema Novo davam contribuições valiosas e sofisticadas para a renovação estética, surgindo como marcadores de uma época.

O álbum *Chega de Saudade* de João Gilberto (1959) evidenciou uma nova sensibilidade que estava surgindo: uma bossa, um jeito, e criou uma divisão rítmica que unia o jazz com a tradição musical brasileira. Esta musicalidade foi desenvolvida na década de 60. Os músicos da geração posterior reconhecem na primeira audição desse marco da Bossa Nova um acontecimento transformador da modernidade brasileira, que gerou uma abertura de possibilidades de criação musical no país. No cinema não foi diferente: *O Deus e o Diabo na Terra do Sol*, realizado por Glauber Rocha em 1964,

rompe com o cinema convencional realizado no país e apresenta a força mística, alegórica e rebelde do povo sertanejo.

O teatro estava em pleno desenvolvimento na criação e experimentação estética, com o grupo Oficina em São Paulo, tendo Zé Celso Martinez como agitador e figura de proa. A peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, foi encenada em 1967, sob direção de Zé Celso, e causou grande impacto. O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) também encenou peças de teatro com conteúdo político por diversas capitais do Brasil, no entanto, a UNE foi proscrita pela ditadura e no dia do golpe teve a sua sede incendiada no Rio de Janeiro. Tom Zé e Capinam participaram do CPC na Bahia e depois estariam juntos no movimento tropicalista (ZÉ, 2003).

O historiador Frederico Coelho (2010, p.72) considera que o CPC pensava suas ações através da relação entre cultura e poder. Para ele: “o teatro, o cinema e a música popular – principalmente o primeiro – foram o suporte inicial para um projeto de produção cultural voltado para uma ideia, hoje muito criticada, de revolução política através da ‘conscientização das massas.’” A partir desse período se desenvolvem duas concepções que vão, posteriormente, entrar em confronto: a manifestação artística engajada, de corte nacional e popular, e outra que, em relação a essa, era considerada depreciativamente como alienada, *pop* e estrangeira. Isso se deu, principalmente, na música popular e no cinema.

Nas artes plásticas, nomes como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, entre outros, despontam como artistas conectados com o experimentalismo, a arte conceitual e o construtivismo. Hélio Oiticica, por exemplo, tinha 27 anos em 1964 e já possuía destaque nacional e internacional nas artes plásticas. A invenção presente nos seus *Mestaesquemas*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Caixas-poemas* ganham então repercussão no meio acadêmico e nos cadernos culturais (COELHO, 2010).

Apesar do regime civil-militar instalado no poder, a partir do golpe de 1º de abril de 1964, o ambiente de vanguarda não perdeu fôlego. Os compositores populares surgiram na década de 1960 aos borbotões e demonstraram que a força da renovação estética persistia mesmo dentro de um clima de censura.

A força da música popular nos anos 60, difundida através dos Festivais de Música que ocupavam o horário nobre da televisão, tinha o poder de virar um debate nacional, de acordo com as preferências estéticas e políticas que defendiam uma música ou determinado compositor. No entanto, no campo das inovações sociais a situação foi

diferente, as: Ligas Camponesas foram perseguidas, seus líderes presos e o programa de alfabetização concebido por Paulo Freire, desmantelado.

Com a decretação do AI-5 em 1968, a situação política se degrada e o fechamento político ganha todos os contornos de um Estado que funciona através da ilegalidade e das práticas de exceção. É nesse momento que as esquerdas e o movimento estudantil são proscritos e perseguidos com maior intensidade, e diante das circunstâncias, muitos fazem a opção pela clandestinidade e a luta armada. Os embates no campo cultural mudam de base com a instauração do AI-5 “quando todos perceberam que, mais do que saber quem era engajado ou alienado, a ditadura militar poderia colocar todos no lugar de sobreviventes, caso quisessem continuar seus trabalhos.”<sup>45</sup> (COELHO, 2010, p.99).

De outro lado, uma parcela da juventude brasileira começa a fazer a experimentação com as drogas e outras práticas rituais ou místicas ganham força.

O perigo de cair em um buraco negro que engole toda a vitalidade também faz parte desse campo de experimentação com as substâncias psicoativas. Muitos artistas símbolos da contracultura musical demonstraram que a desmedida cobrou o seu preço no final da década de 1960. Como aponta Pitta:

As coisas de 1968 incluíam audácia criadora e, às vezes, escolhas destrutivas. A cantora americana Janis Joplin, que explodiu nesse ano, foi um símbolo de rebeldia, do movimento *hippie* e da adesão às drogas, morrendo de overdose algum tempo depois, da mesma forma que o guitarrista Jimi Hendrix, outro ícone da música entre os jovens daquela época. (PITTA, 2008, p.33).

Sobre a morte desses ícones do rock, o filósofo e teatrólogo Luiz Carlos Maciel escreveu na sua coluna *Underground* do jornal *O Pasquim* que Hendrix morreu por causa de barbitúricos, que eram vendidos em farmácias de esquina nos EUA e não pelo uso de LSD ou outra droga associada ao movimento contracultural. Janis, por sua vez, teve problemas com uma droga legal, o álcool (MACIEL, 1970).

*O Pasquim* foi um jornal que fez história e marcou a resistência da imprensa conhecida como marginal ou alternativa à ditadura civil-militar. A coluna *Underground* esteve ativa no jornal de 1969 até 1971 e encetivou o debate sobre a literatura *beat* norte-americana e outros autores considerados malditos ou místicos. Os textos de Luiz

---

<sup>45</sup> No entanto, como vimos a disputa no campo cultural se atualiza e segue até o final do década de 70, com a “abertura política”, em torno da questão do curti anunciado em *Meteorango Kid*.

Carlos Maciel apresentam esses autores ao público brasileiro, o que adensa o caldo contracultural que vinha ganhando corpo no nosso país tropical.

Do lado da imprensa convencional, Torquato Neto assina uma coluna chamada *Geléia Geral* no jornal *Última Hora*. Nesse mesmo período são criados diversos jornais alternativos que foram publicados sem muita regularidade. É significativo o aparecimento dos jornais *Verbo Encantado*, *Flor do Mal*, *Bondinho e Presença*, além da revista *Navilouca*<sup>46</sup>, feita na parceria de Waly Salomão e Torquato Neto e que teve um único exemplar.

Outras revistas surgiram em meados da década de 70, entre as quais a *Rádice – revista de Psicologia* que foi rebatizada depois de *Rádice – Luta e prazer*. Esta publicação tem um papel importante na história da psicologia brasileira e no debate de uma multiplicidade de temas: drogas, sexualidade, feminismo, sindicalismo, movimento ecológico e partidos políticos. (DOS SANTOS, 2008).

Diversos autores começam a emergir e ganhar espaço nas publicações alternativas, entre os quais podemos citar: o filósofo Herbert Marcuse, o historiador Theodore Roszak, o psicanalista W. Reich, e os escritores Hermann Hesse, Henri Michaux, Antonin Artaud. Um desses autores, Roszak (1972, p.54) considera que muitas pessoas na sociedade americana têm uma posição desfavorável em relação à contracultura, pois “[...] sequer consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante.”

Essa invasão bárbara foi sentida também no *Pasquim*, que implicava com o “grupo baiano”, formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal, Tom Zé, os designando de “Bahianos”, uma mistura provocativa entre baianos e os Hunos, povo “bárbaro” e nômade da Ásia central.<sup>47</sup>

A influência do movimento *hippie* aparece no Brasil no final da década de 60, também no contexto dessa invasão bárbara na cultura com “seus costumes e atitudes, (cabelos e barbas compridos, roupas coloridas e imagens de selvagem), experiências com drogas, contestação do consumismo, da tradicional organização familiar e sexual” (COIMBRA, 1995, p. 18).

---

<sup>46</sup> Sobre o nome da revista Waly Salomão revela: “título que pesquei da *Stultifera Navis* que Michel Foucault escrutinou na História da Loucura na Época clássica, mas o dito pacote ficou fotolitado e encalhou na areia movediça do começo dos anos 70.” (SALOMÃO, 2007).

<sup>47</sup> Sobre essa disputa Luiz Carlos Maciel (1996, p.240) diz: “O Millôr, o Jaguar, O Ziraldo e o Henfil [...] inventaram o termo ‘bahianos’ provavelmente uma criação do Millôr, se não me engano, uma mistura de baianos e hunos, para comparar os cabeludos e os bárbaros de algum tipo.”

Esse movimento na cultura foi uma das formas de resistência ao modo de vida dominante, expresso no Brasil pelo regime militar e pela organização tradicional da família. Nessa cena, onde não se separa mais fazer o amor e fazer a revolução, o historiador Eric Howbsbawm (1995, p.326) observa que: “Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção.” A liberdade sexual passa também a ser considerada como um traço relevante desse contexto, a obra de W. Reich encontra ressonância com as práticas alternativas que se processam nas décadas de 60/70. (COIMBRA, 1995)

As comunidades *hippies*, que se espalhavam pelo país, criaram práticas de experimentação com as drogas, principalmente as alucinógenas, enquanto buscavam outras formas de percepção da realidade. Essas práticas faziam parte do contexto das manifestações contraculturais das décadas de 60 e 70, nas quais a questão do “pé na estrada” e das diversas formas de viagens ganha destaque:

[...] “viajam” tanto concretamente, abandonando os seus territórios, quanto sensivelmente, utilizando-se de alucinógenos para conseguir, de fato, se deixar *desconstruir em seus padrões* pela desterritorialização, “desbundar”, como eles próprios dizem, e tornar seus corpos vibráteis ainda mais sensíveis às latitudes e longitudes dos seus afetos (ROLNIK, 2007, p. 139, grifos da autora).

A temática das drogas e dos movimentos contraculturais pode ser encontrada também na crítica produzida pela Tropicália aos padrões de comportamento e aos valores dominantes, propondo uma nova relação com o corpo e os costumes. Com isso o movimento irritava tanto a “careta” esquerda ortodoxa quanto o conservadorismo de direita. O caldo contracultural começa a ferver, com diversas formas de expressão na sociedade brasileira, no final da década de 1960.

É por essa época que começa a chegar ao país a informação da contracultura, colocando em debate as preocupações com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas etc. (HOLLANDA, 2004, p.71-72).

Esse cenário contracultural provoca o interesse da juventude que esperava avidamente pelo próximo número do *Pasquim* nas bancas, para ler as novidades da coluna *Underground*, que atualizava o que acontecia nesse universo subterrâneo em plena expansão. Sobre a novidade do *Pasquim* e a relação com a contracultura, o jornalista Bernardo Kucinski afirma:

Além de introduzirem no Brasil temáticas da contracultura, alguns de seus protagonistas experimentaram drogas, em especial o LSD, em busca de novos modos de percepção. O Pasquim, ao lado de suas raízes no nacional-popular, instituiu o culto da cultura norte-americana, e ainda detonou um movimento próprio de contracultura, transformando as linguagens do jornalismo e da publicidade, e até a linguagem coloquial. (KUCINSKI, 1991, p.6)

No *Pasquim* e nos outros periódicos da dita imprensa alternativa, as drogas eram debatidas dentro da pauta cultural e política, enquanto que na imprensa dominante estavam localizadas principalmente nas páginas policiais. Essa abordagem pode ser vista em um trecho da entrevista feita com o cronista e poeta mineiro Paulo Mendes Campos, na qual ele relata as suas experiências com o LSD. Em 1970, ano da entrevista, Campos já era um escritor de renome e escrevia em jornais de grande circulação. Ele diz que a [...]

[...] experiência com o LSD foi esplêndida. Eu fiz quatro ou cinco experiências, um curso de maturação de auto-análise e me conheci muito melhor. Durante uns dois ou três anos eu me senti com uma segurança muito maior, e vi profundidades minhas horrendas que me levaram a me conhecer melhor e como consequência a me conduzir melhor. (CAMPOS, 2006, p.82).

Em relação às pesquisas sobre o LSD, ele considera que esse é “um campo ilimitado fantástico, completamente adulterado pelo preconceito.” (*Ibidem*). Na sequência o cronista mineiro reconhece na imprensa dominante uma visão pejorativa em relação a essa substância psicoativa:

Isso se vê muito bem na imprensa-burguesa. É um ódio que se sente em tudo que é matéria, geralmente matérias encomendadas de agências, que publicam coisas em segundo caderno, então a gente sente uma direção contra o LSD. Só isso já daria para desconfiar a favor do LSD” (CAMPOS, 2006, p.82).

Portanto, a questão das drogas associadas ao tema da contracultura é levada a sério nos periódicos alternativos da época, onde se trava um debate relevante sobre as transformações subjetivas que se operam na juventude brasileira. Por isso, vamos lançar um olhar mais cuidadoso sobre os textos de Luiz Carlos Maciel escritos na coluna *Underground* para saber o que eles têm a dizer sobre os sentidos das drogas no momento da mobilização contracultural e das disputas que atravessam esse campo.



### 3.2 - *Underground*: um mapa da contracultura

A disputa no campo político e cultural que dividia uma parcela da juventude nas décadas de 1960/70 também estava presente no *Pasquim*. Luiz Carlos Maciel era o representante do *underground* entre os jornalistas do periódico que seguiam a linha tradicional do engajamento na esquerda nacional e popular. O componente contracultural chamava atenção no jornal que tinha uma forte postura de oposição criativa e bem-humorada à ditadura civil-militar.

Logo no terceiro número do periódico, publicado em 1969, Maciel aborda um tema que estava muito em voga na época: “o choque de gerações”.<sup>48</sup> Para isso ele utiliza o artifício do diálogo entre pai e filho. O filho em questão confronta o pai e as suas atitudes consideradas “caretas”. Ele utiliza termos da psicanálise, afirmando que o pai estava preso no princípio da realidade tendo que liberar o seu *Trieb* (pulsão), talvez “queimar um fumo”. O pai, atordoado com a quantidade de referências ao universo contracultural, tenta de alguma maneira estabelecer um canal de diálogo com o filho, como podemos ver a seguir:

Pai - É isso meu filho, precisamos do diálogo. Eu acho que é conversando que a gente se entende, não é mesmo?

Filho - Mas, olha aí, vou logo avisando que tu tá meio coroa para aprender alguma coisa. **Nunca deu uma colher de chá pro teu *Trieb*. Nunca queimou um fumo. Nunca leu a filosofia contemporânea.** E, pior de tudo, já passou dos vinte e cinco anos (...) Vou te contar: é a chamada dose para cavalo. (MACIEL, 1969, p.13, grifos nossos).

O “choque de gerações” foi tema de diversos textos da coluna *Underground* e esse conflito dizia respeito a um estilo de vida que era muito diferente do aceitável, não somente pela família, mas também por outras instituições especializadas na disciplina e nos bons costumes (polícia, escola, exército etc.).

O comportamento e a estética *hippie* ainda eram incipientes no Brasil. Por isso, Maciel (*O Pasquim* nº. 29 de 1970) no texto intitulado *Você está na sua? - Um manifesto hippie* faz uma apresentação qualificada dos propósitos desse movimento e das suas características mais marcantes.

---

<sup>48</sup> Para Roszak: “Se a contracultura é [...] aquele instinto saudável que se recusa, tanto num nível pessoal como político de praticar tal estupro a sangue frio de nossas sensibilidades humanas, então torna-se claro por que o conflito entre os jovens e os adultos em nosso tempo atinge profundidades tão particulares e dolorosas. Nessa emergência histórica de proporções absolutamente sem precedentes, somos aquele estranho animal cultural cujo impulso biológico para a sobrevivência expressa-se através das gerações. São os jovens que chegam com os olhos capazes de enxergar o óbvio que devem refazer a cultura letal de seus antecedentes, e que devem refazê-la numa pressa desesperada” (ROSZAK, 1972, p.59).

O autor abre o texto expondo de forma direta o programa político e cultural dos *hippies*: “Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com as leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a sensibilidade é o começo da nova cultura. Sua continuação é a nova lógica. Não: as leis do passado não servem.” Ele continua perguntando ao leitor: “Você curtiu essa? Há muito ainda a curtir” (MACIEL, 2010, p.76). Aqui a noção de “curtição” que Maciel apresenta tem ressonância direta com as experiências de Lula e seus amigos no *Meteorango Kid*.

O *hippie* é comparado por Maciel a um poeta *engagé* que luta para remover a “velha razão”. No final do texto são comparadas duas listas, a primeira refere-se aos boêmios, identificados com a geração da bossa nova; a segunda corresponde à nova sensibilidade *hippie* que é “orgulhosa da sua loucura”. A revolução cultural avança com a mudança, mesmo em seus recuos, pois “ela muda aqui e agora, através de uma dialética que ninguém explica” (*Ibidem*).

Para dar uma ideia dos diferentes estilos de vida que estavam em jogo, Maciel faz uma lista comparativa em que vários termos são associados aos boêmios e aos *hippies*, respectivamente: "uísque / maconha; neurose compulsiva / esquizofrenia; barbitúrico / anfetamina; ateu / místico; Lênin / Che Guevara; Ipanema / Bahia; Comunicação / Subjetividade; psicanalisado / ligado; discurso / curtição; oposição / marginalização; Política / Prazer" (*Ibidem*).

Os termos associados aos *hippies* constituem uma série na qual temos lado a lado maconha / esquizofrenia / anfetamina / místico / Che Guevara / Bahia / subjetividade / ligado / curtição / marginalização / prazer. Podemos ver que a presença das drogas é relevante, com a citação de maconha e anfetamina em contraposição às substâncias mais comumente associadas a cena musical da bossa-nova: uísque e barbitúricos.

Os *hippies*, segundo Maciel em sua lista, conjugam o misticismo com a figura política de Che Guevara, em contraposição à figura de Lênin, preferido pela velha-guarda boêmia. A Bahia surge, então, como o lugar para onde os jovens *hippies* viajam e a praia de Arembepé fica famosa como ponto de afluência e refúgio. Até hoje existe nessa praia uma aldeia *hippie*, que se transformou em ponto turístico.

A subjetividade, nesse caso, se associa ao ato de ficar ligado (*high*) e à curtição. Vemos que a subjetividade dessa geração mais nova (*hippie*) é percebida diante da experiência com as drogas como uma certa atitude de marginalização em relação ao padrão estabelecido. Nesse caso, a marginalização não está ligada à identificação direta

com os “bandidos”, tal como transformar-se em “marginal”, mas na atitude de colocar-se à margem, uma experiência limiar. Ou seja, experimentar intensidades que estão na fronteira do considerado normal, da percepção ordinária do mundo e das coisas, viajar, buscar novos territórios existenciais ainda não explorados, ou seja, uma posição minoritária diante dos esquemas consagrados.

O prazer também aparece como um componente importante em contraste com a política associada ao grupo boêmio. É por isso que muitas vezes os *hippies* foram acusados pelos grupos mais tradicionais de um “hedonismo alienante”. As relações correspondentes entre esses dois grupos seguem produzindo a distância das pequenas diferenças.

No entanto, tais diferenças dizem respeito a uma nova sensibilidade política e estética que conquistava, pouco a pouco, espaço entre a juventude do país. Para Maciel os jovens estavam experimentando: “o êxtase, o sonho, o ritmo, a cor, o riso, a paz e todos os presentes que nosso Deus criador oferece aos sentidos humanos para a sua fugaz fruição da terra.” (*Ibidem*).

Em outro texto da *Underground*, o autor traça um mapa político e estético da juventude brasileira no ano de 1971 e afirma a novidade do crescimento do movimento *hippie* no Brasil quando diz que: “[...] em 1969, a música de Gilberto Gil, forneceu um fundo filosófico fortemente influenciado por essas correntes teosóficas ao fenômeno social novo e surpreendente do aparecimento de nossos primeiros *hippies* pelas estradas do país.” (MACIEL, 1971, p.12). Maciel refere-se, precisamente, ao álbum de Gilberto Gil que foi lançado em 1969, com as músicas *Aquele Abraço*, *2001*, *Cérebro Eletrônico*, entre outras. Esse álbum de Gil foi lançado no Brasil pouco antes do seu exílio junto com Caetano Veloso na Inglaterra<sup>49</sup>.

Essa juventude estava criando aqui uma cena contracultural e Luiz Carlos Maciel relata os contatos que fez com esse grupo e as impressões que teve: “Encontrei muitos deles, viajando de automóvel para Salvador. Muitos apenas ouviram falar em Leary ou Buda e não fazem ideia do que seja a tal experiência mística da Unidade” (*Ibidem*).

Mais adiante, o escritor chama atenção para o fato de que os jovens, em alguns casos bem jovens, estavam correndo as estradas do país e sentiam-se como representantes de uma mutação que estava se processando, uma mutação na

---

<sup>49</sup> A música “Objeto não-identificável” de Gilberto Gil e Rogério Duarte foi incluída em *Meteorango Kid*.

sensibilidade ou do modo de produção da subjetividade que encontravam nas músicas de Gil uma paisagem sonora:

A evidência de mutação era apontada em garotos de doze e treze anos que - Acreditem ou não - estão percorrendo as estradas brasileiras nesse exato momento. Todos sabiam cantar as músicas de Gil de 1969. De uma maneira geral, verifiquei em nossos *hippies* que fazem a estrada, uma influência bastante maior de ideias esotéricas modernas e ocidentalizadas, como a Teofísica e a Astrologia, do que das formas hinduístas ou budistas tradicionais. (MACIEL, 1971, p.12).

Nesse mesmo artigo, Luiz Carlos Maciel considera que esses jovens não se apresentavam ao mundo através da linguagem escrita e impressa, da qual estavam à margem, mas pela linguagem oral. Os *hippies* reforçam a comunicação de boca em boca, através dos “saques” e “toques”, sendo isso uma marca no Brasil, onde não existiam meios de expressão dessa juventude, ressaltando honrosas exceções entre as quais figura o próprio *Pasquim* e outras revistas da imprensa “alternativa”.

Nos EUA, nessa época já existia uma “imprensa underground operando com bastante liberdade, apesar das esporádicas medidas de repressão.” (*Ibidem*). Em contraposição, no Brasil havia “[...] uma carência absoluta de informação no setor: não há jornais e rádios ou livros dedicados a nova cultura.” (*Ibidem*). Dessa forma, as informações da contracultura só chegam “pelo ouvido, através de discos de rock ou em papos em que através de um acelerado processo de associação de ideias, desenvolvem-se as formulações mais bizarras e exóticas” (MACIEL, 1971, p.13).

A condição de país periférico, em relação aos centros contraculturais localizados na Europa e nos EUA, fazem do Brasil um espaço aberto para a atitude “antropofágica” que processa as informações contraculturais através das nossas experiências política e estética.

Ainda discutindo esse tema, o artigo faz uma análise da transmissão oral e afirma que ela “cria a necessidade de gurus, professores que ensinam falando.” (*Ibidem*). Essa característica encontrada no Brasil, somada à repressão política, conforma a contracultura com tempero brasileiro. Para ele a contracultura segue no Brasil um caminho subterrâneo, sem grandes alardes, pois

[...] nossas condições históricas, que envolvem no momento um grande temor à repressão, estão reforçando essa tendência ao esotérico, ao conhecimento privado, íntimo, ao segredo transmitido de boca em boca à recusa a divulgação etc” (MACIEL, 1971, p.13).

A contracultura brasileira cresce de modo subterrâneo, em segredo. O que poderia ser considerado como negativo é para Maciel “extraordinário”, pois naquele exato momento “uma alteração profunda de ordem social e cultural se desenvolve, sem análises, sem discussões, sem estudo e - o que é mais incrível - sem o conhecimento da grande maioria da população.” (*Ibidem*).

Aqui se pode ver o traço *underground* do surgimento do ambiente contracultural no Brasil, o movimento se prolifera de boca-em-boca, no contato direto entre os interessados que fazem conversa ao pé do ouvido, por meio dos “toques” e “saques”. Os ruídos frenéticos das televisões e dos rádios cheios de ufanismo de “um país que vai pra frente” e da intenção de “integração do Brasil grande” não conseguem, de início, captar a frequência e os sinais desses movimentos subterrâneos que acontecem naquele momento.

Para Maciel o movimento contracultural ensina algo para a prática política e o desenvolvimento de novos estilos de existência, pois “eles nos sugerem uma mudança no jogo humano, mais pacífica, mais amorosa e mais alegre.” (*Ibidem*). Os tropicalistas diziam, citando Oswald de Andrade, que “A alegria é a prova dos nove.” Entretanto, a linha dura do estado de exceção, a sua violência e repressão, também se faziam notar.

### **3.3 - Estado de Exceção e subjetividades “marginais”**

O momento histórico de repressão política e censura cultural deixou muitos ativistas e artistas numa situação-limite, que foi vivida muitas vezes como crise existencial e impotência criativa. Torquato Neto, poeta e letrista da Tropicália, atormentado com a inviabilidade do seu projeto artístico em decorrência da situação imposta pelo regime militar, cometeu suicídio em 1972. O poeta deixou um último escrito em que sentencia: “Para mim chega!”<sup>50</sup> Torquato, que desafinou o coro dos contentes, acabou sucumbindo à realidade reinante.<sup>51</sup>

Sobre esse fato, o poeta Waly Salomão (2005, p.60) se pergunta sobre o amigo e a situação “mediocrizante” e ufanista da época: [...] “seria crível uma criatura feita de

---

<sup>50</sup> Segundo Bueno (2005, p.203): “Torquato Neto foi internado oito vezes, em sanatórios de São Paulo, Rio de Janeiro e Teresina. Foi perdendo o pé aos poucos, misturando alcoolismo, drogas e depressão diante do cotidiano que considerava insuportável dentro e fora dos sanatórios, com muitos dias de solidão e medo pelas ruas da cidade.”

<sup>51</sup> O poeta piauiense foi posteriormente homenageado e reconhecido em sua terra natal, seu nome batiza um campus da Universidade Federal do Piauí.

uma substância tão espantada que foi suicidado pela mediocridade satisfeita e entoante do 'Pra Frente Brasil?'" (*Ibidem*).

Para Waly, Torquato vivia o “temor fulminante de se constituir no *Idiota* da família” (Idem, p.59). Aqui a questão familiar e a política aparecem novamente, assim como está exposto em *Meteorango Kid*. Waly sugere que talvez a leitura do livro *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari, lançado em 1972, poderia tê-lo ajudado naquele momento de agonia. Segundo ele: “a edição francesa [d’*O Anti-Édipo*] saiu mais ou menos *pari passu* com o suicídio de Torquato, mas se ele tivesse a oportunidade de ler aquele livro talvez tivesse outro destino” (Idem, p.138).

O *Bandido da Luz Vermelha* afirma: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e *se esculhamba*”. No mesmo sentido, aparece uma cartela onde está escrito “*Curti adoidado*” sob o personagem do *Meteorango Kid*. Um aspecto chama atenção nessas obras: não existe a identidade fixa do “marginal” ou algo que se aproxime do “drogado”, pois os personagens deslocalizam as identidades criadas para classificá-los, submetê-los a uma hierarquia de valores. A resistência contra qualquer rótulo simplificador parece ser uma marca tanto no *Bandido da Luz Vermelha* quanto no *Meteorango Kid*.

Os intelectuais e artistas de classe média aproximam-se das vivências “marginais” dos loucos, dos bandidos, e questionam as formas de poder que autorizam a produção da violência. A figura do marginal passa a ser assumida como uma forma de resistência à violência do estado de exceção. No entanto, o contato com esse componente “marginal” não institui uma identidade, mas afirma a existência das experiências minoritárias.

Para reforçar a aproximação, podemos citar a obra do artista plástico Hélio Oiticica, realizada em 1966 sobre o bandido Cara de Cavalo. Na homenagem-denúncia do artista, se pode ver na tela o corpo do “marginal” exterminado pela polícia, “símbolo da opressão social” (OITICICA, 1968) e a frase-título “seja marginal, seja herói”. Para explicitar o sentido dessa obra, Oiticica disse em carta para um crítico inglês que ela fazia parte de um “momento ético” do seu trabalho plástico. O artista diz no texto *O Herói anti-herói e o Herói-anônimo* (1968) que:

O que quero mostrar, que levou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda a possibilidade de sobrevivência, como se fora ele uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma

sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente. (OITICICA, 1968, grifos do autor).

Hélio Oiticica, como criador sensível e ligado ao seu tempo, expressa criticamente o funcionamento de uma sociedade que delega poder aos esquadrões da morte<sup>52</sup> para exterminar os ditos marginais de maneira extremamente violenta. Seguindo essa linha, o antropólogo Gilberto Velho sublinha que o uso de drogas e a ação política armada contra a ditadura foram ambos, objeto de repressão do regime militar, quando foram criadas as “categorias de acusação”: drogados e subversivos (VELHO, 1997). Nesse plano de análise os marginais, junto com os subversivos<sup>53</sup>, desbundados e “drogados” eram alvo da violência e controle operado pelo autoritarismo de Estado vigente no país.

No entanto, o antropólogo e poeta Antonio Risério chama a atenção para os diferentes tipos de violência que eram endereçadas aos “terroristas” e os “desbundados”, estes últimos “embora freqüentando compulsoriamente as delegacias de todo o país, estiveram mais próximos das clínicas psiquiátricas do que das câmaras de tortura.” (RISÉRIO, 2005, p.26).

Apesar dessa afirmação do antropólogo, artistas tidos como “desbundados” foram presos por causa das drogas e também torturados. O poeta Waly Salomão foi preso em 1970, na cidade de São Paulo, com um “toco” de maconha, foi torturado e ficou encarcerado no Carandiru. Lá começou a escrever as poesias que estão no seu livro de estreia, *Me Segura Qu'Eu Vou Dar Um Troço*, lançado em 1972 com projeto gráfico de Hélio Oiticica, que foi figura fundamental para a realização do livro. Waly libera a veia poética num fluxo em seus *Apontamentos do Pav Dois* (pavilhão dois do Carandiru).

O poeta vai apresentando uma bricolagem de pensamentos e imagens a partir da experiência da prisão: “Na cadeia tudo é proibido e tudo que é proibido tem” (SALOMÃO, 2003, p.60). As noções de proibido e permitido são alteradas dentro do funcionamento da prisão. Ele observa também um dos seus companheiros de cela que

---

<sup>52</sup> Diversos esquadrões da morte formados por policiais ganharam notoriedade nesse período entre os quais podemos destacar a Escuderie *Le Cocq*. O símbolo da caveira desse grupo de extermínio parece ter sido a inspiração da escolha do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) e o seu símbolo macabro da morte da faca na caveira.

<sup>53</sup> Os que optaram pela luta armada eram tachados pelo discurso oficial de subversivos e terroristas.

“[...] levado pelo Esquadrão da Morte, não dormiu a noite inteira e fez um estilete para se defender. Caladão” (Idem, p.64).

Outras diferenças entre esses dois grupos no plano político também podem ser ressaltadas. Os tropicalistas e o cinema marginal estavam mais interessados nas “minorias existentes”<sup>54</sup>, enquanto a esquerda tradicional da época tentava, sofregamente, encontrar um povo que faltava e que faria a revolução do por vir. O contato dos tropicalistas e de artistas como Hélio Oiticica se dá “com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal do morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba” (HOLLANDA, 2004, p.75).

De acordo com Lago (2003) os tropicalistas promoviam um descentramento das identidades (individuais e coletivas) e da rigidez dos discursos sobre a nação, gênero, revolução e concepção de cultura para promover uma estratégia *hibridizante*, onde se misturam elementos que parecem, à primeira vista, díspares.

Apesar de alguns pontos em comum, existiam diferenças que separavam o grupo ligado à Tropicália daqueles que estavam engajados com o projeto nacional-popular para o país e que foi derrotado com o golpe. Essas cisões foram se aprofundando e sendo reforçadas com o aumento da repressão política. Para explicitar as diferenças Risério (2005, p.26) sugere a improvável imagem de alguém que lê “[...] um livro de Carlos Marighella ao som do primeiro disco dos Novos Baianos.”

Sem embargo, a música *Outro mundo, Outro Mambo* dos Novos Baianos nasceu da empolgação do compositor Galvão com as ações revolucionárias de assaltos a bancos comandados por Marighella na Ação Libertadora Nacional (ALN). A letra cinematográfica toma o ponto de vista dos revolucionários em fuga: “A Barra está clareando / Na velocidade da fuga / Nós vamos conhecer / Outro mundo, outro mambo / Na velocidade da fuga [...]” (GALVÃO e MORAES, 1970).

A letra sugere os preparativos para a ação revolucionária: “O pára-brisas, Barra limpa amor [...]” e mais adiante vai dando a entender a tensão e a realidade da cena: “As estrelas, céu e terra estão mais perto / Toda jóia de Ipanema / Não é cinema, amor [...]”. Galvão apresenta a ambição de criar outro mundo e a superação do medo que se dá na própria ação, nos saltos do assalto: “É outro mundo, outro mambo / Outro mundo / Só

---

<sup>54</sup> Consideramos aqui o termo minorias no sentido proposto por Deleuze e Guattari ao analisar os novos movimentos sociais que surgem na década de 1960/70 e a nova proposta de relacionar ação política e uma analítica do desejo.



mais alguns segundos / Juntos da ansiedade / Morre o medo no salto / No salto sobre o asfalto / No ar, no ar salto / Na velocidade da fuga [...]” (*Ibidem*).

O filme marginal baiano *Caveira My Friend* de Álvaro Guimarães (1970) mostra a cena de um assalto a banco em Salvador com a música dos Novos Baianos ao fundo. O filme trazia o tom excessivo, violento e conflituoso dos anos de chumbo e terminava com a morte e a derrota da esquerda armada.

Com Oiticica e diante da experiência de Waly Salomão, André Luiz Oliveira e os Novos Baianos vimos que as diversas formas de violência vivenciadas naquele período se expressam em diferentes graus de intensidade e atingem tanto a esquerda, quanto os marginais e os grupos minoritários. Os dispositivos policiais visavam tanto os “guerrilheiros” quanto os “desbundados” e as afinidades entre eles surgiam tanto dessa atitude de despreendimento pessoal como também de enfrentarem situações similares quando a barra pesava.

O Estado é a instituição que concentrou, ao longo da história, o “monopólio legítimo da força” (WEBER, 1979). Com isso, ela tem a capacidade, através de diversos instrumentos, de organizar e legitimar a sua própria violência. Esse poder expresso no “monopólio da violência” pode ensejar um Estado ilegítimo e ilegal, tal como ocorreu na ditadura civil-militar (SAFATLE, 2010).

Hoje, em tempos do chamado “Estado democrático de direito”, ainda temos muitos dispositivos desse Estado ilegal que persistem. Dessa maneira, os impactos políticos e subjetivos das violências que foram ensejadas sistematicamente pelo Estado se mantêm ativas ainda hoje .

Para Risério (2005) a guerrilha urbana e o movimento contracultural são duas vertentes radicais experimentadas pela juventude urbana inquieta nas décadas de 60/70. Na aproximação entre eles, podia se depreender que os caminhos “tradicionais” estavam bloqueados e as velhas estratégias já não tinha mais eficácia. Outro ponto em comum que os unia era o anti-intelectualismo e o fascínio pelo lumpemproletariado que se podia ver tanto nos movimentos contraculturais quanto na guerrilha urbana. Essas concepções apontavam para a situação de falência dos velhos cânones estabelecidos. O anti-intelectualismo na contracultura se expressava, sobretudo, como recusa do espaço acadêmico e institucional, pois autores como Marcuse e Norman O. Brown eram citados pelos desembundados, ao lado de místicos orientais, antipsiquiatria, profetas de uma Nova Era, etc.

Do ponto de vista conceitual a aproximação do lúpem, dos marginais era a contrapartida à recusa do modo de vida burguês, da sociedade tecnocrática e “careta”. Seu lema era *Drop out* – cair fora do “sistema”, como se dizia na época – e derivado disso o contato com as drogas alucinógenas e a aproximação com a experiência marginal.

Os antecedentes dessa postura podem ser encontrados na geração beat e no famoso relato de viagem de Jack Kerouac pelos EUA no livro *On the Road*, traduzido no Brasil como “pé na estrada”. Waly questiona a possibilidade de “cair fora”, para ele partindo da sua própria experiência ele diz que “não há *Drop out* possível” (SALOMÃO, 2006, p.77). O cair fora não se concretizava efetivamente, pela impossibilidade de escapar totalmente da sociedade existente.

No Brasil, artistas como Luis Carlos Maciel moravam em comunidade, Rogério Duarte virou budista, Roberto Pinho montou a Guariroba, citada por Gilberto Gil na canção “refazenda”, discutindo tanto uma economia de subsistência quanto os contatos com discos extraterrestres. Ao contrário dos treinamentos para a guerrilha, os desbundados estavam mais interessados na voz de Janis Joplin, nas experiências com maconha e em constituir paraísos em lugares como Arembepe e Búzios. “Era a distância entre a metralhadora e o LSD, a ‘pedra filosofal’ do contraculturalismo.” (RISÉRIO, 2005, p. 26). Os Novos Baianos fundaram uma comunidade chamada “Cantinho do Vovô” na zona oeste do Rio de Janeiro, onde todos do grupo moravam, jogavam bola e criavam.

Risério (2005) rebate as afirmações, feitas na época, de que a contracultura no Brasil foi um subproduto do fechamento do horizonte político. O autor defende que a contracultura era um fenômeno mundial e que teve a sua ramificação no Brasil. Ele pesa que a ditadura impôs estrangimentos específicos em cada país nos quais se expressou. A contracultura, nesse sentido, se expandiu no país não *por causa*, mas *apesar* da ditadura.

Por meio do jornalismo de guerrilha, citado acima, feito a trancos e barrancos, as informações chegavam e o caldeirão contracultural fervia. “Concentramo-nos, com intensidades variáveis, em coisas como o orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, a ecologia, o pansexualismo, os discos voadores, o novo discurso amoroso, a transformação *here and now* no mundo, etc.” (RISÉRIO, 2005, p. 26-27).

Além disso, a contracultura promoveu um encontro cara a cara dos jovens em todo o país, entre classe média e marginalizados, numa troca de vivências e linguagem “[...] que girava inicialmente em torno do consumo de maconha, não deixou de ter sua importância no processo de superação da couraça branca”. (RISÉRIO, 2005, p. 27).

É claro que as drogas, naqueles dias, não significavam o que hoje significam: eram consumidas sob o signo do misticismo e da utopia, drogas para a expansão da consciência, instrumento para renovação da percepção das coisas e das formas do mundo. Darcy Ribeiro, que eu saiba, foi o único pensador social brasileiro que chamou atenção para essa “comunicação direta e simétrica” entre a juventude classe média e as faixas mais carentes da juventude. (RISÉRIO, 2005, p. 27).

Dessa maneira, palavras usadas no contexto do candomblé como “fazer a cabeça” e “desbunde” eram ditas por jovens. Assim como as palavras “bacana” e “otário”, que vieram da Argentina e se tornaram em usuais nas favelas e conglomerados urbanos. Também sobre esse aspecto da linguagem e da gíria, Caetano Veloso faz algumas observações sobre o termo “careta” e os sentidos que essa palavra ganhou com seus diferentes usos.

É curiosa a dubiedade do termo que esses músicos tomaram emprestados dos bandidos para designar os que não se drogavam: caretas. Aparentemente, essa palavra – que tradicionalmente significa “máscara” ou “mascarado” – surgiu entre os malandros como maneira jocosa de dizer “cara” (careta é o diminutivo de cara): de alguém que não tomou nada para mudar a mente diz-se que está de “cara limpa”. Assim careta na gíria bandida dos músicos, queria dizer em princípio, o contrário de mascarado. Mas seu uso como um depreciativo dos não-usuários de drogas terminou por trazer de volta algo do antigo valor semântico, já que drogar significava – com sua conotação de abrir-se para Deus e para a música – desmascarar-se. Os “caretas” são os burgueses sempre de cara limpa e de máscara (VELOSO, 2008, p.462-463).

Os desbundados, apesar da violência de Estado, criaram práticas de resistência nos territórios das cidades brasileiras nos anos 60/70 para conjurar a caretece. O clima de terror institucional não impediu que se criassem algumas “zonas autônomas temporárias” (BEY, 2004).

Nas décadas de 1960/70 as cenas de uso de “drogas” estavam associados aos espaços de resistência da juventude aos aparelhos policiais repressivos. O Píer de Ipanema foi batizado por Waly Salomão de “Dunas do Barato” e também conhecido como “Dunas da Gal”, em homenagem à cantora Gal Costa. Caetano Veloso observa:

“Gal era musa desse universo. Um trecho da praia de Ipanema que ela frequentava – justamente onde tinha se amontoado areia dragada do fundo do mar para a obra de construção de um ‘emissário submarino’ de esgoto – ganhou o apelido de dunas da Gal” (VELOSO, 2008, p.461).

Esse espaço da praia de Ipanema era freqüentado pelos propagadores da “cultura marginal” no país, entre os quais estavam Waly Salomão, Chacal, José Simão, Torquato Neto, Cazuzza, Marina, Scarlet Moon, Jorge Mautner, Nelson Jacobina, Neville D’Almeida e outros artistas e “doidões” (CHACAL, 2010a).

O poeta Chacal (2010a, p.35), membro desse grupo de artistas assíduos a essa faixa da praia, indica que as “Dunas” eram um espaço de resistência que “escondiam a rapaziada dos olhos da dura repressão e do terror institucionalizado”. Além disso, para Chacal o Píer “foi o berço da contracultura no Rio. O que chegava de fora era imediatamente discutido: cinema, música, moda, poesia. Sexo, drogas e rock and roll. Ali podia tudo” (*Ibidem*).

Essa atitude afirmativa e abrangente segundo a qual tudo parecia ser permitido, no entanto, recusava a moral reinante simbolizada pela ditadura e os militares. O poeta carioca afirma: “[...] o que representasse o mínimo de pensamento e atitude conservadora era tachado de careta, olhado de viés” (*Ibidem*).

O jornalista Ruy Castro observa que: “Mandrix, maconha e ácido eram vendidos e usados quase abertamente no Píer. Muito da droga que se disseminaria por Ipanema nos anos seguintes formou ali o seu primeiro mercado” (CASTRO, 1999, p.298).

Naquele espaço um grupo de artistas e experimentadores criava um território, uma “zona autônoma temporária” para furar o cerco da ditadura a partir de uma linha de fuga que escapasse da barra pesada institucionalizada.

Waly Salomão, com seu estilo singular, apresenta as “Dunas do Barato” e a “doideira” que se vivia ali e em outros espaços do Rio de Janeiro a partir do percurso Torquato Neto.

Dunas do Barato, o cenário da doideira que instauramos no Píer de Ipanema e Torquato marcava presença e depois rumava para o jornal *Última Hora* na rua Gomes Freire, Lapa, equilibrista que aparentava lidar bem com o acúmulo de contradições, transitando entre a praia alternativa e o mundo assentado, na grande imprensa e na nanica, LSD e champagne no réveillon da Regina Rosenburgo Leclery e cachaça e tira-gosto nos bares pé-sujos. (SALOMÃO, 2005, p.58).

Na Bahia, na praia de Arembepe, uma aldeia *hippie* foi criada na década de 70. A praia de Itapuã e o Jardim de Alah, em Salvador, transformaram-se em refúgio de levadas de jovens nômades vindos de várias partes do Brasil. Em *Meteorango* diante de uma assembléia estudantil um letreiro na sala diz: “Itapuã é o caminho.” (OLIVEIRA, 1969). Sobre Arembepe o poeta Chacal comenta que o [...]

[...] cenário era de sonho: casa de telhado de sapé, fogão a lenha, vitrolinha de braço tocando João Gilberto, Mutantes, Gil, Caetano, *Their satanic majesties request*, dos *Stones* (reza a lenda que Mick Jagger e Keith Richards fizeram “*Sympathy for the Devil*” em 68 ali), arroz, banchá e outras iguarias. (DUARTE, 2010, p.25)

A praia do Porto da Barra também era um ponto de encontro dessa geração, por isso o Porto foi tema da canção *Qual é, Baiana?* de Caetano Veloso e Moacyr Albuquerque que diz o seguinte: “Domingo no porto da barra pesada / Ela sempre agrada ao gosto e ao olhar / Domingo no porto da barra limpa / Todo mundo brinca entre ela e o mar / Domingo no porto da barra / Todo mundo agarra / Mas não pode amar” (ALBUQUERQUE e VELOSO, 1978). Essa canção cruza a paisagem do Porto e a tensão entre a “barra pesada” e a “barra limpa”.

O compositor baiano parte do Porto da Barra e desenvolve uma cartografia sobre o comportamento dos “desbundados” e sua presença nas cidades brasileiras.

Em Salvador os desbundados se encontravam na praia do Porto da Barra, uma enseadilha perfeita entre dois fortes coloniais e disposta de frente para o pôr-do-sol como um anfiteatro [...] Ali como nas dunas da Gal – os rapazes não usavam sungas de praia mas cuecas mínimas (e um tanto transparentes) que já traziam por debaixo das calças. E alguns casais homossexuais (sobretudo femininos) não se esforçavam muito em esconder suas carícias. Mas os *hippies* propriamente ditos, os antitecnológicos e antiurbanos radicais, refugiavam-se na distante praia de Arembepe (VELOSO, 2008, p.461).

O compositor prossegue avaliando as paisagens que os desbundados e os *hippies* construíram para viver as suas experiências em plena ditadura nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Diz ele: “Salvador – com seu Carnaval elétrico e libertário, com suas praias desertas e suas praias citadinas, com sua arquitetura colonial e seus cultos afro-brasileiros – tornou-se a cidade preferida dos desbundados. Mas o Rio de Janeiro tinha umas feiras *hippies* e São Paulo bairro de roqueiros.” (*Ibidem*).

A experiência de viver em comunidade também fazia parte do meio artístico e os Novos Baianos colocaram em prática esse modo de vida em grupo. A experimentação estética casava-se com a possibilidade de criar novas formas de sociabilidade. No entanto, como observa o ícone da Tropicália, essa experiência não estava circunscrita somente aos considerados desbundados, pois os cineastas do Cinema Novo, apesar das diferenças políticas, também compartilhavam alguns elementos da estética associada ao desbunde, como o cabelo longo e a experiência com drogas.

O grupo Novos Baianos – que a essa altura não produziam uma fusão mas uma sugestiva (e abrasiva) justaposição de chorinho e rock – viviam em uma comunidade, primeiro num amplo apartamento que eles encheram de tendas e cabanas no bairro de Botafogo, depois num sítio na área semi-rural de Jacarepaguá. Torquato na sua coluna, numa campanha pelo "cinema marginal", inspirado na agressividade inicial de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Mas os próprios cineastas do Cinema Novo tinham deixado seus cabelos crescerem, queimavam fumo e tomavam ácido. (VELOSO, 2008, p.461).

Existia uma disputa no campo cultural entre "engajados" e "desbundados" que também transparecia no julgamento sobre o tipo de comportamento expressado. Sobre essa questão, Caetano Veloso, muitas vezes associado à atitude *hippie*, conta a antipatia que Glauber Rocha nutria pela turma ligada ao desbunde e que se somava com aquelas que passaram a figurar no Pasquim.

Lembro de Glauber, irritado com nossa identificação com essas turmas, disse numa entrevista (ecoando – mas com independência – os esboços de hostilidades do Pasquim) que odiava essa “alienação baiana” em que todos iam “atrás do trio elétrico a Arembepe babar dendê”. (*Ibidem*).

Chacal também discute as diferenças entre os frequentadores das "Dunas do Barato" e a turma do Pasquim, que era de uma geração mais velha e que, apesar de realizar uma inovação na imprensa brasileira, mantinha “uma visão bem conservadora sobre certos assuntos, como sexo, drogas e novas formas de percepção e comportamento.” (CHACAL, 2010a, p.35). O lema do cartunista Jaguar, “Intelectual não vai à praia. Intelectual bebe” demarcava uma fronteira espacial e em relação aos hábitos que separa o “intelectual boêmio” e os ditos desbundados.

Essa movimentação da contracultura sofreu impactos de outras lutas que estavam acontecendo em outros lugares do mundo. O maio de 68 é um desses

acontecimentos que produziram um “devir-revolucionário” na juventude. Tanto é assim que, no Brasil ou na França, é comum referir-se como pertencentes à “geração 68” os que viveram intensamente a resistência política e estética à ditadura e os dias de maio.

### 3.4 - Maio de 68: arte e política

O ano de 1968 simboliza um momento de grande impacto político com a demonstração de força da juventude, trabalhadores e estudantes ao redor do mundo, um momento de forte mutação da subjetividade. Algumas frases escritas nos muros das universidades de Paris ilustram bem essa experiência: “A política se dá nas ruas” e “O álcool mata, tomem LSD”. As manifestações propunham uma nova relação entre a militância e o desejo, com experimentações realizadas nos mais diversos campos da existência.

No cinema, um *filme-acontecimento* em especial aborda a questão da subjetividade e da política que estava se desenvolvendo e que iria culminar no maio de 68. Esse filme é *A chinesa* [*La Chinoise*] (1967), de Godard, que mapeia o ambiente revolucionário da juventude francesa e articula experimentação estética e engajamento político no momento em que as coisas acontecem. O cinema não é, para Godard, a representação do real, mas um aparelho de “pensamento e intervenção, uma outra forma de fazer política.” (BENTES, 2004).

O filme de Jean-Luc Godard mostra de modo exemplar o desenvolvimento de um “devir-revolucionário” que vai desembocar no maio de 68. O título do filme faz referência à força do maoísmo no movimento estudantil francês. O livro vermelho de Mao Tsé-Tung transforma-se em guia para a prática revolucionária de muitos desses jovens.

Ivana Bentes (2004) considera que Godard “nesse filme-acontecimento” capta o espírito da juventude e o debate revolucionário que inflamou uma geração “[...] nesse filme *pop-revolucionário* cravado no dorso do presente.” O recurso narrativo é apresentar essas vozes a partir da sua polifonia, misturando citações de livros revolucionários com o universo *pop*.

A satisfação em Godard é essa experiência de estranhamento e polifonia. Mao Tsé-tung transformado em *jingle*, “Mao, Mao”. Juliet Berto fantasiada de chinesa diante do tigre da Esso, o rosto pintado como os soldados do Vietnã bombardeando florestas com um napalm imaginário. O discurso é arma, livros, cartazes, grafite, *slogans*,

manchetes de jornais, a fulguração de um *pop*-político. Sartre e Marx decorando paredes, fragmentos de Althusser declamados como poemas, quebra-cabeças filosóficos, jogos agressivos, sátiras ao Partido Comunista Francês, teatro e *agit-prop*. (BENTES, 2004).

O filme experimental de Godard apresenta de forma muito detida o debate político-ideológico que estava sendo travado na época. O diretor da *Nouvelle Vague*, dessa nova onda no cinema, faz uma análise dos grupelhos revolucionários às portas do maio de 68 e consegue captar algo dessa subjetividade revolucionária no seu processo de produção.

Guattari (1987), a esse propósito, discute no texto *Somos todos grupelhos* a política de subjetivação dos grupos e as formas burocráticas e conservadoras que muitas vezes se instalam neles, por isso, ele propõe uma análise para que a política e o desejo possam caminhar juntos, como aconteceu em 1968. Guattari considera que a ideologia dominante conservadora “nos leva para as piores besteiras, as piores repetições e tende a fazer com que sejamos sempre derrotados nos mesmos caminhos já trilhados.” (Idem, p.18)

Se colocarmos *A Chinesa* ao lado de *Meteorango Kid*, podemos ver caminhos diferentes ao abordar a relação entre juventude e política. Enquanto o filme de Godard segue uma linha que demarca bem as filiações políticas dos personagens, o filme de André Luiz recusa qualquer tipo identidade político-ideológica.

Esse modelo de engajamento é francamente debochado por Lula e Caveira quando um jovem que ele encontra na rua tenta saber sua linha política. Em outra cena de *Meteorango*, esse deboche da política tradicional fica evidente quando Lula lê uma revista em quadrinhos durante uma assembléia estudantil caótica e está pouco interessado no debate. A reunião estudantil descamba para uma pancadaria generalizada. A música de fundo dessa cena é *Na Cadência do Samba*, que se tornou marcante por acompanhar as partidas de futebol exibidas no cinema pelo *Canal 100*, evidenciando que a disputa em questão está próxima daquelas que vemos nos campos de futebol. As reivindicações e propostas dos estudantes em *Meteorango* são estapafúrdias e giram em torno do policiamento da cantina da universidade. Um amigo pede a ajuda de Lula, que sai de cena afirmando que “dinamitar a escola não serve para coisa nenhuma” (OLIVEIRA, 2007). Desta forma, o filme demonstra uma crítica mordaz ao modo de organização tradicional do movimento estudantil, que no filme aparece através do recurso paródico.



No filme de Godard, uma apresentação teórica de um militante é turbada pelos membros do grupo que o acusam de “revisionista”. O cineasta, desse modo, faz um mapa político da juventude francesa, o que inclui também o sectarismo e voluntarismo dos grupelhos militantes. A personagem Veronique afirma que se ela tivesse coragem dinamitaria a Universidade de Sorbonne, o Louvre e o Teatro da Comédia Francesa, símbolos da elite. No final do discurso ela cita o livro vermelho de Mao e diz que: “A revolução é uma sublevação, um ato de violência pela qual uma classe toma um lugar de outra.” (GODARD, 1967).

Nesse sentido, *A chinesa e Meteorango* se aproximam ao apresentar a atualidade das questões políticas no momento mesmo onde elas acontecem, os dois são “filmes-acontecimentos”. A subjetividade é entendida pelos personagens do filme francês como uma condição necessária para fazer a revolução. No entanto, essa questão aparece de modo esquemático nos discursos políticos, pois é preciso encontrar em alguma parte as condições objetivas e subjetivas para o processo revolucionário. A luta contra a guerra do Vietnã era o ponto de convergência dos jovens do mundo inteiro e aparece no filme como a possibilidade expressa por Che Guevara de criar “um, dos, três, muitos Vietnãs” contra o imperialismo.

*A Chinesa* avança por rupturas, por meio de cortes sem uma evolução linear, mas um fazendo movimento dialético. No final do filme a personagem Veronique faz a sua “autocrítica” e reconhece, assim como Mao, que deu o primeiro passo de uma longa marcha. Um letreiro aparece e decreta que é o “*Fin d'un début*” [Fim de um começo]. O filme deixa, assim, o campo aberto para a experimentação dos jovens que participaram do acontecimento maio de 68. O triunfo dessa obra audiovisual é apontar para a perspectiva aberta do processo revolucionário, pois, onde se espera o fim, Godard afirma o começo.

A questão da experimentação política e estética atravessa o nosso trabalho e une diferentes autores para mapear as modulações do campo problemático das experiências com as drogas. Nesse momento, parece relevante lançar um olhar em direção ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari para ver quais são os conceitos criados e mobilizados por eles e que tocam no campo de problematização das drogas e as relações entre experimentação, desejo e prudência.

### **3.5 - Experimentação e desejo em Deleuze e Guattari**

A obra conjunta de Deleuze e Guattari sofreu grande impulso do maio de 1968 e das manifestações que questionaram as diversas formas de poder e saber que estavam instituídas à época. Essas experimentações e a criação de novos conceitos podem ser vistos nos livros escritos na parceria entre Deleuze e Guattari, sobretudo, em *O Anti-Édipo* e anos depois em *Mil Platôs*. Podemos detectar nesses livros, o primeiro de 1972 e o outro lançado em 1980, o desenvolvimento de uma cartografia do desejo revolucionário conjugada a uma análise do capitalismo e à proposição de um corpo conceitual novo para abordar essas questões.

Guattari (2006, p.25) esclarece o impacto que o maio de 1968 teve na produção de *O Anti-Édipo*, ao afirmar que: “Maio de 68, foi um abalo para Gilles e para mim, bem como para tantos outros: na época não nos conhecíamos, mas mesmo assim este livro, atualmente, é uma continuação de 68.”

A proposição de Deleuze e Guattari a partir de *O Anti-Édipo* é rebater o inconsciente produtivo de modo imediato à produção social. O capitalismo instaura uma organização política e econômica que separa a produção desejante da produção social, logo, a tarefa dos autores é indicar a inseparabilidade da produção inconsciente e da produção social, que a ela é imanente.

Para Sibertin-Blanc (2009) *O Anti-Édipo*, que é lançado em 1972 na França, responde a uma conjuntura política e econômica específica que é o pós-maio de 68. O livro está envolvido em um debate que não é somente teórico, mas também intelectual e institucional, abrange os domínios mais evidente da clínica, da economia e da política do seu tempo. No livro existe um programa que se endereça a esse momento histórico e pretende ter eficácia no ambiente político e clínico da sua época.

Nessa obra podemos ver o surgimento de uma série de conceitos novos, entre os quais figuram: inconsciente maquínico, máquinas desejantes, esquizoanálise etc. Esses conceitos buscam libertar o desejo da representação e do primado do significante, tal como se apresentava uma teoria do sujeito na tradição da psicanálise.

A esquizoanálise proposta no quarto e último capítulo de *O Anti-Édipo* não pretende ser uma nova especialidade *psi*, mas visa colocar em questão a relação entre teoria e prática nos coletivos revolucionários, ao mesmo tempo em que faz uma análise coletiva dessa experimentação. Desse modo, trata-se de problematizar as lutas ao fazer da intervenção no campo social o vetor de experimentações e produção de si, que sirvam por sua vez para renovar os modos de percepção e intervenção política (SINBERTIN-BLANC, 2009).

No prefácio para a edição italiana de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari elencam os três temas principais d' *O Anti-Édipo*, a saber: o inconsciente funciona como uma usina produtora de desejo e não nos moldes de um teatro das representações; o delírio é apresentado como uma produção histórico-mundial e não familiar; a história universal é contingente (fluxos que passam por códigos primitivos, sobrecodificações despóticas e descodificações capitalistas). (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

Em contraposição à questão semiológica representacional sobre “o que isso quer dizer”, que busca um sentido oculto sob o significante, aparece outra que analisa os problemas de uso a partir do construtivismo expresso na questão: “como é que funciona para você?” (DELEUZE, 2006b, p.16).

A crítica política, que tem uma ponta de ironia, endereçada por eles à psicanálise e à psiquiatria hegemônica, é que elas não são materialistas, do ponto de vista que se negam a analisar a montagem do desejo e a sua conexão com os modos de produção. Por isso a tarefa de um psiquiatra realmente materialista se daria num duplo movimento de “introduzir o desejo no mecanismo e introduzir a produção no desejo” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.39).

Deleuze e Guattari (2010, p.390) reforçam a noção de que “toda produção é ao mesmo tempo desejante e social”. Essa noção abre espaço para a montagem de uma máquina desejante que funciona pela conexão de elementos heterogêneos, sejam eles políticos, econômicos, libidinais, familiares ou artísticos, sem uma hierarquia pré-determinada entre eles. Sobre essa questão Guattari (2006, p.30) adiciona que “a esquizoanálise é uma análise militante, libidinal-econômica, libidinal-política.”

Nas proposições de *O Anti-Édipo* existe uma montagem entre as máquinas desejantes e o modo de produção específico do capitalismo. Ao lado disso se constitui uma atitude de criação que extravasa o espaço privado-familiar para investir na dimensão política e experimental. No entanto, a experimentação do desejo proposta por esses autores foi alvo de críticas por aqueles que consideram essa obra um culto da espontaneidade e um elogio incosequente da esquizofrenia e das experiências com drogas. Deleuze discute os “contra-sensos” em relação ao conceito de desejo, ou possíveis efeitos dessa obra na juventude de Vincennes<sup>55</sup>, onde alguns tomaram essa questão de modo apressado como sendo um elogio do espontaneísmo e da festa (*la fête*).

---

<sup>55</sup> A Université de Vincennes era onde Deleuze dava seus cursos.

Em *O Abecedário de Gilles Deleuze*<sup>56</sup>, uma série de encontros filmados com Claire Parnet em 1988, o filósofo trata dessa questão no “D de desejo”, mas que no caso poderia ser também “D de drogas”. Ela pergunta de modo direto “Você não se sente responsável pelas pessoas tomaram drogas? Ou, lendo muito ao pé da letra *O Anti-Édipo*, não é como Catão, que incita os jovens a fazer bobagens?”. (PARNET, 1994)

A resposta dele é curta e clínica: “Sentimo-nos responsáveis por tudo, se algo dá errado”. (DELEUZE, 1994). Sobre os possíveis efeitos dessa obra na juventude de Vincennes, ele deixa claro o seu posicionamento ético em relação às drogas:

Sempre me esforcei para que desse certo. Em todo caso, nunca, acho, é minha única honra, nunca me fiz de esperto com essas coisas, nunca disse a um estudante: é isso, drogue-se você tem razão. Sempre fiz o que pude para que ele soubesse dessa, porque sou muito sensível à coisa minúscula que de repente faz com que tudo vire trapo. [...] Ao mesmo tempo, nunca pude criticar as pessoas, não gosto de criticá-las. Acho que se deve ficar atento para o ponto em que a coisa não funciona mais. (DELEUZE, 1994)

O filósofo continua a abordar a questão de modo franco e sem qualquer sombra de uma postura paternalista ou policialesca, que no momento em que ele fala (1988) fazia parte do senso-comum das campanhas antidrogas. Por outro lado ele afirma uma ética, segundo a qual a possibilidade de se virar um trapo não é suportável.

Que bebam, se droguem, o que quiserem, não somos policiais, nem pais, não sou eu quem deve impedi-los ou [...] mas fazer tudo para que não virem trapos. No momento em que há risco, eu não suporto. Suporto bem alguém que se droga, mas alguém que se droga de tal modo que, não sei, de modo selvagem, de modo que digo para mim: pronto, ele vai se ferrar, não suporto. Sobretudo o caso de um jovem, não suporto um jovem que se ferra, não é suportável. Um velho que se ferra, que se suicida, ele teve sua vida, mas um jovem que se ferra por besteira, por imprudência, porque bebeu demais [...] Sempre fiquei dividido entre a impossibilidade de criticar alguém e o desejo absoluto, a recusa absoluta de que ele vire trapo. É um desfiladeiro estreito, não posso dizer que há princípios, a gente sai fora como pode, a cada vez. É verdade que o papel das pessoas, nesse momento, é de tentar salvar os garotos, o quanto se pode. E salvá-los não significa fazer com que sigam o caminho certo, mas impedi-los de virar trapo. É só o que quero (DELEUZE, 1994).

---

<sup>56</sup> Como o próprio nome indica os conceitos e as questões colocadas por Claire Parnet ao filósofo eram apresentadas em ordem alfabética. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>. Acesso em: 21 março de 2013.

O filósofo afirma também que o pensamento presente nesse livro se opunha “ao processo esquizofrênico como o que ocorre num hospital” (DELEUZE, 1994). Para Deleuze e Guattari a figura do esquizofrênico, tal como é produzida pelas práticas do poder psiquiátrico e no processo de institucionalização, é algo terrível, que deve ser evitado a todo custo. O mesmo vale para os usuários de drogas, que também passam pelo processo de institucionalização nos mais diversos dispositivos. Deleuze considera que “[...] para nós o terror era produzir uma criatura de hospital. Tudo, menos isso!” (DELEUZE, 1994).

Ao argumentar sobre essa questão, ele lembra a relação do livro com o movimento Antipsiquiátrico e do posicionamento estratégico deles para evitar a produção de trapos de hospital, em outras palavras, a institucionalização da loucura e dos “drogados” e os efeitos políticos disso.

E quase diria que louvar o aspecto de valor da “viagem”, daquilo que, naquele momento, os anti-psiquiatras chamavam de viagem ou processo esquizofrênico, era um modo de evitar, de conjurar a produção de trapos de hospital, a produção dos esquizofrênicos, a fabricação de esquizofrênicos (*Ibidem*).

Desse modo, vemos que os autores se afinam com os anti-psiquiatras na resistência política e questionamento do processo de institucionalização e marginalização da loucura e dos “drogados” nos anos 70. O efeito político e ético desse livro, segundo Deleuze, estaria também nessa estratégia política.

Foucault (1996) reflete sobre o efeito que a primeira obra de Deleuze e Guattari teve na década de 70 e afirma que “[...] é um livro ético, o primeiro livro de ética que foi escrito na França desde há muito tempo (é talvez a razão pela qual o seu sucesso não se limitou a um ‘leitorado’ particular: ser *anti-Édipo* tornou-se um estilo de vida, um modo de pensamento e de vida.” (FOUCAULT, 1996, p.198).

Estava em jogo, a criação de um novo *ethos* político, atitude expressa nos novos sujeitos que experimentavam e constituíam uma política do desejo. A articulação das lutas que se processavam naquele momento unia o debate sobre as práticas clínicas e a resistência de grupos políticos que discutiam a criação de novos modos de subjetividade.

Guattari (1987, p.219), por exemplo, estava interessado nas “lutas relativas às liberdades, novos questionamentos da vida cotidiana, do ambiente, do desejo etc.” Ele nota que “não param de ocorrer mutações na subjetividade conscientes e inconscientes

dos indivíduos e dos grupos sociais cujos efeitos são imprevisíveis no contexto da atual crise” (GUATTARI, 1987, p.219-220). A crise a que Guattari se refere na década de 80 diz respeito à semiótica capitalística e aos seus efeitos nos países ditos democráticos e também no bloco sob a influência da antiga URSS.

É digno de nota que, após a decantação da experimentação vivida no maio de 1968 em Paris, o *Mil Platôs*, considerado por Deleuze e Guattari (1995, p.7) como “o nosso livro de menor receptividade”, introduz alguns debates que são muito caros à questão da experimentação e prudência, da emergência dos novos movimentos sociais e das produções subjetivas do capitalismo.

O conceito de Corpo Sem Órgãos (CsO) proveniente de uma intervenção radiofônica de Antonin Artaud, em 1947, e tomado como conceito filosófico por Deleuze e Guattari, nos auxilia a pensar práticas com as substâncias psicoativas que não estejam remetidas exclusivamente a uma racionalidade biomédica e ao seu modo específico de tratar a questão do corpo, por meio do binômio saúde-doença. Para além desse binômio ou de outras dicotomias que possam se somar a ele, Deleuze e Guattari propõem tomar essa questão a partir de uma teoria das multiplicidades.

Esse conceito de Corpo Sem Órgãos se relaciona a uma série de exercícios sobre si no mesmo momento em que Michel Foucault direciona a sua pesquisa para uma estilística da existência, práticas de subjetivação, e pensa os modos de *cuidado de si e dos outros* na antiguidade grega, como já apresentamos. Foucault também se interessa, em 1979, pela constituição das práticas de governo liberais e a sua relação com as estratégias do biopoder.

Portanto, para Deleuze e Guattari o CsO é entendido como um conjunto de práticas (estéticas, políticas, existenciais) e permeado por intensidades imanentes à própria experimentação. A experiência com as drogas faz parte do rol de práticas que ativam as forças intensivas e fazem que elas circulem no corpo.

O próprio conceito de CsO passa por um devir, visto que o sentido desse conceito ganha novos significados de acordo com os novos agenciamentos que são realizados em torno dele. Esse conceito ganha contornos diferentes desde a primeira vez que ele aparece no livro de Deleuze *Lógica do Sentido*, em 1969, até o que é abordado em *O Anti-Édipo e Mil Platôs* e por último como aparece no texto *Para dar um fim ao juízo* publicado escrito por Deleuze em 1993. Segundo David-Ménard (2005) o conceito

de CsO nesse texto do livro *Crítica e Clínica* aproxima-se da noção de caos – como abordado por Heráclito e Nietzsche.

Portanto, esse é um conceito que aparece ligado a outros conceitos de Deleuze e Guattari, tais como os de devir, máquina de guerra, agenciamento, linhas de fuga etc. Tal opção conceitual permite a abertura de sentido para abordar um corpo intensivo, espaço de criação habitado por diferentes graus de potência. O corpo é desse modo tomado pelos seus aspectos positivos, intensivos e criativos. Assim, o CsO emerge como uma perspectiva ética, estética e política, que afirma a potência produtiva sem referência a uma individualidade, pois tal conceito relaciona-se com as forças pré-individuais, de acordo com o conceito de Gilbert Simondon, ou coletivas que são próprias da experimentação.

### 3.6 - Corpos sem Órgãos: positividade e prudência

No livro *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia* o capítulo intitulado *28 de novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos* discute a relação entre experimentação e prudência. Deleuze e Guattari (2007a, p.9) afirmam o componente paradoxal do CsO: “é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você ainda não a começou.”

O caráter experimental do CsO é marcado desde o início pelos autores, mas isso não pressupõe uma espontaneidade do desejo, que seria algo angélico e com garantias prévias, visto que esse exercício “não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte” (*Ibidem*).

Os autores de *Mil Platôs* evidenciam nesse texto que o termo CsO está relacionado à transmissão radiofônica do teatrólogo e poeta Antonin Artaud: *Para acabar com o juízo de Deus*, de 28 de novembro de 1947. Para eles, esse acontecimento “é uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo para si censura e repressão. *Corpus e Socius*, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto” (DELEUZE e GUATTARI, 2007a, p.10).

Sauvagnargues (2006) marca a experimentação de Artaud no campo da literatura e o seu intento é levar a linguagem ao seu limite, ou seja, fazer que ela deslize como se estivesse em estado de deriva para promover descentramentos e curto-circuitos nos códigos da própria língua.

Essa experimentação estética de Artaud é um procedimento político. Para Artaud, assim como em Deleuze e Guattari (2007c, p.217), o organismo é um limite para a vida, pois “[...] existe vida o quanto mais intensa, tanto mais poderosa quanto é anorgânica.” Em outras palavras, isso quer dizer que para eles os órgãos e seus componentes físico-químicos são ordenados por funções e finalidades, enquanto o organismo é criado por um modo estratificar o corpo.

Deleuze e Guattari (2007a) incluem as drogas na possibilidade de criação do CsO por meio de experimentações. É um exercício de forças criativas que abre espaços de possibilidade da experimentação através de um plano de imanência<sup>57</sup>, no qual incidem elementos heterogêneos na constituição de máquinas desejanças. Essas máquinas produzem um agenciamento do desejo que produz um desvio, uma mutação da subjetividade, de tal modo que o CsO é mais a afirmação de um campo de práticas (experimentações) do que uma noção que fixa nele uma identidade de qualquer tipo.

Para Deleuze e Guattari (2007a, p.9) o *corpo sem órgãos*: “[...] não é uma noção, um conceito, mas antes de tudo uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo Sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite.” Eles indicam o caráter múltiplo do conceito e o limite que aparece no plano de imanência. Esse plano é descrito como “uma fileira de portas. E as regras concretas da construção do plano só valem quando exercem papel seletivo. Com efeito, o plano, isto é o modo de conexão, proporciona a maneira de eliminar os corpos vazios e cancerosos que rivalizam com o corpo sem órgãos.” (DELEUZE e GUATTARI, 2007c, p.223). Portanto, está em jogo uma seleção das forças que passam pelo corpo e fazer com que elas, na sua positividade, tracem uma linha de fuga com as suas potências plásticas e criativas.

O caráter plástico e criativo do corpo e sua concepção do vital proposta por Deleuze e Guattari fazem a crítica do modelo político, subjacente na organização unitária e hierárquica, que distribui funções ao corpo. Isso implica que o corpo é uma zona permeada por intensidades marcadas pela experimentação e que pode ser tomado como uma máquina polivalente, que não é uma invariável antropológica. Essa máquina pode se agenciar com as substâncias psicoativas, sem pressupor exclusivamente a uma ligação linear que o faça tomar uma linha de abolição da experiência.

---

<sup>57</sup> “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento”. (DELEUZE e GUATTARI, 2007c, p.53).



Nessa relação, pode-se constituir um corpo permeado por intensidades que prime pela passagem de forças vitais. Contudo, não existe uma prescrição de como criar para si um corpo sem órgãos, de modo irônico eles afirmam: “Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria.” (DELEUZE e GUATTARI, 2007a, p.11).

Como já afirmado, essa tarefa constituinte comporta doses de prudência, ou seja, uma forma mais interessante de pensar o campo problemático das drogas em aliança com uma prática de constante experimentação, que pode ser entendida como uma problematização das práticas.

O “corpo drogado”, por exemplo, é preenchido por intensidades gélidas, a do masoquista por intensidades de dor. Eles distinguem as diferentes intensidades presentes no corpo masoquista e no corpo drogado:

O corpo masoquista como atributo ou gênero de substância, e sua produção de intensidades, de modo dolorífero, a partir de sua costura de seu grau 0. O corpo do drogado como outro atributo, com sua produção de intensidades específicas a partir do Frio absoluto = 0. (DELEUZE e GUATTARI, 2007a, p.11).

Essas intensidades gélidas são produzidas a partir de determinados efeitos advindos da experiência. Dessa forma, não é uma intensidade nula, mas um grau de intensidade do frio sentida no corpo dos “drogados”, que é percorrido por ondas gélidas. Esse grau de intensidade também pode remeter a uma determinada atitude experimental que se atualiza nos corpos e o constitui.

O que nos anima a pensar com esses autores são as diversas possibilidades operadas por essas práticas com as drogas. Assim, não existiria uma relação preexistente na qual o uso de substâncias psicoativas produz somente corpos lúgubres, vazios e dependentes que estariam necessariamente atadas a uma linha de abolição, de destruição dos outros e de si mesmo.

A possibilidade de experimentação permite abordar essa questão através de uma força de criação, que faz passar pelo corpo intensidades que são afirmadoras de vida. Com isso, mais do que um corpo extensivo, estamos pensando com esses autores a constituição de um corpo intensivo, que não está guiado por uma normatização do corpo e sim pela normatividade da experiência.

Caguilhem (1982. p.109) ao discutir a possibilidade do vivo de constituir para si suas próprias normas afirma: “a limitação forçada de um ser humano a uma condição única e invariável é considerada pejorativamente, em referência ao ideal humano normal

que é a adaptação possível e voluntária a todas as condições imagináveis.” A plasticidade do corpo e a experimentação dos seus limites é um dado positivo, posto que “é o abuso possível da saúde que constitui a razão do valor que se dá à saúde” (CAGUILHEM, 1982, p.109).

Segundo Canguilhem “o homem normal é o homem normativo, o ser capaz de instituir novas normas, mesmo orgânicas” (CAGUILHEM, 1982, p.109). As normas orgânicas tidas como invariáveis aparecem aqui com o auxílio do epistemólogo da medicina como algo plausível. A proposta desenvolvida por Deleuze e Guattari com o corpo sem órgãos converge com a assertiva de Canguilhem sobre a normatividade do vivo.

Essa aposta filosófica na experimentação nos permite fazer a crítica do ideal transcendente da boa saúde guiado pelo senso comum. Deleuze considera que, na história do pensamento filosófico, o senso comum e o bom senso são as duas partes da *doxa* (DELEUZE, 2006a). A função da filosofia é romper com a *doxa* e com o modelo de reconhecimento que parte da concordância entre as faculdades, “fundada no sujeito pensante tido como universal e se exercendo sobre o objeto qualquer.” (Idem, p.196) Desse modo, o conhecimento está baseado na lógica da representação.

Para Deleuze o modelo da reconhecimento “celebra esposais monstruosos em que o pensamento ‘reencontra’ o Estado, reencontra a ‘Igreja’, reencontra todos os valores do tempo que ele, sutilmente, fez passar sob a forma pura de um eterno objeto qualquer, eternamente abençoado” (DELEUZE, 2006a, p.198). A saúde, dessa forma, não pode ser entendida como um objeto ‘eternamente abençoado’ pelo senso-comum que tem que ser restituído a qualquer preço. A saúde pode ser vista como a qualidade do vivo de dela dispor, ou seja, da capacidade de produzir normatividades de acordo com os meios, e o patológico um estado de “normalidade sem normatividade” (COMBES, 2011).

A prudência está atada à própria experimentação, mais do que uma norma, uma ordem externa, ela se expressa como uma tecnologia elegante das dosagens, uma prática obstinada de abordagem em relação aos perigos. “Com que prudência necessária, a arte das doses, e o perigo da overdose. Não se faz as coisas com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina.” (DELEUZE e GUATTARI, 2007a, p.22).

Orlandi (1999, p.178) considera que o novo modo encontrado por Deleuze e Guattari de apresentar o problema do desejo sem fazer menção à falta está relacionado a um vocabulário atraído para a intensificação da vida e da sua positividade. (*Ibidem*). O corpo sem órgãos aparece aí como limite imanente. Diz Orlandi: “Temos pela frente,

assim, a ideia teórico-prática de um inconsciente a ser experimentado como problemática multiplicidade de agenciamentos. Pois bem, Mille Plateaux, em 1980, retoma a ideia de corpo sem órgãos nos termos de uma tal proposta de experimentação.” (ORLANDI, 1999, p.186-187, grifos do autor)

A relação entre experimentação e as doses de prudência é marcada de modo muito feliz por Orlandi (1999) quando ele nota: “a prudência como arte das 'linhas de experimentação' a serem feitas com 'precaução', a serem construídas 'fluxo por fluxo e segmento por segmento', dosando-se pressas e esperas, alianças e desenlaces” (p.194). A experimentação não é uma norma geral que vale universalmente, mas uma prática que deve ser analisada passo a passo, com uma “prudência extrema”.

Ele comenta o modo como Deleuze e Guattari sublinham que a experimentação precisa atentar para a consistência do próprio corpo orgânico, algo que para um leitor mais apressado desses autores seria algo a ser abolido. “Essa arte subversiva de experimentação das fluências do corpo sem órgãos começa, de modo astuto, com a proteção do próprio organismo” (ORLANDI, 1999, p.194). A estratégia é política e de combate entre as forças que visam controlar o corpo, no entanto, a experimentação dos corpos sem órgãos requer a sobrevivência do organismo e dele não se pode prescindir completamente.

Com efeito, contra um 'tecido canceroso' e sua expansão dominadora, por exemplo, é preciso restaurar o domínio da 'regra' que visa a 'sobrevivência' do próprio organismo no melhor de sua forma, mesmo porque a morte também acaba com os corpos sem órgãos que se quer experimentar. (ORLANDI, 1999, p.194).

A prudência estabelece então relações com cada um dos problemas que aparecem para serem resolvidos. Desse modo, a prudência modula com a apreensão do “problemático”, a cada nova questão que surge e se coloca para o CsO e para o organismo.

Essa prudência pede que seja ela própria ritmada e redesenhada a cada problema vindo a pauta, a cada problema que se imponha tanto às fluências do corpo sem órgãos quanto ao funcionamento dos órgãos. (ORLANDI, 1999, p.194-195).

A questão da prudência nos abre o sentido para a articulação da experimentação com a questão do cuidado. Deleuze e Guattari afirmam que a experimentação deve estar ligada a uma atitude de prudência. Essa estratégia serve para afirmar a potência da

experimentação contra as forças reativas e as formas de assujeitamento que se apossam daqueles que se transformam em “produto de hospital”. (DELEUZE, 1994).

Nesse sentido, existem diversos modos de constituir para si um CsO, contudo, em todos esses modos é necessária a presença de práticas de prudência. A estratificação dos corpos é, em certa medida, necessária para a garantia de vida. O programa apresentado por Deleuze e Guattari não sugere uma improvisação de práticas aleatórias, nem mesmo dá receitas de sucesso nessa empreitada.

O conjunto de práticas que constituem o corpo intensivo é acompanhado de prudência. É necessário constituir para si um caminho, criar valores, desenvolver uma prática de si sem que esta acarrete uma desestabilização total dos estratos que sustentam um organismo. Deleuze e Guattari sublinham que: “é necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora [...] Imitem os estratos. Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente.” (DELEUZE e GUATTARI, 2006, p.23).

Se a tentativa de realizar esse conjunto de práticas se der de forma abrupta e violenta, o resultado disso pode ser a catástrofe do buraco negro (linha de abolição) ao invés da constituição de um plano de consistência (linha de fuga).

Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmos envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar um plano. O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. (DELEUZE e GUATTARI, 2007a, p.23-24).

As linhas de fuga podem consistir no plano das práticas com as drogas, no entanto os perigos de se envolver com as linhas de abolição são reais. As drogas integram as práticas na constituição de CsO, porém elas não são os únicos modos que temos à mão, existem outras práticas possíveis ao lado. No limite, poder-se drogar prescindindo das “drogas” por meio da criação de outras práticas análogas.

Aquilo que o drogado obtém, o que o masoquista obtém poderia ser obtido de outra maneira nas condições do plano: no extremo, drogar-se sem droga, embriagar-se com água pura, como na experimentação de Henry Miller? Ou bem ainda: trata-se de uma passagem real de substâncias, de uma continuidade intensiva de todos os CsO? Tudo é possível, sem dúvida (DELEUZE E GUATTARI, 2007a, p.29).

Isso, no entanto, não configura uma adesão às práticas de abstinência, mas na aposta de pôr em circulação práticas diversas sem criar hierarquias entre elas. Dessa

maneira, não existe a primazia de um modo sobre os outros, cada um dele faz passar graus distintos de intensidades. A relação entre o CsO e as drogas se dá a partir do agenciamento com multiplicidades, por isso as drogas, elas mesmas, não são uma coisa em si, mas indicam um território que as constitui, evidenciando um campo de problematizações.

O problema da clínica se une ao problema das drogas. Deleuze e Guattari (2007a, p.11) propõem um novo método em que substitui a “anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação.” Portanto, as drogas não podem ser consideradas sem os territórios que a produzem e lhe emprestam sentido. O componente estético presente na obra de Deleuze e Guattari chama atenção para as relações que articulem drogas e o desejo e novos modos de perceber o mundo.

### 3.7 - Conjunto-droga

Gilles Deleuze, em um breve e luminoso texto publicado pela primeira vez na revista *Recherches* n° 39 no ano de 1979, apresenta duas questões sobre as drogas que ainda hoje permanecem atuais. O texto começa com uma afirmação que dá o tom do momento político em que ele escreve: “Está claro que não se sabe o que fazer com a droga (mesmo com os drogados), porém não se sabe melhor como falar dela”. (DELEUZE, 1991, p.63).

Para Deleuze, ao se falar das drogas, habitualmente, recorre-se a prazeres que supõe a sua existência ou se utiliza questões de causa e efeito para dar conta delas, tais como “considerações sociológicas, problemas de comunicação e incomunicabilidade, situação dos jovens etc.” (*Ibidem*). Para escapar desse lugar-comum baseado em considerações reducionistas e generalizantes, o filósofo francês esboça a possibilidade de traçar um território que ele chama de um “conjunto-droga” - o complexo que constitui a produção, distribuição, as formas de usos e a repressão.

O conjunto-droga expressa a possibilidade de pesquisar as causalidades específicas, que “não é uma infra-estrutura, onde o resto depende como de uma causa”, contudo, tal conceito faz referência ao traçado de um território ou a constituição de um conjunto de relações que estão presentes no dispositivo da droga.

Nesse sentido, a primeira questão apresentada por Deleuze (1991) busca saber se há uma causalidade específica da droga, quais são as direções a tomar para fazer esse contorno do território. Para tentar traçar esse território específico, ele questiona se há na

droga algo que faz com que o desejo invista no “sistema-percepção” e se pode pesquisar por esse caminho. Deleuze considera que as pesquisas nesse sentido foram realizadas por autores do campo artístico, escritores, poetas que analisam a relação do desejo que é investido na percepção, ou seja, a experimentação de novos modos de perceber, pesquisar e narrar a experiência com as drogas.

Michaux, na França; a da geração *beat* na América, a seu modo; também as de Castañeda, etc. Abordava-se, em primeiro lugar, como todas as drogas dizem respeito às velocidades, às modificações de velocidade, aos limiares de percepção, às formas e aos movimentos, às micropercepções, à percepção tornando-se molecular, aos tempos sobre-humanos e sub-humanos, etc. Sim, de que modo o desejo entra diretamente na percepção, investe diretamente a percepção [...] (DELEUZE, 1991, p.63).

Após o desenvolvimento de pesquisas com esse caráter experimental, onde a questão da percepção tem um lugar de destaque quando se discute as substâncias psicoativas, Deleuze (1991) afirma que advém uma confusão generalizada nesse domínio. De tal forma que ocorre o desfazimento da pesquisa sobre as causalidades específicas e a relação das drogas com o “sistema-percepção” desenvolvida por Michaux, Castañeda e a geração *beat*.<sup>58</sup>

Na geração *beat*, William Burroughs escreveu alguns livros em que a temática das drogas aparece como ponto central da narrativa; podemos citar pelo menos dois: *Almoço Nu e Junky*. Nesse último livro ele relata as experiências do personagem William Lee com as drogas, especialmente a heroína, e sua atração pelo submundo dos traficantes, prostitutas e pequenos ladrões em plena época de ouro nos EUA, o que contrastava com a moral e a ideia de felicidade propalada nos “anos dourados”.

No prólogo do livro *Junky*, Burroughs diz, através do personagem William Lee, que “a droga é uma equação celular que ensina fatos de validade geral ao usuário. Aprendi muito usando drogas: vi a medida da vida em gotas de solução de morfina.” (BURROUGHS, 2005, p.55).

---

<sup>58</sup> Em seu livro *Flashbacks* Timothy Leary (1999, p.57) descreve o ambiente cultural e afirma que o poeta Allen Ginsberg, um dos ícones da geração *beat*, estava interessado por buscar: “[...] estados alterados de consciência, novas experiências e percepções místicas por meio das drogas e técnicas iogues orientais, principalmente zen-budistas.” Leary (1999, p.64) também apresenta o escritor Neal Cassady, descrito por ele como um dos inspiradores do movimento *beat* e que junto com Jack Kerouac “atravessavam o país ingerindo quantidades industriais de metedrina, peiote, maconha e álcool, contando casos e fazendo observações filosóficas sem parar.”

É interessante notar que entre os autores privilegiados por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, o México aparece como paisagem e a mescalina é a droga que serve de referência nas pesquisas e escritos para a experimentação estética. Artaud escreve os *Tarahumaras*, relatando a experiência com o esse povo indígena e uso do peyotl. Henri Michaux no livro *Misérable Miracle – La mescaline*, escrito em 1955, apresenta uma série de relatos em forma de poemas, textos livres, além de desenhos feitos por ele sob o efeito da mescalina.

Castañeda relata uma pesquisa etnográfica a sua introdução ao xamanismo. O autor descreve a experiência pelas mãos de dom Juan em diversos livros que viraram *best-sellers* na década de 1970. *A erva do Diabo: os ensinamentos de Don Juan* é o primeiro livro da série, sendo lançado em 1968 nos EUA no momento em que o movimento *hippie* se espalhava e o movimento contra a guerra do Vietnã demonstrava força.

Nesse livro, podemos apreender, de modo ricamente descrito, as viagens com a mescalina e os seus efeitos sobre seu corpo e percepção:

Minhas mãos estavam diante de mim e enquanto eu bebi vi o fluido correndo por minhas veias e criando tonalidades de vermelho, amarelo e verde. Bebi mais e mais até estar todo em fogo; eu estava todo aceso. Bebi até que o líquido saiu do meu corpo por todos os poros, projetando-se para fora como fibras de seda, e eu também adquiri uma juba comprida, lustrosa e iridescente. (CASTAÑEDA, 2009. p.66).

Essas experimentações com as drogas indicam a criação de fluxos que atravessam o corpo e produzem devires-animais, minerais, etc. O sistema-percepção é, dessa forma, acionado pelo desejo e as imagens produzidas fazem conexão com velocidades que descentram a organização hierárquica do corpo: é um líquido que sai de todos os poros, uma juba comprida e lustrosa que cresce. A relação do sistema-percepção e criação também fez parte do cenário musical da contracultura e diversos ícones do *rock* utilizavam as substâncias psicoativas nos seus processos de experimentação estética.

Isso implica uma política que pensa a percepção como uma lente que examina a criação de novas velocidades e movimentos, assim Deleuze afirma que: “o papel da percepção, a solicitação da percepção nos sistemas sociais atuais, faz Phil[ip] Glass

dizer que, de qualquer maneira, a droga mudou o problema da percepção, mesmo para os não-drogados” (DELEUZE, 1991, p.65).

A relação com a produção da subjetividade não é algo exclusivo dos “usuários de drogas”, pois essas experiências criam uma nova sensibilidade e um plano comum de compartilhamento sensível. O mesmo ocorre, por exemplo, com a produção de imagens do cinema, que mudou radicalmente o modo como o mundo passou a ser percebido. Sobre essa questão, Avellar observa que a invenção do cinematógrafo “desarrumou o arrumado: destruiu de vez a zona invisível que separava o observador da cena observada, afirmou mais radicalmente que a imagem não é propriamente o que se arruma para a vista, mas o que exige que a vista se arrume para ela.” (AVELLAR, 1996, p.218).

Em *Mil Platôs* Deleuze e Guattari também pensam a relação entre o “devir-intenso, animal e imperceptível” e as micro-percepções propiciadas pelas drogas. O plano de imanência da experimentação aparece aqui articulado com a prudência.

Esses cavaleiros pretendem que a droga, em condições de prudência e de experimentação necessárias, é inseparável da instalação de um plano. E nesse plano, não só se conjugam-se devires-mulher, devires-animais, devires-moleculares, devires-imperceptível, mas o imperceptível torna-se um necessariamente percebido, ao mesmo tempo em que a percepção torna-se necessariamente molecular: chegar a buracos, microintervalos entre as matérias, cores e sons, onde se precipitam as linhas de fuga, linhas de transparência e secção. (DELEUZE e GUATTARI, 2007b, p.76).

Para Deleuze e Guattari os “drogados” são precursores que abrem um caminho de experimentação do desejo investido na percepção, mas que em determinados momentos pode sobrevir um desvio, redundando em repetições conformistas e também em um romantismo heróico, narcisismo e autoritarismo da droga. Por isso, essas experiências iniciais na percepção podem ser aproveitadas por outras pessoas para prosseguir em um plano de consistência.

Os drogados podem ser considerados como precursores ou experimentadores que retraçam incansavelmente um novo caminho de vida; mas mesmo sua prudência não tem as condições da prudência. Então, ou eles recaem na coorte de falsos heróis que seguem o caminho conformista de uma pequena morte e um longo cansaço. Ou então, pior ainda, eles só terão servidos para lançar uma tentativa que só pode ser retomada e aproveitada por aqueles que não se drogam ou não se drogam mais, que retificam secundariamente o plano sempre abortado da droga, e descobrem pela droga o que falta à droga para



construir um plano de consistência (DELEUZE e GUATTARI, 2007b, p.80)

Para construir esse plano de consistência da experimentação pode ser necessário prescindir da droga. Por isso, eles pensam a partir a experiência de Michaux um modo de se drogar, mas por abstenção “tomar e abster-se, sobretudo abster-se” (*Ibidem*) ou como o escritor francês afirma sobre si mesmo: “sou um bebedor de água”. Essa passagem está no posfácio de *Misérable Miracle*, no qual Michaux questiona a tentação em julgar a sua obra como sendo de um “drogado”:

Aos amantes da perspectiva única, a tentação poderia vir julgar posteriormente o conjunto de meus escritos como a obra de um drogado. Eu lamento. Eu sou, principalmente, o tipo bebedor de água. Jamais de álcool. Nada de excitantes, e depois de anos nada de café, nada de tabaco, nada de chá. De tempos em tempos vinho, e pouco. Tomar e abster-se. Sobretudo abster-se (MICHAUX, 1998, p.767, tradução nossa)<sup>59</sup>

A questão então não se reduz a “drogar-se ou não” (problema binário), mas pensar a droga como uma possibilidade de percepção onde os não-drogados possam constituir linhas de fuga no momento em que serão necessários outros meios que não são mais propiciados pelas drogas (DELEUZE e GUATTARI, 2007b). Comentando essa passagem de *Misérable Miracle*, Deleuze e Guattari notam em *Mil Platôs* que: “Não é a droga que assegura a imanência, é a imanência da droga que permite ficar sem ela” (Idem, p.81).

Assim, esses autores que colocam em evidência as possibilidades que a experimentação com a droga possibilita e quais são os “ensinamentos” ou riscos que tal experiência comporta. Michaux fala de uma angústia que se sobrepõe ao prazer. Em contraste com esse momento marcado pelas pesquisas realizadas por Castañeda, Michaux e Burroughs, advêm outros discursos que desviam do processo de experimentação com as drogas e colonizam uma interpretação sobre elas e suas relações. A pesquisa sobre a díade “desejo-percepção” é parcialmente abandonada e no seu lugar estabelece-se outra díade “drogas-fracasso”.

Nesse aspecto estamos diante de processos de subjetivação que se dão no encontro com as substâncias psicoativas, sendo de interesse para a produção de

---

<sup>59</sup> “Aux amateurs de perspective unique, la tentation pourrait venir de juger dorénavant l'ensemble de mes écrits comme l'œuvre d'un drogué. Je regrette. Je suis plutôt du type buveur d'eau. Jamais d'alcool. Pas d'excitants, et depuis des années pas de café, pas de tabac, pas de thé. Du loin en loin du vin, et peu. Depuis toujours, et de tout ce qui se prend, peu. Pendre et s'abstenir. Surtout s'abstenir.” (MICHAUX, 1998, p.767)

experiências de cuidado e práticas clínicas que produzam um território existencial de constituição de linhas de fuga, ou seja, de abertura da experiência e não a sua anulação.

A experimentação sai parcialmente de cena para o avanço da repressão e do proibicionismo que invade a vida com suas palavras de ordem. O avanço nos anos 80 do proibicionismo como política induz uma relação com o corpo que se dá pela via da interdição. Interdição de modos de vida considerados marginais e cerceamento da experiência que envolve a produção de novos modos de percepção.

Usando o vocabulário de Deleuze e Guattari, podemos dizer que as pesquisas nesse campo seguem o caminho que vai da análise das linhas de fuga até a obsessão pela linha de abolição, na qual as drogas remetem diretamente ao perigo e à morte. De tal maneira que as pesquisas desse campo perderam a potência estética e sensível para acompanhar os discursos dominantes proibicionista e moralizador.

O uso de drogas pode cair nessa cilada, onde o investimento do desejo no sistema percepção gerando múltiplos fluxos de experiência, desvia-se para um único fluxo: “meu copo, minha dose, minha vez”. (DELEUZE, 1991, p.65) Ou seja, da linha de fuga à linha de abolição.

Contudo, o modo simplista de tomar a experiência com as drogas pelo viés exclusivo da dependência e das práticas de desintoxicação e abstinência que a elas estão associadas, desconsidera a possibilidade das drogas serem catalisadores de experiências vitais, que também comportam um “tipo de autodestruição” que não é suicidária, posto que o que se destrói nessa experimentação são os estratos de poder que organizam e dominam o corpo. Assim, Deleuze propõe a distinção de dois domínios: das experimentações vitais e dos empreendimentos mortíferos.

Seria preciso, abstratamente distinguir duas coisas: todo o domínio das experimentações vitais e dos empreendimentos mortíferos. A experimentação vital ocorre quando uma tentativa qualquer agarra você, se apodera de você, instaurando **cada vez mais conexões**, abrindo-o às conexões: uma tal experimentação pode comportar um tipo de *autodestruição*, ela pode passar por produtos de acompanhamento ou de arrebatamento, o tabaco, o álcool, as drogas. Ela não é suicidária, na medida em que o fluxo destruidor não rebate sobre si mesmo, mas serve para a conjugação de outros fluxos, quaisquer que sejam os riscos (DELEUZE, 1991, p.64, grifos do autor).

O que nos interessa, especialmente, nesses textos de Deleuze e Guattari é a avaliação do “conjunto-droga” e o seu território específico, bem como a possibilidade de uma experimentação estética e política que pode ser aproveitada pelas práticas

clínicas e as estratégias de cuidado. As pesquisas feitas na época em que Deleuze escreveu o texto *Duas questões* reforçavam a relação das drogas e dependência e disso fazem a sua profissão de fé.

A dimensão estética com que o desejo investe diretamente na percepção e nos modos de produzir conhecimento foi abafada com o avanço das pesquisas guiadas pelo reducionismo biológico dessa questão, referidas exclusivamente ao saber-poder médico especializado, no qual a questão da subjetividade é, na maioria das vezes, desconsiderada. (GUEDES *et. al.* 2005). As drogas passam a figurar de modo mais intenso no campo na negatividade, onde se articulam a falta, o crime, o perigo e a morte. (FIORE, 2012).

Essa perspectiva biomédica empurrou a experimentação com as drogas para o campo das patologias em aliança com o processo de medicalização e impõe a sua rede discursiva ao campo (ILLICH, 1975). Tal maneira de intervir no campo também reduz sobremaneira a convergência de perspectivas interessadas nesse fenômeno. O que é reforçado são aspectos exclusivamente causais da interação das substâncias psicoativas com o funcionamento orgânico a partir dos seus efeitos físico-químicos. Do ponto de vista da intervenção política, essa perspectiva advoga a centralidade e a “verdade científica” do saber especializado, acima das experiências de produção de um saber compartilhado entre atores em jogo.

Os saberes médico, jurídico e psicológico, nesse contexto proibicionista, são convocados a dar respostas às demandas de tutela por meio de lógicas que funcionam de modo complementar, por meio de práticas higienistas, criminalizadoras e moralizantes. Dessa maneira, as estratégias de saber interagem com as práticas de poder de uma época. No Brasil, os asilos e manicômios ampliam seu poder no período da ditadura e reforçam um modelo privatizante de atenção em saúde mental, mas no final da década de 70 acontece a emergência do movimento da reforma psiquiátrica e Antimanicomial no Brasil que é influenciado pelas experiências de Franco Basaglia na Itália (Triste e Gorizia) e pela problematização da loucura presente no pensamento de Michel Foucault. (AMARANTE, 2008; DELGADO, 2008).

O movimento contracultural, com suas práticas experimentais, esteve conectado com as formulações da Antipsiquiatria e o questionamento da violência da lógica asilar e manicomial para formular práticas de cuidado para o campo da saúde mental. Nessa linha de pensamento Delgado (2008, p.63) considera que o maio de 68 foi um

acontecimento político definitivo, que “[...] influenciou profundamente o modo de pensar a loucura, as terapêuticas, a liberdade e a instituição no campo da saúde mental.”

Os questionamentos abertos por *Meteorango* e o campo problemático que ele anuncia, nos impelem a continuar com André Luiz e Lula para acompanhar os seus passos e ver outros personagens que surgem vinte e cinco anos, depois, no filme *Louco por Cinema* (1994). Neste filme Lula está internado no Manicômio depois de uma *bad trip*, que não é só sua, mas de sua geração, que é a geração de 68.

Com esses dois filmes vamos traçar um mapa histórico de uma época e as modulações dessa paisagem das drogas no Brasil. Nossa intenção, aqui, é realizar uma cartografia de um novo território que se abre em nossa frente, onde as drogas estão agenciadas com outras forças sociais. É nesse contexto também que personagens minoritários entram em cena com suas estratégias políticas.

## 4 – *Louco por cinema*: subjetividades minoritárias e a experiência de cuidado

### Dê um rolê

Não se assuste pessoa  
 se eu lhe disser que a vida é boa  
 não se assuste pessoa  
 se eu lhe disser que a vida é boa  
 Enquanto eles se batem,  
 dê um rolê e você vai ouvir  
 Apenas quem já dizia,  
 Eu não tenho nada  
 Antes de você ser eu sou  
 Eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés  
 eu sou, eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés  
 E só vou beijar no rosto de quem me dá valor  
 Pra quem vale mais o gosto do que cem mil réis  
 Eu sou, eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés  
 eu sou, eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés

Moraes Moreira e Galvão

### 4.1 - O Encontro entre gerações em Niterói

Chegar até *Louco por Cinema*, continuação de *Meteorango Kid*, não foi uma tarefa fácil. Esse filme não se encontra com facilidade e existem poucas cópias em VHS. *Louco* chega até a tese pelas mãos do próprio André Luiz Oliveira. Em 2012 convidei o diretor de *Meteorango* para um debate na Universidade Federal Fluminense (UFF). Esse contato visava aproveitar o encontro para realizar uma entrevista para esse trabalho. A intenção era pensar junto com André Luiz, ele mesmo um personagem da geração de 68, as questões éticas, estéticas e políticas que seus filmes colocam para o debate da experimentação com as “drogas” nas décadas de 60/70 e as suas linhas de continuidade e ruptura na atualidade.

O encontro foi programado para o dia 30 de julho de 2012, em meio à greve das Universidades Federais e no momento de baixa do movimento, por isso foi necessário fazer uma divulgação de “guerrilha” para que as pessoas pudessem ocupar o evento e a universidade nesse dia, uma segunda-feira. Apesar da apreensão inicial sobre a

audiência que estaria presente ao evento, os loucos por cinema foram chegando pouco a pouco.

A UFF acolheu Meteorango/André Luiz – o evento figurou também como atividade de greve – e novas questões foram emergindo desse contato de gerações. Os professores Eduardo Passos e Auterives Maciel Júnior também foram convidados para apresentarem questões para o diretor de *Meteorango* e *Louco por Cinema*.

Esperava André Luiz fora da sala de exibição para conversar um pouco com ele antes do debate. O encontro entre gerações realizado na sessão de *Meteorango* na sala Walter da Silveira, numa Salvador de 2004, se atualizava oito anos depois em Niterói. A nossa cartografia construía uma ponte “Salvador-Rio-Niterói” a partir da obra de André Luiz Oliveira.

O debate que se seguiu ao filme foi registrado virou material de pesquisa e fez parte da aposta metodológica de analisar as implicações estéticas e políticas que são abordadas nesse filme de 1969. Ao saber dessa proposta um pouco antes do começo do debate, André Luiz comentou que, dois anos depois do lançamento oficial de *Meteorango Kid* em 1971, o filme ficou um ano e meio sob censura, ele foi preso pela polícia na Praça Nossa Senhora da Paz em Ipanema com uma “beata” (bagana) de maconha e foi encaminhado para um Manicômio Judiciário.

É no Manicômio que Lula aparece louco por cinema. André Luiz considerou, no debate organizado na UFF, que a continuação de *Meteorango* poderia dar algumas pistas para o meu trabalho. Ele nos revelou que a ideia de fazer esse filme surge a partir da experiência de ser preso em 1973 e condenado pelo Código Penal artigo 281 que versava sobre venda e porte de “entorpecentes”.<sup>60</sup>

É importante marcar que esse artigo do Código Penal foi emendado em 26 de dezembro de 1968, treze dias depois do AI-5, e foi incluído o termo “trazer consigo” no rol das condutas cabíveis de punição em relação às drogas proibidas.<sup>61</sup> Com essa modificação a ditadura civil-militar e o sistema de justiça conseguiram estender o seu

---

<sup>60</sup> Esse artigo foi revogado pela Lei 6.368 de 1976.

<sup>61</sup> O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o § 1º do artigo 2º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, DECRETA: Art. 1º O artigo 281 do Código Penal Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940), modificado pela Lei nº 4.451, de 4 de novembro de 1964, passa a vigorar com a seguinte redação: Art. 281. Importar ou exportar, preparar, produzir, vender, expor a venda, fornecer, ainda que gratuitamente, ter em depósito, transportar, trazer consigo, guardar, ministrar ou entregar, de qualquer forma, a consumo substância entorpecente, ou que determine dependência física ou psíquica, sem autorização ou de desacordo com determinação legal ou regulamentar: (Comércio, posse ou facilitação destinadas à entorpecentes ou substância que determine dependência física ou psíquica.)

poder punitivo para grandes setores da sociedade brasileira, inclusive tornou possível o processo penal contra André Luiz Oliveira e muitos outros, entre os quais, como já foi abordado no capítulo anterior, Waly Salomão. No ano da prisão de André Luiz é que a política internacional de “guerra às drogas” começa a ganhar o corpo que ela tem hoje com Nixon nos EUA e que depois será aprofundada por Ronald Reagan nos anos 80 (WACQUANT, 2001).

Desse modo, aparece ali a violência do “dispositivo proibicionista” e os seus impactos existenciais, bem como a possibilidade de traçar uma linha de fuga com o auxílio da experiência estética (OLIVEIRA, 2012). Ao fim do debate estávamos com o tempo apertado, pois tinha que deixar André Luiz em Copacabana a tempo de ele ir para a pré-estréia de seu novo filme, *Sagrado Segredo*, naquela mesma noite. Saímos de carro da Universidade e aproveitamos o trajeto até Copacabana para conversar mais sobre alguns pontos levantados no debate. A ponte Rio - Niterói estava livre no sentido do Rio, o trânsito engarrafava no sentido oposto, o que nos ajudou a chegar a tempo em Copacabana. A conversa também fluía fácil. O encontro com o diretor de *Meteorango Kid* permitiu acessar um plano comum da experiência (PASSOS e BARROS, 2009; KASTRUP e PASSOS, 2013) por meio da experimentação estética.

O filme *Louco por Cinema* (1994) desenvolve uma narrativa sobre o reencontro da geração de 68, que acontece vinte cinco anos depois do que os tinha unido: a realização de um filme experimental no final dos anos 60. André Luiz com *Louco por Cinema* faz uma avaliação coletiva da experiência dos anos 60/70, as transformações políticas e estéticas e os seus caminhos e descaminhos.

Além de termos contato com o filme André Luiz me ofertou o livro de sua autoria *Louco por Cinema: arte é pouco para um coração ardente* (1997). Esse livro foi um verdadeiro presente para esse trabalho. Recebi o livro de André Luiz antes da exibição de *Sagrado Segredo*. No livro o autor faz uma avaliação ao mesmo tempo pessoal e política da sua trajetória no cinema e os impasses da sua geração. As indicações de André Luiz presentes no livro trazem pistas que foram decisivas para a análise dos seus filmes. A literatura de referência sobre *Meteorango Kid* e *Louco por Cinema* ainda é tímida no país diante das possibilidades de análise que suas obras cinematográficas permitem.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> O lançamento e distribuição de *Meteorango Kid* em DVD pelo selo Programadora Brasil do Ministério da Cultura e a restauração de *A Lenda de Ubirajara* contribuirão para a difusão dos filmes de André Luiz Oliveira.

*Louco por Cinema* também foi um achado do ponto de vista temático e político, pois relaciona a experiência com as drogas e as práticas de violência e aprisionamento vivenciadas no período da ditadura civil-militar e que foram denunciadas com o avanço do movimento da reforma psiquiátrica brasileira, a partir do próprio relato das pessoas que passaram por essa experiência.

#### **4.2 - Cuidar: experiência coletiva**

No filme a proposta da antipsiquiatria aparece encarnada na experiência clínica colocada em prática pela Dra. Vera Cooper no Manicômio onde Lula está internado. A personagem da terapeuta e psiquiatra é uma clara homenagem a David Cooper, notável representante da antipsiquiatria inglesa, que também era um autor ligado ao debate contracultural daquela época.

André Luiz em seu livro descreve a personagem em questão e conta um pouco do seu engajamento no campo da saúde mental e a proposta do seu trabalho no manicômio Campos de Carvalho, onde Lula se encontra.

Recém-chegada de Londres onde passou os últimos dez anos trabalhando em hospitais psiquiátricos humanizados na linha da antipsiquiatria, Dra. Vera apresenta-se ao Manicômio Campos de Carvalho para trabalhar com pacientes desenganados que recusam qualquer tipo de ajuda. Seu trabalho é abrir uma parte de contato com esses loucos incomunicáveis, no sentido de trazer luz a pontos obscuros de suas vidas. (OLIVEIRA, 1997, p.92).

A personagem vivida por Vera Cooper e o tema da antipsiquiatria têm no filme um forte sentido ao aliar as práticas experimentais e o desenvolvimento de uma “linha de cuidado” que aparece de modo crítico no campo saúde mental. A antipsiquiatria de David Cooper faz parte do mesmo universo de experimentação política e estética que André Luiz está ligado. Desse modo, as apostas nas experimentações vão se ligando para criticar a reprodução institucional da violência e também para ativar uma linha de cuidado que mantém a perspectiva da experimentação pulsando. Dessa forma, ela se desenvolve como uma prática ao mesmo tempo de crítica e clínica (BENEVIDES e PASSOS, 2002).

No livro *Psiquiatria e Antipsiquiatria*, lançado em 1967 na Inglaterra, o psiquiatra David Cooper desenvolveu as questões relacionadas à lógica institucional da



família e do manicômio e à produção do “esquizofrênico.” (COOPER, 1967) que se transforma em um “trapo de hospital” (DELEUZE, 1994).

Os aspectos críticos e experimentais se sobressaem nesse escrito e o termo antipsiquiatria revela a posição radical diante da institucionalização da loucura e das suas produções insólitas, abarcando uma crítica ao modo como a psiquiatria se organiza enquanto disciplina na sociedade. Cooper (1967, p.104) considera que a “experiência psicótica, contando com orientação correta, é capaz de conduzir a um estado humano mais avançado, porém, muito freqüentemente é convertida pela interferência psiquiátrica num estado de paralisia e estultificação da pessoa.”

A aproximação com os elementos da contracultura saltam aos olhos e o autor aborda como outras sociedades lidam com a experiência da loucura. Ele menciona o modo como o xamã e o seu ritual efetuam uma *therapeusis*, sendo uma renovação “através de uma morte e renascimento cumpridos por esses meios miraculosos no lapso de uma vida.” (*Ibidem*, p.105).

No contexto político dos anos 60/70, Cooper avalia que no seio das instituições (família, psiquiatria, etc.) se passam processos de violência que levam os jovens a se submeter a internações periódicas.<sup>63</sup>

Para sair desse extremo impasse a que os jovens são empurrados, eles precisariam perder essa identidade resultado do processo de institucionalização e criar uma nova “humana e adequada.” (*Ibidem*, p.105).

Essa renovação completa poderia, segundo o autor, acontecer depois de “mortes parciais temporárias” da identidade anterior “seguidas por processos de renovação a partir de uma “loucura momentânea”, que seria contida e guiada para outros caminhos antes que a invalidação institucional sobrevenha. Além dessa primeira possibilidade, Cooper elenca outras práticas de renovação da identidade que podem ser conseguidas:

[...] por meio de ácido lisérgico, mescalina, maconha, ou simplesmente bebendo, ouvindo música, assistindo a um filme, que despedace sua ordem íntima preestabelecida e promova e provoque um esforço autônomo no sentido de juntar novamente os fragmentos. Toda experiência estética consiste nesta espécie de aventura. (COOPER, 1967, p.106).

---

<sup>63</sup> O filme *Eu me Lembro* (2005), dirigido Edgar Navarro, também aborda, em tom memorialístico, essas questões, no contexto da Bahia dos anos 60/70. O personagem Guiga, *alter ego* do diretor, sofre com o autoritarismo do pai e a violência da ditadura civil-militar, e acaba internado em um hospício de Salvador. A experiência traumática de Guiga captura o aspecto coletivo da sua época com a imersão no movimento *hippie*, a experiência com as drogas e a possibilidade de se expressar artisticamente no cinema.

Para exemplificar a sua abordagem criativa dos processos de subjetivação, Cooper recorre à experiência estética e traz a imagem do desenvolvimento que está para além da estrutura biológica e física do corpo.

O primeiro movimento da sonata clássica preestabelece uma ordem com a afirmação dos temas e prossegue, através dos meios altamente disciplinados, no sentido de desintegrar esta ordem. O desenvolvimento, como é o caso de todos os desenvolvimentos humanos que transcendam o crescimento ósseo-muscular, está onde a pessoa o elabora arduamente, no momento crucial de desintegração-reintegração. A recapitulação finalmente estabelece os temas primeiro e segundo renovados. (COOPER, 1967, p.106).

Para o antipsiquiatra inglês é necessário inventar novas práticas que levem em conta essas experiências acima descritas, pois as técnicas de tratamento físico aplicadas nos manicômios:

[...] constituem um esforço apavorado no sentido de apagar sua realidade intoleravelmente experimentada ou, se ele for, por circunstâncias marginais, mais afortunado, encontrará um complexo literalmente fantástico de reuniões de grupo, com toda combinação possível de funcionários e pacientes nominalmente destituídos de hierarquia, conjugados no seu desespero a fim de isolá-lo e empurrá-lo para dentro de uma forma qualquer, exceto a sua própria. (COOPER, 1967).

Essas questões colocadas por Cooper sobre as relações de poder na prática institucional também foram problematizadas em outros países, como é o caso da clínica de La Borde na França que desenvolveu práticas que foram denominadas de psicoterapia institucional.

A antipsiquiatria inglesa e a experimentação na clínica de La Borde, derivada da Psiquiatria de Setor na França após a Segunda Guerra, foi desenvolvida pela colaboração entre Jean Oury e Félix Guattari a partir de 1955, onde “[...] a psicoterapia institucional ali experimentada é uma acumulação sobre as bordas, pessoas que vão e vem” (BENEVIDES e PASSOS, 2003, p.343). Essa relação se produz a partir de articulações entre clínica e política. Por isso, o processo de análise passa a figurar como um componente de *toda a experimentação social* (Idem).

O engajamento em tal experimentação clínico-política faz com que Guattari proponha, a partir da prática em La Borde, o conceito de *transversalidade de grupo* no lugar do que se utilizava até então que era o de *transferência institucional* (GUATTARI, 1987).

A transversalidade opera combatendo os impasses institucionais de uma pura verticalidade de poder e da simples horizontalidade entre os membros dispostos em um grupo para propor um vetor de comunicação que atravesse os especialismos (médico, enfermeiros, terapeutas, doentes) e os diferentes sentidos que constituem a instituição.

Desse modo, Guattari (1987, p.99) considera que a experiência de ampliação do coeficiente de transversalidade numa instituição: “[...] permite que se institua no grupo um diálogo de um novo tipo: o delírio e qualquer outra manifestação inconsciente, em cujo seio o doente permanecida emparedado e solitário, pode encontrar um modo de expressão coletiva.”

Sobre a noção de grupo, Barros (2009, p.259) observa apoiada nos conceitos de Guattari, que existem duas vertentes no grupo: “[...] uma que coisifica e obtura o grupo, transformando-o em unidade-para-si (grupo sujeito), outro que se caracteriza por abertura para a afecção, para o contato com o inesperado e a conjuração das garantias.” Esse último descrito por Barros é para Guattari um grupo sujeito. Essa concepção marca a processualidade que permeia o dispositivo grupal, para ela: “O grupo não é um dado, é construção, desenho que se configura a cada situação.” (Idem).

Guattari (2006, p.17) ainda afirma que essas práticas institucionais visam “não apenas desenvolver um ambiente de comunicação, mas também criar instâncias locais de subjetivação coletiva.” Portanto, estamos diante de uma experiência onde o conceito de transversalidade ajuda a promover a abertura para as forças do coletivo, entendidas aqui como o plano do inconsciente institucional.

As experiências desenvolvidas por Basaglia, que esteve à frente do processo de desinstitucionalização manicomial em Trieste e foi um dos formuladores da psiquiatria democrática italiana teve forte influência no processo de reforma psiquiátrica brasileira.

Rotteli (1994, p.149) considera que as lutas dos estudantes em 68 e dos operários italianos em 69 deram impulso ao questionamento crítico da instituição manicomial e à invenção de novas formas de cuidar. Para Amarante (2003, p.30) essa perspectiva aberta por Basaglia é um processo construtivista, “que implica envolvimento mais que puramente que científico ou ‘acadêmico’, mas que é crítico, que é ação política, que é construção de uma nova realidade, sob a égide de outros pressupostos éticos e epistemológicos.”

Com essas experiências históricas que articulam clínica e política, entra em cena a experiência de cuidado e a possibilidade de “desinstitucionalização” do personagem de Lula do manicômio onde ele está há vinte e cinco anos internado. A

experiência de cuidado ganha contornos políticos e éticos com a emergência do movimento da reforma psiquiátrica brasileira no final dos anos 70 e que aparecerá mais adiante no debate da RD e no seu contato com a política de saúde mental, a partir da articulação dessa prática nos Centros de Atenção Psicossocial para Álcool e outras drogas (CAPSad) e outras estratégias de cuidado em rede (DIAS, 2008).

A doutora Vera Cooper é a personagem do *Louco por Cinema* que evidencia a emergência das práticas de cuidado na saúde mental brasileira a partir dos movimentos e coletivos sociais que sustentam as transformações operadas nesse campo. A articulação do cuidado com o aparecimento dos coletivos e movimentos sociais nesse contexto nos indica que novos personagens entram em cena e tornam mais múltiplo o campo com suas perspectivas minoritárias. Esses coletivos minoritários também serão importantes para dar densidade às experiências da RD no Brasil.

A emergência ao primeiro plano de personagens “marginais” (minoritários) acontece também no filme de André Luiz. Eles são os companheiros de viagem de Lula dos anos 60/70 e que foram sufocados pela história oficial.

Isso pode ser visto claramente em *Louco por Cinema* com Narguilê que é um personagem negro, praticante da umbanda e pequeno comerciante informal do mercado de substâncias psicoativas - poderíamos dizer que ele é um pequeno empreendedor social desse comércio; Silvana Minguado, uma travesti e artista da noite, sua companheira, Giselle Dark, ativa no mesmo ofício, além dos loucos que junto com Lula começam uma rebelião no manicômio.

O filme trata de modo cômico e através do recurso da paródia as situações problemáticas que surgem no filme. Essa chave paródica também pode ser encontrada no *Meteorango*, sendo uma estratégia para evidenciar o elemento farsesco da sociedade dita normal movida pela “razão” e o lema positivista da “ordem e progresso”.

Essa obra audiovisual nos permite mapear as transformações operadas no campo problemático das drogas, pois temos personagens que experimentaram o engajamento com a cultura *hippie* e com a estética contracultural brasileira. André Luiz busca em *Louco por Cinema* ver quais foram os territórios existenciais que os amigos de 68 construíram para si, ao revisitá-los na década de 90. As mutações na vida dos seus personagens não deixam de fora a relação que eles tiveram com as drogas naquele período.

Assim, podemos ter contato com novas questões e personagens que surgem quando acompanhamos a trajetória de Lula e dos seus amigos de geração. Para André

Luiz, o *Louco por Cinema* faz “[...] uma abordagem psíquica das gerações que se perderam no caminho. É um filme de auto-cura, o cara está no manicômio buscando a sua integridade psíquica.” (OLIVEIRA, 2012).

A continuação do *Meteorango Kid: o herói intergalático* demorou bastante tempo para ser feita, de 1969 até 1994, ou seja, vinte cinco anos, o mesmo tempo em que Lula se encontra preso no manicômio. É somente no meio da década de 90 que André Luiz consegue realizar o *Louco*.

O tempo entre os dois filmes revela que a crise vivida não era só pessoal, mas da política cinematográfica brasileira entre os anos 80-90. No início do governo Collor a Empresa Brasileira do Filme (EMBRASILFILME) foi extinta e a produção cinematográfica, à lona. Nas décadas de 80 e 90, muitos cineastas não conseguiram levar adiante seus projetos e colocá-los na tela. Houve uma interrupção na produção que atingiu desde os artistas que tinham projetos autorais e com baixo orçamento até aqueles que já eram medalhões. Sobre essa questão, o crítico Jean-Claude Bernadet (2009, p.183) faz uma análise da pá de cal que o governo Collor jogou na Embrafilme: “A pá de cal foi violenta, interrompendo projetos cinematográficos, teatrais, etc que estavam em andamento e com perspectivas positivas.”

O *Louco por Cinema* é um dos primeiros filmes da chamada “retomada do cinema brasileiro”. E a obra do diretor baiano também evidencia a diversidade e a descontinuidade do cinema no Brasil com suas idas e vindas.

André Luiz teve a ideia de fazer esse longa-metragem após ser abordado pela polícia em frente a uma lanchonete da zona sul do Rio de Janeiro, em 1973, e ser preso com maconha e, posteriormente, internado na Enfermaria judiciária da Penitenciária Lemos de Brito. O diretor conta da seguinte maneira a história: “Fui preso na lanchonete Rikki, no Rio de Janeiro, no dia 31 de maio de 1973, sem documento de identidade, cabelos grandes e uma ‘beata’ [de maconha] no bolso dentro de uma caixa de fósforos” (OLIVEIRA, 1997, p.43).

Durante um encontro na UFF em 2012, André Luiz revelou: “Ali eles queriam prender Meteorango Kid” (OLIVEIRA, 2012). O cineasta explica essa prisão por meio de uma “tese” própria na qual a sua prisão era na verdade uma forma de pegar não ele, mas o seu personagem a quem estava subjetivamente ligado. Ele afirma: “um personagem estava sendo julgado e condenado pela sociedade, por tudo o que sonhou, aprontou, simbolizou. Eles pegaram Meteorango Kid!” (OLIVEIRA, 1997, p.44).

Aqui vemos também entrelaçadas a questão do juízo através do processo judicial movido contra ele, do sonho coletivo e das drogas. Essa ação do Estado brasileiro contra André Luiz-Meteorango Kid revela a viagem coletiva da sua geração com as drogas poderia tornar-se um verdadeiro pesadelo. Dessa maneira, o julgamento e a internação no manicômio judiciário por uma “beata de maconha” indicam que a *bad trip* não era algo individual, mas envolvia também aspectos da violência institucionalizada.

Uma aliança entre o sistema de justiça e o saber-poder médico e psicológico aparece nessa cena em que André Luiz-Meteorango é preso. Sobre o modo como assumiu o personagem, o diretor revela: “Eu estava vivendo o personagem Meteorango ego Kid, que aceitei por vaidade, imposto por circunstâncias históricas, geracionais, pessoais, pelas pessoas queridas, família, amigos, inimigos sociedade, carma (Idem, p.45).

Em uma entrevista André Luiz reafirma que o *Louco por Cinema* surge a partir da necessidade de expressar uma experiência vital depois do que aconteceu com ele na década de 70 ao ser preso e internado. Ele diz: “Cumprí quatro meses, sendo que os dois últimos em um manicômio judiciário. Essa foi, talvez, a mais difícil e transformadora experiência da minha vida.”<sup>64</sup>

É a partir dessa experiência que o diretor vai tentar realizar a sua nova obra para dar um novo sentido para aquilo que aconteceu com ele. Para isso, ele vai buscar o fio da meada do sonho coletivo da sua geração e reconstruir a linha que o traz até o presente. Portanto, André Luiz apela para a força do coletivo para contar essa história.

Passos (2000, p.8) indica que a subjetividade no seu processo de produção é constituída por diversos vetores, tais como a “mídia, a violência das cidades, a música, o cinema, a dança e as artes plásticas, a experiência com as drogas, a participação nos movimentos sociais”. Levando isso em conta estamos diante de um processo de subjetivação que é permeado por diversos vetores, uma subjetividade híbrida, mestiça, formada pelos diversos elementos heterogêneos que nos atravessam e nos constituem.

De acordo com Passos (2000), a partir de Deleuze e Guattari, podemos dizer que a subjetividade é uma atividade de produção, a qual não é “realizada por um sujeito, mas é o próprio sujeito que aparece como um produto”, sendo, desse modo, “o resultado de um processo de produção que é sempre da ordem do coletivo” (Idem, p.8).

---

<sup>64</sup> Revista on line Zingu. Disponível em: <http://www.revistazingu.blogspot.com.br/2009/07/dalo-entrevista-parte4.html> . Acesso em 26 abril 2013.

O “agenciamento coletivo de enunciação” é o processo que atravessa a produção da subjetividade e aspectos da narratividade. (GUATTARI, 2006, p.19). Guattari considera que a subjetividade é plural e polifônica e “não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca” (Idem, p.11). Ele também fala do paradigma estético, onde: “Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe” (*Ibidem*, p.17).

Essa concepção de subjetividade implica em novos modos de cuidado e práticas que passam também pelo ambiente institucional como é o caso de La Borde. Por isso, Guattari evidencia os aspectos que se agenciam nas práticas de cuidado, diz ele:

Em tal, contexto, percebe-se que os componentes os mais heterogêneos podem concorrer para a evolução positiva de um doente: as relações com o espaço arquitetônico, as relações econômicas, a co-gestão entre o doente e os responsáveis pelos diferentes vetores de tratamento, a apreensão de todas as ocasiões de abertura para o exterior, a exploração processual das “singularidades” dos acontecimentos, enfim tudo aquilo que pode contribuir para a criação de uma relação autêntica com o outro. (GUATTARI, 2006, p.17-18).

Vimos que esses modos de subjetivação e práticas de cuidado também são produzidos a partir da relação com movimentos sociais, grupos artísticos e coletivos de todo tipo. Aqui Michel Hardt e Antonio Negri contribuem para pensar os movimentos sociais das décadas de 1960/70 e os seus procedimentos políticos e narrativos. Eles tomam o conceito de polifonia em Bakhtin para pensar na produção de uma experiência comum que supere a divisão entre o público e o privado.

Numa concepção da narrativa, não existe um centro que determine o significado, surgindo este exclusivamente das trocas entre todas as singularidades em diálogo. Todas as singularidades expressam-se livremente, e através de seus diálogos elas criam juntas estruturas narrativas comuns. Em outras palavras, a narração de Bakhtin coloca em termos linguísticos uma noção da produção do comum numa estrutura de rede aberta e disseminada. (HARDT e NEGRI, 2005, p. 274).

Na esteira da apreciação sobre a polifonia e seus aspectos estéticos e políticos, eles analisam as estratégias narrativas nos anos 60/70 e aquelas que são acionadas “pelos poderes dominantes, polícia e juízes” no presente para desqualificar o impacto daquela experiência:

É verdade que outros movimentos políticos, como os das décadas de 1960 e 1970, em particular, conseguiram construir essa narração polifônica, mas muitas vezes fica parecendo que tudo que resta deles hoje é sua história monológica contada pelos poderes dominantes, a polícia e os juízes. (HARDT e NEGRI, 2005, p. 274).

Mais precisamente sobre os movimentos políticos atuais, os autores fazem uma exortação da narrativa polifônica e da estratégia carnavalizante que também foi um procedimento estético realizado pela Tropicália. Temos, dessa forma, um Hardt e Negri tropicalistas que afirmam: “Os novos e poderosos movimentos de hoje parecem esquivar-se de qualquer tentativa de reduzi-los a uma história monológica; eles só podem ser carnavalescos” (*Ibidem*). Assumindo um tom de manifesto político e estético eles dizem: “É esta a lógica da multidão que Bakhtin nos ajuda a entender: uma teoria da organização baseada na liberdade de singularidades que convergem na produção do comum. Viva o movimento! Viva o carnaval! Viva o comum!” (*Ibidem*).

Portanto, a experiência de cuidado e a produção de subjetividade minoritária são da ordem do coletivo. A experiência narrativa e a estratégia hibridizante da Tropicália revelam a dimensão polifônica da subjetividade que na sua dispersão de sentidos escapa de qualquer tentativa de capturá-la em uma estrutura monológica ou fechá-la em uma ordem monótona do sentido. Essa é a estratégia narrativa de Meteorango e que vai aparecer novamente em *Louco por Cinema*.

### 4.3 - Cuidado da experiência

André Luiz-Meteorango Kid foi julgado na Sétima Vara Criminal pelo juiz de direito Alvaro Mayrink da Costa e condenado a cumprir um ano de detenção. “Definitivamente, eu estava ali no Fórum, sentado, algemado, dentro de um filme que eu não havia escrito e era o protagonista, sem querer ser, de uma história absurda, inacreditável!” (OLIVEIRA, 1997, p.43-44). Durante o período da prisão André ficou na Enfermaria. Todo esse processo fez com que ele elaborasse sobre a situação kafkiana em que estava metido e compreendesse a “periculosidade” do personagem Meteorango Kid.

Saquei, por exemplo, que Meteorango Kid era um cara perigoso mais do que seus ingênuos detratores pensavam. Ele era um terrorista preso, julgado, condenado, e eu, seu “criador”, assistia a tudo, sem voz, esperando o momento certo de desenlouquecer [...] (OLIVEIRA, 1997, p.44).



André Luiz revela como se deu o processo de desenvolvimento do roteiro do *Louco por Cinema* e a ambição de trabalhar a experiência vivida a partir de um caminho criativo, sem dramatizar ou se vitimizar diante da situação de violência.

A primeira ideia de colocar no papel o que viria a ser, anos mais tarde, o filme *Louco por Cinema*, surgiu em outubro de 1973 quando saí da enfermaria Judiciária da Penitenciária Lemos de Brito, no Rio de Janeiro. Sabia que um dia colocaria para fora toda a experiência vivida ali dentro, só não sabia de que forma. Poderia ser literatura, teatro ou cinema, como de fato veio a acontecer (OLIVEIRA, 1997, p.59).

Com a sua estratégia de artista, ele trabalhou a experiência violenta do julgamento e da prisão como material sensível e ponto de partida para o seu filme. André Luiz detalha como se deu o processo de criação do roteiro de *Louco por Cinema*. Em 1979, ele procura uma “terapeuta” e lhe pede que o ajude a escrever a experiência da vivida no manicômio judiciário.

O “*setting* terapêutico” virou um dispositivo, o qual foi montado com um gravador e fitas para registrar os *insights* da sessão. No primeiro encontro nesse *setting* ele estava: “fragmentado, torto” e sem saber ao certo qual personagem assumir. André Luiz encarnou Lula e a terapeuta, a personagem Vera Cooper. Em meio a essa experiência de criação e subjetivação, André estava ávido em aproveitar a oportunidade e se “contorcia como quando estava ‘impregnado’ na Enfermaria”. O diretor conta que: “o tratamento com Aloperidol causava uma reação física chamada de impregnação e todos ficávamos assim, tortos, gritando por uma dose de Fenegan que nos aliviava o corpo.” (OLIVEIRA, 1997, p.61).

O criador de *Lula-Meteorango* diz que essa experiência fez com que ele vivesse novamente no corpo as situações de impregnação na Enfermaria onde ele estava travado e preso. Ele relata o que passou no manicômio e do tratamento disponibilizado naquele local:

[...] eu estava completamente “xarope”, como se dizia na gíria. Os manicômios são fábricas de loucos. Quem entra ali normal sai doido, eu fui uma exceção. Não há acompanhamento médico, não há diagnóstico para ninguém, o tratamento é na base da porrada e do remédio: tipo Aloperidol três vezes ao dia. Quem esteve comigo essa época pode lembrar como eu saí falando devagar, olhando muito para as pessoas, para os lugares onde chegava e não tocava no assunto da prisão. Aquela experiência estava sendo para mim um mistério insondável e não queria que ela se perdesse, nem por negligência, nem

por esquecimento, muito menos vaidade, falando pra todo mundo (OLIVEIRA, 1997, p.48).

O material resultante dessa experiência serve de base para a primeira versão do roteiro. Ele revela também o modo como retribuiu o cuidado que a terapeuta teve com ele: “iniciando-a nos mistérios alegóricos do Carnaval da Bahia” (OLIVEIRA, 1997, p.48).

André Luiz começa a dar corpo à narrativa e encontrar um caminho naquilo que estava completamente desorganizado. Aparece a história, o contexto e os personagens. Os afetos que passaram pelo corpo ganham consistência estética de caráter libertador. Ele mesmo conta o processo criativo materializado no filme:

Escrevi as primeiras linhas soltas, tateando no escuro, sem saber por onde começar. Tudo o que eu escrevia saía sem nexos, textos curtos, esquisitos, poemas, maluquices aparentemente sem sentido [...] Com o tempo, fui compreendendo que essas eram as palavras de um personagem internado em um hospício. Um louco sem perspectiva, sem esperança, um desenganado e esse personagem existia dentro de mim. Após muitas encucações saquei que ele era o mesmo personagem Meteorango Kid, o mesmo Lula, que havia passado por um processo agudo de desestruturação e ainda estava sem entender nada à sua volta. Estava em “ação suspensa”, mas como era um artista (!), o fogo da criação estava aceso por baixo buscando uma expressão (OLIVEIRA, 1997, p.59-60).

O cineasta, mais do que realizar uma obra cinematográfica, estava interessado na sua “autocura”, no cuidado de si, que em *Louco por Cinema* se resolve para Lula a partir do encontro com a força do seu coletivo da década de 70. O diretor baiano diz sobre isso: “Afinal, eu não estava preocupado em filmar, só queria me ‘curar’, ou melhor, se ligar ao mais verdadeiro de mim mesmo.” (Idem, p.62).

André Luiz conta a história da ativação da força do coletivo. Lula só consegue dar conta e resolver a sua loucura por meio da reunião dos amigos da década de 70 para fazer o balanço da geração e apontar um novo caminho a trilhar. É uma estratégia política coletiva perante o individualismo expresso no “cada um por si” e no “salve-se quem puder” que foi intensificado pelo neoliberalismo dos anos 90. Portanto, o exercício ético e estético do cuidado de si que André Luiz pretende em *Louco por Cinema* se desvia da hegemonia do “cada um cuide de si” neoliberal.

Nesse filme o diretor e os seus personagens revisitam a geração da década de 70. Nessa visita àquela experiência, eles juntos fazem uma avaliação daquilo que a geração

se tornou. Lula é quem que vai questionar com a sua loucura os efeitos daquela experiência. É com a ampliação de sentido operada no grupo que ele pode vencer o eterno retorno do mesmo. Os nomes pensados por André Luiz para o roteiro em construção são bastante sugestivos desse novo modo de abordar o problema da experiência depois da curtição da contracultura e da sua ressaca política. Os possíveis títulos para a continuação de *Meteorango* são: “Paciência Kid, Crepúsculo no Hospício, O Monstro no Fundo do Parque, A Hora Normal, Morto de Alegria” (OLIVEIRA, 1967, p.62).

A primeira versão do roteiro ficou na gaveta por sete anos e André Luiz se perguntava quando ia “retomar aquela droga” e transformá-la em filme (Idem, p.62). Depois de muita insistência e batalha o cineasta consegue colocar o *Louco* na tela do cinema em 1994. O diretor baiano dá consistência a partir do material sensível do vivido àquilo que Guattari (2006) chama de caosmose, um novo paradigma estético da subjetividade, pois o projeto do seu filme, desde o informe dos primeiros rabiscos, coloca em funcionamento uma experimentação estética, um exercício clínico-político. A dimensão estética amplia o coeficiente de transversalidade da experiência (as portas da percepção), somando uma nova história que não é mais a de uma identidade de André Luiz-Meteorango Kid. Agora surge a figura de um louco por cinema que busca reatar a linha da sua história para poder narrá-la.

Em *Louco por Cinema*, o personagem principal tenta reconstituir a sua história com a ajuda de Vera Cooper e está obcecado em terminar o filme inconcluso *O Caminho da Serpente*. Esse filme vai o ajudar a remontar as peças do quebra-cabeça de um evento trágico do passado e que ainda resta como enigma vivo da sua existência. *O Caminho da Serpente* é uma alegoria sobre o trágico. É logo depois do fim das filmagens que ocorre a morte do diretor Eugênio, por overdose de uma substância psicodélica chamada por ele de “Xarope do Xingu” e também de “Xarope da vida Eterna”. Lula desde a morte de Eugênio é tomado pela identidade do diretor e não consegue se desvencilhar dela subjetivamente.

No *Louco por Cinema* esse eterno retorno do mesmo aparece na história sob a marca do filme *O Caminho da Serpente*, que, com a morte de Eugênio, não foi concluído e fez com que a vida de todos que participaram dele nos anos 70 ficasse em aberto. A serpente era o personagem de Lula nessa experimentação audiovisual.

André Luiz invoca o símbolo de uma serpente que morde a própria cauda (Uroborus) para indicar que existe algo que se repete em Lula como enigma. Um

enigma da “origem” do evento traumático que ele não consegue escapar. Essa questão enigmática se coloca também para sua geração.

Existe mais de um sentido para esse símbolo da serpente que pode ser visto como o eterno retorno da diferença, na qual Lula vai encontrar uma potência afirmadora para criar outros caminhos. Desse modo, ele pode inventar novas histórias e romper com o cerco institucional e ampliar a possibilidade de sentidos para a experiência.

Basaglia (1985) cita no seu livro *A Instituição Negada* uma fábula oriental em que a serpente também figura como personagem e serve para identificar o saber psiquiátrico, aproximando-se da questão apresentada em *Louco por Cinema*. A fábula conta a história de uma serpente que entra pela boca de um homem enquanto ele dormia e passa a dominá-lo, deixando-o sem liberdade. Depois de muito tempo o homem percebe que a serpente tinha partido, mas já não consegue ser livre, o que resta é o vazio. O psiquiatra italiano considera que essa fábula retrata a situação dos loucos no manicômio, cabendo a eles com ajuda de outros reconquistarem pouco a pouco sua liberdade e o conteúdo humano da sua vida.<sup>65</sup>

A serpente do filme de André Luiz possibilita essas leituras não excludentes entre si, mas que se sedimentam em diversas camadas de análise possíveis. Esse caminho da serpente narrado na obra audiovisual tem uma dimensão polifônica e ganha novos significados quando analisamos modulações entre a experiência coletiva da geração de 68, seus caminhos e bifurcações diante das modulações do capitalismo nos anos 80-90.

Em 1990, Deleuze no texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, analisa as modulações do capitalismo contemporâneo e apresenta a serpente como o animal que ilustra a sociedade baseada no controle.<sup>66</sup> O filósofo estava preocupado também com as estratégias das organizações e movimentos sociais diante desse novo cenário.

Portanto, a serpente no *Louco por Cinema* pode ser lida a partir das modulações do capitalismo e suas estratégias de controle para além do espaço disciplinar do manicômio, pois agora elas acontecem ao ar livre. A experimentação e as práticas de cuidado precisam atuar também na dimensão subjetiva para fazer enfrentar as novas

---

<sup>65</sup> Paulo Amarante (1996) usa essa história como tema para o seu livro *O homem e a serpente: outras histórias para a loucura e a psiquiatria*.

<sup>66</sup> Deleuze toma emprestado de William Burroughs essa noção de controle, como ele mesmo diz: “Controle é o nome que Burroughs propõe para designar o novo mostro, a que Foucault reconhece como o nosso futuro próximo.” (DELEUZE, 2006, p.220).

estratégias da sociedade de controle que não estão restritas ao ambiente institucional. O filósofo cita, nesse texto, o *marketing* como um novo instrumento de controle social que opera na produção de subjetividades esvaziadas de vitalidade criadora.

Dessa forma, a serpente do capital é a imagem da produção de subjetividade de uma sociedade baseada em uma modulação permanente. Deleuze (2006, p.223) considera que o “homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo.” A questão da subjetividade emerge nesse cenário como a possibilidade de inventar novas possibilidades estéticas e de singularizar a existência diante da serialização subjetiva apresentada pela lógica do consumo e do individualismo capitalista.

Lula anuncia no *Louco por Cinema* que a sua chave para resistir a esse cenário político é rebatizar *O Caminho da Serpente* transformado agora em *O Caminho do Amor*. Não é demasiado lembrar a frase de Che Guevara, um personagem importante para a geração de 68, e que disse certa vez: “Correndo o risco de parecer ridículo, deixem-me dizer-lhes que o verdadeiro revolucionário é guiado por grandes sentimentos de amor.” O amor que Lula aponta está agenciado com a experiência da geração de 68 e o seu devir-revolucionário. Nesse mesmo contexto, os Novos Baianos diziam em 1971: “[...] eu sou o amor da cabeça aos pés”.

O caminho que André Luiz propõe é uma linha de fuga para furar o círculo vicioso da repetição do mesmo e do controle da experiência da loucura.<sup>67</sup> O sentido do amor é aqui também a relação de cuidado estabelecida entre Vera Cooper e Lula, que embora no filme tome um contorno de uma história de amor com final feliz, pode apresentar outras variações, como o cuidado produzido no contato com seu antigo grupo de amigos e as forças que são ativadas nesse encontro entre eles.

O tema do filme *O Caminho da Serpente* é uma fábula sobre a expulsão do paraíso, que aparece para o movimento *hippie* sob a forma do “mito da origem natural do homem e da sua candura originária” (ROLNIK, 2007, 141).

Rolnik (2007), na sua cartografia sentimental, cogita que é nesse mito que se assenta a produção de subjetividade *hippie* e a sua busca por um paraíso perdido e primitivo nunca realmente encontrado. A cartógrafa nota em relação a essa busca pela natureza intocada que:

---

<sup>67</sup> Sobre essa questão ver: TYKANORI, Roberto. O outro da reforma: contribuições da teoria da autopoiese para a problemática da cronicidade no contexto das reformas psiquiátricas. 2000. 318f. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) Universidade Estadual de Campinas, Faculdades de Ciências Médicas. Campinas, 2000.

[...] se, de um lado, eles aceitam e cuidam de seus investimentos de desejo (e isso é potencializador), de outro, por entenderem a máscara vigente como sendo a única, sonham com a possibilidade de não haver máscara alguma e **resistem a toda e qualquer espécie de territorialização**. (ROLNIK, 2007, p.142, grifos da autora).

Os temas do paraíso perdido e do júízo final surgem também na experimentação estética dos Novos Baianos durante a década de 70 quando André Luiz estava fazendo no cinema as suas próprias experimentações com *a Lenda de Ubirajara* de 1975.<sup>68</sup> Galvão, dos Novos Baianos, realizou, em 1976, um filme em super-8 chamado *Genesis 2000*, com a participação de Baby Consuelo, no papel de Eva, e Caetano Veloso, encarnando Adão. Esse filme que está dentro da onda *superoitista*<sup>69</sup> guarda muitas semelhanças com aquilo que aparece no *Louco por Cinema* como sendo o filme inacabado, *O Caminho da Serpente*.

“Novos Bahianos + Baby Consuelo no Final do Júízo” é o título de um compacto, lançado em 1971, que tem na capa a imagem de Jesus Cristo e dos Novos Baianos. Moraes Moreira escreveu um cordel sobre a história dos Novos Baianos, no qual aborda o ambiente do show do *Final do Júízo*. Diz o novo baiano: “Quem sabe faz a cabeça / A consciência expande / Agora sim, vai rolar / E que tudo aconteça No Teatro Casa Grande / Onde o show vai começar” (MOREIRA, 2007, p.28).

Ele continua a apresentar a cena em que o show acontecia no famoso teatro do Rio de Janeiro: “Alguém me dava esse aviso / Me lembro falou e disse / ‘Se liga aí pessoal / É o Final do Júízo / Abaixo a caretice / É a loucura total.” Em seguida ele faz observações sobre o tempo histórico e o público presente ao show: “O tempo não se confunde / Plateia só de doidões / Onde a fumaça subia / A geração do desbunde / Naquelas situações / Enlouquecida aplaudia” (Idem).

O júízo final é um tema importante da crítica do movimento contracultural. Não é mero acaso que o filme *Meteorango* inicia com a cena do cristo atormentado e que os Novos Baianos peçam o final do júízo em 1971. A geração de 68 foi julgada por diversos poderes constituídos. O julgamento se constitui, dessa forma, como uma estratégia política que está além do sistema de justiça e funciona nas perícias psiquiátricas e nos pareceres produzidos dentro de instituições. Como transparece na

<sup>68</sup> *A Lenda de Ubirajara* é o filme experimental de André Luiz Oliveira lançado em 1975 que é livremente adaptado do conto de José de Alencar, *Ubirajara, o Senhor da Lança*.

<sup>69</sup> Filmes amadores filmados por uma câmera Super 8.

experiência narrada por André Luiz sobre a sua prisão e julgamento que o envia para o manicômio judiciário.

O juízo do sistema de justiça, a perícia psiquiátrica e psicológica são formas de sujeição tanto da experiência da loucura quanto da experiência com as drogas. O proibicionismo é um dispositivo que articula esses saberes e práticas para julgar a experiência e as suas produções pelo filtro do crime e da doença. O tema do juízo aparece também nos escritos de Deleuze para pensar na história da filosofia o aparecimento de um “fantástico tribunal subjetivo”. (DELEUZE, 2008, p.143).

#### 4.4 - Juízo contra a Experimentação

No texto *Para dar um fim ao juízo*, Deleuze (2008) pensa a questão do juízo como sendo a afirmação de um valor transcendente que não participa diretamente da experiência. Para tratar essa questão, Deleuze chama os autores Nietzsche, Lawrence, Kafka e Artaud. Todos eles foram perseguidos pela experiência do “juízo”. Artaud, por exemplo, escreveu um texto chamado *Vicent Van Gogh: o suicidado da sociedade*, no qual discute que o suicídio de Van Gogh se deu por causa da sua loucura, mas como causa direta, eficaz e suficiente do “julgamento” realizado por um psiquiatra contra o gênio do pintor holandês. Deleuze justapõe as experiências de Van Gogh e Artaud e questiona: “E Artaud/Van Gogh quem terá sofrido mais do juízo sob essa forma penosa em mais alto grau, a terrível perícia psiquiátrica?” (*Ibidem*).

Segundo Deleuze (2008), Nietzsche apresenta o juízo como uma dívida infinita contraída com as divindades e, portanto, impagável. Dessa maneira, o juízo é uma relação de dependência e débito em relação aos valores transcendentais. A dívida, por mais que seja quitada, nunca termina de ser paga, sempre existiria um mais a pagar, um mais a julgar, onde o julgado nunca pode estar em paz com o juízo. Sendo assim, o juízo extrapola a própria ideia de justiça.

Para Deleuze (2008) a doutrina do juízo, enquanto poder de julgar infinitamente em nome de valores superiores, substituiu o sistema dos *affectos*. Assim, o julgamento é realizado por valores transcendentais (celestes) e a-históricos o que contrasta com a produção imanente de um corpo (terrestre) e do seu regime de afetabilidade, ou seja, do seu poder de afetar e ser afetado por outros corpos (SPINOZA, 1989). O regime de afetabilidade remete ao conceito de *conatus* que é central na filosofia de Spinoza. O *conatus* pode ser resumido como a capacidade de um corpo perseverar na existência e

ampliar a sua potência de existir. A experiência do encontro entre corpos e o seu regime sensível é submetido ao julgamento de uma instância transcendente que seqüestra a potência dos encontros e o seu devir. Como Deleuze afirma: “A doutrina livresca do juízo só é suave na sua aparência, pois nos condena a uma escravidão sem fim e anula qualquer processo liberatório” (Idem, p.145).

O tribunal subjetivo montado pelo juízo também é acionado para julgar os conteúdos do saber constituídos pela experiência concreta de si. Como afirma o filósofo: “E essas características se reencontram até no juízo do conhecimento ou experiência” (DELEUZE, 2008, p.147).

Mas porque estamos falando tanto da questão do juízo? É que Deleuze articula a experiência com as drogas e os estados de embriaguez como um dos antídotos aos rigores políticos imposto pelo juízo. As drogas e os estados de embriaguez fazem parte de um modo de experimentação que visa desenvolver uma política que ponha um fim no juízo. O filósofo encara essa prática a partir da sua positividade, sem fechar a experimentação com drogas a qualquer negatividade. Certamente, nem todos os contatos com as drogas podem ser considerados experimentações criativas que rompem com o juízo e a punição, pois existe a possibilidade do encontro com a droga fortalecer relações paranóicas, narcisistas e repetições compulsivas etc.

De acordo com Deleuze é “nos estados de embriaguez, bebidas, drogas, êxtases que se buscará o antídoto ao mesmo tempo do sonho e do juízo” (*Ibidem*). Para confirmar a sua intuição, ele comenta as experiências estéticas dos autores e as suas pesquisas com as substâncias psicoativas.

Os ritos de peyotl, segundo Artaud, os cantos da floresta mexicana, segundo Lawrence, não são sonhos, porém estados de embriaguez ou sono. Esse sono sem sonhos não é aquele em que dormimos, mas ele percorre a noite e a habita, com uma claridade assustadora que não é o dia, mas o Relâmpago (*Ibidem*).

A insônia é para esses autores a imagem de um “sono sem sonho” onde a embriaguez comparece para desfazer os estratos do organismo, ou seja, o modo habitual de se estruturar por funções orgânicas. Portanto, a questão do juízo remete ao conceito de corpo sem órgãos. O juízo opera desse modo uma verdadeira organização dos corpos. É a partir da hierarquização dos estratos que o juízo opera a repartição e o ordenamento do mundo ao seu redor. Desse modo, o juízo se constituiu como poder hierárquico e que visa governar a experiência e puni-la.



Deleuze (2008) considera que o CsO é uma potência imanente e não-orgânica do corpo. Para acessar essa potência se faz necessária uma ação de combate que se realiza principalmente entre forças que habitam a realidade corporal e não contra algo que viria de fora. O filósofo esclarece a distinção entre o que ele nomeia de “combate-contra” e de “combate-entre” forças:

É preciso distinguir o combate contra o Outro e o combate entre Si. O combate-contra procurar destruir ou repelir uma força (lutar contra as 'potências diabólicas do futuro'), mas o combate-entre, ao contrário, trata-se de apossar de uma força para fazê-la sua. O combate entre é um processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças, somando-se a elas num novo conjunto, num devir (DELEUZE, 2008, p.150).

O combate aqui não se confunde com a guerra e a sua vontade de poder e dominação dos corpos. O combate contra as drogas parece localizar-se ao lado da guerra enquanto que as estratégias de cuidado estão próximas de um procedimento de combate que se dá entre forças. Ao realizar uma analítica das forças a experiência realiza um combate a partir das lutas propostas pelos movimentos sociais “minoritários”. A experiência de cuidado opera através de agenciamentos sem realizar juízo de valor em relação às práticas com as drogas. O agenciamento visa um aumento da potência de existir, ampliação das conexões entre elementos heterogêneos, processos de singularização da experiência.

Assim, podemos entender que as “drogas” aparecem como um dos meios para dar um fim ao juízo, não sendo o único possível, pois todos os meios são bons para traçar um caminho, para entrar em devir. Nesse sentido, o embate entre forças nos aproxima de uma agonística, ou seja, da tensão constituinte de um campo, seu campo de emergência e nos afasta do embate contra algo que seria identificado como “o mau”, seja contra o “uso de drogas” ou outras práticas que visem experimentar novas formas de existência.

A questão não seria abolir moralmente substâncias ou práticas (meios), mas tentar traçar um caminho, realizar um agenciamento com a composição dos meios, a produção de máquinas desejantes. Nesse sentido, o cuidado estaria aberto a pensar o processo de composição e, assim, ampliar as possibilidades de agenciamentos com os meios disponíveis. Trata-se de uma pragmática que produz agenciamentos coletivos de enunciação concomitante às maquinações do desejo e à produção de realidade.

Existem outros elementos que se juntam aos já citados para dar um fim ao juízo. Para Deleuze “a crueldade contra o suplício, o sono ou a embriaguez contra o sonho, a vitalidade contra a organização, o combate contra a guerra” (2008, p.153) são as cinco características principais opositoras à existência do juízo.

Essas ações de combate entre forças, a embriaguez e a insônia permitem a constituição de experiências limite que não sejam reguladas pelo juízo. Para Deleuze (2008) o ato de julgar não cria e, ao mesmo tempo, visa impedir toda criação. Desse modo, tais atitudes desafiam o ideal de normalidade que visa julgar a experiência.

Um tal modo se cria vitalmente, através do combate, na insônia do sono, não sem uma certa crueldade contra si mesmo: nada de tudo isso resulta do juízo. O juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência. Pois este se cria por suas próprias forças, isto é, pelas forças que sabe captar, e vale por si mesmo, na medida em que faz existir a nova combinação. Talvez esteja aí o segredo: fazer existir não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo (DELEUZE, 2008, p.153).

O êxtase operado pelas drogas aparece como um modo de escapar do juízo de Deus, ou seja, da estratificação do corpo, da organização dos poderes que tem ele como objeto. No entanto, a “desestratificação” não ocorre de modo abrupto, pois precisa vir acompanhado de doses de prudência. Deleuze e também Guattari, como já notamos, não consideram a prescindibilidade total do organismo e mesmo das suas relações convencionais. Experimentar as forças que percorrem o corpo intensivo é um dos modos de escapar do juízo de Deus e das práticas de controle. “Criar para si um corpo sem órgãos, encontrar o seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar do juízo” (Idem, p.149).

Essas práticas de si que utilizam as drogas enquanto catalisadoras podem abrir a experiência para novas formas de percepção e contribuir para uma proposição estética da existência, ao mesmo tempo em que persistem formas degradadas de relação, onde o conteúdo existencial é esvaziado pelo juízo e a lógica do consumo capitalista se instaura por meio da privatização do seu conteúdo. A desmedida passa a ser a regra de comando dos imperativos da serpente capital associada ao juízo. Aqui, o sentido de desmedida se refere mais ao estímulo e assujeitamento à lógica do consumo e à expropriação da vitalidade experimental. A prudência é, nesse cenário, uma regra imanente à experimentação, um exercício ético que resiste às formas de gestão da vida. As práticas

de arrebatamento ritualísticas operam com outro modo de funcionamento onde a desmedida está ligada ao transbordamento do eu e à desestabilização dos estratos individualizantes. O componente de desmedida (desregramento) presente no arrebatamento dionisíaco é a rebelião do corpo diante da organização da moral transcendente e coercitiva para a criação de uma ética por meio de regras facultativas (NIETZSCHE, 2005)

O habitual, em todo caso, é pensar as relações com as drogas por meio do juízo moral (Deus, Justiça, Saúde). Esse seria um juízo da moral que julga de fora da experiência, ou seja, o julgamento refere-se a uma construção de poder que define previamente o bem e o mal sem qualquer contato com aquilo que se passa na intensidade dos afetos. É estabelecida dessa maneira uma regra transcendente válida de modo universal para todos os casos. Em contraste com isso, para Nietzsche, Foucault, Deleuze e Guattari o conhecimento ético é estabelecido a partir da experiência e por meio dela.

O julgamento moral funciona como um imperativo (Tu deves) determinante das regras a serem seguidas em nome da verdade última (religiosa, científica, moral etc.). Nietzsche no *Assim Falou Zarathustra* revela as três transmutações em que o espírito livre se desdobra. Ele parte do Camelo, figura que carrega a carga mais pesada da moral expressa na ordem: “Tu deves”, e transforma-se na força do Leão e na vontade de potência de um “Eu quero”, criador da liberdade e diz “um santo não” diante do Dragão (da Maldade) de mil escamas onde cintilam todos os valores transcendentos criados. Por fim, o Leão transforma-se em criança: é “a inocência, o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação” (NIETZSCHE, 2011, p.36).

A criança é a condição para a criação de novos valores postos em movimento e em jogo por meio de uma afirmação. Esses novos valores são imanentes ao próprio movimento do viver e constituídos por práticas de si e pelo desenvolvimento de uma regra imanente, uma prudência. É por meio da relação que os novos valores surgem em confronto com as regras dominantes e prescritivas. Dessa maneira, os julgamentos morais são aqui considerados práticas de submissão e controle que contrastam com as práticas de cuidado da experiência.

O julgamento de André Luiz-Meteorango é uma forma de impedir uma nova forma de existência. As leis e o juízo interferem nessa possibilidade de criação. No entanto, ele conseguiu fazer do juízo contra *Meteorango* uma problematização a partir

de uma obra audiovisual, onde estas questões são apresentadas com humor apesar do tema parecer trágico e doloroso.

#### 4.5 - O retrato dos personagens

No roteiro de *Louco por Cinema*, André Luiz insere uma pequena biografia com as características dos personagens principais. Assim podemos ver os caminhos que os personagens tomaram desde os anos 70 e como eles se encontram no presente. Por exemplo, o personagem Edgar, que fez a fotografia do filme, *O caminho da Serpente*, de Eugênio nos anos 70, é descrito da seguinte maneira por André Luiz: “Fotógrafo de cinema, 44 anos, diretor e dono de produtora de publicidade, Edgar Allan é o tipo de pessoa que está numa situação invejável por qualquer um que o observe – de longe” (OLIVEIRA, 1997, p.98).

Edgar é hoje um publicitário que mantém a sua imagem de homem bem-sucedido, mas que, ao mesmo tempo, esconde por baixo dessa fachada, alguns problemas:

Edgar vive estupidamente: está no quinto casamento, cultiva uma úlcera há três anos com nomes de pessoas desafetas, responde a dois processos de plágio e de sonegação fiscal, tem pânico de enfarte (já teve um), não faz nada sem antes cheirar uma fileira (*Ibidem*).

O personagem consegue manter precariamente a imagem externa de homem bem-sucedido, no entanto, a sua vida pessoal está em frangalhos. O uso da cocaína aparece aqui ligado ao discurso de que é sempre a penúltima vez, como podemos ver no retrato complexo e revelador sobre o personagem: “Luta há 10 anos sem sucesso contra o vício da cocaína. É sempre a penúltima fileira...mas nunca deixa” (*Ibidem*). O uso de cocaína parece indicar o *status* do personagem e a sua relação com o mercado e o ambiente competitivo de uma agência de publicidade. A cocaína emerge em *Louco* quando retrata o cenário da década de 90 com o estilo de vida do homem de negócios, o publicitário. Os *flashbacks* dos anos 70 não fazem referência a essa droga e os amigos estavam mais ligados no momento em que o filme se passa a outros tipos de substâncias psicoativas, principalmente aquelas associadas ao movimento *hippie*, os alucinógenos. No entanto, a realidade do manicômio está associado aos psicofármacos prescritos pelos médicos psiquiatras.

É interessante notar que Edgar figura como publicitário das campanhas antidrogas, associando o moralismo oficial ao seu tipo vaidoso e “sem moral”. Diz o seu retrato que: “Edgar é o publicitário oficial das campanhas antidrogas do governo. Cansou de ir para reuniões com autoridades e policiais, total e respeitosa chapado” (Idem, p.99). Isso evidencia, além do cinismo do personagem, a artificialidade dessas campanhas e o tom alarmista que não levam em conta a experiência dos usuários e por isso caem em descrédito entre eles por seu aspecto falseador da realidade (MACRAE e SIMÕES, 2004).

No passado Edgar e Eugênio eram amigos, o primeiro, mais técnico, se interessa pela fotografia do cinema e o outro, mais intelectual, segue para a direção e para o argumento cinematográfico. Os dois tiveram conflitos quando tentavam filmar um curta-metragem juntos, eles não chegaram a um acordo de quem seria o diretor. Edgar não aceitava a genialidade autoritária de Eugênio. O jovem diretor de *O caminho da Serpente* morreu por *overdose* com 22 anos. Isso aconteceu em 1972 no “crepúsculo da contracultura mundial dos anos sessenta” (OLIVEIRA, 1997, p.93). Para André Luiz o personagem de Eugênio simboliza em *Louco por Cinema* “as aspirações e pirações de toda a sua geração” (Idem, p.93).

Edgar abandona as pretensões artísticas do passado e encarna o pragmatismo do mercado publicitário. O agora publicitário de sucesso desprezava nos anos 70 essa profissão de forma radical, pois considerava que eles eram vendidos ao sistema. A conversão de “Edgar Allan Pó” a uma carreira profissional que ele deplorava e a sua adequação aos apelos de sucesso e vaidade estão dentro das modulações subjetivas operadas e o seu rebatimento na produção social do capitalismo.

Isso permite ver a transformação do cenário descrito em *Louco por Cinema*. Os personagens vivenciam a transformação do sonho estético e a tentativa de adequação a uma nova ordem do trabalho nos moldes do capitalismo agressivo emergente na década de 80.

Outro personagem marcante que dramatiza as transformações operadas nessa geração com o fim das “loucuras da década de 70” é o agora advogado Dr. Ângelo Vandrake que “vive de biscates nas portas das delegacias, livrando a cara de marginais, travestis e prostitutas.” (OLIVEIRA, 1997, p.93). O advogado é correto e honesto com os clientes considerados “marginais”, mas um pouco desleixado quando o cliente é mais

poderoso do que ele próprio, talvez, segundo André Luiz devido a um traço político que remete aos tempos de juventude (*Ibidem*).

No retrato construído por André Luiz, Vandrake se encontra um pouco cansado com a luta cotidiana pela sobrevivência material. “Vive em um apartamento de dois quartos com a família, perplexo com o que está acontecendo com a vida que sonhou tão grandiosa.” (OLIVEIRA, 1997, p.94). Seu apelido era Mandrix, “pela competência com que tomava as drogas que apareciam, principalmente barbitúricos – o seu forte -, o que lhe dava agilidade mental e prontidão física” (*Ibidem*). Mandrix ou Mandrax é o nome de um potente tranqüilizante que tem efeitos hipnóticos e era bastante usado na “curtição” da década de 70.

O personagem se encontra “perdido de si mesmo e das coisas que desejou e não conseguiu”, o que reforça o tom melancólico e acanhado de sua vida atual em contraste com os “anos 70” onde podia, de modo paradoxal, ser alegre, participante e louco mesmo em plena ditadura. A sua vida parou no momento em que o filme *O Caminho da Serpente* termina sob o signo da tragédia e fechamento do horizonte estético da contracultura.

Outro personagem emblemático é Vanderlúdio Fonseca como consta na carteira de identidade ou Vanderjoplin para os amigos, devido a um possível *affaire* com Janis Joplin no começo dos anos 70 quando da sua passagem pelo Brasil. Ele é descrito por André Luiz como “baixinho, nervoso, fumante, hipocondríaco, histérico (Idem, p.95). A sua “loucura” parece vir dos anos 70 quando tomou “várias dúzias de LSD e outras drogas da moda”. A partir daí ele se queixa de várias dores pelo corpo, sendo ele vítima de forças malignas que combate há vinte anos desde a rebelião do “paz e amor” (OLIVEIRA, 1997, p.95).

Vanderjoplin nutre uma culpa por ter abandonado a luta armada para cair de cabeça no desbunde e nas viagens de ácido. Também se sente culpado pelos amigos que tombaram em combate e acha que será encontrado pela polícia por todas as ações revolucionárias que fantasia ter feito. Hoje ele leva uma vida normal, esse é o seu disfarce perfeito, e tem dois filhos adolescentes com nomes sugestivos, Arempebe e Buscavida, e mais três filho menores – “Froide, Iungue, Raiche” – cuja mãe é uma psicóloga que agüenta os seus surtos paranóicos. André Luiz comenta o que dizem sobre a sua obsessão: “Vander só consegue dormir debaixo da cama e de malas prontas” (*Ibidem*).

No filme de Eugênio, Vanderjoplin assumiu as funções de cenógrafo, figurinista e diretor de arte e só se engajou no filme porque acreditou que ele poderia derrubar a ditadura. Vander é o guardião da “lata Perdida”, onde estão os negativos do filme inacabado. Ele guarda o filme como se essa fosse a sua última missão revolucionária.

Dois outros personagens atuaram como atriz e ator do filme de Eugênio e estabelecem uma relação de saudosismo do período das filmagens e a vitalidade daquele momento de criação coletiva. Alice Mary, atriz do “cult maldito”, está hoje casada com um rico empresário que é também suplente de senador. Ela leva uma vida burguesa e fútil e tem à disposição “cursos, viagens, regimes, amantes, muito esoterismo, festas, álcool e barbitúricos” (Idem, p.97), mesmo assim isso não a satisfaz. Vive frustrada por ter abandonado o sonho de ser atriz e à espera de uma nova oportunidade para voltar à velha forma. Ela ensaia no banheiro escondida e começa a ouvir vozes, mas não tem paciência para fazer psicanálise. André Luiz diz que ela é o tipo de pessoa que “ficou mais doida do que era antes nos anos 70” (*Ibidem*). Naquela época viveu uma paixão por Eugênio que ficou pendente com a sua morte.

Fred Júlio era boa-pinta quando jovem e atuou em *O Caminho da Serpente*. Após o filme, tentou continuar carreira de ator no sul do país, mas não deu certo e voltou para Goiânia “quando sentiu que a sociedade careta do Sul do país absorvera completamente as propostas de contracultura dos anos de arroz integral com maconha” (OLIVEIRA, 1997, p.100). Ainda por cima perdeu um dos símbolos da sua geração, ficou careca. No entanto, ele não se entregou e criou um programa de rádio que remete às experiências do passado. No rádio Fred anuncia para sua audiência: “E agora, pra você que curtiu todas e ainda não voltou, mais uma banda [...] e até qualquer dia, amanhã, no mesmo horário. *Love and death for all*. Com vocês: AI-5 e suas mazelas [...]” (OLIVEIRA, 1997, p.163). Ele tenta manter acesa a chama da rebeldia de sua geração e para não perder a inspiração, cultivava há vinte anos o mesmo hábito, fumar um “finório ao acordar, um depois do almoço e um na hora do programa às seis” (Idem, p.99), por isso seu apelido é Fred Finório.

Crisvaldo de Jesus (Narguilê) é mais um dos que participaram da produção do filme de Eugênio e teve sua vida transformada por isso. Ele era aprendiz de eletricista e foi fazer um serviço da pré-produção, alguém lhe ofereceu um baseado, ele aceitou e acabou ficando. Incorporado à equipe, trabalhou como eletricista e quebra-galho. Crisvaldo foi para Brasília vindo do Ceará por causa de um pai-de-santo baiano que o prometeu uma vida boa na capital do país. Nada disso se concretizou e ele teve que se

virar. Narguilê frequenta a umbanda e tem uma forte ligação com Exu e com o “Preto Velho” entidade que ele incorpora. Com o fim das filmagens, Narguilê caiu na real e “o mundo de fantasia, amor livre e amizade sem preconceito sumiu na fumaça e o que se seguiu foi uma sucessão de dificuldades, intermináveis” (*Ibidem*, p.101).

No entanto, os anos 90 são de dureza que nada lembra a “irresponsabilidade fraterna” que conhecerá com o grupo nas filmagens. Fez biscates em outras produções e também exerceu a função de “provedor profissional de maconha (traficante nunca! reagia com vigor)” (*Ibidem*).

Narguilê foi preso várias vezes, conseguindo se safar, menos na última vez, quando acabou cumprindo dois anos na Papuda, em Brasília. Depois dessa experiência desagradável, procurou trabalho, casou e teve cinco filhos, mesmo assim não deixou de praticar a sua antiga profissão de provedor, não pelo lucro, mas visando a adrenalina e o contato com a sua própria história da década de 70, onde foi “acolhido e respeitado”. Também tem cabelo rastafari para homenagear seu ídolo: Bob Marley.

Silvio ou Silvia Minguado fecha o quadro dos personagens da década de 70 que são revisitados por André Luiz vinte anos depois. Silvio era um rapaz bonito que fazia assistência de câmera. Muito retraído, também era apaixonado por Eugênio, mas não queria que ninguém percebesse isso, mantinha em segredo. Ele foi preso e torturado por agentes do Estado, no mesmo dia em que Eugênio morreu, queriam saber informações sobre o filme. Quando saiu da prisão foi morar com um ex-companheiro de cela e assumiu a sua sexualidade. Hoje está muito diferente do passado, extrovertida e falante. Começou uma carreira de cantora na noite e *performer*. Silvana trabalha com a imitação da atriz italiana Silvana Mangano, pelo ar triste que apresenta a batizaram de Silvana Minguado. Apesar de estar mais solta, ainda tem crises de melancolia e saudosismo.

Todos os personagens envolvidos com *O Caminho da Serpente* tiveram suas vidas afetadas com o termino do filme. Eles esperam que algo aconteça para buscar novamente a criatividade coletiva vivida em grupo. O fim do filme e o evento trágico foram vividos como o fim de uma época e a reunião do novo grupo pode ativar a força adormecida neles, visto que as possibilidades experimentadas como promessa de vida não se concretizaram posteriormente.

*O Louco por Cinema* permite ver as transformações operadas no país a partir do reencontro do grupo de amigos.<sup>70</sup> Lula quer se libertar do peso da culpa e do seu

---

<sup>70</sup> A estratégia de visitar uma situação do passado para pensá-la de uma outra perspectiva é usada também no documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1981) de Eduardo Coutinho, no qual a reconstituição da



sofrimento e para isso ele reata sua ligação com a arte. É a exibição da “lata perdida” com todos aqueles que viveram com ele essa experiência que vai permitir dar uma nova forma às peças do seu caleidoscópio. São essas peças em via de serem remanejadas para assim criar formas novas e dar um sentido coletivo para os personagens.

A mudança do panorama político também pode ser percebida pela emergência dos personagens que surgem em *Louco por Cinema*. A questão do negro e a ligação com os rituais do candomblé; o tráfico de drogas, que envolve também a figura do advogado Vandrake; a relação de um casal de travesti e o debate da sexualidade são temas que permitem a elevação desses personagens a um estatuto político já proposto pelo movimento contracultural a partir dos grupos “minoritários”.

A questão da rádio com uma programação de enfrentamento aos resquícios da ditadura (AI-5 e suas mazelas) e o seu ideário *hippie* indicam a continuação por outros meios da postura política da década de 70.

A tensão persistente entre esses grupos e a polícia dá o sinal de que as violências continuam ativas na sociedade brasileira mesmo com o fim regime militar. O filme *Louco por Cinema* nos dá pistas de uma transformação do capitalismo e os seus impactos na definição de uma nova agenda política. A nova ordem do capitalismo e o fortalecimento da política de guerra às drogas produzem uma reconfiguração do campo problemático em questão. A ênfase feita pelos autores da experimentação e da prudência e do cuidado de si não nos parece fortuita.

#### **4.6 - Lula-Meteorango no Manicômio**

*Louco por Cinema* começa com uma cena da imaginação de Lula. Ele está em posse dos negativos do filme *O Caminho da Serpente* e é perseguido por dois possíveis personagens que querem a lata com os negativos que ele guarda. O clima fantástico e de sonho remete a um filme *noir*, ele está no cinema e busca projetar um filme. Essa cena inicial é entrecortada com as falas dele para uma junta médica do Manicômio. Ele diz para os psiquiatras do Manicômio ser Eugênio.

---

experiência de um filme inacabado serve como mote para analisar na década de 80 o impacto do golpe de 64 na vida de uma comunidade de trabalhadores rurais em Pernambuco vinculados à luta das Ligas Camponesas.

A doutora Vera Cooper tenta de todas as formas convencer a equipe clínica de que Lula pode sair do seu transe, mas não tem sucesso. Dr. Rúbens Béstia, psiquiatra, não entende a postura da sua colega e pergunta: “Até quando você vai insistir nesse cara?” Ela responde: “Até ele sair [...]” O médico então faz uma careta e balança o corpo em desaprovação, os dois caminham até o gabinete dele e lá ele continua: “Admiro a sua teimosia. Mas não compreendo os seus motivos, acho que é um caso perdido. Ele é um psicopata sem retorno” (OLIVEIRA 1997, p.119).

Vera Cooper insiste na possibilidade de desenvolver uma experiência de cuidado com Lula, libertá-lo do manicômio e do sofrimento que o persegue há tantos anos. A médica que realizou estágios na Inglaterra “na linha da antipsiquiatria” busca desenvolver tudo o que aprendeu na sua prática clínica diante do caso de Lula. Ela acredita encontrar a chave para a questão no roteiro do filme *O Caminho da Serpente* que Lula lhe entregou. Além disso, ela “utiliza a expressão artística como estímulo e acredita nisso como uma religião” (Idem, p.92).

A psiquiatra pede ao Dr. Rúbens Béstia que ele “abra os portões dos internos, vamos fazer espetáculos, teatro, musicoterapia, projetar filmes [...]” e mais adiante pede: “Começemos por Lula, Total liberdade” (OLIVEIRA, 1997, p.121-122). Vera também discorda da versão oficial sobre o caso que afirma ser Lula o autor da morte de Eugênio: “Um sujeito morre de *overdose* e o amigo enlouquece. Onde está o crime? Sua prisão foi uma arbitrariedade típica do regime militar” (*Ibidem*). Apesar disso, as considerações da médica parecem extravagantes ao ouvido do diretor do manicômio.

Numa noite Lula trama com os outros internos uma possibilidade de terminar o tão desejado filme. Ele confabula com os loucos quando eles estão em um auditório: “Há quanto tempo que estamos aqui dentro sem fazer nada por nós mesmos? Meu plano é acabar com essa situação. Vamos fazer de uma vez alguma coisa por nós e pela humanidade. Nós vamos fazer um filme aqui dentro” (OLIVEIRA, 1997, p.128).

No meio do debate instalado entre Lula e os outros internos, o vigia do manicômio intervém e ameaça colocar à força todo mundo para dormir. Lula aproveita a ação de cerceamento do guarda para convencer seus companheiros de enfermaria.

Vocês ouviram? Não temos liberdade para nada. Quanto mais para fazer uma coisa grande. Temos que fazer uma coisa que saia daqui com vida própria, assim como uma mensagem para o mundo [...] nós somos as antenas do Planeta. Estamos captando mensagens da profundidade da Terra. Somos os habitantes da fronteira de fogo, somos a passagem do homem sapiens para o homem comicus. (OLIVEIRA, 1997, p.129).

O filme trata as questões com comicidade. Os loucos excêntricos do manicômio, os amigos de Lula da década de 70 figuram tipos cômicos que doam leveza ao tema da loucura enclausurada e das drogas. Lula declara para os loucos: “a vida sem risco não vale nada minha gente” (Idem).

E é aí que ele arrisca para continuar o fio da sua história. Um dos loucos vibra com a ideia de Lula e grita: “Nós vamos fuder com Hollywood” (Idem). A posição periférica do Brasil diante da produção mundial de cinema parece animar os loucos por cinema a desafiar o poder central do império, o dragão de sete cabeças.

Para concretizar o filme do seu jeito, Lula planeja seqüestrar a Comissão de Direitos Humanos durante a visita ao Manicômio. Para essa missão ele precisará da ajuda de outros internos excêntricos que tem apelidos curiosos (Udi e Grudi, General, Cheira Tudo, Fred Histórico, Zezito Deputado, Sri Lâmpada, Babakodak, Malvadinho etc.).

Dra. Vera consegue a permissão do diretor do manicômio para que os internos realizem uma peça teatral dirigida por Lula, e apresentem na visita da Comissão de Direitos Humanos. Durante a introdução da peça teatral, que encena o argumento do *Caminho da Serpente*, acontece o anúncio do ato (revolucionário), que se dá com alguma dificuldade, pois vários loucos intervêm ao mesmo tempo.

Em dado momento Udi toma a palavra e decreta: “Distinto público [...] isso é um seqüestro!” (OLIVEIRA, 1997, p.135). O anúncio do seqüestro de modo tão polido e cerimonioso provoca risos na plateia que toma a frase como parte da apresentação teatral. Udi insiste no intento: “Nós bloqueamos as entradas principais, imobilizamos os enfermeiros.” E revela o objetivo dos loucos: “Queremos fazer um filme” (*Ibidem*). Ao ouvir isso a plateia gargalha. Para contornar a situação, mais para cômica do que grave, o louco General toma a frente segurando o enfermeiro Damião amordaçado e declara: “Senhoras e senhores fiquem onde estão e ninguém vai sair ferido. Estamos operando com toda a segurança e não queremos machucar ninguém. Mas se for preciso [...] seremos violentos” (*Ibidem*). Todos se dão conta da razoabilidade da sentença e a algazarra se instala no auditório, os loucos tomam conta da situação do seu jeito.

Poder realizar o filme inacabado é a exigência dos “loucos” para liberar a comissão e os demais presentes. Assim, Lula apresenta uma lista com o nome das pessoas que fizeram parte da antiga equipe de filmagem constituída na década de 1970.

Entre os membros da equipe aparecem pessoas com apelidos que revelam o componente contracultural e psicoativo daquele momento histórico: Edgar Allan “Pó”, Ângelo Mandrix, Dona Alice Sunshine ou Alice D, Rainha do Fenegan; Madalena Brizola, Miss Dienpax; Narguilê, Manga-rosa; Fred Finório e Vanderjoplin, o Rei das Beatas.

Todos eles têm como marca da sua singularidade uma substância psicoativa associada sejam elas drogas permitidas ou proibidas. A relação com as “drogas” parece ser um traço importante para a definição do grupo e do jogo com as palavras que muitas vezes só é acessível para os iniciados na experimentação com as drogas e nos seus modos de subjetivação.

A singularidade do grupo é ativada novamente no reencontro e na evocação de um traço definidor e constituinte da relação de amizade e das experiências da juventude que foram vividas nos anos 60/70

Um delegado de polícia é convocado pela Secretaria de Segurança Pública para intervir e resolver a situação. O delegado Ubaldo, figura glutona tem no filme a voz acintosamente dublada, intensificando o ar farsesco do seu tipo. Ele é responsável pelas negociações, não aceita de início as exigências apresentadas por Lula e quer intervir violentamente, mas a Dr. Vera Cooper consegue convencer o Secretário de Segurança Pública da necessidade das exigências serem aceitas. Uma ação violenta poderia desencadear uma crise política ruim para a imagem do secretário. Vera visa o interesse terapêutico de Lula, pois todas as pessoas que estavam no filme inacabado o conhecem e podem ajudá-lo a entender, pela ativação de uma memória coletiva, os acontecimentos que levaram à morte de Eugênio e desencadearam a sua loucura e internação no hospício.

Vinte e cinco anos depois do começo das filmagens de *O caminho da Serpente*, os membros da antiga equipe desempenham as mais diferentes funções profissionais e estilos de vida. Encontramos os personagens agora em espaços sociais que indicam os diversos caminhos trilhados após essa experiência estética dos anos 70. Cada um deles traça caminhos diferentes nos anos posteriores, mas seguem presos ao acontecimento da morte de Eugênio e a interrupção do filme como enigma coletivo de suas vidas. A relação com os anos 70 permanece como questão aberta para eles e a referência às “drogas” é feita de modo alegre sem qualquer traço culpabilizante que se torna uma marca das campanhas publicitárias “anti-drogas” das décadas de 80 e 90.

#### 4.7 - O publicitário, o negro e as travestis

Os policiais incumbidos de cumprir as exigências de Lula abordam os personagens para levá-los até o manicômio, mas somente Crisvaldo-Narguilê, que é negro, e Silvio-Silvana, travesti, é que são levados com violência e desconfiança pelos policiais, enquanto que Edgar Allan, publicitário, é tratado com respeito e cordialidade. Isso revela a perspectiva do diretor colocando em evidência as relações entre classe social, gênero e raça que estão em jogo. Nesse caso Narguilê e Silvana integram o que podemos chamar de minorias em relação ao lugar de poder ocupado pelo publicitário na sociedade brasileira.

Quando os policiais vão até a agência de publicidade de Edgar são recebidos primeiramente na sala de espera. A recepcionista, então, liga para a secretária do publicitário que avisa que Edgar Allan está em reunião, mesmo que isso não seja verdade. Na sequência o personagem “entra na sua sala, por uma porta secreta, tranca-se, vai para a mesa, abre uma gaveta, e sofregamente tira um pacote, falando sozinho” (OLIVEIRA, 1997, p.145).

Diante do pacote onde existe um “pó branco” ele fala para si mesmo: “Merda...merda...merda. Onde eu fui chegar...Assim não dá mais. Preciso parar”. Ele abre o pacote e cheira cocaína. Em seguida Allan Pó desabafa: “Tomara que aconteça alguma coisa, uma tragédia qualquer e aí eu tome vergonha na cara e pare de uma vez” (*Ibidem*).

Batem na porta, é a polícia. O publicitário irrita-se fala com a secretária pelo telefone por causa da confusão estabelecida na porta do seu escritório. A secretária diz que é a polícia, ele se assusta e guarda na gaveta os utensílios usados para “cheirar”. Logo após, a polícia entra na sala, a secretária tenta se explicar sem sucesso. O policial pede que Edgar o acompanhe. Ele retruca: “Que é que há? Tem mandado? Isso é um abuso [...] eu sou amigo do secretário [...] meus impostos estão em dia, tenho notas fiscais de todos os meus equipamentos” (OLIVEIRA, 1997, p.146). E numa tentativa de “persuadir” os policiais sugere para eles: “Estamos longe do Natal, mas acho que sobrou uns brindes da campanha antidrogas do ano passado” (*Ibidem*). Os policiais afirmam que dessa vez não vai ter conversa e “Edgar Allan Pó” leva à mão ao nariz e pede um tempinho para ir ao banheiro.

Aqui se escancara o cinismo do publicitário que ganha dinheiro fazendo campanha “antidrogas”, enquanto ele mesmo é completamente consumido pelo fetiche

da substância, no caso, a cocaína. A referência ao mandado judicial e a amizade sugerida com o secretário indica que o publicitário tem meios para negociar com os policiais, além de ter posses e equipamentos caros. Isso fica claro quando tenta suborná-los com brindes. A abordagem policial é, contudo, comedida. Os policiais o conduzem como foi ordenado. Eles não o ameaçam ou agredem o publicitário da campanha “antidrogas”.

Em contraste, podemos ver que outro tipo de tratamento dos agentes da ordem é dispensado à Crisvaldo, negro e que é o único fichado na polícia, segundo informação do delegado. Podemos ver isso na passagem do roteiro que descreve a sua “prisão”.

Crisvaldo vai caminhando, quando na outra esquina surge um camburão. Ele disfarça e muda de caminho. O camburão vem em sua direção. Crisvaldo acelera o passo no meio das pessoas. O camburão chega mais perto. Crisvaldo sai correndo, os policiais gritam e correm atrás dele. Crisvaldo não consegue escapar, reage, os policiais o derrubam (OLIVEIRA, 1997, p.150).

Na sequência a violência policial, o arbítrio e o racismo ficam ainda mais evidentes, quando lemos no roteiro do filme *Louco por Cinema* o seguinte diálogo entre os policiais e Crisvaldo-Narguilê. O policial pergunta se ele é Crisvaldo de Jesus. “Sou, mas o que foi que eu fiz, meu irmão? Já me regenerei há tanto tempo... que isso...vocês querem me matar...eu não fiz nada...me larga, porra”. O policial interrompe agressivamente: “Nêgo descarado, tá resistindo, é? Tá respondendo à autoridade, hem? Quer levar umas porradas, hein? Nêgo descarado...você tá preso”. (OLIVEIRA, 1997).<sup>71</sup>

Diante da situação Narguilê defende-se sem saber o que os policiais querem, diz ser pai de família já regenerado e pede pelo amor de Deus que o deixem. No entanto, o policial continua a adjectivá-lo de modo discriminatório e racista. “Ah! Não sabe, não é? E vem falar de Deus, seu filho da puta. Tu tem cara é de macumbeiro, pilantra. Não sei o que, mas alguma coisa você fez. Com certeza. Vamos embora, nêgo safado, entra aí” (OLIVEIRA, 1997, p.150). Narguilê vai parar no camburão da polícia como se estivesse sendo mais uma vez preso.

O personagem da travesti Silvana Minguado (Silvio Montebello) e a sua companheira Giselle também têm tratamento similar ao recebido por Narguilê. Ela é

---

<sup>71</sup> O roteiro do *Louco por Cinema* que consta no livro de André Luiz tem algumas partes que não foram filmadas ou que tiveram diálogos modificados no filme.

levada de maneira abrupta pelos policiais que conduzem os nomes presentes na lista de Lula até o Manicômio Campos de Carvalho<sup>72</sup>.

Como podemos ver nessa passagem do roteiro. Na sequência que se passa no apartamento de Silvana dois policiais entram abruptamente no pequeno quarto onde ela está com sua companheira Giselle Dark. Um dos policiais aponta a sua arma para elas. Um deles pergunta: “Muito bem. Quem é Silvio Montebello?” (OLIVEIRA, 1997, p.157-158).<sup>73</sup>

Giselle, para proteger a sua companheira, Silvio/Silvana, diz ser ela a pessoa que os policiais procuram. Ela ainda questiona se os policiais: “tem mandado ou se vai ser do jeito de sempre?”. Eles consideram a questão despropositada por se tratar de um travesti que para eles certamente tem culpa no cartório. “Mandado? Para vocês? Tá procurando fazer graça? Anda rápido que o delegado está com pressa. Você está metido numa bela encrenca” (*Ibidem*).

Silvana revela a verdade aos homens da lei e acabam levando-a embora. Giselle xinga os policiais: “Isso não vai ficar assim. Não vai ficar assim, mesmo. Seus veados [...] todos os dois são veados. Porque vocês não me levam também [...]” (OLIVEIRA, 1997, p.157-158).

Tanto Narguilê quanto Silvana e Giselle são tratados com suspeição pelos policiais, são considerados de antemão como delinquentes. No primeiro caso os policiais dizem: “Não sei o que, mas alguma coisa você fez. Com certeza” (OLIVEIRA, 1997, p.150); na segunda situação além de entrarem no quarto apontando uma arma para as duas, um dos policiais diz: “Você está metido numa bela encrenca.” (OLIVEIRA, 1997, p.157).

Aqui, o personagem negro e as travestis encontram-se dentro de determinadas relações de poder que estabelecem práticas de dominação e também produzem ações de resistência e subjetivação.

---

<sup>72</sup> Citação e homenagem ao escritor Campos de Carvalho autor de *A Lua vem da Ásia* (2008) que narra a experiências loucas de um possível hóspede de um Hotel que vira prisão e por fim hospício. Em um dos trechos o personagem diz em seu diário: “[...] entreguei-me à traficância de tóxicos e à prática ostensiva de lenocínio, o que me valeu em pouco tempo uma cadeira de deputado pelo Estado de Minnesota e as conseqüentes imunidades parlamentares e extraparlamentares, que de mim fizeram um dos homens mais poderosos dentro da democracia norte-americana” (CARVALHO, 2008, p.103). A primeira imagem de *Louco por Cinema* é a de uma lua o que pode ser entendida também como citação dessa obra do escritor mineiro.

<sup>73</sup> André Luiz brinca com as citações e pega emprestado o sobrenome de um dos censores de *Meteorango Kid* para a sua personagem travesti.

É importante notar a emergência desses personagens em *Louco por Cinema* quando se compara com *Meteorango Kid*. Em *Meteorango*, embora ocorra um debate sobre a sexualidade, ele é marcado pelo trágico, pois o personagem homossexual comete suicídio. Em *Louco por Cinema* a sexualidade aparece de modo humorado, principalmente na relação entre Giselle Dark e Silvana Minguado. A questão racial não aparece diretamente em *Meteorango*. A violência policial ali está associada ao aparato repressivo da ditadura voltada contra os jovens, possivelmente acusados de “subversivos” e “drogados” (VELHO, 1997).

*Louco por Cinema* mapeia a questão política do seu tempo e dá relevo para as experiências minoritárias e de resistência de grupos que ganham força na década de 80, sendo importantes no debate posterior acerca da política sobre drogas e das práticas da RD. No Brasil, os jovens negros e pobres são atingidos de modo mais intenso pela política de criminalização operada pela atual política de drogas e os gays e travestis lutaram contra o preconceito ativada com a disseminação da Aids, chamada nos anos 80 de “peste gay” e criaram estratégias de resistência e práticas de cuidado.

Cada membro da equipe do filme *O caminho da Serpente* é identificado pela polícia e levado um a um até o manicômio. Dr. Vera conseguiu antes encontrar o advogado Dr. Vandrake, a jornalista Madalena Brizola e a socialite Dona Alice Sunshine. Eles são levados até o gabinete do psiquiatra (Dr. Rúbens) do manicômio.

Os antigos amigos, que não se encontram desde os anos 70, vão se reconhecendo e aproveitam a saída do delegado para evocar os apelidos de cada um vinculados às vivências psicotrópicas das décadas de 1960/70.

O grupo reunido na mesma sala do delegado é prudente para não deixar que o representante da lei escute os apelidos, que dariam pistas das substâncias psicoativas pelos quais eles eram conhecidos no passado. Assim que o delegado retorna à sala, eles despistam e mudam o assunto para não dar bandeira e revelar o segredo dos anos 70 para o homem da lei. Também é interessante notar, como já afirmamos acima, que as substâncias evocadas são tanto àquelas proibidas quanto as que são prescritas por psiquiatras, tais como Dienpax e Fenegan. A referência às drogas é feita de modo alegre, sem qualquer tipo de lamentação ou censura e que lançam os personagens novamente para as experimentações dos anos 70 em que eles curtiam adoidados.

#### **4.7.1 - O Caminho do amor**



Depois de alguns problemas, a doutora Vera Cooper consegue reunir todos os amigos numa sala e explica a situação para eles, ainda um pouco confusos de estarem juntos em um manicômio. O último a chegar é Vanderjoplin com os negativos do filme interrompido. Desde aquela época, ele estava completamente paranóico por ter sido o guardião da “lata perdida” e imaginava ser um dia encontrado pela polícia por causa disso, o que de fato se concretizou.

A psiquiatra pede que eles colaborem com Lula e acha que se tudo der certo ele pode sair do seu surto. Lula vai com a ajuda de Vera Cooper encontrar outro sentido para *O Caminho da Serpente* transmutado no *Caminho do Amor*. Para ele esse é um meio de superar a experiência traumática. O plano quase dá errado, pois um agente da polícia tenta intervir, mas é controlado pelos loucos. O secretário de segurança já está impaciente com aquela situação e estipula um prazo até meia-noite para que o delegado resolva a situação.

Vera então vai até Lula, um pouco confuso, ela se aproxima dele e “toca o seu rosto com muito cuidado e carinho” (Idem, p.176). Ela quer que Lula comece as filmagens, mas antes de começar ele quer acertar as contas com os amigos e o passado.

Lula, enfim, vai começar as filmagens, pega o roteiro *O caminho do Amor* guardado por Madalena, uma das atrizes. Ele começa a lembrar a posição dos atores em cena e começa a dirigi-los. Depois desse diálogo entre os personagens, chega o momento da fala da Serpente, o papel de Lula. Isso o remete a um *flashback* no momento em que ele atua em *O Caminho da Serpente*, onde Lula diz o seguinte texto:<sup>74</sup>

Eu sou aquele que nunca foi e sempre será. A suprema arte oculta do mundo. A rainha solitária, réptil de todas as seitas, veneno de todas as intrigas, semente de todas as poesias. Eu sou a porta de saída. Ninguém se arrasta mais do que eu e é por isso que sempre retorno [...] (OLIVEIRA, 1997, p.200).

Vemos então Lula no manicômio dizendo a sua fala diante dos loucos e amigos surpresos com a sua atuação. Depois há um novo *flashback* onde os amigos o parabenizam pelo fim da cena. A imagem indica que eles estão na década de 70, quando o filme foi rodado. Todos estão mais jovens e cabeludos. A câmera toma a posição subjetiva de Lula, Eugênio aparece e o convida para vir com ele.

---

<sup>74</sup> A fala da serpente inicialmente seria uma parte do texto de Nietzsche da Origem da Tragédia, mas André Luiz conta que não estava satisfeito com ele, pois não havia a relação psicológica do texto com o personagem que ele pretendia. Assim, ele escreveu a fala que está no filme.

Os dois comemoram o fim das filmagens e Eugênio convida Lula para fazer uma “viagem” com ele. A cena começa com um *close* de um quadro de Che Guevara. Eugênio pega um pote na estante e diz: “este aqui é o Xarope do Xingu, mais conhecido como Xarope da longa vida [...] Barato Total [...] Escolhi você para fazer essa viagem comigo” (OLIVEIRA, 1994). Lula vai experimentar novamente aquilo de que ele não se recorda mais: como realmente aconteceu a morte de Eugênio.

Na sequência, Eugênio passa o xarope para Lula-câmera que dá dois goles e cai no chão. Eles fazem uma viagem fora do corpo. Temos a visão panorâmica de Lula fluando como parte do efeito da substância psicoativa sobre um descampado, Eugênio está do seu lado. No retorno da viagem, Lula volta a si aos poucos com o alarido do grupo que entra no quarto, Eugênio está morto.

A confusão se instala na cena e Lula retorna desse *flashback* revelador. Quando ele dá por si, o seqüestro terminou, os loucos estão dominados pela polícia. Acorda confuso e vai até o seu dormitório no manicômio sob os olhares curiosos dos amigos e tranquilamente conversa com o fantasma de Eugênio que o assombrava todos esses anos.

Eugênio tinha a pretensão faustiana da vida eterna. Em meio à conversa fantástica Lula se lembra dos fragmentos do filme guardados na lata perdida e consegue com o apoio da comissão de direitos humanos organizar a exibição dos fragmentos do filme inacabado para todos os presentes.

Os amigos de Lula estão reunidos em torno do filme e se vêem vinte cinco anos mais jovens. A estratégia de Lula é para que Eugênio se eternize nas imagens do seu próprio filme. O espectro de Eugênio, que só Lula vê, caminha em direção à tela e entra na imagem em movimento. Os amigos são tomados por uma forte emoção provocada pelas imagens. Eugênio enfim terá sua pequena eternidade na sua obra inacabada. Lula então troca olhares de cumplicidade com Vera e se beijam. Os amigos assoviam e batem palmas. O filme chega ao fim.

Lula consegue criar a possibilidade de outro caminho para si, mas realiza isso a partir de um dispositivo coletivo reunindo a potência de experimentação da década de 70. Esse dispositivo produz subjetividade no âmbito das relações coletivas de cuidado que pôde furar o cerco institucional e da repetição do mesmo.

#### **4.8 - Movimentos “minoritários” e modulações do capitalismo**

Guattari esteve sete vezes no Brasil entre 1979 e 1992 e discutiu com os movimentos sociais brasileiros emergentes os processos de subjetivação em curso no país nesse momento (ROLNIK, 2005).

Guattari percorreu o país em uma série de debates que foram agrupados no livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, realizado em parceria com Suely Rolnik. Nesses debates ele discute a problemática da subjetivação e dos grupos minoritários no Brasil: o movimento negro, feminista, homossexual, rádios livres, saúde mental, entre outros. As intervenções de Guattari junto com os movimentos sociais brasileiros mapeiam a emergência de modos de singularização subjetiva e as experimentações políticas em curso.

Esses novos personagens também entram em cena no *Louco por Cinema*, quando retrata as trajetórias dos amigos de Lula dos anos 70 e os coloca no ambiente do manicômio para analisar a experiência da sua geração mais de vinte anos depois. Nesse intervalo temos a emergência de novos movimentos sociais que vão construir no Brasil as estratégias de cuidado no processo da reforma psiquiátrica e com a emergência da RD no país. Nesse período se dá também a intensificação das estratégias de governo neoliberais e de práticas individualização da subjetividade e privatização da experiência.

Guattari pensa nas singularidades minoritárias que fazem parte desses grupos e movimentos sociais a partir da sua multiplicidade constituinte.

Singularidades femininas, poéticas, homossexuais ou negras podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes. Esta é a mola mestra da problemática das minorias: uma problemática da multiplicidade e da pluralidade e não uma questão da identidade cultural, de retorno ao idêntico, de retorno ao arcaico (GUATTARI, 2005, p.86).

O conceito de singularidade condiz com uma prática política que rompe com a esfera do particular, ou mesmo, do enquadre patológico para propor a “construção de uma subjetividade que se conecta e se entrelaça com problemáticas que se encontram em outros campos, como o da literatura, o da infância” (GUATTARI, 2005, p.87).

Outro aspecto da relação entre minoria e marginalização é apresentado de modo bastante elucidativo pelo autor de *Caosmose* que distingue esses dois termos pela sua potência política e os seus efeitos na subjetividade. Segundo ele: “Uma minoria pode se querer definitivamente minoritária. Por exemplo, os homossexuais militantes nos

Estados Unidos são minoritários que recusam ser marginalizados” (GUATTARI, 1987, p.46).

Assim, uma minoria pode continuar desejando funcionar a partir de um modo minoritário, suas referências políticas de modo autônomo e resistindo o processo de marginalização dominante. Sobre essa questão, Guattari detalha que:

Quanto à ‘minoría’ e à ‘marginalidade’, eu veria ‘minoría’ mais no sentido de um devir, um devir minoritário (exemplos: um devir minoritário para a literatura, que seria uma saída para as redundâncias dominantes, um devir-criança, um devir multidão, etc.), enquanto que ‘marginalidade’ seria mais sociológico, mais passivo” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p.143)

Dessa forma, vemos que o termo marginalidade pode ser ligado a um processo de estigmatização ou marginalização de diferentes estratégias de poder e no caso do termo minoritário está em jogo uma experimentação no campo do desejo e a criação de uma estratégia política frente às dominações ou aquilo que se quer impor como o correto e o normal. Entretanto, marginal e minoritário não são termos opostos entre si. Em *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, Guattari apresenta conexões possíveis entre os dois termos.

Podemos imaginar uma minoria que seja tratada como marginal ou um grupo marginal que queira ter a consistência subjetiva e o reconhecimento e uma minoria. E aí teremos uma combinação dialética entre minoria e marginalidade. Uma representação muito comum na cultura dominante é de que o problema da marginalidade/minoria é importante, mas particular; e que por essa razão é preciso tomar medidas particulares para os jovens delinquentes, as prostitutas, os drogados, gente que não pode se afirmar na cultura, etc. Penso que essa é uma maneira de desconhecer a natureza do processo que conduziu à marginalização – processos com o qual nos defrontamos cada vez mais - ou à política de autonomização das minorias (Idem, p.143-144).

O analista e militante francês chama atenção para o caráter político do processo de marginalização e de como geralmente se abordam essas questões de modo particular ou segmentado. Esse é um modo presente na *subjetividade capitalística* que sabota o aspecto experimental da existência para produzir identidades opressivas.

Deleuze e Guattari no texto *Mai 68 n'a pas eu lieu* pensam quais são as perspectivas para os movimentos sociais no cenário de crise da década de 80 um mundo diante do que foi a experimentação política de 68. O maio de 68 foi para eles um

fenômeno coletivo que faz apelo a “um pouco de possível, senão sufoco” (DELEUZE, 2006b, p.131). Esse possível se constitui em ruptura com o instituído ao redor.

A questão da subjetividade entra em jogo por meio de um novo modo de agir politicamente com os elementos constituintes da vida “É uma questão de vida. O acontecimento cria uma nova existência, ele produz uma nova subjetividade (nova relação com o corpo, o tempo da sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho [...])” (DELEUZE e GUATTARI, 2007, tradução nossa).

Nesse texto, os impasses políticos vividos pela geração da década de 80 e a questão da precarização da existência só será resolvida por meio de uma saída criadora. Nessa década acontece o avanço de um “capitalismo selvagem à americana” com impactos na subjetividade. O maio de 68 serve então como acontecimento que abre ainda possibilidades de fazer bifurcar experiências de criatividade, de invenção do presente. O crescimento de aspectos próprios do “terceiro mundo” no coração dos países capitalistas centrais abre a possibilidade de um novo internacionalismo político entre os movimentos sociais.

Sobre os modos de resistência aos modos de subjetivação do capitalismo, Guattari (1987, p.225) pensa na criação de novas práticas revolucionárias que podem ser desenvolvidas com novas máquinas “políticas, teóricas, libidinais, estéticas, capazes de acelerar a cristalização de um modo de organização menos absurdo do que o atual.” Entretanto, essas possíveis máquinas revolucionárias se deparam com o aparelho militar do Estado com o seu paradigma da guerra. Na política sobre álcool e outras drogas é esse paradigma que continua sendo hegemônico.

O capitalismo produz subjetividades com sua semiótica, seus modos narrativos dominantes. Deleuze e Guattari para analisar esse processo partem, portanto, da inseparabilidade entre clínica e política. Para eles a máquina capitalista funciona a partir da descodificação dos fluxos de capital, trabalho, desejo e os conectando para constituir uma axiomática.

Essa noção de axiomática opõe-se à de programática, pois segundo Guattari ela: “não possui um programa definido de uma vez por todas; em face de uma crise é capaz de inventar novos axiomas funcionais ou de suprimi-los” (GUATTARI, 1987, p.211).

O autor nomeia o funcionamento do capitalismo e as suas modulações contemporâneas de Capitalismo Mundial Integrado (CMI), pois é o modelo imposto à lógica mundial, explorador não só do trabalho, mas também da vida. Essa concepção aproxima o pensamento de Deleuze e Guattari das análises foucaultianas em relação ao

diagrama do *biopoder* que avança no contemporâneo e se sobrepõe, como técnica de governo, à forma da antiga sociedade disciplinar (PASSOS e BENEVIDES, 2004).

Guattari na década de 80 define o CMI e a sua produção subjetiva da seguinte maneira:

O capitalismo contemporâneo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive uma simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e por isso tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique fora do seu controle. (GUATTARI, 1987, p.211)

Essas transformações aparecem no filme de André Luiz com a captura ou adesão de alguns personagens à realidade política e econômica dos novos tempos aliada à lógica do consumo. Como ocorre na conversão de Edgar Allan Poe em publicitário de sucesso mesmo que para isso seja completamente dominado pela lógica do consumo, apresentada no filme pela relação de fetiche que ele tem com a cocaína.

A racionalidade do governo neoliberal do contemporâneo está ligada à primazia do capital improdutivo ou financeiro (NEVES, 2002). A produção capitalista organiza o corpo e gere a vida por meio de sua axiomática, em que nada parece escapar das suas garras. Desse modo, o “capital assalta a vida em suas configurações extensivas (andar, correr, amar, viver, trabalhar...) e intensivas (afetos) como forma de extrair, seletivamente, as forças mobilizadas em seus deslocamentos e acumulação” (NEVES, 2002, p.56).

Deleuze (2006, p.224) considera que o capitalismo não está mais voltado para a produção, “mas para o produto, isto é, para a venda e para o mercado.” Na mesma linha, Chacal, um dos agitadores da poesia marginal dos anos 70 e do grupo Nuvem Cigana com suas “artimanhas” reflete que: “nesses 40 anos o que vi foram mudanças várias”. Ele analisa com a sua veia poética as transformações políticas que passam do engajamento revolucionário até as novas formas do capitalismo, onde o consumo passa a realizar uma nova estratégia de controle (feitor). Ocorre a falência do ideário da conscientização revolucionária das massas que parte dos “intelectuais, estudantes e pequena burguesia” sonhavam, para a entrada de um capitalismo centrado no consumo e na produção de subjetividade onde os antigos manuais da esquerda perderam o sentido.

Diz ele: “Mas o capital, rápido como quem furta, mudou de cara. Era a hora do pulo do gato. Sai do foco principal a produção de mercadorias e entra o consumo com seu novo feitor: o cartão de crédito. E tome publicidade para gerar o desejo de comprar.

Os velhos manuais perderam o valor” (DUARTE, 2010, p.242). A indústria cultural também se rende ao entretenimento onde “só é bom aquilo que vende” e a queda das “utopias” torna o “inimigo” atual mais difuso do que aquele visível do período da ditadura civil-militar, por isso pergunta: “Quem é o inimigo?” (*Ibidem*).

A descentralização do capitalismo nos indica que ele não tem um programa unificado, mas age na produção de subjetividades consumistas e na disseminação de modos de vida adequado à sua lógica de funcionamento. A experiência coletiva corre sempre o risco de ser capturada por essas estratégias. Rolnik (1997) chama de *toxicômanos por identidade* àqueles que consomem subjetividades *prêt-à-porter*.

Para Rolnik a produção de *toxicômanos de identidades* está intimamente ligada ao consumismo globalizado e à diversificação dos mercados propiciados pelo capitalismo mundial integrado (CMI) mapeado por Félix Guattari. O capitalismo funciona como uma máquina de codificação/descodificação do desejo e como fornecedor de modos de vida *delivery* produzidos em massa numa sociedade atravessada por fluxos globalizados. Como afirma Guattari acerca do CMI e a produção de subjetividade:

A produção de subjetividade pelo CMI é serializada, normalizada, centralizada em torno de uma imagem, de um consenso subjetivo referido e sobrecodificado por uma lei transcendental. Esse esquadramento da subjetividade é que permite que ele se propague em nível de produção e do consumo das relações sociais, em todos os meios (intelectuais, agrários, fabril, etc.) e em todos os pontos do planeta. (GUATTARI, 2005, p.48).

Oferta-se ao sujeito modos de vida idealizados sem que ocorra um processo de singularização da subjetividade. Um processo que vende uma série de produtos, entre os quais está “as drogas oferecidas pelas tecnologias *diet/light*” associadas à produção de um corpo “minimalista” onde o modelo é a *top model* que servirá de suporte para as identidades *prêt-à-porter* (ROLNIK, 1997). A força intensiva que embaralha o jogo é vista como ameaça de uma perda ou falta de algo para se fixar diante da tormenta, ao passo que existe uma profusão de modelos disponíveis no mercado identitário.

O consumo excessivo por identidades fugazes parece ainda estar presente em diversos cenários da atualidade. A representação continua sendo a referência dominante da nossa subjetividade. Esta nova situação, no entanto, não implica forçosamente o abandono da referência identitária. As subjetividades tendem a insistir em sua figura moderna, ignorando as forças que as constituem e as desestabilizam, para organizar-se

em torno de uma representação de si dada *a priori* por um modelo, mesmo que, na atualidade, não seja sempre a mesma está representação (ROLNIK, 1997, p.20).

No entanto, Rolnik (1997) não está propondo a supressão completa dos traços identitários. A autora propõe a cartografia das novas formas de subjetivação propiciadas pelas forças sociais disseminadas pela economia globalizada e suas novas tecnologias.

As identidades *prêt-à-porter* indicadas por Suely Rolnik como aquelas que estão presentes no mercado capitalista atual e servem à serialização do desejo e da subjetividade, elas implicam também uma normalização edificada a partir de referenciais dominantes. Como ela mesma afirma:

Identidades *prêt-à-porter*, figuras glamurizadas imunes ao estremecimento das forças. Mas quando estas são consumidas como próteses de identidade, seu efeito dura pouco, pois os indivíduos clones então se produzem com seus falsos-selfs estereotipados, são vulneráveis a qualquer ventania de forças um pouco mais intensa (Idem, p.21).

Diante desse contexto a autora pensa na criação de novas propostas teóricas e pragmáticas para a clínica que possam acompanhar e responder de modo ético às novas mutações subjetivas e políticas.

Nesse capítulo, ressaltamos como a proposta do cuidado da experiência coletiva aparece em *Louco por Cinema* no modo como André Luiz concebe e dá forma ao filme e as questões que ele traz para o debate nessa modulação do campo problemático das drogas. A modulação do campo está ligada às novas estratégias de governo neoliberal em que impera o individualismo guiado pelo consumo que atravessam e produzem subjetividades.

Portanto, os movimentos sociais realizam uma experiência coletiva em que o tema do cuidado ganha relevo e consistência clínica e política. O avanço do paradigma da guerra às drogas e a militarização do campo com seus discursos e vetores vão criar armadilhas para as relações de cuidado que convém analisar com mais atenção.



## 5 – TROPA DE ELITE: O PARADIGMA DA GUERRA ÀS DROGAS

Está tudo errado  
 É até difícil explicar  
 Mas do jeito que a coisa está indo  
 Já passou da hora do bicho pegar  
 Está tudo errado  
 Difícil entender também  
 Tem gente plantando o mal  
 Querendo colher o bem

MC Júnior e Leonardo

### 5.1 - O fenômeno Tropa de Elite

O filme *Tropa de Elite*, do diretor José Padilha, defende a ideia de uma “guerra civil” na cidade do Rio de Janeiro, na qual o Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) é chamado a intervir. O filme, lançado em 2007, gerou muitos debates – alguns dos quais pude acompanhar de perto.

Cheguei ao Rio de Janeiro um ano antes, em 2006, para viver na cidade, vindo de Salvador. No ano de 2007 comecei a colaborar com a organização de direitos humanos Justiça Global, sediada na cidade e que integrava a campanha “Caveirão: diga não”. O “Caveirão” é como foi batizado o veículo blindado do BOPE utilizado em incursões nas favelas e espaços populares. A campanha de caráter internacional, que começou em 2006 e questionava o veículo blindado, fez com que o então candidato a governo do Rio de Janeiro – que posteriormente foi eleito – Sérgio Cabral Filho, declarasse que não permitiria o uso indiscriminado do “Caveirão” nas comunidades empobrecidas e favelas do Rio de Janeiro para combater o tráfico de drogas.<sup>75</sup> O Caveirão se transforma no símbolo da militarização da segurança pública. (RAMOS, 2010).

A pretendida desmilitarização da segurança pública, no entanto, não se concretizou. Depois da reeleição do governador o número de veículos aumentou para 20, sendo 16 da Polícia Militar e 4 da Civil. A promessa do governo é que mais 8

---

<sup>75</sup> O Caveirão é um automóvel militar de combate utilizado pela polícia carioca em incursões em favelas.

blindados sejam comprados em vista dos megaeventos esportivos da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos.<sup>76</sup>

A política de segurança do governo Sérgio Cabral Filho adotou o discurso da “guerra” que estimulava práticas de execução sumária. Em 2007, ano dos Jogos Pan-americanos, o número de autos de resistência<sup>77</sup> – termo utilizado pela polícia para registrar legítima defesa em situações de resistência à ação policial, mas que na prática servem para mascarar execuções sumárias – chega à impressionante marca de 1.330 casos (ISP, 2007). O juiz Sérgio Verani (1996) escreveu um livro sobre o assunto que revela que os autos de resistência são na verdade “assassinatos em nome da lei”, ou seja, a naturalização do arbítrio e da execução sumária, que conta com a participação não só da polícia, mas também do Ministério Público e o Poder Judiciário. Como o próprio Verani (1996, p.64) afirma: “[...] o Ministério Público e, sobretudo o Poder Judiciário não podem tornar-se meros órgãos homologatórios da arbitrariedade e da violência policiais, efetivando, dessa forma, a legalização da impunidade, incompatível com o Estado de Direito Democrático.”

O auto de resistência, que surgiu na atividade policial logo após o AI-5, em 1968, é o dispositivo que serve para legitimar e impedir a investigação das execuções sumárias realizadas por policiais. Em 27 de junho de 2007 uma mega-operação espetaculosa das forças policiais contou com a presença de 1.200 agentes da segurança pública na localidade de Nova Brasília, Complexo do Alemão, e deixou, oficialmente, 19 pessoas mortas. Um personagem envolvido na Chacina do Alemão ganha destaque, codinome Trovão, um inspetor da polícia civil que se veste com farda camuflada e é fotografado por vários jornais fumando charuto em pé diante dos corpos abatidos, identificados pela reportagem como sendo de traficantes.

O periódico carioca de maior circulação publicou uma entrevista com essa figura insólita no dia 29 de junho de 2007 e deu destaque para o inspetor Trovão na foto de capa, na qual aparecia com seu charuto e tomando um chopp. Fetiche da mídia e transformado em “herói” carioca de primeira hora, declarou: “Meu sonho é ir para o Iraque. Sei que me sairia muito bem na Faixa de Gaza” (O GLOBO, 2007, p.17).

---

<sup>76</sup> Rio terá 8 novos 'caveirões' para grandes eventos. Jornal Estado de São Paulo 23 de janeiro de 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/geral,rio-tera-8-novos-caveiroes-para-grandes-eventos,989067,0.htm> Acesso em: 23 de março de 2013.

<sup>77</sup> Procedimento inicialmente criado em 1961 e regulamentado durante a ditadura civil-militar pela Ordem de Serviço n.º 803, de 02 de setembro de 1969 e publicado no Boletim de Serviço em 21 de outubro de 1969.

A matéria explicita que o “sonho” desse policial carioca era combater numa guerra de verdade, talvez matar traficantes do varejo das drogas nas favelas fosse para ele tarefa menor.

Em 2011, o herói midiático foi preso numa operação da Polícia Federal batizada de Guilhotina e acusado de tráfico de armas, além de outros crimes. O símbolo carioca da “guerra às drogas” era suspeito de participar ativamente do tráfico de armas na cidade que alimentava o arsenal do tráfico de drogas, o contexto da “guerra” e seus fluxos de armas, drogas e capital parecem ser mais complexos do que o discurso binário da luta entre polícia e bandido.

De modo geral, essa era a conjuntura e a subjetividade bélica que imperava na cidade do Rio de Janeiro quando *Tropa de Elite* apareceu, e esse contexto contribuiu para a recepção entusiástica do filme. O modo como essa obra audiovisual ganhou notoriedade também é digno de nota: ele começou a ser propagado nos centros comerciais a céu aberto da cidade. Na rua Uruguaiana e em outros centros de comércio popular da cidade, uma versão não finalizada do filme era vendida por camelôs.

O sucesso no mercado popular foi imediato e tão forte, que logo surgiram nas ruas continuações do filme (*Tropa de Elite II, III e IV*): eram na verdade a produção “Wardogs” [Cães de Guarda], realizada de modo amador pelos próprios policiais do BOPE; *Notícias de uma Guerra Particular* de João Moreira Salles e Kátia Lund, documentário sobre a violência no Rio de Janeiro que foi realizado em 1999; e por fim, *Quase dois Irmãos*, obra de ficção de Lúcia Murat e que foi lançada em 2004.<sup>78</sup>

A produção criou polêmica mesmo antes de ser lançada nos cinemas. Ironicamente, o filme *Tropa de Elite* virou caso de polícia, pois a cópia que foi parar nas ruas da cidade saiu da sala de edição do filme de modo clandestino. Os produtores fizeram a denúncia na polícia e uma investigação foi aberta para identificar quem da equipe de edição teria vazado o filme.

O debate sobre “pirataria” e o caso de polícia criado em torno dessa obra audiovisual fez com que o assunto permanecesse em evidência nos meios de comunicação de massa e vivo no debate cultural. Os camelôs da cidade fizeram uma impressionante distribuição pelas redes informais e o “boca-a-boca” popular fez com que a obra cinematográfica fosse conhecida por 11 milhões de pessoas antes mesmo da estréia nas salas de cinemas, onde foi sucesso de bilheteria (RAMOS, 2010).

---

<sup>78</sup> Camelôs já tem “Tropa de Elite” 2, 3 e 4. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2210200707.htm> Acesso em: 01 jun de 2013.

O público que viu a versão do filme em DVD não necessariamente é o mesmo que frequenta os cinemas multiplex, que são cada vez menos populares. Tanto é verdade que o filme também foi um sucesso de público nas salas de cinema, rodou os festivais e ganhou o Urso de Ouro de Berlim no ano de 2008.

Ou seja, o fato do filme ter ido parar nas ruas e ter encontrado uma forte receptividade popular, que identificaram na ação do filme aquilo que era visto nas imagens de confrontos das TVs e mesmo o que se vivia ao vivo nas favelas, ajudou decisivamente na sua repercussão nacional. Mais uma vez a conjuntura política da nossa sociabilidade violenta endossava a ação da polícia e a tortura nas favelas, que estavam presentes nessa obra.

Quando o filme estava disponível nas esquinas do Rio de Janeiro, relutei bastante em vê-lo, pois o sentimento que o acompanhava era de um fascínio pela violência. Esse fascínio era o mesmo que apoiava as ações desencadeadas pelo governo do Estado nas favelas e validava o cenário catastrófico das execuções sumárias contabilizadas pelos autos de resistência. Outro aspecto desse exibicionismo público do BOPE também me tirava o sono: é que ao realizar suas caminhadas matinais, policiais desse batalhão passavam bem cedo diante de minha janela, com cânticos de guerra exaltando a tortura e a execução dos moradores de favela. Algo no ambiente político autorizava esses policiais a dizer e fazer tais coisas.

O debate sobre o real e a verdade perpassa a lógica do filme, que mantém uma visão que não é de questionamento da construção social da realidade, mas de reificação da violência a partir de técnicas do documentário assumidas pela ficção para dar um efeito de verdade. No *Tropa de Elite*, assim como outros filmes anteriores que discutem a questão da violência, o aspecto conflitivo da realidade é apresentada em tons naturalistas e segue acompanhada de uma série de diagnósticos sociais que visam codificá-la. Um desses diagnósticos é que as drogas são em si um mal para a sociedade e o tráfico só existe por causa do consumo.

O próprio diretor declarou em entrevistas que aquilo que o filme pretendia era ser um retrato fiel da realidade da polícia e da situação de violência das favelas cariocas. A questão do real na ficção surge de modo embaralhado no filme, que pretende reportar uma verdade dos fatos. Em 2007, no programa de entrevistas Roda Viva, ao ser questionado se o filme endossa a noção de que a cidade do Rio de Janeiro vive uma guerra e que o palco dessa batalha a ser travada é na favela, o diretor respondeu: “Isso não é do filme, é da realidade. O Rio de Janeiro é uma cidade em guerra.” E depois

conclui: “Isso é um fato”<sup>79</sup> (TV CULTURA, 2007). Ao pretender fazer o retrato do real, o diretor não percebe o contexto político mais geral com o qual sua obra estabelece contato - guerra às drogas, banalização da tortura, criminalização da pobreza – por isso na abordagem do filme a verdade do Capitão Nascimento supostamente pacifica o real, ao contrário de problematizá-la.

Nascimento, um policial violento e incorruptível, aparece como narrador e personagem principal da trama. A aura do herói o acompanha. Um exemplo do “real” revela isso. Em 2007 um apresentador de TV tem seu relógio rolex, avaliado em 48 mil reais, roubado em São Paulo e, indignado, escreve um artigo no jornal que pede a intervenção do comandante Nascimento para discutir “segurança pública de verdade”<sup>80</sup>.

A conjuntura política favorecia explicitamente a violência exposta no filme, que por sua vez reiterava a ordem regressiva da tortura e do terrorismo de Estado. Os setores conservadores não demoraram em elegê-lo como símbolo de uma reviravolta do cinema nacional, onde “bandidos são tratados como bandidos” e o Capitão Nascimento é o novo herói que combate o “Bonde do Foucault”, segundo a revista Veja.<sup>81</sup>

O paradigma da “guerra as drogas” funciona perfeitamente na estratégia do filme e no seu tom moralista, que serve para transformar os policiais do BOPE em super-homens. Mas o próprio filme indica que algo não anda nada bem na subjetividade heróica do personagem principal.

Pouco mais de um ano depois de o filme ser lançado, em 19 de dezembro de 2008, a primeira Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) foi criada no morro Santa Marta, Zona Sul do Rio de Janeiro. Depois de denúncia de arbítrio contra os moradores do Santa Marta, os movimentos sociais e organizações de direitos humanos criaram uma Cartilha Popular sobre abordagem policial<sup>82</sup> para incitar o debate sobre o abuso de autoridade dos policiais guardiães da “pacificação”. Além disso, a Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (APAFUNK) realizou “rodas de funk” pela cidade, inclusive em favelas com UPP, para discutir a criminalização do funk e da cultura

<sup>79</sup> Roda Viva. Transcrição disponível em:

[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/327/entrevistados/jose\\_padilha\\_2007.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/327/entrevistados/jose_padilha_2007.htm) . Acesso em 02 de jul. de 2013.

<sup>80</sup> Pensamentos quase póstumos. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0110200708.htm>. Acesso em: 11 de fev. de 2013

<sup>81</sup> Capitão Nascimento bate no Bonde do Foucault. Disponível em:

[http://veja.abril.com.br/171007/p\\_090.shtml](http://veja.abril.com.br/171007/p_090.shtml). Acesso em: 11 de fev. 2013.

<sup>82</sup> Cartilha popular do Santa Marta: Abordagem policial. Disponível em: <http://global.org.br/wp-content/uploads/2012/02/Cartilha-popular-do-Santa-Marta-Abordagem-policial-2010.pdf>. Acesso em 11 de fev. de 2013.

popular que ocorre nas áreas ocupadas pelas forças policiais. A Resolução 013, editada pela Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro em 2007, dificulta a realização de bailes funk em comunidades e dá plenos poderes a autoridade policial para decidir sobre a realização de eventos nas favelas.

O *Tropa de Elite* e seu sucesso estrepitoso preparam o ambiente para que subjetividades autoritárias possam se afirmar abertamente. O projeto das UPPs está baseado no mesmo paradigma bélico de “tomada do território” e “reconquista da soberania do Estado” sob algumas favelas, a despeito da soberania dos moradores sobre o seu modo de sociabilidade no espaço em que vivem. É interessante notar que todas as favelas citadas ou que serviram de cenário no *Tropa de Elite* estão hoje “pacificadas” pela gestão policial da sociabilidade.

## 5.2 - Imagens da Guerra às drogas

A gramática de filme de ação ajudou a atrair a curiosidade popular para as entranhas da polícia e suas ações nas favelas cariocas. Ao mesmo tempo, uma reconstrução realística pretende documentar a violência que se dá nas favelas cariocas. A narrativa é estruturada do ponto de vista do policial, o que foi apresentado como algo novo na cinematografia brasileira, ao trazer o discurso policial sobre a violência para o primeiro plano. A interpretação primorosa do ator Wagner Moura na pele do capitão Nascimento também ajudou na identificação do público com o personagem e no êxito que o filme atingiu comercialmente.

O filme *Tropa de Elite* retrata a cidade do Rio de Janeiro no ano 1997. A ação começa com imagens da cidade do Rio de Janeiro e a narração em *off*<sup>83</sup> do Capitão Nascimento sobre a realidade violenta das favelas cariocas e as opções que restam ao policial diante dessa situação. Do seu ponto de vista, só é possível para o policial “convencional” se omitir, se corromper ou entrar para a guerra. Essa última é a opção que Nascimento e o BOPE fizeram como instrumento do Estado no campo de batalha e também a escolha que outros dois personagens policiais (Matias e Neto) estão em vias de fazer.

---

<sup>83</sup> Ismail Xavier (2006) desenvolveu uma análise da voz *over* na cinematografia brasileira em que observa que na maioria das vezes ela tem uma função mais pedagógica, de antecipar sentidos, fazer comentários ou narrar parte da história. São poucos os casos em que esse recurso é utilizado de modo criativo e dissonante.

Os policiais militares que não pertencem aos batalhões especiais são deplorados pelos membros do BOPE, que se consideram a elite da polícia e tem com os demais uma relação de desprezo e distanciamento tipicamente aristocrática. O personagem diz: “Na minha época a polícia tinha 30 mil homens, com esse contingente dava para derrotar o tráfico, só que os caras eram mal treinados e mal remunerados, gente assim não pode andar com arma na mão.” (PADILHA, 2007). A ideia de que o tráfico de drogas será vencido pelo número de policiais envolvidos na guerra reforça a concepção bélica, na qual a corrupção surge como um acidente de percurso e não como algo totalmente dependente do clima de guerra gerado pelo proibicionismo.

Para manter a distância da corrupção detectada na polícia comum, os policiais do BOPE desenvolveram um ritual de seleção bastante peculiar e que será exposto com minúcias na obra cinematográfica.<sup>84</sup> Além das missões empreendidas em nome da segurança pública e da guerra às drogas, o capitão Nascimento precisa encontrar um substituto para o seu lugar no BOPE. Esse é o problema que atravessa todo o filme e é a partir da tensão entre a decisão de deixar a instituição e a obrigação de fazer a escolha certa do substituto que os conflitos se articulam.

Sabemos que Nascimento vive a experiência de ser pai pela primeira vez e a intenção de sair do BOPE está relacionada a esse fato. Durante todo o filme, ele narra suas “verdades” sobre a realidade violenta vivida na cidade do Rio de Janeiro. Uma de suas frases estampa o cartaz do filme: “uma guerra tem muitas versões, esta é a verdadeira”. Outro mote do filme e do BOPE revela que “missão dada, é missão cumprida”. Ele é o narrador onisciente do filme e a partir do ponto de vista dele que somos apresentados aos outros personagens.

Nesse conflito, Nascimento começa a ter fortes crises de ansiedade, diante da possibilidade real de morrer durante a ação em favelas e deixar um filho órfão. Ele começa a pesar o risco que corre por atuar como agente do Estado em áreas conflagradas. Uma das suas missões é “pacificar” a favela do Turano, perto da qual o Papa João Paulo II irá se instalar durante a sua estadia no Rio de Janeiro.

A determinação para a ação na favela partiu do secretário de segurança, o capitão discorda da estratégia da ação, mas mesmo assim acata a decisão do comandante. Para ele “a estratégia tem lógica quando a missão tem sentido”

---

<sup>84</sup> Paulo Storani, um ex-policia do BOPE, e que também colaborou com o filme com as informações preliminares de sua pesquisa de mestrado em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). A dissertação “Vitória sobre a Morte: a Glória prometida” – O “rito de passagem” na construção da identidade dos *caveiras* do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) foi publicada em 2008.

(PADILHA, 2007). O protagonista parece primar bastante pela lógica e estratégia, foi assim que ele foi treinado e é nisso que acredita.

Durante a ação no Turano, o capitão sofre com o “pânico”, a narração em *off* de Nascimento marca ele não poderia “dar mole” e “morrer de graça”. Em meio à incursão, um dos policiais do batalhão o chama, mas ele está paralisado. Após alguma hesitação, Nascimento vai ao encontro dos outros policiais que avançam incógnitos na favela e autoriza que os traficantes armados sejam mortos. Os policiais atiram e dois homens morrem imediatamente. O capitão dá algumas ordens para que os policiais façam uma varredura do local, um dos policiais percebe que o capitão não está muito tranquilo e pergunta se ele está bem. Aqui começa uma das cenas mais significativas do filme e que evidencia a concepção que fundamenta a “guerra às drogas” operada pelo BOPE e a política de segurança vigente.

Nascimento quer saber onde está o “vapor”<sup>85</sup>, ele ordena que os policiais alinhem um grupo de jovens que estão sentados no chão com a mão na cabeça e pergunta quem estava com a carga, no caso as drogas. Ninguém responde de imediato. Ele então pergunta para um dos rapazes que diz ser estudante, isso faz aumentar a raiva do policial – essa demonstração do pouco apreço dele pelos estudantes irá se repetir em outras falas do filme. O capitão, numa atitude sádica, pega o rapaz e o arrasta debaixo de pancada até um corpo que está esticado num banco de concreto e esfrega o rosto dele no ventre ensanguentado do soldado do tráfico já morto.

O agente do Estado pergunta quem matou o traficante, o rapaz responde que não tinha visto, mas depois de ser estapeado, diz: “foi um de vocês [policiais]”. Nascimento, então, censura o estudante com pancadas e diz que quem matou o traficante foi ele por ser usuário de drogas – “Seu veado! É você que financia essa merda aqui. Seu maconheiro! Seu merda! A gente vem aqui desfazer a merda que você faz” (PADILHA, 2007).

Essa cena, junto com outras que virão a seguir, demonstra qual é a visão do narrador sobre o problema das drogas, ao relacionar o uso de substâncias psicoativas à violência. O filme sustenta, através da narração do policial, uma simplificação do circuito das drogas. A análise de Nascimento sustentada no filme não vai muito além do lugar-comum que afirma a origem da violência gerada pelo tráfico de drogas está na

---

<sup>85</sup> Funcionário menor do tráfico de drogas varejista e que junto com os “fogueteiros”, os “aviões” e “esticas”, são os clientes principais do sistema penitenciário do Rio de Janeiro. (ZACONNE, 2007).



existência dos consumidores, estes seriam os financiadores de todo o comércio e distribuição, que tem conexões transnacionais. Sobre essa questão, o sociólogo Gey Espinheira pondera que:

(...) o consumidor final, como uma ponta, no exercício de uma liberdade existencial não pode ser arrolado como mantenedor do estado de coisas que se configura na simplificação da expressão ‘guerra às drogas’, tal como se levantou no filme *Tropa de Elite* (ESPINHEIRA, 2008, p.33).

Assim, os agentes públicos e privados desaparecem da equação para que toda a responsabilidade seja transferida aos usuários das substâncias proibidas. A dinâmica social da violência, com a participação de atores estatais e privados, é completamente obscurecida pelos ideais proibicionistas do personagem. Mais uma vez Espinheira nos ajuda a ver que:

A violência do tráfico não se realiza na relação com os consumidores, mas entre agentes intervenientes que entram no processo para obter lucro se apropriando de excedente dos traficantes para pagar a “vista grossa”, ou outras formas de apoio, dentre as quais a omissão é uma delas, mas também a venda de proteção direta ou indireta; policiais civis e militares além de outros agentes públicos participam desse processo de drenagem de recursos do tráfico consolidando uma rede parasitária que requer a movimentação dos traficantes para manter o fluxo de recursos para seus caixas. (ESPINHEIRA, 2008, p.33).

A simplificação da questão da violência é sustentada pela tese do narrador, que vive durante toda a história um conflito que ele entende ser de ordem familiar e institucional – o filho que vai nascer; a mulher que o pressiona; a preocupação com o BOPE – e não de questionamento político da instituição que ele integra. O Estado - ou o sistema a que Nascimento se refere repetidas vezes - é simbolizado pela PM comum e corrupta e as negociatas que envolvem deputados, e parece ter no BOPE a única opção para resolver os impasses de instituições tão degradadas. O “sistema” é para o narrador aquilo que se beneficia da corrupção policial e política, no entanto, o BOPE parece ficar fora dessa engrenagem. Por isso, as tentações autoritárias que o filme enseja são estimuladas pelo modo como o narrador organiza os conflitos.

O protagonista sempre está apto a honrar a sua farda preta e a insígnia do BOPE – uma Caveira transpassada por um punhal e atravessada por duas pistolas. Ele quer encontrar um substituto que seja o seu duplo, sua cópia fiel. O intento é treinar um

policial que seja constituído à sua imagem e semelhança, tarefa que mistura aspectos pessoais e institucionais.

A tortura é algo totalmente naturalizado e figura como o método de investigação por excelência, utilizado pela tropa de elite. A tortura por sufocamento com um saco plástico preso à cabeça da vítima figura como algo importante e corriqueiro na batalha dos *caveiras* contra o crime localizado nas favelas e no combate ao “narcotráfico”.<sup>86</sup>

A legitimação da tortura foi algo que levantou bastante polêmica em torno do filme. O que assustava é que isso, de alguma maneira, tenha funcionado como um elemento que seduzia o público espectador, ao invés de provocar repulsa. As ameaças de tortura do BOPE difundidas pelo filme, tais como: “vou botar no saco”, viraram bordões populares e a farda preta, fantasia de carnaval para as crianças em 2008 e samba-enredo de escola de samba. O filme fez do fetiche da violência um feitiço inebriante. Estamos diante de um fenômeno da cultura de massa que a socióloga Vera Malaguti Batista (2012) nomeia como sendo uma “adesão subjetiva à barbárie”.

### 5.3 - Os aspirantes, os estudantes e as drogas

Dois dos personagens do filme parecem, segundo a avaliação de Nascimento, estar à altura do BOPE. Os amigos André Matias e Neto são dois policiais militares aspirantes que, ao entrar para a corporação policial, identificaram o grau de corrupção na qual ela está imersa. Os personagens cruzam o caminho de Nascimento quando são resgatados por ele e os seus comandados na Babilônia, a favela.

Os membros da polícia militar convencional ficam fascinados com a eficiência incorruptível do BOPE e se inscrevem no seu curso de formação. Nascimento participa do curso como instrutor e tem como objetivo principal encontrar ele mesmo o seu substituto. Durante o curso, os instrutores transformam a vida dos policiais identificados como corruptos num verdadeiro inferno e também analisam qualquer fraqueza dos

---

<sup>86</sup> A matéria on-line *Criticar cenas de tortura no "Tropa" é censura, diz diretor* do jornal Estado de São Paulo de 23 de outubro de 2007 revela o ponto de vista dos envolvidos no filme sobre as críticas em relação a naturalização da violência. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades.criticar-cenas-de-tortura-no-tropa-e-censura-diz-diretor,69504,0.htm>. Acesso em: 21 de jun. 2013. A matéria descreve que O Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro (GTNM-RJ) consultou o Ministério Público sobre medidas para conter a militarização da segurança pública tematizada no filme e isso foi tomado por Rodrigo Pimentel, um dos roteiristas do *Tropa de Elite*, como ato de censura. A presidente do GTNM-RJ em 2007, Cecília Coimbra disse na matéria sobre o assunto: “A tortura é uma coisa vil. Não discuto a intenção do diretor, mas os efeitos que o filme está produzindo em uma realidade violenta que está aí. Não existe obra neutra. Nada neste mundo é neutro. O filme ajuda a consolidar a ideia de que não há saída, a solução são os homens de preto. Isso é muito perigoso.”

candidatos ao posto desejado. Apesar disso, durante todo esse processo Nascimento parece não estar muito atento para as suas próprias fraquezas subjetivas.

Nesse ínterim ele começa a ter repetidas crises de pânico e não está plenamente satisfeito com os candidatos a substituí-lo. A narração é feita de algum tempo depois de todos os acontecimentos narrados, por isso ele tem o domínio completo das informações que passa ao espectador. Em dado momento, o capitão procura a psiquiatra da polícia, mas não consegue falar sobre aquilo que o assombra e passa a tomar psicofármacos para controlar os efeitos da sua crise. Em relação às drogas prescritas, Nascimento não tem a mesma crítica que direciona contra as ilícitas.

O policial considera que os possíveis substitutos têm algumas características marcantes: Neto é impetuoso e pronto para a ação, já André Matias é inteligente, mas a sua ingenuidade pode afastá-lo da instituição que Nascimento tanto preza. Ele considera que o ambiente universitário, definitivamente, não faz bem a esse aspirante do BOPE.

Matias é estudante de direito numa universidade de elite do Rio de Janeiro. Uma cena explicita as diferenças entre ele e seus colegas de universidade, que terão que apresentar o livro *Vigiar e Punir* de Michel Foucault. Convém esclarecer que além de pertencer à polícia militar, Matias é negro e de uma classe econômica subalterna, diante de uma turma formada por estudantes brancos e ricos. O aspirante do BOPE está numa turma formada pela fina-flor da burguesia carioca e mantém incógnita aos colegas a sua condição de policial.

A primeira reunião do grupo da universidade é no Morro dos Prazeres.<sup>87</sup> O policial e estudante de direito está presente e a tarefa do grupo é fazer uma síntese sobre a questão do direito penal em *Vigiar e Punir*. No Morro dos Prazeres funciona uma estranha ONG que faz trabalho social e campanha eleitoral para um candidato obscuro ao senado. Ficamos sabendo que essa ONG só funciona devido à permissão do tráfico. O traficante local é conhecido pelo apelido de Baiano e controla o morro. Mesmo sabendo desse contexto, Matias aceita o convite para a reunião acadêmica na ONG, confiando que teria bem mantido o segredo em relação a sua identidade policial. Quando o grupo está reunido na ONG o aprendiz de caveira discorre sobre o livro, mas só Maria presta atenção nele.

---

<sup>87</sup> No filme Matias parece passar pelas tentações dos prazeres. A relação dele com Maria e dela com as drogas e a favela. No entanto, o narrador vê nisso um perigo e prescreve com sua moral de caserna. Quem sabe seria possível pensar outro destino para Matias que seria menos uma moral da história e mais perto dos usos dos prazeres, uma ética?

Ocorre, então, uma cena que tem paralelo com a roda de maconha do *Meteorango Kid* e explicita dois modos diferentes de tratar a questão das drogas, e que se relacionam com o momento histórico em que os filmes foram realizados. Um dos colegas, que faz a ponte entre o tráfico do morro e a universidade, pega um cigarro de maconha, acende e passa para os colegas, o baseado circula até chegar a Matias, que recusa. Ele afirma não gostar. Maria toma o baseado e dá uma tragada, sob o olhar de Matias. Por fim, parecem estar desligados da exposição do colega aplicado.

A seriedade na exposição de Matias contrasta com o tom caricatural e ausente, reforçando a ideia de alienação, estabelecida na relação com os jovens e a maconha. Já em *Meteorango*, temos o desenvolvimento de uma experiência disruptiva, crítica e violenta, sem a pretensão de realismo. Em *Tropa de Elite* uma série de clichês é acionada para condenar a experiência: uma ONG da favela associada ao tráfico de drogas, jovens da elite alienados e usuários de maconha, policial disciplinado e incorruptível às tentações dos prazeres.

A voz onisciente e onipresente de Nascimento dá as coordenadas daquilo que é o certo e o errado, faz uma partilha moral do mundo. Na cena do baseado descrita acima, Nascimento considera a princípio que Matias nem devia estar ali. Mas, já que estava, tinha que dar o flagrante e autuar os “maconheiros” no artigo 12, da Lei 6.368 de 1976. Segundo a visão do capitão: “Ele tinha acabado de entrar para a universidade e já estava aliviando os colegas” (PADILHA, 2007). Matias sofre a censura de Nascimento como se fosse um *super-eu* tirânico. No momento em que Matias está prestes a ter alguma relação com os prazeres, ela é interdita ou censurada pelo narrador do filme. O capitão do BOPE corta o barato de Matias e não deixa que ele curta qualquer tipo de prazer que o afaste da fidelidade à corporação.

A consideração de que o certo na situação era a prisão dos seus colegas de universidade corresponde a uma legalidade suicida, pois Matias estava nos Prazeres e rodeado por traficantes armados. A consciência constante do capitão Nascimento invade abusivamente todo o filme, o que deixa poucas brechas para que outros pontos de vista apareçam e façam uma crítica à sua visão dominante. É digno de nota que o seu personagem não se modifica do começo ao fim do filme – a narração está centralizada na sua figura e ele narra como se fosse um juiz que pairasse acima dos acontecimentos. Pode-se notar isso nesse caso, em que Nascimento considera que o certo era que Matias agisse como manda a lei, mesmo que isso fosse de fato completamente impossível de ser realizado.

A fúria legalista, no entanto, atrapalha a leitura do contexto político em que as questões associadas às drogas se inserem. Por exemplo, Nascimento não pensa no lugar do BOPE no intrincado sistema estabelecido pela proibição das drogas, nem a função que tal força policial cumpre na sustentação da falida e inabalável “guerra às drogas”. Que o narrador não possa fazer diretamente essa crítica devido ao grau de comprometimento com essa política é até compreensível, mas a opção plasmada na película para que essa crítica não apareça em nenhum momento do filme é altamente questionável.

Quando alguma crítica é feita à violência policial, ela aparece desde logo como ridícula e mal-intencionada. Os meninos burgueses da universidade falam sobre a polícia e os seus excessos contra os pobres, mas os pobres eles mesmo não encontram espaço de fala no filme, suas demandas são invisíveis. Eles só falam no filme sob tortura. Essa faceta do filme reforça as considerações de Machado (2008) sobre a deslegitimação do movimento dos moradores de favela como interlocutor nas arenas políticas. Os enunciados políticos desse movimento são prejudicados pelos estereótipos acionados que os consideram como membros das classes perigosas e veem sua ação coletiva como um perigo em potencial que deve combatido.

O personagem Capitão Nascimento funciona desfazendo os coletivos, vistos por ele como um perigo em potencial. A estratégia do personagem é tentar sozinho e de acordo com as crenças da sua corporação resolver os problemas que se colocam no caminho. A resolução dos conflitos se dá pela afirmação da hierarquia da corporação contra a potência desestabilizadora dos coletivos. Nascimento quer abolir a variação dos coletivos onde quer que ele apareça.

Na sua corporação, a multiplicidade se torna uma unidade, um só corpo. A ideia de ser afetado pelos coletivos faz com que o narrador do filme veja isso com desconfiança. Onde existe alguma possibilidade de colocar em análise a sua própria identidade, a saída é exterminá-la. O coletivo aparece no filme na figura do negativo: o coletivo de estudantes, a roda de fumo, a boca de fumo. A lógica é reduzir o múltiplo ao uno, o coletivo à corporação. A corporação, por sua vez, funciona como uma ordem unida.

Desse modo, nada abala os enunciados e as verdades propaladas por Nascimento. Tudo no filme parece reforçar as teses policiais sobre a favela e o tráfico de drogas: os membros da ONG têm uma relação completamente atrelada e promíscua com o traficante Baiano. Em uma das cenas, um dos coordenadores da ONG cheira cocaína com os traficantes e um dos estudantes faz a ponte da venda de drogas entre os

Prazeres e a universidade, em cima da cena Nascimento se pergunta: “Quantas crianças vamos perder para o tráfico, só para um *playboy* enrolar um baseado?” (PADILHA, 2007).

Nos Prazeres, Maria e Matias conversam com um dos meninos atendidos pela ONG no morro. O policial acadêmico descobre que as dificuldades escolares do menino podem ser resolvidas com um simples óculos. Maria fica fascinada com a sagacidade de Matias. Com isso, o filme nos dá a ver que os jovens ricos é que não conseguem ver a realidade que está bem embaixo dos seus narizes, visto que Maria já conhecia o menino fazia algum tempo e mesmo assim não tinha identificado o real problema do garoto e achava que ele não gostava de estudar. Para Matias bastou ter um contato com o menino para que soubesse de modo correto o que se passava.

O filme vai construindo uma estranha imagem da luta de classes aplicada ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro, na qual usuários/financiadores de drogas seriam os jovens da classe alta e estudantes, e a polícia, formada por pessoas como o humilde Matias, é compelida a agir em defesa das crianças dos morros que ingressam no tráfico. Isso, no entanto, se mostra insustentável diante da própria atuação de Nascimento e seu batalhão, que causam mortes e torturas por onde passam e, principalmente, dos funcionários minoritários e jovens do tráfico de drogas varejista.

Uma relação inconciliável se estabelece com esse discurso: o policial do BOPE lamenta as mortes que, muitas vezes, ele mesmo causa e as atribui ao financiamento do tráfico feito pelos “playboys” que enrolam os seus baseados. Trata-se de uma postura narrativa que limpa a barra da política proibicionista e sustenta o *status quo* violento do qual a elite econômica se beneficia, inclusive aquela envolvida com o tráfico de drogas do atacado e com ramificações internacionais. Se adicionarmos mais termos na equação da política de drogas, a narrativa pouco lógica de Nascimento não se resolve.

#### **5.4 - Vigiar e Punir**

Chegado o dia da apresentação do livro *Vigiar e Punir* na universidade, Maria aparece apresentando a sua parte final e diz que o sistema penal articula uma rede de diversas instituições repressivas do Estado e que a resultante no Brasil é o funcionamento estatal que protege os ricos e que pune os pobres (PADILHA, 2007).

O professor concorda com as afirmações da estudante e pede um exemplo para um estudo de caso de uma instituição que teria as características citadas. Maria cita a

instituição policial. Outro membro do grupo diz que a polícia chega batendo nas favelas. O professor concorda e diz que a polícia age “perversamente contra os despossuídos [...]”. (PADILHA, 2007).

Os estudantes começam a dar exemplos de abusos policiais. Uma das meninas conta a vez que policiais a pararam na estrada e fizeram uma *blitz* violenta quando eles iam em direção ao balneário de Búzios – reduto da classe alta carioca. Outro rapaz, que é filho de juiz, afirma que o seu pai contou das violências praticadas pelos policiais na Baixada fluminense – “[...] tortura é pouco para o que eles fazem.” (PADILHA, 2007).

O colega de grupo narra que os policiais chegam com violência nas favelas. Ele sustenta que existe uma diferença de tratamento quando os policiais abordam pessoas pobres. Todos criticam a instituição policial e a ação dos policiais de modo unânime, Matias está acuado por todos aqueles estudantes ricos e com preconceito contra a corporação da qual ele faz parte.

Em dado momento, ele não suporta mais a situação e levanta a mão para falar. A palavra, então, vai para Matias, que defende a corporação contra os maus policiais. Ele não revela sua identidade e diz que tem um amigo que é policial e que o melhor amigo dele também é policial, em referência simplória a ele mesmo e a Neto. Os policiais querem trabalhar e os maus policiais seriam a menor parte na instituição.

Ele afirma que os colegas de universidade estariam mal-informados, que os jovens ricos que foram parados na *blitz* policial teriam um baseado com eles e que tem que reprimir mesmo, reforçando a postura do homem da lei. Por fim, afirma que os colegas não têm noção da quantidade de crianças que entram para o tráfico e morrem por causa de maconha e pó [cocaína]. E que do “apartamentinho da zona sul” não dá para ver esse tipo de coisa que ele conhece de dentro (PADILHA, 2007).

Algumas cenas depois, eis que Matias cai em desgraça quando sua foto estampa a primeira página de um jornal. O traficante dos Prazeres e seus “soldados” do morro descobrem a identidade profissional de Matias e passam a ameaçar aqueles que o levaram para lá. Os membros da ONG são confrontados com a dura realidade e Maria rompe o romance efêmero com Matias por ele ter omitido essa informação.

A “chapa esquentada” na favela e o Baiano cobra uma atitude dos coordenadores da ONG. Na cena de apresentação do traficante dos Prazeres, ele aparece com uma camisa de “Che Guevara” – a associação que o filme faz entre o tráfico e a imagem do guerrilheiro não é fortuita. Esta cena parece aliar um símbolo da esquerda ao tráfico de drogas, reforçando a ideia tão repisada por alguns policiais e “especialistas em

segurança pública” de que o tráfico prosperou na década de 80 devido à passividade do governo de Leonel Brizola e a sua política de defesa dos direitos humanos. (RAMOS, 2010).

Um dos Comandantes do BOPE, que posteriormente foi alçado ao comando-geral da Polícia Militar do Estado em 2009, publicou dois anos antes o livro *Incursionando no Inferno: A Verdade da Tropa*. O livro é dedicado ao BOPE e os policiais dessa corporação são apresentados da seguinte modo:

Os caveiras, como são conhecidos seus homens, revelam-se o paradigma de Combate Urbano Especializado dos nossos dias, necessário em qualquer Corporação que se defronte com os modernos desafios da Segurança Pública, quando crime e terror se misturam, apresentando uma nova face de perigo para a sociedade. (DUARTE, 2007, p.1).

Esse “paradigma de Combate Urbano Especializado”, de que fala o ex-comandante do BOPE e ex-comandante geral da Polícia Militar do Rio de Janeiro, nada mais é do que o paradigma da guerra aplicado à segurança pública e que promove uma confusão deliberada entre a criminalidade violenta e o terrorismo.

Neste mesmo livro o autor reforça a tese institucional, fomentada no BOPE e em outros setores da sociedade, sobre o governo Leonel Brizola, chamado no livro de Governador Lameirão, símbolo da esquerda e da oposição à ditadura<sup>88</sup>, e a sua leniência com o “narcotráfico” em nome dos direitos humanos, o que teria deixado as favelas se transformar em bastiões dos traficantes (DUARTE, 2007).

A seguinte passagem do livro deixa claro esse discurso:

Entrementes, a despeito dos visíveis sintomas do caos, as autoridades mostravam-se indiferentes e ocupavam-se com atividades efêmeras e de nenhum significado. Julgavam conseguir com omissão e politicagem difundir a imagem de estritos observadores dos direitos humanos. (DUARTE, 2007, p.27-28).

Mais adiante ele observa que o caos na cidade é explicado por “[...] uma adição histórica e estarrecedora, onde as partes se originavam na demagogia respirável do governador, na incapacidade administrativa do vice-governador, e no alinhamento ideológico do comandante geral da PM.” (DUARTE, 2007, p.28). Por fim, o *caveira* n°

---

<sup>88</sup> O autor desse livro refere-se ao golpe civil-militar de “movimento militar de 64” (DUARTE, 2007, p.03)



37 evidencia claramente a cultura institucional da polícia militar fluminense ao afirmar de modo categórico:

Uma avalanche de conceitos e valores suspeitos estava sendo imposta aos policiais. Trabalhadores e bandidos tinham que ser tratados igualmente, na mesma deferência, como cidadãos. Desrespeito e vandalismo eram agora direitos a serem respeitados; licenciosidade alcançara o status de expressão cultural a ser entendida. Uma sopa comportamental de ingredientes vomitivos era servida. Como recusá-la? (DUARTE, 2007, p.28).

A ideia de que o Rio de Janeiro vive sob o signo de uma guerra de guerrilhas promovida pelo tráfico de drogas parece conduzir essa visão de mundo e justificar a intervenção do BOPE na política de segurança pública.

Che Guevara, que na década de 1960 estava ligado tanto ao ideário da luta armada da esquerda latino-americana quanto aos sonhos políticos e estéticos da contracultura, aparece no *Tropa de Elite* vinculado ao Baiano, traficante varejista dos Prazeres. O apelido revela que se trata de um migrante que vem do nordeste, ou seja, da parte mais pobre e periférica do país.<sup>89</sup>

Dessa maneira, a ideologia de atividades de contraguerrilha do BOPE, que considera o tráfico varejista do Rio de Janeiro uma guerrilha urbana, está desde já endossada. O mesmo ocorre com a prática da tortura. A pretensa eficiência da tortura parece ser reforçada, quando vemos que sempre que ela é empregada pelo BOPE no filme, o alvo é encontrado. Ou seja, a mensagem que se passa é que a tortura é eficiente. A única vez que isso não ocorre é porque os policiais do BOPE recebem uma chamada urgente para salvar policiais no morro da Babilônia, e, sem tempo para prosseguir com a tortura, acabam matando o torturado.

### **5.5 - Cenas finais: estética e o ritual da morte**

Nascimento tenta a qualquer preço inculcar essa cultura institucional nos aspirantes Neto e Matias, só assim ele sossegará e perpetuará a missão do BOPE. Só então deixará talvez de sofrer os efeitos somáticos do pânico. Os dois escolhidos vão até a fase final da seleção e será um deles que substituirá Nascimento. Antes da escolha

---

<sup>89</sup> Em São Paulo os migrantes nordestinos que engrossaram a força de trabalho são chamados genericamente e pejorativamente de baiano. No Rio de Janeiro o termo genérico para nordestino é Paraíba.

final do capitão, Matias quer entregar os óculos comprados por ele para o menino do Morro dos Prazeres, mas como entregar se ele não pode pisar mais no morro onde é *persona non grata*?

Neto voluntaria-se para entregar os óculos para o rapaz na favela, pois ninguém o conhece por lá. Eles não sabem que a tocaia já está armada para pegar Matias assim que ele fosse procurar o menino do morro. Dessa forma, Baiano mata Neto e descobre que ele era policial do BOPE – um *caveira*. Baiano deixa o morro por saber da vingança dos policiais do batalhão especial para com aqueles que matam um colega de farda preta. Antes disso, ele ordena a morte de dois membros da ONG.

O discurso de Nascimento constrói de maneira hábil uma antipatia para com um grupo heterogêneo formado por policiais militares corruptos, traficantes varejistas, consumidores de drogas e estudantes “burgueses” da zona sul e as ONGs assistencialistas; estes atores que interagem entre si no filme são identificados como os principais responsáveis pelo tráfico de drogas e a violência da cidade. Todos eles, mal ou bem, são punidos pelos acontecimentos. De outro lado, “somos protegidos” pelos policiais do BOPE, que quase sozinhos lutam contra a corrupção e tráficos de drogas disseminados na sociedade carioca, mesmo que para isso tenham que fazer uso da tortura e da execução sumária dos “inimigos”.

Nascimento fica abalado com a notícia da morte de Neto. Chegando em casa, briga com a mulher, age autoritariamente como se estivesse no trabalho, e joga na pia os psicofármacos que usa para o pânico. Após isso parece que ele volta ao normal e recupera a macheza institucional quase perdida. Estará livre do pânico?

No funeral de Neto, o capitão Nascimento marcha até o caixão e de modo ritual estende a bandeira negra com a *caveira* em cima da bandeira do Brasil. A cena é forte e demonstra que, para os membros do BOPE, a lógica de exceção suplanta qualquer regulação do seu poder. Eles, agentes do Estado, é que fazem suas próprias regras. Após a cena do funeral os membros do BOPE fazem uma caçada humana sem qualquer parâmetro para encontrar e matar o traficante dos Prazeres.

A vingança como ritual do BOPE é certa. As cenas finais do filme são explícitas: Matias está culpado e irado de ter levado o amigo à morte por seu ato de solidariedade para com o menino dos Prazeres. Primeiro o policial negro aparece de camisa preta, sinal da sua conversão à corporação, e intervém numa passeata pela paz realizada pelos estudantes da universidade. Ele afirma conhecer o esquema do rapaz que vende drogas na universidade e diz que se ele não o desmontar, vai acabar preso por ele. Outros

estudantes questionam a agressão e o policial os chama de um “bando de burgueses”, “maconheiros” e “filhos da puta”.

O desfecho do filme é também revelador da vitória do capitão Nascimento na transmissão do seu legado para o novo escolhido. O capitão e os policiais do batalhão estão no encalço do Baiano e para achá-lo ocupam uma favela. Um dos policiais do BOPE discorda dos métodos e se retira de cena. Nascimento e seu grupo torturam pessoas que podem dar informações do alvo almejado. Um jovem negro é torturado pelo grupo de policiais, que ameaçam o empalar com um cabo de vassoura. Diante de situação tão violenta ele informa o paradeiro do traficante refugiado. Mais uma vez no filme a tortura se mostra um método eficaz.

Na seqüência final, Baiano está acuado e o BOPE está prestes a colocar a mão nele. Os policiais o encontram e o atingem, o tiro não é fatal, ele está caído diante de Nascimento e Matias e faz o seu último pedido. Não quer que atirem na sua cara para não prejudicar o próprio velório. “Na cara não, na cara não” - clama Baiano. Nascimento, então, pede uma arma de grosso calibre para outro policial e a passa para que Matias possa vingar o seu amigo e selar definitivamente a sua admissão ao BOPE. Ele segura a arma e aponta para o rosto de Baiano, e a câmera toma a perspectiva deste – ou seja, a impressão do espectador é de ser ameaçado pela arma. Antes do tiro, um foco de luz incide na imagem, que vai perdendo a consistência até desaparecer. Ouvimos o barulho de uma arma que dispara e aí o filme se encerra.

O filme termina logo depois do som do tiro sendo disparado. Mesmo que tenhamos por um instante o ponto de vista subjetivo de Baiano no seu ato final – a arma estaria apontada para o rosto do espectador – não há conexão subjetiva entre o espectador e o antagonista (não conseguimos estar na pele dele). Estamos dissociados dessa experiência, mesmo que do ponto de vista da linguagem cinematográfica o personagem atire, pretensamente, no espectador.

O filme, então, abre espaço para uma hábil prova da sua competência política e narrativa, visto que a imagem se apaga antes do derradeiro tiro e os espectadores podem, em tese, fazer a sua escolha: tomar o tiro no lugar do Baiano ou puxar o gatilho junto com Matias. Diante dessa opção drástica os espectadores, já entregues a voz do narrador, fazem eles mesmos sua adesão ao BOPE e puxam o gatilho junto com o convertido André Matias.

Em um ato de benevolência suprema, o filme absolve os espectadores de tomar um tiro a queima roupa. Essa é a jogada de mestre: é a prova de fogo de Matias que

inclui os espectadores. Aqueles que estão seduzidos à lógica narrativa são integrados. Assim, no final, quando é concedido um espaço para que se faça a escolha, ele já foi escolhido, nenhuma escolha é mais possível. Auerives Maciel (2005, p.59) sobre a questão da escolha na sociedade de controle, ou seja, nos dias atuais, nos auxilia ao afirmar: “O que se agrava no mundo de hoje, porém, é que o indivíduo, além de não escolher, sequer possui a consciência da escolha.”

Desse modo, o *Tropa de Elite* e a sua política narrativa é bem-sucedida em ofertar uma ilusão da escolha, ali onde nada mais pode ser escolhido. Chegamos a um final modelar e que purga toda a culpa, com a execução sumária de um “marginal”, um baiano qualquer.

Sobre a relação entre espetáculo, guerra e sedução subjetiva, Virilio (2005) diz que: “A guerra jamais pode ser separada do espetáculo mágico, porque a sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo é infligir-lhes antes da morte, o pavor da morte.” (p.24). É isso que o filme executa na sua cena final, antes de infligir a morte no espectador, a obra audiovisual nos oferece o pavor da morte, sua política é baseada no medo e na coerção.

Sobre essa difusão do medo e o cerimonial da morte, a socióloga Vera Malaguti Batista esclarece que:

No Brasil, a difusão do medo e da ordem tem sempre servido para detonar estratégias de neutralização e disciplinamento planejado do povo brasileiro. Sociedades rigidamente hierarquizadas precisam do cerimonial da morte como espetáculo de lei e ordem. O medo é a porta de entrada para políticas genocidas de controle social. (BATISTA, 2003a, p.52-53).

Portanto, a produção do medo parece ser uma chave importante para entender a política narrativa de disciplinamento e controle dos coletivos que está em jogo no filme e que tem repercussões na subjetividade contemporânea.

## **5.6 - Políticas narrativas: Tropa de Elite e Meteorango Kid**

A narrativa do capitão Nascimento insiste na estratégia de privatização e despolitização da sua própria experiência no BOPE a partir de uma leitura naturalista da violência e da sua implicação nela. O registro familiar e institucional passa a ser a regra para a sua leitura do mundo.

Quando a mãe de um jovem morto em decorrência da ação direta de Nascimento no Turano o procura para reclamar o corpo do filho, o policial, que tem um filho prestes a nascer, sente-se culpado, pois segundo ele “deve ser foda não poder enterrar um filho” e forma um grupo no BOPE para uma missão não oficial para tentar localizar o corpo do garoto. O personagem age baseado na identificação com a dor de uma mãe e justifica a ação a partir política das relações privadas. Embora isso denote também algum grau de solidariedade, mesmo que culpada, com a dor do outro, a saída resulta em um arranjo particular que ao fim fracassa completamente, causando mais uma morte.

O mesmo ocorre quando ele começa a padecer de crises de pânico e isso fica restrito ao contexto do conflito familiar: é o filho que vai nascer, é a mulher que o pressiona para deixar o BOPE. Esse conflito é resolvido também de modo privado com a explosão machista contra a mulher, quando diz “quem manda nessa porra aqui sou eu”, e realiza a vingança contra o traficante que matou seu substituto.

Quando o personagem resolve fazer com a sua mulher a mesma coisa que ele faz no BOPE, ele consegue se livrar, talvez momentaneamente, das crises de pânico. O esquema para a resolução dos conflitos é jogá-los para a esfera particular e despoliticizar o seu conteúdo. A narração centralizada do filme *Tropa de Elite* condiz com a política de Estado e com a estratégia discursiva da “guerra às drogas”, pois produz mais danos com suas práticas do que aquilo que diz combater.

Bentes (2008), respondendo ao clamor repressivo pelo Capitão Nascimento, escreve um texto onde analisa a prática discursiva do *Tropa de Elite* e os seus efeitos nos espectadores.

O espectador torna-se refém. Não é coincidência que o símbolo do Bope é a mesma caveira-símbolo dos esquadrões da morte. A pulsão de morte e a adrenalina, o gozo imperativo e soberano em ver, infligir e se expor a violência está presente em todo o cinema de ação comercial, numa regressão planetária que reafirma a “autoridade absoluta”, o poder que normalizaria o caos e regraria a catástrofe, mesmo que utilize para isso a violência e arbitrariedade máximas. Toda a ideologia Bush, anti-terrorista, cabe aí. É o mesmíssimo discurso! A guerra infinita, a guerra total permanente. (*Ibidem*).

A autora também contrapõe a ideia da “guerra às drogas” ao pedir “chamem a Juíza Karam”<sup>90</sup> para o debate da política sobre drogas. Karam é uma juíza aposentada que faz parte de uma organização internacional (*Law Enforcement Against Prohibition*

---

<sup>90</sup> Paródia ao artigo do apresentador de TV que após ter o relógio roubado chama o capitão Nascimento.

– LEAP) da qual fazem parte agentes da lei contra a proibição. A missão da LEAP é descrita assim: “reduzir os inúmeros e danosos efeitos colaterais resultantes da ‘guerra às drogas’ e diminuir a incidência de mortes, doenças, crimes e dependência, pondo fim à proibição das drogas.” Infelizmente, esse ponto de vista de agentes da lei (juízes, policiais, promotores, defensores públicos) não teve vez no *Tropa de Elite*.

Ao analisarmos *Meteorango Kid* vimos que o lugar do narrador não é centralizado, ocorre uma profusão de citações e de acontecimentos que rompem com a linha narrativa linear. O filme de André Luiz constitui planos que são imanentes a experimentação, os caminhos pela cidade estão abertos para os desvios de rota. De outro lado, capitão Nascimento e a sua instituição têm um programa norteado por uma meta estipulada previamente. Nascimento realiza o programa no quartel, onde traça a estratégia em um quadro para atingir os seus fins antes de sair para a missão. Por isso, para os membros do BOPE, “missão dada é missão cumprida”. A obediência à missão é cega. Nesse caso, o comando da polícia antecede a política.

Em *Meteorango*, Caveira é um jovem que ganhou tal alcunha por sua extrema magreza. Caveira e Lula são dois jovens politicamente transgressores, marginais. Já em *Tropa de Elite*, os *caveiras* são os policiais que matam os “marginais”. De um lado a violência disruptiva como arma contra uma organização social de exceção, de outro a violência de Estado afirmando a exceção como regra. (AGAMBEM, 2007).

No plano político, o Lula de *Meteorango* embaralha as coordenadas estabelecidas, visando criar linhas alternativas às linhas de subjetivação hegemônicas. A questão da autonomia diante do processo de produção de subjetividade se apresenta aqui com toda a sua potência. Mesmo diante do cenário de chumbo, da barra pesada, o processo criativo segue aceso para criar novos universos de referência para a subjetividade.

A experiência criadora da geração de 68 está atada a uma linha de experimentação, pois nela se intensifica a potência de viver com todos os riscos, perigos e prazeres – existir na sua máxima potência, seja no combate direto ao regime militar, seja por meio das práticas contraculturais. A experiência vital de *Meteorango Kid*, afirmada no lema “curti adoidado”, revela um protesto singular de toda uma geração. Essa afirmação de uma singularidade, no entanto, pode ser apropriada como palavra de ordem do capitalismo, ao ser conjugada pelo imperativo do consumo. Assim, a experiência vital é esvaziada para massificá-la na forma de um *slogan* vazio, tendo sua forma publicitária conjugada na terceira pessoa do plural: “curtam adoidado”.

Hoje o “curtir adoidado” está associado não somente às práticas com as drogas, mas a uma rede social da internet e ao seu consumo. Curtir passa a ser um ato inócua pela sua repetição, sem que ocorra uma experimentação daquilo que se curte. A força presente no termo “curtir” e os significados que tinha na experiência contracultural migrou, pouco a pouco, para o ambiente informacional das redes sociais e os seus modos de sociabilidade, o que de certa maneira evidencia os novos agenciamentos que a juventude estabelece com o curtir.

No entanto, essa prática passa a ser mediada por uma empresa privada que reproduz na internet a experiência de um ambiente murado. Além disso, o curtir da rede social produz informações que servem para vender produtos, através da definição de hábitos de consumo.<sup>91</sup> Por isso, diante dessas novas capturas é preciso estar atento para criar estratégias de resistência.

A geração de 68 produziu em suas práticas políticas e estéticas a afirmação dos perigos que se colocavam no caminho. “É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte / Atenção tudo é perigoso / tudo é divino maravilhoso” (CAETANO, 1969). A música de Caetano Veloso diz que não temos tempo de temer a morte. Marighella uma vez disse: “Não tive tempo para ter medo.” Para enfrentar o dragão da maldade “é preciso estar atento e forte” e profanar o altar sagrado do capitalismo e o seu modo policial de gerir a vida.

Nesse sentido, para a experiência marginal é a própria noção de sagrado que precisa ser profanada. (AGAMBEN, 2007) A tradição e o capitalismo fazem parte de um mesmo totem consagrado, erigido por hierarquias de valor. O filósofo italiano, ao realizar uma genealogia das noções dadas pelos juristas romanos, afirma que o sagrado é usado para separar as coisas da esfera do direito humano e profanar é o ato que restitui aquilo que foi retirado do uso comum dos homens.

Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através da profanação. Entre usar e profanar parece haver uma relação especial que é importante esclarecer (AGAMBEN, 2007, p.65).

---

<sup>91</sup> “De maneira crescente, a identificação do consumidor passa pelo seu perfil: uma série de dados sobre sua condição socioeconômica, seus hábitos e suas preferências de consumo, colhidas através de formulários de pesquisa e processados digitalmente, para serem armazenados em bancos de dados conectados em rede que serão acessados, vendidos, comprados e utilizados pelas empresas e suas estratégias de marketing. Desse modo, o consumidor passa a ser ele mesmo um produto à venda.” (SIBILIA, 2002, p.34).

*Meteorango* profana na perspectiva contracultural tudo o que é considerado sagrado na sua época (família, ditadura, engajamento político, símbolos do cinema novo, etc.). O filme *Tropa de Elite* realiza o movimento contrário e sacraliza a violência e a tortura. A profanação dos cânones faz com que André Luiz, nos seus filmes, abra a possibilidade do uso comum das coisas. O efeito que o cinema de Sganzerla teve sobre ele foi o da liberdade artística, a produção de uma experiência comum de uma geração (OLIVEIRA, 2012).

Agamben (2009) afirma que o uso comum é seqüestrado pelo capitalismo, que busca criar algo improfanável. O uso comum dos homens é substituído pelo consumo e o fetiche da mercadoria e de imagens difundidas por uma sociedade do espetáculo (DEBORD, 1992). É nessa sociedade do espetáculo que *Tropa de Elite* se insere, sacralizando a barbárie do capitalismo contemporâneo do qual o BOPE é um instrumento.

A esfera do consumo se realiza a partir da divisão das coisas do seu processo de produção, é onde o espetáculo se impõe, impedindo qualquer tipo de uso criativo. A mercadoria se distingue em valor de uso e valor de troca e na economia capitalista vira um fetiche inapreensível.

Esta esfera é o consumo. Se denominarmos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar (AGAMBEN, 2007, p.71).

Desse modo, apoiado no pensamento de Agamben, é interessante distinguir os termos consumo e uso. Para ele, o consumo integra a economia capitalista que separa as coisas de si mesmo (valor de uso e valor de troca) e está próxima da sociedade do espetáculo e dos seus imperativos políticos. Por sua vez, o uso seria a possibilidade de fazer valer uma determinada relação produtiva entre os elementos que fazem parte da vida (restituir ao uso comum). Em relação ao campo problemático das drogas, o consumo pode ser entendido como a lógica do capitalismo em que o uso comum não é mais possível e se é consumido pelo funcionamento do mercado e os seus fluxos subjetivos espetaculares.

A relação com o uso, no entanto, está no campo da experimentação e das possibilidades de produzir uma positividade, dito de outra forma, um valor de uso. Por



isso, a relação de cuidado com as drogas se dá com a experimentação das suas possibilidades, seus prazeres e as medidas de prudência que são imanentes.

O problema da profanação dos dispositivos generalizados pelo capitalismo – com a restituição dos usos comuns – é para Agamben uma tarefa urgente. Essa intervenção política se faz ao mesmo tempo no nível dos processos de subjetivação e dos dispositivos para abrir um caminho naquilo que há de ingovernável e que não pode ser subsumido nas estratégias de governo (AGAMBEN, 2009).

É a partir da experiência vital com as drogas que pôde emergir a proposta do “cuidado de si”. Esse cuidado figura, desse modo, no enfrentamento ao imperativo do capital – recodificado no imperativo do consumo. Diante desse cenário, as práticas de cuidado são aquelas que defendem as experiências singulares e conectadas com um dispositivo experimental e polifônico da produção de subjetividade.

Do ponto de vista experimental, o conceito de dano não pode ser tomado como referente a um corpo específico e os seus aspectos estritamente biomédicos. Estamos diante de uma experiência que é ao mesmo tempo singular e coletiva, pois as experiências com substâncias psicoativas não dizem respeito a uma relação causal entre uma substância e uma realidade somática dada. Essa experiência está conectada com diversas práticas que produzem subjetividades, de tal modo que problematizar os danos é analisar os aspectos coletivos e os valores dominantes que a questão das drogas adquire na experiência do contemporâneo.

Sabemos que o conceito de dano tem uma história jurídica e médica que não se pode desprezar. No entanto, quando falamos do paradigma da RD e da sua aproximação da experiência estamos ampliando o sentido para uma concepção de cuidado produzida por práticas sociais e que colocam em análise não somente o comportamento individual, mas o funcionamento dos dispositivos e a produção de subjetividade que eles favorecem.

### **5.7 - O BOPE e a lógica da guerra**

O BOPE glorifica a sua origem, criada no período do regime de exceção, ela é uma força policial calcada no ideário de segurança nacional e no combate ao inimigo interno, primeiro foram os “subversivos”, e depois os “traficantes” e por tabela os usuários de drogas.

Não é mero acaso que nos seus exercícios matinais pelas ruas da zona sul do Rio de Janeiro, eles entoem canções singelas sobre a “guerrilha do Araguaia” e Xambioá, onde os guerrilheiros do PCdoB foram executados sumariamente e decapitados na década de 70.

No filme *Tropa de Elite* um dos cânticos reforça essa concepção de contraguerrilha: “O Bope tem guerreiros que matam guerrilheiros / com as facas entre os dentes esfolta ele inteiro / Mata esfolta usando sempre o seu fuzil / No BOPE tem guerreiros que acreditam no Brasil [...]” (PADILHA, 2007). O Brasil da música do BOPE rima com fuzil.

Após essa cena, entra a voz do Capitão Nascimento que assevera: “Para lutar na guerra contra o tráfico tem que ser capaz de agüentar tudo” (PADILHA, 2007). É assombroso que, tal como aparece no filme, os policiais cantem isso à luz do dia, quando fazem seus exercícios matinais nas ruas do Rio de Janeiro. Ao considerar que traficantes do “varejo da droga” sejam guerrilheiros urbanos, os policiais do BOPE e o filme criam uma aberração histórica, política e conceitual movida pela ideologia da guerra contra o inimigo interno. Dessa forma, a guerra se transforma numa ação da polícia que sempre cria novos inimigos. Ontem eram os subversivos, hoje os traficantes de drogas, terroristas ou qualquer outra figura do mal absoluto (NEGRI, 2003; ZALUAR, 1999).

Também podemos ver resumida em outra cantiga de guerra a sua missão atual: “Tropa de Elite, qual é a sua missão / entrar na favela e deixar corpo no chão / Tropa de Elite, o que é que você faz / eu faço coisas que dá medo ao Satanás” (PADILHA, 2007). Recentemente uma matéria jornalística evidenciou outro canto de guerra. Os policiais entoam: “É o Bope preparando a incursão / E na incursão / Não tem negociação / O tiro é na cabeça / E o agressor no chão. / E volta pro quartel / pra comemoração.”<sup>92</sup>

A emergência do BOPE se dá em pleno regime militar e está voltada para o paradigma bélico, no qual a segurança pública se confunde com a lógica da segurança interna professada pelos militares, então no governo. Diante desse cenário, faz-se necessária um olhar mais detido na proveniência histórica do BOPE.

A história oficial do batalhão especial é contada como intenção de um capitão da polícia que, diante das adversidades, propôs a criação de uma unidade especial dentro da polícia, que fosse preparada para as situações que “fugissem à capacidade físicas,

<sup>92</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/05/tropa-do-bope-canta-grito-de-guerra-que-faz-apologia-violencia.html> Acesso em: 30 maio 2013.

técnica e psicológica das unidades da PM, que passavam a ser chamadas convencionais” (STORANI, 2008, p.30).

Em 1974, acontece uma rebelião de quatro presos do Presídio Evaristo de Moraes e para controlar a situação, a Secretaria de Segurança Pública chama o Grupo de Operações Especiais da Polícia Militar (GOESP). Esse grupo especial da polícia foi criado em 1969, logo depois do AI-5, e recebeu treinamento das forças armadas para combater a guerrilha urbana (RAMOS, 2010).

Apesar do treinamento especial, o desfecho da operação termina com a morte dos reféns e dos rebelados. A ação desastrosa da polícia no caso faz com que um capitão da Polícia Militar (PM) proponha a criação de um grupo especial que possa agir em situações que ultrapassem as capacidades dos policiais convencionais. A ideia inicial era que esse grupo especial da polícia fosse empregado em ações excepcionais, que fugissem das ações ordinárias de policiamento, como no caso de seqüestro com reféns (STORANI, 2008).

No ano de 1978, surge o Núcleo da Companhia de Operações Especiais (NuCOE), subordinada ao Chefe do Estado Maior da PMERJ. Em 1980, esse grupo de operações especiais define o emblema com a caveira cravada por um sabre e ornada com duas garruchas cruzadas. Onze anos depois, o decreto nº 16.374 de 01 de março de 1991 cria o Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE). Em 2007, a Unidade possuía cerca de 400 policiais. Existem três setores no BOPE: a Unidade de Intervenção Tática, para ações que impliquem em tomada de reféns; Unidade de Operações em Áreas de Risco, responsável pelas ações nas favelas cariocas; e Seção de Instrução Especializada, voltada para cursos e treinamentos (*Ibidem*).

É notável que as “áreas de risco” sejam identificadas com as ações realizadas em favelas. Dessa maneira, ocorre uma associação das favelas como um território permeado por riscos constantes. Esses riscos serão combatidos, como numa guerra, a partir do “poder de política do Estado” com a supressão dos princípios democráticos (BECK, 2011, p.98). É nesse cenário que Beck (2011, p.97-98) considera que existe uma “[...] tendência a um totalitarismo ‘legítimo’ da defesa diante do perigo, que, com a incumbência de evitar o pior, acabe provocando, como todos sabem ser praxe, algo ainda pior.”

O paradigma militarista da segurança pública e que tem no BOPE a sua expressão mais acabada, considera que a manutenção da “ordem urbana” decorre do emprego da força guiada por uma lógica do confronto bélico. Podemos medir a intensificação desse

aparato com o crescimento do número de autos de resistência ao longo dos anos, ou seja, dos mortos pela polícia.

Em 1997, ano em que a ação do filme se passa, foram 300 autos de resistência registrados, já em 2007, ano do lançamento do *Tropa de Elite*, foram 1.330 ocorrências.<sup>93</sup> Um crescimento exponencial que condiz com a intensificação da “guerra às drogas” e sua política totalitária.

Paulo Storani, ex-policia de batalhão especial e consultor do filme *Tropa de Elite*, analisou a cultura institucional do BOPE e os seus rituais de socialização na dissertação de mestrado em Antropologia da Universidade Federal Fluminense defendida em 2008. Ele descreve a construção da identidade dos *caveiras* a partir do seu curso de formação. No filme, as entrevistas feitas pelo pesquisador para sua dissertação se fazem presentes em diálogos e no conteúdo dramático, especialmente na parte da seleção aos que os pretendentes ao BOPE são submetidos. Uma das conclusões a que o autor chega é que o curso de formação do batalhão especial pretende “[...] estabelecer um padrão comportamental ‘corporificado’, ou seja, a incorporação das formas institucionalizadas de comportamento [...]” (STORANI, 2008, p.122).

O mito de incorruptibilidade da unidade policial também é reforçado durante o processo de formação do policial do BOPE e que permeia as suas práticas institucionais. Podemos ver que a seleção é também um exercício constante de assimilação do modelo militarista e assentado no valor do “combate”, sendo assim, um dispositivo de produção de uma subjetividade afeita ao paradigma da guerra às drogas.

O livro *Elite da Tropa* de 2006 traz alguns relatos de histórias vividas por policiais do BOPE e permite ver uma subjetividade permeada pelo combate às drogas e aos grupos a elas associadas. Os textos são organizados como uma espécie de “diário de guerra”. Um dos textos os apresenta: “O Batalhão de Operações Policiais Especiais, BOPE, para os íntimos, chega à praça de guerra. Estamos com gana de invadir favela, um puta tesão.” (SOARES, BATISTA, PIMENTEL, 2006, p.21).

As ações do BOPE nas favelas e a repressão às drogas são descritas nesse texto a partir de um vocabulário que mistura os campos da sexualidade e da estratégia militar, no qual o “tesão” dos policiais em fazer a guerra e invadir as favelas é um indicativo relevante.

---

<sup>93</sup> Civis mortos pela polícia (Autos de resistência) Disponível em: [http://www.ucamcesec.com.br/wordpress/wpcontent/uploads/2011/04/AutoRes97\\_2011.jpg](http://www.ucamcesec.com.br/wordpress/wpcontent/uploads/2011/04/AutoRes97_2011.jpg). Acesso em: 21 de jun. 2013.

Mais adiante a narrativa ficcional relata a batida policial na favela do Jacaré e a abordagem a dois “viciados”.

Foi mais ou menos assim. A gente está chegando ao Jacaré cheio de amor para dar – se é que você me entende – , com uma puta disposição. Mal descemos da viatura, dois viciados dão de cara com a gente – porque a viatura parou justamente depois da quebrada da ladeira principal. Eu era tenente, na ocasião, e comandava a patrulha. Eles não tiveram nem tempo de disfarçar ou tentar uma fuga. Peguei o mais alto pelo braço e dei umas sacudidas, para o filha-da-puta acordar e perceber que tinha caído na ratoeira. Estava desarmado e trazia uns papéletes de cocaína no bolso (SOARES, BATISTA, PIMENTEL, 2006, p.21).

A narrativa policial prossegue com o tratamento endereçado aos “viciados” e pergunta: “Quer dizer que o veadinho veio curtir um branco, não é? Vai ver a boneca também curte fazer passeata vestidinho de branco, pedindo paz, hein? Fala aí, mané.” (Idem).

A expressão curtir aparece aqui de formar sarcástica e cruel durante a “dura” policial. O poder “corretivo” da polícia se expressa na narrativa por meio da saturação de adjetivos depreciativos: “viciado”, “veadinho”, “boneca”, etc. O “viciado” diz então que foi comprar para uso pessoal e sofre uma reprimenda. O policial-narrador pega o extintor na viatura e descarrega “nas narinas do sujeito”. O membro do BOPE repete: “Quer pó? Quer do branco? Então toma pó, animal.” (SOARES, BATISTA, PIMENTEL 2006, p.22).

Essa descrição é totalmente coerente com a lógica de “guerra às drogas” abordada no filme *Tropa de Elite* e a atuação da polícia nas favelas e o enfoque caricatural sob o qual aparecem os estudantes “viciados”. O policial considera que os jovens são “viciados” e não “traficantes”, talvez a cor da pele indique para o narrador que os dois eram de outro lugar social.<sup>94</sup> É evidente também que a classificação de “viciados” e “traficantes” fica a cargo de preconceitos, pois o estudo de Batista (2003b) mostra, ao analisar processo de jovens em conflito com a lei na 2ª Vara de Menores do

---

<sup>94</sup> A música *Tribunal de rua* d’O Rappa (1999) reflete muito bem o ponto de vista de quem sobre as duras policiais quando narra: “A viatura foi chegando devagar / E de repente, de repente resolveu me parar / Um dos caras saiu de lá de dentro / Já dizendo, ai compadre, cê perdeu / Se eu tiver que procurar cê ta fodido / Acho melhor cê ir deixando esse flagrante comigo / No início eram três, depois vieram mais quatro / Agora eram sete os samurais da extorsão / Vasculhando meu carro, metendo a mão no meu bolso / Cheirando a minha mão / De geração em geração / Todos no bairro já conhecem essa lição [...] Era só mais uma dura / Resquício de ditadura / Mostrando a mentalidade / De quem se sente autoridade / Nesse tribunal de rua.”

Rio de Janeiro, entre 1968 e 1988, que os jovens negros e moradores de favela são considerados traficantes de drogas e enviados para o sistema socioeducativo, enquanto os jovens de classe média são encaminhados para tratamento médico e psicológico em clínicas particulares. Ou seja, no primeiro caso se utiliza o paradigma criminal e, no segundo, o paradigma médico.

No conto, o policial do BOPE, depois de esvaziar o extintor nos dois rapazes, lhe dá três opções: “[...] ligar para o papai e pedir para ele vir aqui pegar vocês, é a primeira; comer uma dúzia de ovos cozidos, cada um, sem beber água, é a segunda; entrar na porrada, é a terceira [...]” As opções da brutalidade policial parecem indicar por seu teor macabro que não há opção alguma.

O tratamento violento conferido pelos policiais do BOPE às pessoas pegadas com “drogas” não é exclusividade desse batalhão, mas uma realidade verificada em todo o país. Essas ações arbitrárias e violadoras de direitos fundamentais revelam os diversos dispositivos “criminalizadores” que permitem esse tipo de prática contra os “viciados” e “marginais”.

Em outro texto do livro, as práticas delegadas ao BOPE são resumidas assim: “Porrada em vagabundo, execução de marginal, esse departamento é com a gente mesmo” (SOARES, BATISTA, PIMENTEL, 2006, p.25). Nesse mesmo texto que reflete a “guerra” deles, a narrativa demonstra um tom crítico aos policiais corruptos, considerados “arregados”,<sup>95</sup> e a relação de simbiose entre esses agentes públicos e os bandidos pode ser vista na utilização de uma linguagem comum entre eles.

O relato diz da relação de cumplicidade com que a “polícia vende as armas para os traficantes, vai buscá-las no morro para o espetáculo das exposições políticas na mídia. No dia seguinte, devolve todas elas e ainda cobra uma taxa aos traficantes” (Idem, p.26). O texto trata um ponto que aparece pouco no filme: a relação indissociável entre tráfico de drogas e o tráfico de armas. Ao focar no tráfico de drogas varejista das favelas, se perde do contexto o circuito que o tráfico de armas estabelece com esse comércio e a lógica política que a sustenta.

Em um dos diálogos do livro *Elite da Tropa*, policiais do BOPE tramam o assassinato do então Governador do Estado, Leonel Brizola, e um dos policiais está reticente ao plano que considera uma “loucura”. Os dois policiais discutem até que um deles considera que por causa do governador a polícia está “proibida de subir o morro,

---

<sup>95</sup> Gíria utilizada para identificar os policiais que aceitam suborno dos traficantes.

de invadir favela, de prender traficante” (Idem, p.105). O outro discorda e em dado momento chama as ideias do colega de “caretice”. O policial “careta” chama atenção para a “revelação” do colega e responde “Que é isso, cara. Fala feito homem. Ou já tá dando uns tapinhas, puxando um baseado? Puta que o pariu. Só faltava essa. Logo você? Um sujeito sério? Viciado?” (*Ibidem*, p.106).

Ao usar o termo “caretice” o policial é repreendido pelo colega, por ver nisso uma atitude vinculada aos grupos “marginais” que “puxam fumo”. O termo careta, como discutimos, é usado para caracterizar pessoas conservadoras, que não usam substâncias psicoativas no contexto do grupo. Portanto, os termos “curtir” e “careta”, que faziam parte do repertório contracultural, aparecem aqui enunciados por policiais para ridicularizar aqueles vistos como “maconheiros” e “viciados”.

### **5.8 - Neoliberalismo e movimentos sociais**

Escohotado (2000) apresenta como os cenários que envolvem as drogas mudam e ganham novos contornos de acordo com o sistema de produção e acesso e se tornam violentas com o avanço do proibicionista no século XX.

Até 1910 os usuários norte-americanos de opiáceos naturais eram pessoas de segunda e terceira idade, quase todas integradas ao grupo familiar e profissional, alheios a incidentes delitivos; em 1980, grande parte destes usuários é adolescente, que deixam de cumprir todas as expectativas familiares e profissionais, cujo vício justifica uma porcentagem muito alta dos delitos cometidos anualmente. Será que os opiáceos mudaram, ou mudaram os sistemas de acesso a estas substâncias? (ESCOHOTADO, 2000, p.52, tradução nossa)

Esse questionamento de Escohotado nos indica que o sistema de acesso às drogas e o mercado estão conectados aos modos de subjetivação. Portanto, as drogas não podem ser analisadas fora de um contexto mais amplo, onde os processos de produção, distribuição e consumo estão interligados com o processo de produção de subjetividade. A lógica da diversificação do consumo atravessa o contato com as drogas, que se tornaram um produto como qualquer outro, a ser consumido dentro do mercado capitalista.

Desse modo, temos uma série de práticas que vão desde políticas repressivas até a gestão econômica do mercado lícito e ilícito das substâncias psicoativas e servem para a intervenção de diversos atores públicos e privados no “ordenamento” da cidade e das

subjetividades. Ou seja, servem para produzir uma nova organização social dos territórios de acordo com os interesses políticos e econômicos dominantes.

As tecnologias políticas que ligam a gestão da vida e do espaço urbano são visíveis se olharmos para o que aconteceu na Revolta da Vacina no começo do século XX no Rio de Janeiro.

A Revolta da Vacina de 1905<sup>96</sup>, que tomou as ruas do Rio de Janeiro, é o fato histórico no Brasil do século XX, no qual o controle policial da revolta se liga às questões políticas e sanitárias da cidade. Os revoltosos contrários à medida sanitária do governo Rodrigo Alves foram presos na Casa de Detenção e lá “vacinados e revacinados” (SEVCENCO, 2010, p.108) de acordo com um decreto governamental. Esse ato, segundo a análise do historiador Nicolau Sevcenco (2010, p.108), visava “assim extirpar simultaneamente os germes das revoltas e os vírus da epidemia.”

Na Revolta da Vacina a separação dos corpos e a distribuição na Casa de Detenção é coextensiva à divisão social que se formava no corpo da cidade do Rio de Janeiro. “Essa separação ética dos corpos, corpos rebeldes, corpos doente, corpos são, preconiza e era simétrica a uma nova divisão geográfica da cidade.” (SEVCENCO, 2010, p.108). Temos o desenvolvimento de uma tecnologia de poder que visa abarcar os aspectos policiais e sanitários da cidade com a gestão da vida e dos seus processos. São articuladas práticas disciplinares e biopolíticas.

Podemos ver como a divisão social do trabalho conforma o espaço urbano da capital da república, onde “a enorme massa popular dos trabalhadores, subempregados, desempregados, e vadios compulsórios foi sendo empurrada para o alto dos morros, para as áreas pantanosas e para os subúrbios ao longo das estradas de ferro e ao redor das estações de trem.” (SEVCENCO, 2010). Ao mesmo tempo em que o centro da cidade e a zona sul ganham os contornos que persistem de maneira geral até hoje no Rio de Janeiro.

O centro, por sua vez, tornou-se o foco da agitação e exibicionismo da burguesia arrivista: seu pregão, sua vitrine e seu palco. A zona sul, beneficiada pelos investimentos prioritários das autoridades municipais e federais, se constituiu no objeto de uma política de

---

<sup>96</sup> A Revolta da Vacina aconteceu em decorrência da vacinação obrigatória da população defendida por Oswaldo Cruz, diretor de Serviço de Saúde Pública. Essa revolta é vista por Carvalho (2000) dentro desse cenário de pouca participação política, no qual um movimento popular confronta-se com o governo instituído na defesa dos seus direitos de cidadãos e contra a tentativa de serem arbitrariamente tratados pelo Estado e pelos médicos higienistas do momento.



urbanização sofisticada e ambiciosa, voltada para os poderosos do momento, que encheu de vaidade os novos-ricos e de lucros os especuladores. (SEVCENCO, 2010, p.108).

O mesmo procedimento de separação vale para o mundo do trabalho, onde “a área de serviço passa a ser criteriosamente demarcada e separada da área social das residências, que adotam também portas e elevadores laterais exclusivos para os serventes. É o sortilégio da exclusão.” (SEVCENCO, 2010, p.109). Essa mesma sociedade que envia para longe dos olhos o mundo do trabalho “também não suporta a visão da doença, da rebeldia, da loucura, da velhice, da miséria ou da morte, que são enclausuradas nos sanatórios, prisões, hospitais, asilos, albergues e necrotérios.” (*Ibidem*).

A justificativa manifesta para a política de proibição de determinadas drogas, assim como na campanha de vacinação compulsória no Rio de Janeiro de 1905, está ligada a políticas de caráter sócio-sanitárias e jurídico-morais. Em 1912, o ópio foi a primeira droga a ser proibida internacionalmente pelo Tratado de Haia. Como observa Rodrigues (2006, p.38): “A Convenção da Haia representa a consolidação da postura proibicionista dos Estados Unidos no âmbito mundial, em especial com a ampliação do rol de substâncias proibidas.”

Algumas décadas depois o proibicionismo intensificou a articulação entre as estratégias do modelo sanitário e jurídico-morais, voltadas para a abstinência, com a política de guerra às drogas, que foi lançada pelo governo Nixon em 1973 e ganha contornos internacionais na década de 1980 com Ronald Reagan, associadas com a ampliação das políticas neoliberais.

Foucault (2008) analisou a relação entre a afirmação do modo de governo liberal e a expansão das estratégias do biopoder na gestão dos fenômenos da vida para conseguir a máxima eficiência técnica, política e econômica. O filósofo afirma que essa estratégia se afirma em relação ao poder soberano nos termos que seguem: “Pode-se dizer que o velho direito de causar a morte ou deixar viver foi substituído por um poder de “causar a vida ou devolver à morte” (FOUCAULT, 2006, p.150).

É interessante ver que na música pop também temos algo que se aproxima dessa formulação de Foucault, e que ocorre no mesmo momento em que Nixon lança a guerra às drogas nos EUA. Em 1973 Paul McCartney escreveu uma canção que brinca com o lema pacifista “*Live and Let live*” [Viva e deixe viver] e que propõe uma nova versão no refrão: “*Live and Let Die*” [Viva e deixe morrer] (McCARTNEY, 1973). Essa torção é

muito próxima da reversão que o biopoder faz do poder soberano e a que Foucault chama atenção.

Essa canção de McCartney é também tema do filme “007 – *Live and Let Die*” de 1973, no qual o famoso agente secreto com licença para matar vai até os EUA, na época governada por Nixon, combater um ditador negro de um exótico país do Caribe que é também o barão do tráfico de heroína. O filme é recheado de estereótipos racistas e associa as comunidades negras dos EUA ao tráfico de drogas.

A conjuntura de guerra às drogas comandada por Nixon e a ação de criminalização dos movimentos sociais negros nos EUA, notadamente os Panteras Negras<sup>97</sup>, é o pano de fundo político a que esse filme se liga de modo revelador. O filme naturaliza a criminalização e perseguição aos movimentos sociais negros. James Bond, o agente secreto a serviço da Rainha, cumpre um papel de herói que, décadas depois no contexto brasileiro, será ocupado no imaginário social pelo Capitão Nascimento.

No Brasil o processo de criminalização produzido pelo “combate às drogas” na década de 1970 atinge dimensões assustadoras nas décadas seguintes, com ações freqüentes de “guerra” nos bairros pobres e favelas do país. O conceito de “inimigo interno” contra a segurança nacional expande-se para a segurança pública. No final da década de 1980, com a diminuição do papel do Estado e o avanço das políticas neoliberais, o que se vê é a ampliação do Estado punitivo (WACQUANT, 2001); (BATISTA, 2003a).

Nos cursos de 1979 no *Collège de France* intitulados o *Nascimento da Biopolítica*, Michel Foucault desenvolve questões sobre o neoliberalismo a partir da análise do *homo oeconomicus* que “é um empresário, um empresário de si mesmo [...] sendo para ele próprio seu capital, sendo para si mesmo seu produtor, sendo para si mesmo a fonte de [sua] renda” (FOUCAULT, 2008, p.311). Nesse cenário onde impera a racionalidade neoliberal, a lógica de mercado avança para domínios até então não-econômicos como a educação dos filhos, a vida conjugal, a criminalidade. (FOUCAULT, 2008).

---

<sup>97</sup> O serviço de polícia política Departamento Geral de Investigações (DGIE) monitorou a partir de 1975 as atividades de grupos de “aparelhagem sonora” denominados Black Power e Soul Grand Prix e “Grupo Black” no Rio de Janeiro. A repressão queria impedir que esses grupos difundissem um movimento social negro no Brasil, como acontecia nos EUA com os Panteras Negras. Documento nº 1910 de 22/07/1975 DARQ/DGIE disponível no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

A teoria do capital humano vê os indivíduos como empresários de si mesmos, dessa forma, as decisões sobre a vida (contrair matrimônio, ter ou não ter filhos, drogar-se ou não, etc.) passam pelos cálculos econômicos e os impactos delas no desempenho dos sujeitos e na gestão empresarial de si. Isso terá repercussões na sociabilidade e na produção de uma subjetividade permeada por técnicas e condutas econômicas.

As drogas e seus diferentes efeitos passam, então a ser úteis para a produção e a sustentação da economia de mercado e dos modos de governo neoliberais da subjetividade. Enquanto as lícitas ampliam e diversificam significativamente a sua difusão, focadas em diversas tecnologias do corpo que vai do emagrecimento até a busca quimérica da felicidade, as ilícitas também ganharam terreno, e ao mesmo tempo se dissemina a ideia do homem-empresa que a todo custo busca gerir o seu mal-estar via consumo. Como bem nota Birman:

Assim, das drogas, passando pelo álcool, cigarro e a comida, às compulsões inscrevem-se de maneira fundamental no campo do mal-estar contemporâneo. Sem esquecer, é claro, do consumo, que se realiza hoje de maneira compulsiva, já que a noção do que alguém precisa se ampliou de tal forma que essa imprecisão delineia a dimensão compulsiva pelo ato de consumir. (BIRMAN, 2006, p.216).

O psicanalista considera que não são somente as drogas ilícitas que fazem parte desse imperativo do consumo, pois esse cenário descrito “[...] envolve também as drogas ditas legais e medicamentosas, legitimadas pela medicina. Dos tranquilizantes aos antidepressivos, passando pela heroína cocaína e *ecstasy*, vivemos intoxicados e compelidos a nos drogar.” (BIRMAN, 2006, p.216).

O comércio dessas substâncias oferece drogas determinadas de acordo com as possibilidades das clientelas. Aqueles que podem pagar mais são oferecidos os circuitos das drogas sintéticas nas “raves”. Aos mais pobres, o crack. Existe também o amplo mercado dos psicofármacos que marcam o processo de medicalização da sociedade contemporânea e do seu mal-estar. (BIRMAN, 2006)

Na década de 1980 que o processo de difusão e criminalização de algumas drogas fica evidente como parte da estratégia geopolítica, e porque não dizer biopolítica, dos EUA. A guerra contra determinadas drogas não contraria o empreendimento neoliberal, mas o reforça. Isso quer dizer que a emergência do neoliberalismo como racionalidade política na década de 80 fortalece a dimensão financeira da economia,

desse modo, as drogas transformam-se em ativos de mercado, tanto mais lucrativos quanto menos regulados sejam os seus fluxos de produção, distribuição e consumo.

O colapso da URSS no final da década de 1980 abre espaço para que as “drogas” sejam eleitas por Reagan como a principal ameaça às “democracias ocidentais”. A Guerra Fria termina, mas a produção de armas continua a todo vapor. É nesse cenário de incerteza que as drogas são democratizadas, devido ao incremento da produção, e passam a ocupar um lugar de preponderância no debate político e nas considerações sobre a segurança pública (LABROUSSE, 2010).

Resumindo, esses são fluxos que fazem o capital circular entre o mercado ilícito e lícito, tornando indiscernível para a lógica do capital a separação entre esses dois tipos de mercado. O capital, dessa maneira, se vale da mais-valia gigantesca advinda do mercado internacional de drogas que se articula ao mercado das armas. Assim, as armas e as drogas tornam-se os empreendimentos atrativos e lucrativos para o capital, que é acumulado através do seu agenciamento. A produção em larga escala de armas e drogas e a escalada dos ganhos desse mercado faz com que ele o passe do submundo para a gestão financeira dos grandes bancos e os interesses geopolíticos de nações (LABROUSSE, 2010).

Sobre esse assunto o geógrafo David Harvey afirma: “Existem, é triste dizer, muitas formas de acumular o poder social que o dinheiro possibilita: fraude, corrupção, banditismo e tráfico ilegal”. Nesse cenário de avanço da espoliação se configura uma estratégia na qual “as formas extralegais são fundamentais, não apenas periféricas, ao capitalismo (os três maiores setores do comércio externo global são as drogas, as armas ilegais e o tráfico de seres humanos)” (HARVEY, 2011, p.44).

É necessário desdobrar a economia política do capitalismo e o seu modo de funcionamento atual para acompanhar as modulações das drogas. Como disse o escritor William Burroughs, as drogas se transformaram na desculpa perfeita e os usuários, os bodes expiatórios dos Estados, comandados pelos EUA, para sustentar um aparato de controle médico-policia de âmbito internacional. Nesse sentido, Burroughs nos adverte para a montagem de uma “sociedade de controle” no contemporâneo e as suas ramificações na sociabilidade (DELEUZE, 2006c).

No Rio de Janeiro, temos as ações armadas em favelas e o enfrentamento bélico e ações higienistas de invasão de cenas de uso de crack pela polícia efetivada pela Secretaria Municipal de Ordem Pública (SEOP) a partir de 2011 no Rio de Janeiro. Esses locais, chamados de cracolândias, ganharam visibilidade com a política municipal

de “Choque de Ordem” e combinadas com as ações de internação compulsória e involuntária dos usuários de drogas para sua “recuperação” e “tratamento” forçado em Comunidades Terapêuticas e outros espaços asilares. Tais medidas, que violam os direitos humanos e o acúmulo crítico das políticas públicas sobre o tema, reeditam as práticas de limpeza social que marcam a história da capital carioca no século XX e constituíram o espaço urbano da cidade.

As ações de “Choque de Ordem” e de recolhimento compulsório em espaços manicomial baseados em crenças religiosas e valores morais em torno das drogas consolidam a nova gestão econômica na cidade do Rio de Janeiro, que se transforma em cidade-mercadoria, ao mesmo tempo em que as práticas de cuidado são desmontadas em nome dos valores dominantes que insistem em criminalizar os usuários de drogas e tratá-los como doentes. A sociedade carioca do começo do século XX, nesse quesito, se parece com a do século XXI, sofisticando as estratégias de controle das “classes perigosas”, através das estratégias de guerra. Nos dias que correm se afirma de modo acrítico a existe de uma “epidemia do crack”, que necessita ser saneada pela ação das forças judiciárias (policiais), assistenciais e médicas. Mesmo com as evidências em contrário, a propalada epidemia ganha contornos de pânico moral contra os usuários de crack (DOMANICO, 2006). A Marcha da Maconha também sofreu com a perseguição policial como podemos ver na cena abaixo

### **5.8.1 - Cena 1: Marcha da Maconha 2012**

Em 5 de maio de 2012, aconteceu no Rio de Janeiro, em Ipanema, a primeira Marcha da Maconha depois da decisão do Supremo Tribunal Federal (STF), de 15 de junho de 2011, que considerou que as marchas organizadas em todo o Brasil são manifestações da liberdade de expressão e não podem ser criminalizadas por apologia, como consta no artigo 287 do código penal. A marcha, que contava com a presença de 10 mil pessoas, parecia estar resguardada pela decisão do STF da tentativa de criminalização e da violência institucional por parte da força policial, mas não foi isso que aconteceu naquele sábado de maio. A marcha seguia animada e estava quase no seu fim, quando um veículo do batalhão de choque da polícia militar do Rio de Janeiro passa, em clara atitude de provocação, no meio das pessoas que estavam no ato político pela legalização da maconha. Os manifestantes devolvem a provocação e cantam: “ei polícia, maconha é uma delícia”. Um policial desce do carro com um olhar sinistro e

uma bomba de gás lacrimogêneo na mão e a larga subitamente no meio dos manifestantes que ali estão. BUM! Um estrondo seco. Com o susto as pessoas correm, outros xingam. A partir daí os policiais partem pra cima, agridem, atingem os instrumentos dos membros do Bloco Planta na Mente e atiram mais bombas de gás lacrimogêneo, de efeito moral (ou talvez fosse melhor chamar de efeito moralista). Chovem também balas de borracha. Uma manifestação do movimento social mais uma vez termina melancolicamente com a truculência policial.

O cenário de violência policial descrito acima indica a persistência de uma linha dura guiada pela “guerra às drogas” que é ensejada pela política proibicionista. Como vimos, o proibicionismo se expande no século XX e continua em pleno funcionamento no Brasil. A Marcha da Maconha é um movimento social formada por um coletivo não-centralizado e acontece desde 2002 no Rio de Janeiro. Muitas marchas foram proibidas judicialmente no Brasil baseadas na Lei 287 do Código Penal, no artigo que descreve a apologia pública a um fato criminoso, além disso, foram enquadradas no artigo 288 como se a marcha fosse “quadrilha ou bando”. Em muitas cidades foram simplesmente proibidas pela autoridade pública contrária a esse debate apresentado pelo movimento social.

Portanto, o que a cena apresentada evidencia é a repetição atávica de um modelo que articula dois paradigmas: abstinência e guerra às drogas. As defesas desses paradigmas constituem a missão policial e se atualizam quando, mesmo sem o respaldo legal, agem na dispersão dos coletivos e movimentos sociais brasileiros que querem debater a política sobre drogas vigente no país.

Outro senso comum reproduzido diante das drogas é abordá-las a partir de um dos termos da equação e perder de vista a sua integralidade como um contínuo processo de relações que passam pela produção, distribuição e consumo. A axiomática do capital produz uma separação, como se cada elo funcionasse isoladamente, ou sendo remetido a somente um dos elos desse contínuo, através de um procedimento binário. O proibicionismo, em sua aliança com a máquina de Estado, funciona afirmando uma lógica binária que separa o lícito do ilícito e o produto do seu processo de produção social.

A resistência diante desse processo de desconexão é devolver o desejo ao seu plano constitutivo de produção. “Tal é o primeiro sentido de processo: inserir o registro e o consumo na própria produção torná-los produção de um mesmo processo.”

(DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.14). Talvez essa seja a estratégia atual dos movimentos sociais, como é o caso da Marcha da Maconha, que ao questionar a regulação penal de uma prática que remete à liberdade existencial, no caso o uso de maconha, problematiza a produção subjetiva que sustenta o proibicionismo e também os efeitos nocivos da atual da política de drogas.

Diante das ações violentas do Estado guiadas pelo proibicionismo e as estratégias de consumo do capitalismo contemporâneo para neutralizar a força dos movimentos sociais e coletivos, os conceitos de máquina de guerra e de aparelho de captura criados por Deleuze e Guattari (2007c) nos auxiliam. Eles nos servem para pensar a relação do Estado com os movimentos e grupos sociais “minoritários” e as formas de violência acionadas pelo poder de polícia. Como vimos, o BOPE é uma força policial militarizada do Estado que, além das tarefas da guerra às drogas, também se volta para o controle dos coletivos e movimentos sociais que possam ser encarados como potencialmente perigosos. A sua tarefa de controle das “classes perigosas” nas favelas condiz com a própria história da instituição policial no Brasil (COIMBRA, 2001).

O conceito de *máquina de guerra* proposto por Deleuze e Guattari não se confunde com os instrumentos da guerra em si mesmos (armas, equipamentos bélicos, aparelhos tecnológicos etc.), pois essa noção explicita os modos de organização política que afrontam a centralização do Estado e o seu modo de organizar uma violência de polícia. Os movimentos sociais e coletivos podem também realizar políticas para promover modos de resistência à captura política pela força centralizadora que organiza o aparelho de Estado.

Para os autores do *Anti-Édipo*, o Estado se constituiu historicamente com a captura de máquinas de guerra nômades (tribos, bandos, maltas, foras da lei, etc.) a que elas são extrínsecas. Os nômades, nesse caso, são personagens conceituais que colocam em movimento máquinas de guerra, em contraste com a estrutura política expressa na máquina sedentária do Estado. Portanto, podemos pensar os movimentos sociais como aqueles que se constituem no afrontamento com a máquina de captura e centralização política próprias da lógica do Estado. Essa concepção apresentada por Deleuze e Guattari os aproxima das pesquisas que Foucault (2005, p.292) realizou sobre a governamentalidade, ou seja, a estatização de técnicas de governo que “é ao mesmo tempo interior e exterior ao Estado”.

Sobre a entronização das máquinas de guerra, Deleuze e Guattari (2007c) afirmam: “O Estado por si só não tem máquina de guerra; essa será apropriada por ele exclusivamente sob forma da instituição militar.” (p.16). Quando o aparelho de Estado introduz essas máquinas de guerra no seu corpo, o faz através da disciplina da instituição militar, que, no entanto, sempre pode fugir ao controle e derivar para forças paramilitares e milícias.

No funcionamento da máquina de guerra existe uma violência que não cessa de operar, mas que corresponde a outra natureza política. Ela é disruptiva, pois se desenvolve como um turbilhão, uma força sem um centro específico. O aparelho de Estado desenvolve uma forma específica da violência que tende à centralização, a organização da violência e a sua distribuição desigual no território. (DELEUZE e GUATTARI, 2007c).

Essa é uma característica marcante da polícia no Rio de Janeiro: a sua ação desigual nos espaços da cidade. Enquanto na favela a violência letal é autorizada, nos espaços nobres da cidade ela é contida. Deleuze e Guattari (2007c, p.144) afirmam que o monopólio da violência concernente ao Estado implica uma violência estrutural afirmada em nome do “estado de direito” que se exerce pela polícia contra os “criminosos” ou qualquer outra figura do inimigo “para fazer reinar a paz”. Essa concepção que permeia o Estado se faz presente na atual política de segurança do Rio de Janeiro, onde as UPP emergem como solução governamental para combater o tráfico de drogas, ou seja, se justificam sempre no combate aos “criminosos”. A polícia realiza o domínio armado das favelas para pacificá-las das possíveis ameaças.

Podemos ver essa distribuição desigual operada pelo Estado na Chacina da Maré que aconteceu em junho de 2013.

### **5.8.2 - Cena 2: Chacina da Maré 2013**

No começo de junho de 2013, manifestações acontecem em São Paulo e Porto Alegre e em outras cidades para reverter o aumento das passagens de ônibus. Em São Paulo o Movimento Passe Livre é o principal articulador dos atos públicos. A polícia reprime violentamente as manifestações, elas crescem. Sem líderes e de modo horizontal, as manifestações se propagam pelo país por contágio, como se fosse um vírus, convocadas pelas redes sociais. Em várias cidades do país ocorrem manifestações gigantescas, multidões nas ruas. As ruas da cidade são inundadas por uma maré de



cartazes e de gás lacrimogêneo lançado por policiais na tentativa de conter as manifestações. Políticos profissionais não sabem o que fazer. Sociólogos não conseguem interpretar o que acontece. Há muito tempo que não se via manifestações tão fortes no país. No dia 24 de junho em Bonsucesso, zona norte do Rio de Janeiro, uma manifestação corta as ruas do bairro pedindo a redução da tarifa de ônibus. Os policiais militares acompanham. Como em muitos outros atos que aconteceram no mês, a polícia age com violência, mas dessa vez as balas não são de borracha. O BOPE entra em ação e invade a Maré, um morador e policial são mortos. O batalhão organiza uma operação de vingança na favela e no dia 25 de julho, o saldo total é de 13 pessoas mortas.

O Estado desenvolve uma ação precisa de organização da terra tomada como objeto de poder, por isso os Estados nacionais necessitam fixar-se em um território. A terra é objeto da imposição de fronteiras, assim, a composição do Estado é necessariamente territorial. Por esse ponto de vista, Deleuze e Guattari marcam que o Estado necessita pacificar o espaço para se instalar. Portanto, o modelo do Estado é a captura que se realiza por uma burocracia policial e pela produção de uma guerra ininterrupta.

Essas questões apresentadas por Deleuze e Guattari sobre o Estado já tinham sido objeto de análise do antropólogo Pierre Clastres ao analisar as sociedades sem Estado. A tese de Clastres (2003) é que as sociedades ameríndias se constituem como sociedades contra o Estado. Para ele, a ausência do Estado nessas sociedades não se deve a um atraso de desenvolvimento de qualquer ordem, mas é resultado de uma ação coletiva e coordenada que visa conjurar o seu aparecimento. A luta dessas sociedades é contra a possibilidade de transformar-se em Estado e da centralização do poder em torno de um chefe despótico. O antropólogo francês considera que a violência exercida nas sociedades com Estado necessita do poder de polícia e da vigilância para manter as desigualdades.

Ao lado desses espaços dominados pela polícia, pode ser criado um espaço que aponte novos caminhos e territórios existenciais. Os autores de *Mil Platôs* consideram que: “um movimento artístico, científico, ‘ideológico’, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 2007c, p.109).

Desse modo, temos de um lado um aparelho de captura das experiências de modos de governo que se dão nas zonas “marginais” ou limiares do aparelho de Estado, e de outro, organizações políticas autônomas que resistem às estratégias de centralização operadas pela máquina de Estado. Esse é o caso também do Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro (GTNM-RJ) que busca evidenciar que a “luta pelos direitos humanos tem sido a forma de resistirmos aos mecanismos autoritários que assumiram a forma de aparelhos de Estado nos anos 1960.” (COIMBRA, PASSOS, BENEVIDES, 2002, p.21) e que permanecem em funcionamento nos dias de hoje. Isso se dá também com as estratégias de Redução de Danos que se desenvolveram nos limites do Estado e da sua política proibicionista.

A máquina de guerra, ao contrário dessa violência estrutural, dirige a sua violência de modo suplementar contra o Estado e afirma uma singularidade, como a que foi defendida no maio de 68, e as experimentações realizadas por grupos políticos, artistas marginais e minorias. No entanto, como discutimos, no Brasil “[...] as experimentações das décadas 1960/1970 tiveram como correlato a formação de um governo ditatorial que usou o Estado para massacrar a vida.” (COIMBRA, PASSOS, BENEVIDES, 2002, p.21).

Vimos também que a experimentação e a estratégia dos grupos minoritários passam continuamente por uma tentativa de apropriação ou assimilação dentro do aparelho de Estado e da indústria cultural. É por isso que muitos dos aspectos propostos pelo movimento contracultural foram neutralizados e incorporados ao funcionamento do capitalismo e do Estado sem maiores crises para o processo de acumulação de capital. O movimento *hippie* da década de 60, por exemplo, que desenvolveu uma crítica à racionalidade tecnocrática e à lógica do capitalismo, foi pouco a pouco assimilado e consumido como um modismo, tendo seus traços mais críticos neutralizados.

No contexto de experimentação, *Meteorango Kid* ressalta que a violência aparece como uma estratégia de combate ao terrorismo de Estado. No *Bandido da Luz Vermelha* a violência aparece a partir de um quadro histórico amplo, que ultrapassa o reducionismo que liga a questão criminal aos apelos pela ação violenta de polícia. Ali não existe dicotomia estabelecida entre bandido e polícia, eles estão juntos e integrados pelo mesmo plano-sequência. Inclusive, na cena final, o bandido se mata e o policial logo depois cai morto ao seu lado.

Os personagens presentes no *Meteorango* e suas agruras indicam que houve uma transformação no modo de subjetivar, apontam um modo singular de existir e estar no

mundo, e isso também está relacionado ao modo como a questão das drogas aparece em cena. A droga não é algo em si mesma, tendo em vista que está imersa em uma série de acontecimentos políticos e estéticos. Por isso, em *Louco por Cinema* emerge a questão do cuidado coletivo da experiência criadora.

A política de segurança atual atualiza duas categorias de acusação da sociedade brasileira da década de 70 descritas por Velho (1997, p.67): o drogado e o subversivo. Como o próprio Velho afirma: “O drogado é visto como um indivíduo que foge das suas obrigações ou as cumpre mal, sendo, portanto, um indivíduo improdutivo e parasitário.” Já a categoria de subversivo expressa uma “[...] ameaça as regras vigentes quanto ao trabalho, a repartição das riquezas e a organização da produção propriamente dita.” (Idem, p.67-68).

Para o autor essas duas categorias são acionadas estrategicamente para denunciar as ameaças para a reprodução da família e do trabalho. Com o avanço do mercado das drogas e a difusão do comércio varejista, a figura do traficante e do “vapor” passa a figurar como um novo personagem desse cenário. A economia das drogas se amplia na década de 80, favorecida pelo aumento do desemprego formal e o desmonte do parque industrial no Rio de Janeiro. Essa nova economia vai recrutar os jovens moradores de favela para a letalidade do sistema penal brasileiro. (BATISTA, 2003b).

Não é por acaso que a música de Caetano Veloso “Fora de Ordem”, que reflete esse momento de transformações, diz: “vapor barato, um mero serviçal do narcotráfico/ foi encontrado numa ruína de uma escola em construção” e mais adiante constata que: “alguma coisa está fora da ordem/ fora da nova ordem mundial.” (VELOSO, 1992). O mal-estar persiste em não saber que coisa é que está fora de ordem, algo de inominável que insiste na ordem atual.

Com a justificativa do combate às drogas se pode a qualquer momento lançar mão do seu poder de polícia contra os grupos marginalizados. Além disso, os lucros advindos do comércio de drogas entram em conexão com o tráfico de armas. O combate às drogas ilícitas gera lucros também no chamado mercado lícito. A indústria das armas e de segurança são as principais beneficiárias em todo o mundo da lógica proibicionista. Para isso é constituído um diagrama de poder que organiza os cenários e os dispositivos legais dessa política.

Nos dias atuais, o sociólogo Luiz Antônio Machado (2008) propõe a noção de “sociabilidade violenta”, que expressa como os moradores de favela no Rio de Janeiro estão emparedados diante da ação policial e do arbítrio do tráfico de drogas armado

presente nas favelas e outros territórios da pobreza. A criminalização dos moradores de favelas, operada pela generalização abusiva do tráfico de drogas para todos que estão naquele território, impõe uma dificuldade adicional para que eles e as associações de moradores sejam vistos como interlocutores políticos e tenham suas pautas consideradas pela sociedade, em geral, e pelo poder público, de modo particular. Dessa maneira, a estratégia encontrada é operar uma “limpeza simbólica” que visa afastar as representações criminalizadoras da associação direta entre os territórios da pobreza e seus moradores ao tráfico de drogas. (MACHADO, 2008).

Hoje, os cenários das drogas são associados sistematicamente à violência do Estado e de traficantes armados nas favelas. Soma-se a isso a crescente militarização para combater as drogas. A degradação presente nas cenas de uso de crack expressa a falência das políticas sociais e a inexistência de articulação intersetorial para responder a partir de estratégias de cuidado. O Estado reforça seus aspectos punitivos e opta pelo recolhimento compulsório ou involuntário dos usuários em situação de rua, ao invés de incentivar as estratégias psicossociais e a clínica ampliada. Ocorre, dessa maneira, uma reconfiguração dos personagens e da ação diante de um cenário político completamente transformado.

Estamos diante de um novo arranjo do campo problemático para a experiência com as drogas, onde os movimentos sociais minoritários precisam criar estratégias de ação que possam ao mesmo tempo denunciar o aspecto mortífero da política de exceção e criar, a partir de “utopias ativas”, novos modos de sociabilidade que conjurem o Estado assassino. No dia 02 de Julho movimentos sociais e organizações da Maré fizeram uma manifestação em memória das vítimas assassinadas e exigiram um pedido de desculpa do governador e o secretário de segurança pública pela operação policial do BOPE. Vemos que a lógica de guerra presente no *Tropa de Elite* segue provocando extermínio nas favelas em nome da segurança pública e da manutenção da ordem.

## 6 – Redução de Danos: Um olhar de Dentro

I want to be there when the people start to turn it around  
 When they triumph over poverty  
 I want to be there when the people win the battle against AIDS  
 I want to lend a hand!  
 I want to be there for the alcoholic  
 I want to be there for the drug addict  
 I want to be there for the victim of violence and abuse  
 I want to lend a hand! - Send me!<sup>98</sup>

Hugh Masekela

Buffalo Soldier  
 Dreadlock Rasta  
 There was a Buffalo Soldier  
 In the heart of America

Bob Marley

O paradigma da RD é definido por suas produções éticas que incentivam ao mesmo tempo a *experiência de cuidado e o cuidado da experiência*. O vídeo *Retrato Favela: um olhar de dentro* (2003) sobre as práticas da RD nos auxilia a ver o seu percurso no Brasil. De modo complementar, “ampliando um olhar de dentro”, analisaremos os relatos de campo de um programa de redução de danos. Dessa maneira, vamos cartografar a trajetória da RD e da construção do seu paradigma a partir das narrativas e da experiência dos redutores de danos.

### 6.1 - Retrato Favela: Um olhar de dentro

O vídeo documentário começa ao som da pancada ritmada de um surdo, são inseridas algumas cartelas indicando as instituições que possibilitaram a sua realização. A primeira é da ABAREDA – Associação Baiana de Redutores de Danos<sup>99</sup>, seguida das logomarcas das Nações Unidas – Escritório contra Drogas e Crime (UNODC) e do Programa Nacional de DST/AIDS do Ministério da Saúde, que apresentam o vídeo *Redução de Danos: um olhar de dentro*. Essa obra audiovisual foi realizada após uma

---

<sup>98</sup> Eu quero estar lá quando o povo começar a virar o jogo / Quando eles triunfem sobre a pobreza / Eu quero estar lá quando o povo vencer a batalha contra a AIDS / Eu quero dar uma mão! Eu quero estar lá para o alcoólatra / Eu quero estar para o adicto em drogas / Eu quero estar lá com as vítimas de violência e abuso. Eu quero dar uma mão / Me envie! (Tradução nossa)

<sup>99</sup> A ABAREDA foi a associação criada pelos redutores de danos que atuavam na Ribeira, funcionando por alguns anos nesse bairro de Salvador, suas atividades duraram até o ano de 2008.

oficina com redutores de danos organizada pelo Ministério da Saúde. Portanto, é um trabalho de co-produção que, desde o modo como é pensado e realizado, reflete as estratégias de compartilhamento da experiência propostas pela RD.<sup>100</sup>

Surge a imagem de um homem negro de *dreadlocks* e a camisa do Esporte Clube Bahia que diz: “[...] a arma do redutor de danos são os preservativos, material informativo e a palavra né rei, e a palavra [...]” (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI 2003). O personagem, que ainda não foi apresentado, faz um gesto com a mão em direção a sua própria boca quando ele fala que a arma do redutor de danos inclui a palavra. Essa é uma arma diferente daquelas empunhadas em nome da guerra às drogas.

O gesto dele se realiza com o dedo fazendo um movimento constante que vai da língua até um possível interlocutor. Com a possibilidade da troca, de diálogos, a palavra vai e vem, circula. A arma do redutor de danos é, para o personagem, a potência de realizar trocas a partir da palavra. Mais adiante vamos ver no vídeo quais são as outras possibilidades de “trocas” e “compartilhamento” que a prática da RD permite. A próxima cena nos leva para o Bairro da Ribeira, na cidade de Salvador.

O Bairro da Ribeira é um dos bairros atendidos pelo Projeto Pontos Móveis de Redução de Danos, serviço de extensão permanente da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia. Uma nova personagem aparece com a camisa do projeto dentro de um barraco rodeada por outras pessoas.

Um novo corte e surge um homem, no enquadramento da cena vemos um álbum seriado utilizado pelos redutores de danos onde está escrito: “O que precisamos saber sobre DST”. O redutor de danos fala com sua voz rouca: “Redução de danos, eu penso assim, é uma lição de viver”. Essa frase dita pelo redutor de danos pode ser encontrada num grafite feito por pessoas parceiras do projeto em um muro da Ribeira. A lição de viver que a RD incita pode ser lida além do senso-comum que reproduz “lições de vida”, que serve de exemplo, ganhando o sentido de uma vida exemplar a ser seguida, mas como uma prática que nos coloca diante das escolhas do viver, e aí tal prática lida com os aspectos éticos próprios da vida.

Andrade (1998, p.160) lembra que por vezes o uso de drogas “se constitui num modo de vida” e em outros numa “forma de suportar a vida.” Isso demonstra que existem diferentes modos de viver e fazer uso das drogas. O viver implica também uma

---

<sup>100</sup> Retrato Favela: um olhar de dentro. Direção, roteiro e produção ABAREDA e Marco Manso; Direção geral: Márcia Medeiros; Produção Executiva: Beth Formaggini; Edição: Flávia Celestino. Salvador, 2003. 1 CD.

experimentação cotidiana que se passa no coletivo e nas relações estabelecidas no espaço público. Desse modo, o viver é uma prática de resistência que acontece de modo impessoal, enquanto que a vida pode ser tomada como aquilo que substantivada pelo poder, aquilo que o poder vai gerir para alcançar um benefício político e econômico.

Nova cena e agora vemos um homem (Ubirajara ou Bira), sem camisa, sentado numa cadeira de rodas no meio da rua, ele diz: “Eu penso assim que no meio de cem, cinqüenta camisinhas, eu salvei uma vida ou duas.” A questão da vida e do viver insiste na apresentação da redução de danos e na sua prática.

A RD envolve vidas, mas sua ação acontece na singularidade da experiência com as drogas e as formas de viver com ela. Ou seja, a possibilidade sempre aberta de se produzir algo para além do produto “drogas”.

No vídeo aparece o interior da Associação Baiana de Redução de Danos (ABAREDA) e somos apresentados a Marco Manso, também conhecido como “o Rasta”, que vai guiar nosso olhar pela RD e os seus territórios. Marco realiza um atendimento a uma pessoa diante das câmeras. O rapaz dá o seu nome completo e idade: “[...] 28 anos, ninguém diz, mas é, né, velho.” Marco, então, entrega a ele material informativo sobre DST/AIDS e preservativos, o rapaz faz um comentário: “[...] as mulher (sic) tão tudo doida” e ri para a câmera e depois diz em tom de brincadeira e desafio, pergunta: “[...] tá me filmando, é?”.

Vemos um conjunto de casas sem reboco dentro de uma favela. O som é direto e Marcão, que parece ser a pessoa que também opera a câmera, comenta: “Olha só a visão que eu tenho de cima da laje da minha casa, para ter uma ideia o favelão que é onde eu moro, rei.” Ele filma a favela do Nordeste de Amaralina, em Salvador, e com uma panorâmica, narra: “lá no fundo onde tem aquela vegetação lá é o parque da cidade, é onde tem uma favela onde o bicho pega, Nova República”. (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI, 2003).

Na narração Marco marca as diferenças sociais: “Olha, só tem bairro nobre, olha lá no fundo os prédios.” Mesmo no espaço tido como privado, na laje da sua casa, ele analisa as questões políticas, nas quais a cidade está imersa. A relação entre a favela em que mora e os bairros nobres do entorno mostra o seu procedimento político e narrativo e que vai ficando evidente ao longo do filme. Outro ponto relevante é que Marco é o narrador principal do vídeo, mas não é o único, outros narradores emergem ao longo das cenas e contam eles mesmos suas histórias.

Marco apresenta a rua onde vive, a câmera está posicionada na Kombi que ele dirige e de onde também dirige a cena. Subindo uma ladeira, ele avista seu pai e diz pausadamente: “[...] aquele coroa sentado lá na frente é o meu pai. O culpado de tudo isso é ele, 87 anos.” A Kombi para em frente ao seu pai e a câmera o filma de frente. Marcão fala “e aí, Colomi?” em referência ao pai que responde rindo: “Você é descarado”.

A pessoa que está ao lado de Marco continua a brincadeira e observa: “Você tá bonito pra porra”. A cena se dá em clima de surpresa, o pai do protagonista estava sentado em frente de uma casa e não esperava pelo encontro, a reação é acolhedora. Para nosso narrador, o contato familiar acontece na rua. Esse contato abre novos sentidos para os papéis sociais que estão em jogo: o pai, o amigo, o vizinho, etc.

As relações são alegremente públicas, sem cerimônias. O que seria o mais íntimo (a casa, a família) aparece descaradamente em uma relação de produção com o espaço público e os aspectos políticos da experiência. Portanto, a estratégia da RD tem como procedimento tratar a questão das drogas de modo aberto, sem subterfúgios moralizadores, não é a toa que o termo Colomi (uma marca de papel de seda muito utilizado pelos usuários de maconha para enrolar os baseados) serve de apelido para o pai. Aqui, o “descaramento” de Marco é índice de uma relação direta com aquilo que é o mais concreto das experiências com as drogas e as formas de lidar com elas, abertamente no debate público. Por isso, o “descarado” aqui é aquele que age e narra sem vergonhas, sem caretice.

### **6.1.1. - Marco, o Rasta, e a Redução de Danos**

Depois das apresentações e da descrição inicial do contexto, Marco continua no papel de redutor de danos e diz sobre o vídeo que está sendo feito: “[...] a ideia do Ministério [da Saúde] desse documentário é de estar registrando esses quatorze anos da redução de danos, eu acho que quatorze anos que construímos juntos.” Somos apresentados às ferramentas do redutor de danos, os insumos fornecidos pelo Ministério da Saúde - Coordenação Nacional de DST/AIDS, a Kombi do projeto Pontos Móveis, o formulário, os preservativos.

Marco pergunta para duas meninas: “o pessoal está fazendo o que com essas camisinhas que o pessoal distribui aí?”. Elas respondem: “Rapaz, está usando muito”.



Marcão pergunta: “Na madrugada o pessoal está usando mesmo ou é estória?”. Uma delas responde: “Como é que não usa, só bolo doido. Não sabe de onde vem as pessoas [...]”.

A relação entre drogas e sexo aparece aqui. Um certo usos dos prazeres é delineado entre o sexo e as drogas. Em 2003, ano em que o vídeo foi realizado, a RD estava, majoritariamente, ligada ao financiamento da Coordenação Nacional de DST/AIDS, que tinha como uma das preocupações a disseminação do HIV entre usuários de drogas e seus parceiros. As pesquisas apontavam uma correlação entre a prevalência de HIV/aids e o compartilhamento de seringas e também o uso de álcool e outras drogas e sexo desprotegido.

Algumas cenas se passam e agora estamos com Marco a bordo de um barquinho a remo que é conduzido pelo redutor de danos Bidé. Esse barquinho não se parece em nada com o cenário sugerido na música da bossa-nova, pois ele desliza em águas cheias de lixo e em meio às palafitas. Marco pergunta a Bidé como é que era o uso de drogas naquele território antes e depois das ações de redução de danos. Ele responde: “Era demais, antigamente não existia seringa [descartáveis] [...] que existe agora. Antigamente, os caras pegavam do lixo, do esgoto, um pegava do outro. Hoje em dia não, já tem a seringa fácil”.

Diante da câmera Bidé quer saber: “pode falar do cachimbo?” Marco diz que sim e ele continua:

Tem o negócio do cachimbo e pá que eles [usuários de crack] não estão pegando mais da lata do lixo. Antigamente o cara drogado era drogado mesmo, meu irmão. Hoje em dia é cada qual com a sua seringa, com o seu cachimbo. Se precisar de um médico a redução de danos tem aí, tem o carro do CETAD dá esse apoio para a galera, tanto para usuário de drogas como para não usuário, para a comunidade e eles estão vivendo aí melhor. (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI, 2003)

A afirmação de Bidé, de que antes da RD o pessoal era “drogado mesmo” indica que existe uma transformação no modo de se relacionar com as drogas, pois mesmo sem deixar de usá-las, algo se passa nas relações de cuidado que uma nova prática com as drogas injetáveis ou com o crack torna possível. É possível continuar a usá-las sem se transformar em um “drogado mesmo”. Aqui o termo associado ao drogado indica aquilo que se repete de modo degradante, a sua marginalização. É nesse contexto que se pode pensar em práticas de cuidado de si que se abra para o outro, a relação com a alteridade,

com as forças coletivas. Nesse caso a atitude de não compartilhar seringas usadas é o indicativo do compartilhamento de uma experiência de cuidado.

Marco apresenta a paisagem do Subúrbio Ferroviário de Salvador e depois pergunta para Bidé qual era o bagulho [substâncias psicoativas] que a galera usava antes da RD. Bidé fala dos anabolizantes, da Asmosterona. Sobre o modo de usar essa droga, ele diz: “diluía, coava e depois injetava” O redutor de danos diz que a depois: “a cocaína, depois o crack invadiu e está arregaçando a área.” A conversa em tom informal entre Marco e Bidé dá pistas importantes da experiência de cuidado e a leitura política sobre o contexto e das ondas de substâncias psicoativas que passaram pelo território até a chegada do crack.

O passeio acaba e voltamos com o Rasta para a terra firme onde as palafitas se equilibram. As condições sociais e sanitárias são expostas sem máscaras, dadas a ver sem disfarces. Nos damos conta de que estamos “em pé em cima do monte de imundo lixo baiano” (VELOSO, 1992), realmente alguma coisa está fora da ordem. Marco está diante desse cenário e o vídeo documenta os impasses históricos e políticos da sociedade brasileira e o impacto que isso provoca na questão das drogas e no direito à saúde.

Um homem conta a Marco uma história de truculência policial. Ele havia reclamado de um menino que jogou o lixo embaixo das palafitas e logo depois foi ameaçado com a arma em punho por um policial, pai do menino, que mandou jogar o lixo lá mesmo: “joga essa porra aí mesmo que eu é que tô mandando”. O homem ameaçado comenta a situação: “É porque ele é polícia, se ele não fosse eu dava uma queixa dele, mas dar pra quê? Para depois ele voltar de noite, meter o pé na minha porta e me matar com um capuz na cabeça”. (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI, 2003).

Aqui a polícia aparece como vizinho dos moradores das palafitas e a sua ação faz com que o monte de lixo aumente ao seu redor, dessa maneira, ao contrário do que se poderia imaginar, o policial garante que tudo continue “fora de ordem”, ou quem sabe essa é que seria a tal “ordem” imposta para essa população. Em relação ao lixo o homem observa:

Você precisa filmar é de noite Rasta, porque os ratos brigam um com o outro para comer resto de comida e de lixo. Você arrasta o guarda-roupa e tá cheio de cocô de rato e a porra toda. O pior é que os meninos ainda ficam aí, procurando pedaço de pau, pra fazer um metro e ganhar quatro reais para comprar um pão. Porque não tem emprego fixo. (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI, 2003).

Diante dessa situação de extrema miséria e precariedade estrutural, o crack parece não ser o maior problema que essa comunidade enfrenta. A questão das drogas ganha, então, um contexto social, uma paisagem se desenha em meio às palafitas e à intensa degradação econômica. Com o que vemos no vídeo, não se pode analisar a questão das drogas dissociadas desse contexto de desigualdades persistentes e de condições de existência tão adversas e insalubres. A deficiência das políticas sociais fica evidente e os contrastes são gritantes, como o narrador Marco Manso faz ver logo de cara. O crack não é, dessa forma, o causador dessa situação, mas um fator a mais, associado a essa equação política. O Rasta comenta quase surpreso que, apesar de toda essa miséria, as pessoas dali vivem felizes. As pessoas que vivem nessas condições resistem como podem e com as ferramentas que tem à mão diante da experiência da violência cotidiana.

### **6.1.2 – O Programa de Troca de Seringas**

Marco apresenta a base do PTS (Programa de Troca de Seringas) que fica na casa de Antônio Nunes, o Toca. Na casa ficam as seringas, preservativos, todo o material de prevenção. Toca dá um depoimento sobre o seu uso de drogas, diz que era um usuário contumaz e que não parava de usar, era só achar as drogas, para que usasse todo o dia e principalmente drogas injetáveis. “Todo mundo compartilhava as seringas, depois que eu comecei a trabalhar com a redução de danos, através de Marco Manso começamos a fazer troca de seringas [descartáveis]”. (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI, 2003).

Ele afirma que antes da RD os usuários compartilhavam as seringas usadas e com o início das ações de redução de danos, foi possível fazer a troca de seringas usadas por uma nova seringa descartável. Toca considera que as ações de redução de danos aumentaram a auto-estima da “galera” usuária de drogas da comunidade da Ribeira, porque antes eram, segundo ele, discriminados e considerados “estuprador e ladrão”. Hoje a situação seria diferente, pois ele “troca ideia” e os usuários de drogas perguntam se vai ter palestra sobre aids e DST.

É notável que além de realizar a troca de insumos, o que é o caso das seringas descartáveis, existe também a possibilidade da troca de ideias, de fazer a palavra circular e de estabelecer relações horizontais com os usuários de drogas no trabalho de campo, relações que fortalecem a experiência de cuidado. A construção do vínculo

através da relação de confiança entre os redutores de danos e usuários é um dos pontos mais visíveis desse contato. A construção do vínculo, no entanto, não é algo fácil, pois depende da disponibilidade e da presença que é consolidada ao longo do tempo, numa relação persistente de abertura por meio do exercício que envolve a confiança e da autonomia das pessoas envolvidas.

As seringas e outros insumos seriam o ponto de partida para a possibilidade de outras trocas que dão corpo ao paradigma da RD: as trocas de experiências e ideias em relação às drogas e outras questões que passam pelas estratégias de cuidado.

Bastos (1998, p.91), parafraseando o conceito de economia das trocas simbólicas do sociólogo Pierre Bourdieu, fala de “uma economia simbólica das trocas... de seringas” a partir da experiência da RD com o Programa de Troca de Seringas (PTS). Ele quer dizer com isso que o PTS vai além da troca de insumos, para efetivar “[...] um impacto potencial sobre as comunidades de usuários de drogas e sobre as comunidades de uma forma geral, para além das seringas propriamente trocadas.” (*Ibidem*, 1998, p.97).

Toca diz que as estratégias de redução de danos no bairro ajudaram a perceber os usuários de drogas como cidadãos e não no sentido atribuído anteriormente, que era de marginal e vagabundo. Marco quer saber do redutor de danos como ele consegue separar o trabalho de agente de cuidados e os hábitos de fumar e tomar drogas? Ele responde:

Equilíbrio as coisas, porque eu sei que tenho uma responsabilidade que é o trabalho na redução de danos, ali eu esqueço totalmente a droga, compadre, ali para mim já não existe a droga, existe a responsabilidade se eu sou redutor de danos. Tem que entrar no campo de cara limpa para ouvir e prestar atenção para o que os usuários tem a me dizer”. (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI, 2003).

Ele analisa o benefício que o trabalho de redução de danos traz para ele: “É um trabalho que eu sinto gratificante, chego até a me arrepiar, cara. Leve fé.” (*Ibidem*).

Marco avalia o trabalho do ponto fixo e diz que Toca tem trabalhado com usuário de crack e de anabolizantes, na área de Toca ainda existem pessoas que fazem uso de drogas injetáveis. Ele balança a caixa coletora para que possamos ouvir o barulho das seringas usadas dentro dela. Marco pergunta se não tivesse um dispositivo daquele na madrugada em que as pessoas fazem uso de droga de modo mais intensivo - “[...] o bicho pega é na madrugada, né velho” - para concluir sobre a importância de haver um ponto fixo como aquele.

Marco-Rasta também pesa o incômodo que é ter um ponto fixo de coleta de seringas usadas dentro de casa para o pessoal que trabalha, porque comumente às três horas da manhã, um usuário bate na porta do redutor e pede uma seringa. Ele conta rindo a história de um redutor de danos, Agnelo, a quem os usuários acordavam de madrugada e pediam seringa. Ele recusava-se a fornecer naquele horário. Os usuários ameaçavam dar tiro na casa de Agnelo e fazer queixa ao Rasta. Ele conclui: “[...] é foda, mas a galera gosta de fazer o trampo.” (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI, 2003).

Somos apresentados a uma redutora de danos chamada Zefinha, que conta a história de um usuário que pediu a ela que aplicasse nele uma droga. Ela conta que recusou e deu a ele duas seringas descartáveis. Marco considera que para os trabalhadores é importante o respeito conquistado. Para ele, Zefinha tem outro lugar na comunidade “[...] depois que começou a colar com a redução de danos.” Zefinha confirma:

Pessoas agora passaram a me olhar de outro jeito. Aprendi a ser mais educada, tipo assim, quando eu via alguém fumar uma pedra pegava no chão e botava na boca [...] eu passei por diversos cursos, eu conheço várias pessoas que conversam comigo sobre isso e agora eu já sei como explicar a ela o porquê de não fazer aquilo. Eu me sinto importante. (MANSO, MEDEIROS, FORMAGGINI, 2003).

Zefinha dá um depoimento emocionado e franco que tem muito significado para explicar o paradigma da Redução de Danos. Marco pergunta a ela como é o convívio com as drogas hoje, se ela se cuida mais, tem preocupação com o preservativo e os tipos de drogas. Então Zefinha afirma: “Eu assumo o meu controle nas drogas. É devagar e sempre [...] e um dia eu vou aprender a não mais usá-la. Não é impossível, mas é difícil pra caralho, maluco”. Zefinha se emociona, pega o copo d'água sobre a mesa e chora diante das câmeras. Aqui o controle não vem de fora como uma regra, uma prescrição, mas como um exercício, que é estabelecida por ela mesma, uma regra imanente à experimentação. Zefinha assume o controle dela mesma. É a partir desse exercício de cuidado que se pode produzir algo novo. Ela diz que não é tarefa fácil, mas é algo possível de se conseguir.

O paradigma da RD materializa-se na experiência de Zefinha com as drogas, pois estamos diante de uma experiência de cuidado consigo e com os outros que acontece como exercício ético, no qual a abstinência está no horizonte de possibilidades sem ser um ponto de partida ou uma meta. O paradigma da RD trabalha com a

experiência dos usuários de drogas, para assim construir com eles estratégias de cuidado possíveis e pragmáticas. O cuidado da experiência se desdobra em experiência de cuidado.

A redutora de danos continua a elaborar a sua relação com as drogas: “[...] ela não tira minha fome, não tira meu psicológico, meu sono, sou uma pessoa normal, mas o físico ela destrói, só isso” (*Ibidem*).

Zefinha conta uma experiência que teve com o crack. Ela fumou e foi trabalhar e logo depois ela sentiu que a sua garganta tinha inflamado e ela já ficou na “psicose”. Tem outra droga, que segunda a redutora de danos, racha os lábios e ela quer saber o que tem naquela substância para produzir aquele efeito. A maconha e as drogas injetáveis ela ainda usa, não de modo freqüente; o pó que ela diz que já cheirou muito e que consegue hoje “virar a cara, não tô nem aí”, mas que a pedra [crack] “é foda [...] ela pega pelo pé e rasteia [...] ela é ladrona.”

Depois ela pergunta sobre a experiência de Toca com essa droga. Ele diz: “[...] de primeira se jogava mesmo, mas agora não, bicho.” Quando chega a um lugar e alguém oferece uma pedra, ele evita ao máximo. Zefinha conta que no dia anterior botou um cara que queria usar crack para fora de sua casa, e que quando usava a droga via a madrugada passar rápido, quando se dava conta era cinco da manhã e questiona: “quero isso?” (*Ibidem*).

A ABAREDA estava fazendo uma campanha pelo não compartilhamento e testando a confecção de novos cachimbos. Só que o cachimbo foi adaptado pelos usuários, porque a tela deixava passar as cinzas, já que os usuários usam para fumar novas pedras. Zefinha mostra como ela adapta o cachimbo da ABAREDA com papel laminado, no qual faz alguns furos com a agulha de uma seringa. Ela também faz um cachimbo a partir de uma seringa. Portanto, as estratégias de cuidado incluem a experiência dos usuários e é por isso que elas ganham pertinência.

Um texto final esclarece que o vídeo que acabamos de ver é resultado da Oficina de capacitação para a produção de documentários *Redução de Danos – Um olhar de Dentro*, realizada em novembro de 2003, da qual participaram 18 associações de Redução de danos de todo o país.

## **6.2 - Cartografias de Salvador: Diários de campo**

Os relatos de campo constituem uma ferramenta de trabalho e análise dos agentes redutores de danos. Os relatos aqui apresentados expressam o trabalho de campo na cidade de Salvador, que era desenvolvido pelo Centro de Estudos e Terapia de Abuso de Drogas (CETAD) e que, em 2004, passa a ser realizado na Aliança de Redução de Danos – Fátima Cavalcanti (ARD-FC), Serviço de Extensão Permanente da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Esse material permite apreender as questões políticas que atravessam o campo de práticas da RD e também descreve uma paisagem da relação entre essas práticas e a cidade de Salvador, uma cartografia da experimentação e do cuidado.

Assim, podemos ter uma visão histórica dos cenários da cidade em *Meteorango Kid*, 1969, e os da atualidade com *Retrato Favela*, 2003, e também nos relatos de campo, referentes aos anos de 2002, 2005 e 2012, assim temos a descrição de cartografias da cidade a partir da perspectiva de *Meteorango*, de Marco Manso e dos redutores de danos.

Os relatos de campo de 2002 indicam um momento em que a RD ainda não tinha sido adotada como paradigma para as políticas públicas sobre álcool e outras drogas. Esse é o momento anterior à mudança institucional no aparelho de Estado que transferiu o incentivo da RD: da Política Nacional de DST/AIDS para a saúde mental.

Em 2003, a RD passa a ser o paradigma da política pública para álcool e outras drogas no Brasil. Os relatos de 2005 acontecem no mesmo ano em que são editadas as portarias (1.028 e 1.059) do MS que tratam da regulamentação da RD no SUS e o seu incentivo no Centro de Atenção Psicossocial para Álcool e outras drogas (CAPSad).

Começa a haver mais articulação com os dispositivos de saúde mental. Estes relatos de campo de 2005 que serão apresentados narram a experiência no Bairro do Nordeste de Amaralina e foram escritos quando participei das ações de RD, no projeto pontos móveis da ARD-FC. Em 2006, a Lei 11.343 instituiu novas políticas sobre drogas no país, mas não alterou o sistema proibicionista.<sup>101</sup>

Os últimos relatos, de 2012, dão o contorno atual dos embates da RD, nos mostram também o seu modo de fazer e a conjuntura política atual. O conjunto de relatos evidencia que a experiência de cuidado busca, ainda com muitas dificuldades, se

---

<sup>101</sup> A Lei 11.343/06 também prevê que nas práticas de cuidado aos usuários de drogas haja uma definição de projeto terapêutico individualizado, orientado para a inclusão social e para a redução de riscos e de danos sociais e à saúde.

fazer valer nos territórios diante da política hegemônica proibicionista e de guerra às drogas.

O paradigma da RD é construído no país pelo trabalho de diversos atores envolvidos com a prática, e aqui surge a partir dos relatos dos redutores de danos, nos quais podemos ter a dimensão da interação do paradigma com a prática concreta da RD no trabalho de campo. Analisamos ao todo 25 relatos de campo produzidos no programa de redução de danos.

Lourau (1993, p.72) considera que os diários de pesquisa revelam aquilo que está “fora do texto” das publicações científicas, o que é considerado marginal na experiência narrativa acadêmica. Esse “fora do texto” expõe a implicação do pesquisador, pois “falam sobre a vivência de campo cotidiana e mostram como, realmente, se faz pesquisa”. Portanto, esse aspecto processual, que revela as implicações do pesquisador com o campo, é descartado no momento da escrita para apresentar um produto acadêmico e institucional. A análise institucional compreende que o “fora do texto” é um dispositivo da pesquisa que faz funcionar a prática, “pois nele se exprimem, veladamente, as relações de poder existentes no ato de pesquisar”. (LOURAU, 1993, p.74).

Os relatos de campo aqui analisados constituem um rico material produzido pelos redutores de danos que realizam, como veremos, trabalho de campo em diversos bairros e localidades da cidade de Salvador. Aqui a RD evidencia uma experiência de cuidado, que, por sua vez, faz valer uma política da narratividade onde estão imbricadas políticas de saúde, política de redução de danos e uma política subjetiva e da narratividade, ou seja, um método cartográfico.

Concordamos com Escóssia e Tedesco (2009, p.99) quando afirmam que o método da cartografia visa analisar o plano coletivo das forças, que permite apresentar a dimensão processual e “[...] provocar a ampliação do olhar e assim ser capaz de atingir outras dimensões do objeto do conhecimento, ou seja, a processualidade que marca os acontecimentos do mundo.”

O método cartográfico também é uma ferramenta de pesquisa-intervenção e requer a habitação de um território para traçar um plano comum (PASSOS e BENEVIDES, 2009); (ALVAREZ e PASSOS, 2009) (PASSOS e KASTRUP, 2013).

Dito isso, vamos nos debruçar aqui sobre a experiência de cuidado da RD e os elementos que constituem o seu paradigma. Sabemos que existe no campo problemático



das drogas uma disputa de paradigmas. Identificamos que o paradigma da RD e o paradigma da abstinência e da “guerra às drogas” se confrontam nesse campo.

### **6.2.1 - Diários de campo de 2002**

No relato de 09 de janeiro de 2002, no bairro de Paripe, a redutora quer saber de um usuário “como está a saúde e como está fazendo uso de SPA's”. Ele se queixa da falta de “pedra” e diz que, quando isso acontece, ele e seu grupo tomam álcool. O usuário comenta com a redutora que sabe que a viagem de pico<sup>102</sup> e álcool não fazem bem à saúde. A redutora nota que está acontecendo uso constante de comprimidos tranqüilizantes entre eles. “Temos grupos de usuários que fizeram tudo ao mesmo tempo (como injetar, cheirar, fumar crack, fumar maconha, beber pinga e vinho e tomar rivotril)”. A narradora diz que depois de usar todo esse coquetel, eles relatam que não conseguem levantar no dia seguinte, a perna fica bamba e eles não conseguem “fazer sexo com a parceira” (CETAD, 2002).

No relato de 20 de abril de 2002, a redutora de danos conta que ela tinha combinado com o dono e o instrutor da academia de musculação de Paripe para fazer o trabalho nos sábados, com os usuários de anabolizantes. Ela fala dos insumos que tem com ela: cem seringas, caixa de preservativos, folders com informações. Nesse dia houve atendimento de 20 atletas e alguns foram encaminhados para testagem sorológica e para o endocrinologista, além de “orientações sobre DST/aids e hepatites. Os atletas ficam agradecidos e pedem um médico para poder tirar outras dúvidas”. A redutora diz que chamou a sua atenção que alguns dos atletas também são usuários de crack. Certamente, a imagem de uma pessoa “forte” ou musculosa não corresponde à imagem padrão divulgada das pessoas que fazem uso de crack, apresentados como “zumbis”.

Ela comenta das trocas de seringas para usuários de anabolizantes na academia, por semana eles trocam até 300 seringas. Sobre a economia das drogas, observa também que os usuários de crack juntam dinheiro aos poucos, moedas de 50 centavos, até ter cinco reais para comprar a pedra.

Um caderno de relatórios de campo narra o primeiro trabalho realizado por uma redutora de danos, no bairro de Santa Cruz, no dia 19 de fevereiro de 2002. A narradora

---

<sup>102</sup> Referência ao uso de droga injetável.

afirma que: “Logo de cara nos batemos com alguns policiais que estavam dentro do posto [de saúde]. Fiquei ansiosa por saber que o trabalho não fica bem com a polícia por perto” (CETAD, 2002).

A preocupação da redutora de danos era que a presença da polícia perto dos agentes de saúde criava desconfiança aos usuários de drogas, por eles serem alvo das investidas policiais e da sua violência institucional. Nesse dia as redutoras de danos fazem uma oficina sobre DST/aids e discutem o modo correto de usar o preservativo.

No relato, vemos que uma redutora de danos oferece preservativos para os policiais. Um deles não aceita e argumenta que elas estavam incentivando a prostituição. A narradora considera que a opinião dele vinha das suas convicções religiosas. O relato desse dia termina com a visita das redutoras de danos a uma academia de ginástica improvisada e a constatação do uso de cachaça entre jovens. Essa bebida alcoólica foi percebida como uma droga de uso corrente dos jovens da academia.

No dia seguinte, 20 de fevereiro de 2002, a redutora conta a sua segunda visita a esse território e no final do relato diz que a supervisora de campo sente que o clima não está bom, algo está diferente naquele território que ela já conhece, por isso tomam a decisão de sair mais cedo do campo. No entanto, o relato não especifica o que teria acontecido nesse dia. A experiência de campo implica na criação de uma sensibilidade para as forças do território e o conhecimento dos sinais que emergem na cena.

Um dia depois, em 21 de fevereiro de 2002, a mesma redutora escreve sobre a possibilidade de construir redes no bairro de Periperi e as conversas que foram feitas para legitimar o trabalho com os usuários de drogas e até mesmo com o traficante local, que concorda com a entrada dos trabalhadores de saúde no território. As redes, para desenvolver o trabalho, passam pelos atores oficiais e também por aqueles que criaram algum tipo de legitimidade no território. Nesse caso, a rede e a experiência de cuidado abarcam os atores que estão no polo da repressão, como aparece no primeiro relato dela no bairro de Santa Cruz, e também os que integram o mercado varejista dessas substâncias, como está marcado nas conversas realizadas nesse dia. Em alguns casos, trabalho de sensibilização da RD consegue promover um plano comum, incluindo policiais, em práticas que sejam pautadas no respeito à pessoa do usuário de drogas e a defesa dos seus direitos. Nesse sentido, a experiência de cuidado se amplia para além da lente do legal e ilegal, do proibido e do permitido.

No dia 14 de março de 2002, uma redutora de danos narra a sua ida ao bairro da Ribeira com Marco Manso, chamado por ela de Marcão. A redutora/narradora fala que

eles encontraram outro agente redutor de danos que mora no bairro, Toca. Dois usuários de drogas se aproximam deles para pedir preservativos a Marcão. Eles vão até a casa de um usuário e ela observa que ele foi muito simpático. A agente nota que os usuários fazem um baseado de maconha e fumam diante dos redutores de danos, que respeitam a liberdade dos usuários.

Marco e Toca mostram para a narradora o cachimbo que os usuários confeccionam, feito com a seringa descartável. A casa onde ela estava não tinha porta, nem teto. O morador reclama que os usuários transitam na sua casa e que, por conta da falta de seringas descartáveis durante o período do carnaval, os usuários de drogas injetáveis tiveram que reutilizar as seringas.

A narradora vai até a casa de Juarez, um dos redutores de danos do local e se espanta com a sua casa nas palafitas - “[...] nunca tinha visto a palafita onde fica a casa de Juarez”. Ela comenta o apelido engraçado de Juarez – “[...] fiquei sabendo do apelido dele que é engraçado, Bruxo.” Eles encontram também com Zefinha nesse percurso. No final do campo, um dos “usuários” que estavam na casa que ela havia visitado passou e mostrou um “bolo de dinheiro que tinha acabado de recolher das drogas que tinha vendido.” (CETAD, 2002).

Eles voltam para o CETAD e lá encontram o usuário de crack que estava no campo. Ela nota que o usuário está triste e pergunta o motivo para Marcão. Ela relata que a “explicação” se deve ao uso de crack, a tristeza costuma ocorrer depois do intenso prazer propiciado por essa droga. Depois deste intenso prazer vem uma forte “descida” da onda.

### **6.2.2 – Diários de campo de 2005: Nordeste de Amaralina**

No documentário *Retrato Favela* Marco Manso apresenta o bairro do Nordeste de Amaralina. Esse é o bairro onde ele mora e também um lugar onde a ARD-FC atuava<sup>103</sup>. Um redutor de danos escreve em 2005 diários de campo sobre a sua experiência no bairro.

Antes desses relatos, uma pesquisa etnográfica foi realizada no bairro do Nordeste de Amaralina, no final da década de 90. O resultado dessas pesquisas virou

---

<sup>103</sup> O projeto pontos móveis abrigado no CETAD e posteriormente da ARD-FC foi paralisado em no início de 2013, devido o cancelamento do convênio pela prefeitura de Salvador. A prefeitura fez uma auditoria no começo do ano para analisar os gastos gerais do governo anterior na saúde. Existe uma promessa de que após a auditoria o convênio será restabelecido. (Informação oral, 2013).

livro: *Experiência de doença e narrativa* (1999). Nesse livro as drogas aparecem em diversos pontos, seja associado à ingestão de medicamentos devido ao tratamento em saúde mental, seja a partir da relação dos jovens com o tráfico de drogas e a violência no bairro.

A relação das crianças e dos adolescentes com a rua e seu contato com as drogas e o crime é visto pelos pais como um fator de preocupação e risco. A rua é o espaço do lazer e, ao mesmo tempo, um lugar em que o perigo se faz presente, devido às invasões da polícia e à sedução do ganho com o tráfico de drogas diante de um cenário social de precariedade e desemprego.

Em decorrência dos riscos oferecidos – tanto pelas invasões da polícia, quanto pela atração do mundo do crime -, a rua, embora seja o local disponível para as crianças brincarem, é vista também como um espaço perigoso, mormente quando os filhos se distanciam de casa, afastando-se da vista das mães. Quando os meninos entram na adolescência, a preocupação se redobra, uma vez que o fascínio exercida pelas drogas e pelo 'crime' - uma promessa de ganho fácil, embora sujeito a riscos, em um contexto marcado pela pobreza e, em grande medida, pelo desemprego – é uma ameaça real. (RABELO *et al.*, 1999, p.29).

No entanto, a violência não está restrita à questão do tráfico de drogas e à ação policial que realiza “limpezas” no bairro. Os pesquisadores comentam que o uso de álcool aparece como um fator importante para desencadear ações de violência de gênero e na afirmação da “virilidade” dos homens nos seus grupos. Em muitos relatos, os moradores do bairro enfatizam que a violência se faz presente em muitos aspectos do cotidiano.

Nos relatos de 2005, a presença de crianças nas ruas do bairro chamou a atenção do redutor e está presente no relato de campo no Nordeste de Amaralina, em 05 de maio de 2005, que narra o trabalho em redução de danos já vinculado à ARD-FC. O narrador nota que naquela ocasião: “Muitas crianças estiveram perto do atendimento e se aproximavam com curiosidade para pedir camisinhas” (ARD-FC, 2005).

Aquele tinha sido o seu primeiro trabalho de campo no bairro, são feitas algumas observações que indicam a situação de precariedade ali vivenciada: “A localidade apresenta diversos problemas urbanísticos e de infra-estrutura (saneamento básico, coleta de lixo, planejamento urbano, etc.) As crianças brincando na rua, revelam que não existe local de lazer para elas no bairro.” (*Ibidem*).

A política da narratividade da RD, mesmo considerando que se trata de um relato de um novato na área, analisa o contexto da sociabilidade como relevante para entender as relações estabelecidas com as drogas. Por isso, o território que está sempre em movimento nos dá as coordenadas das práticas de cuidado a serem desenvolvidas. As experiências de cuidado não são uma essência ou uma receita que se aplica à realidade, mas uma produção incessante, que está conectada com os modos de subjetivação de um território, uma cidade, um bairro, etc.

Outros aspectos da sociabilidade foram observados e ganharam corpo na narração dos aspectos que envolviam o trabalho da RD. Por exemplo, a identificação no território de equipamentos que serviam como ponto de encontro e espaço de socialização: “A praça é a área de lazer e de sociabilidade dos moradores, mesmo sem estrutura adequada, as pessoas utilizam esse espaço para bater papo, fazer pequenos trabalhos, jogar bola ou outros jogos. A localidade é também um ponto de passagem”.

A questão da passagem e das forças que comparecem no Nordeste de Amaralina foi muito instigante, pois no lugar onde a Kombi do projeto pontos móveis estava, se podia ver os fluxos de gente que atravessava aquela que é uma das comunidades mais populosas de Salvador. Os trabalhadores passavam de volta para casa e também faziam pequenas compras. A localização do bairro numa região importante da cidade também foi algo notável: “É o lugar onde se passa ao regressar do trabalho, para comprar pão, nas duas padarias da praça, ou para ir para diversos bairros da cidade: Pituba, Rio Vermelho, Amaralina, Itaigara. Uma vez que o Nordeste de Amaralina se localiza entre esses bairros.” (ARD-FC, 2005).

O primeiro contato com usuários de droga naquele contexto também fez ver as diferenças que emergiam entre eles a partir do trabalho de campo. A questão da linguagem também era um dado importante para conhecer a singularidade. Como foi notado nesse dia: “Muitos dos clientes atendidos são 'maloqueiros, doidões e sacizeiros' que na gíria local quer dizer da pessoa que consome vários tipos de drogas, inclusive [...] o crack e a cocaína. Essa galera às vezes é meio arredia em conversar, pegam o preservativo e vazam.” (*Ibidem*).

No primeiro momento, os que estão na condição mais estigmatizada pelo uso são mais os mais difíceis na aproximação e de parar para conversar. No entanto, com a

disposição aberta para o contato e a sustentação do lugar do cuidado, aqueles que no primeiro momento “vazam”<sup>104</sup> acabam parando para “trocar uma ideia”.

As condições clínicas e físicas de muitos dos usuários chamaram a atenção e foi escrito no diário de campo que: “Muitos usuários têm feridas grandes pelo corpo e cicatrizes decorrentes de brigas ou de ‘esculacho’ da polícia.” (*Ibidem*).

As condições econômicas e as formas de conseguir uma renda para a própria sobrevivência também aparece aqui: “Atendemos pessoas que não tem trabalho fixo e que fazem pequenos serviços, ou pequenos roubos e assaltos.” A questão da sobrevivência abarca os bicos e outras formas de conseguir dinheiro que incluem pequenos assaltos e a venda de drogas.

Aqui não há nenhuma apreensão moral da questão, mas observações que ajudam a entender o contexto da questão do uso de drogas. Os aspectos sociais e as estratégias subjetivas são relevantes para propor as ações de atenção e cuidado. A RD se interessa pelas estratégias do viver, por isso não foca na substância droga, como se essa fosse algo inescapável. As experimentações do viver podem se ligar com as substâncias psicoativas, mas se ligam também com outras questões (o futebol, a música, a política, a polícia, o sexo). Portanto, o cuidado acompanha essas linhas de experimentação e o agenciamento com outros campos da vida que não se resumem à relação com as drogas. Os múltiplos agenciamentos do viver nos permitem dizer que se pode chegar a efeitos análogos àqueles conseguidos com as drogas por outros meios.

A última observação do diário de campo nesse dia foi sobre a presença das pessoas na rua e a questão do trabalho precário: “Percebemos que muitos moradores ficam na rua sem uma ocupação determinada. Os jovens estão em maioria na rua. No contato com eles, a todos dizem que estudam e fazem bico (como vendedor de amendoim e picolé, entre outros).” (ARD-FC, 2005).

Em outra visita de campo ao Nordeste, dessa vez em 14 de julho de 2005, a questão que mais chamou atenção do redutor de danos foi a presença da polícia e a diminuição das pessoas atendidas por nós. “Quando a polícia ‘baixa’ no local há uma queda sensível da presença de clientes na praça. Por isso nesse dia havia menos clientes do que o de costume na Baixa do Areal.” (*Ibidem*).

A chuva também afugenta as pessoas, tendo em vista que as atendemos na rua. Dessa maneira quando acontece de chover e da polícia estar na área, então a queda de

---

<sup>104</sup> Vazar é a gíria que indica que a pessoa vai embora, some ou escapa de uma situação qualquer.

presença de pessoas atendidas pelo projeto é muito significativa. A última frase anotada no diário de campo nesse dia foi a seguinte: “Em decorrência da chuva tivemos que voltar para a ARD-FC”. (*Ibidem*).

### 6.2.3 – Diários de campo de 2012: ARD-FC e o CAPSad

Agora estamos no ano de 2012 e os relatos discutem as questões atuais do cenário de Salvador. Se em 2002 e 2005 tínhamos um cenário de criação de dispositivos legais e institucionais que validavam a prática da RD, o cenário agora é de retrocesso na política, por causa de uma série de medidas que visa realizar a internação compulsória e involuntária dos usuários de drogas. Aqui surge a articulação do trabalho de campo de redução de danos no centro da cidade de Salvador: Gamboa, Gravatá, Ladeira da Montanha, Feira de São Joaquim, Pilar e Comércio. O trabalho de campo interage com a área de abrangência do CAPSad Gregório de Matos.

Em 26 de julho de 2012, o redutor de danos nos conta o contato com a comunidade tradicional da Gamboa, que fica ao lado do Solar do Unhão e perto dos prédios de classe média do Campo Grande, centro de Salvador. Ele tece a cartografia da cidade sob a ótica da experiência de cuidado: “A comunidade da Gamboa, muito conhecida pelo seu local privilegiado em frente a baía de Todos os Santos, é habitada em grande maioria por pessoas com baixa renda, negras, e sem condições adequadas de moradia, lazer e cultura.” (ARD-FC, 2012). O redutor de danos, que narra a cena, percebe que esta comunidade tem perto dela prédios de luxo que estão em “total dissonância” com a realidade que ele tinha descrito antes.

Assim como Marco Manso no *Retrato Favela*, o narrador chama atenção para as desigualdades sociais que permeiam e constituem o mapa da cidade. Os redutores de danos se deparam com uma ação da polícia civil no local:

Com suas armas em punho, os quatro policiais civis desceram a Gamboa à procura de mais uma vítima para se colocar na conta do Estado. Percebemos o clima de insatisfação por parte de alguns catadores que trabalham na cooperativa de recicláveis e decidimos então fazer um breve roteiro e voltarmos para a faculdade de medicina, já que o campo hoje se encontrava muito tenso devido a tais visitas extras. (ARD-FC, 2012).

O relato usa de ironia ao discutir a presença da polícia e a possibilidade de haver mais uma vítima do Estado; a ação da polícia é uma visita esperada, mas que também

constrange as ações de redução de danos no campo. A RD se efetiva desfazendo as fronteiras rígidas do território para criar outras relações voltadas pra a liberdade. Sabemos pela via da experimentação política e estética que “Paz sem voz. Não é paz. É medo” (O RAPPÁ, 1999). No contexto do Rio de Janeiro, a paz sem voz nas favelas não é paz. É pacificação.

No relato do dia 31 de julho de 2012, outro redutor de danos, Marcos Paulo, começa avaliando a situação do centro histórico de Salvador, perto da rua 28 de Setembro. “As ruas do centro histórico estão bastante deterioradas por conta do descaso da ordem pública, neste momento o Pelourinho está em reforma e os grandes casarões antigos estão repletos de trabalhadores da construção civil. Seus prédios e monumentos têm paredes nuas e rachadas e suas ruas estão repletas de entulho e lama” (ARD-FC, 2012). As ruas do Pelourinho degradadas foram locação do cenário viajante e paródico apresentado em *Meteorango Kid* no ano de 1969.

O redutor de danos nos fala de um contato com um usuário de drogas que, por sua figura engraçada e a singularidade do seu caso, valeria um filme. Diz ela: “Também neste dia encontramos um usuário de crack muito engraçado [...], que fuma apenas 1 ou 2 pedras por dia, durante a noite, para não ficar viciado, falou-nos de como utilizava o crack antes de fazer relações sexuais, mas que, porém, preferia fumar maconha, inclusive nos contou suas desventuras com o uso de cocaína, algo que valeria uma produção cinematográfica com certeza” (*Ibidem*). Quem sabe não estamos diante do *Meteorango Kid 2*.

Ocorre um novo contato dos redutores de danos, que aconteceu em 10 de agosto de 2012, com trabalhadores da construção civil que trabalham na reforma do centro histórico, na região da Rua do Gravatá<sup>105</sup>. O relato apresenta o cenário:

Passamos pela Rua 28 [de Setembro], como de costume entregamos muitos preservativos aos trabalhadores da construção civil que estão trabalhando na reforma dos casarões. Este tem sido um público bastante receptivo ao nosso trabalho, chegaram a nos convidar para falarmos sobre o uso de drogas com todos os colegas em um momento chamado DDS (diálogo diário de segurança)” (ARD-FC, 2012).

---

<sup>105</sup> Essa localidade na Baixa dos Sapateiros fica ao lado da rua onde Carlos Marighella viveu na juventude.



Nessa rua existe uma cena de uso de crack e os operários da reforma trabalham no mesmo espaço. O narrador anota: “[...] a reação dos trabalhadores com os usuários de crack parece ser amistosa.” O agente também mostra no relato a mobilidade dos usuários de crack atendidos pelo projeto, de acordo com a presença da polícia militar no território:

O número de usuários de crack tem reduzido bastante, nas últimas semanas não tem passado de 05, o oposto do Gravatá que alterna bastante, temos percebido que de três visitas que fizemos em duas havia presença de PM nas adjacências e uma outra não havia nenhum policial. Neste dia o número de usuários fazendo uso nas ruas subiu consideravelmente, além de presenciarmos cenas de tráfico intenso. (ARD-FC, 2012).

A narração também comenta um acontecimento quando os redutores de danos estavam indo para o Gravatá: o encontro com uma pessoa que recebe cuidados no Centro de Atenção Psicossocial de Álcool e outras drogas (CAPSad) Gregório de Matos e seu pedido para que eles intervissem junto a seu chefe e colegas no trabalho, que não o compreendiam.

Hoje, quando nos aproximávamos do Gravatá, fomos abordados por um usuário do CAPS que pediu nossa ajuda para conversarmos com seu chefe no seu trabalho. Ele parecia estar bastante emocionado por se sentir não compreendido por seus colegas de trabalho. Apesar de estar de licença do trabalho ele vem visitando o local frequentemente. Chorou várias vezes, ao falar do seu internamento em uma C.T.(comunidade terapêutica), sua supervisora relatou que foi uma decisão tomada em conjunto com os líderes no trabalho [...] (ARD-FC, 2012).

No momento do relato, o usuário está sendo acompanhado pelo CAPS, mas como o relato indica, ele já passou por internação em comunidades terapêuticas e chora ao falar desse fato. Os redutores, de acordo com a solicitação, se deslocam até o trabalho dele. O rapaz carregava “uma garrafa de água mineral com cachaça” e após a visita ao local de trabalho, segue para o CAPSad. Já no serviço, o redutor observa: “Os técnicos do CAPS relataram que ele esteve lá pela manhã e falou mal dos profissionais. Percebi um sofrimento do usuário ao se declarar um ‘dependente’ e ‘doente’ e dizia não ter culpa de estar assim” (Idem).

Aqui vemos o contato realizado entre as ações de redução de danos no campo e os cuidados desenvolvidos no CAPSad. O paradigma biomédico aparece no relato do

discurso do usuário de droga que se considera um “dependente” e “doente”, no entanto, na experiência de cuidado a possibilidade de serem criados outros sentidos, quando o redutor narra a relação de sofrimento dele ao adotar esses termos para contar a sua experiência com as drogas.

No mesmo cenário do centro histórico de Salvador, é narrado o trabalho de campo na Rua 28 de Setembro e no Gravatá. O narrador observa: “Foi um dia de campo dos bons” (ARD-FC, 2012). O redutor de danos nota que na sexta-feira a demanda por preservativos estava alta, pois era véspera de feriado. No feriado é que as pessoas têm mais tempo para curtir. Diz ele: “Nessa sexta a demanda por preservativos estava em alta, abordamos muita gente que aceitou de bom grado nossas orientações e mostrou reconhecer nosso trabalho.” (*Ibidem*). Ele nota que o movimento de pessoas estava intenso e que muitas pessoas paravam para ouvir o que os redutores tinham para dizer.

Na narração desse trabalho de campo, é dada ênfase para a conversa que o redutor teve com uma pessoa em situação de rua. Ele comenta sobre esse encontro:

[...] o que mais me marcou nesse campo foi a longa conversa que eu tive com [...] um morador de rua e usuário de crack e álcool, que me contou sua história de vida. Ele descreveu as coisas que determinaram a situação atual dele, falou muito de um filho que cuidou com muito esforço até os seis anos de idade e depois em decorrência de um relacionamento problemático, e já sem o apoio da família terminou por tornar-se usuário de crack e posteriormente morador de rua. Em vários momentos do diálogo ele se emocionou, chorou bastante, me vi num papel importante de acolher e fazer uma escuta que proporcionasse a catarse dele. (ARD-FC, 2012).

Esse relato, assim como aparece em outros, menciona a possibilidade de falar sobre a própria experiência e as histórias que enchem as ruas de vida. A experiência de cuidado aparece como modo de dar passagem para que essas histórias bifurquem, ganhem consistência vital onde não parece haver saída. Em alguns casos, há o perigo de tudo desabar, como se pode constatar nos casarios do centro histórico. A restauração do centro histórico e a descrição desse cenário pelos redutores de danos nos apresentam a possibilidade de restaurar relações de cuidado, onde as drogas não são o elemento central, mas um componente a mais dessa paisagem em movimento.

Assim, no curso desse contato surge a possibilidade de acompanhamento no CAPSad e a descrença da pessoa atendida no tratamento. “Ao longo da conversa eu tentei por vezes inspirá-lo a vir ao CAPSad iniciar um tratamento e um

acompanhamento, já que ele relatou ter interesse em parar de usar, porém ele sempre se mostrava descrente no tratamento devido à sua condição de vida” (Idem).

O relato marca a gratidão que foi gerada por esse contato e as estratégias de vida e trabalho. O agente sobre a experiência no campo e o que foi produzido no encontro expressa que: “Ele em diversos momentos mostrou-se muito grato pela atenção e pela humildade em estar lá com ele. Mostrou também seus produtos e essências perfumadas, que ele mesmo faz” (ARD-FC, 2012).

O redutor de danos termina o relato falando em primeira pessoa e da sua implicação com essa experiência e a “vontade imensa” que surgiu nesse campo de intensidades, onde se afeta e é afetado. “Eu fiquei com uma vontade imensa de ajudar este homem. Penso que tudo o que eu mais quero nesse campo é reencontrar [...] e despertar nele interesse em iniciar um tratamento no CAPSad, se fosse possível eu mesmo gostaria de fazer acompanhamento psicológico dele” (Idem).

A possibilidade do redutor de danos fazer também o acompanhamento psicológico demonstra que ele também faz o acolhimento no CAPSad. A interação da experiência de campo e o acolhimento no dispositivo parece mostrar a consistência de uma linha de cuidado que abrange o território e desdobra no dispositivo CAPSad.

O relato de 06 de novembro de 2012 aponta um acontecimento que envolve a ação de um policial na Rua 28 de Setembro. O policial joga o carro em cima de uma redutora de danos e da pessoa que ela atendia, quando tentava estacionar o carro. Diante da situação, o redutor de danos que faz o relato reflete sobre a impotência e o silêncio dele diante da violência de um agente do Estado.

Estávamos na 28 [de setembro] quando um fato retirou minha atenção, e dos meus companheiros, onde um policial, na ânsia neurótica de estacionar seu carro no passeio, não teve trato algum com nossa colega redutora e a uma mulher que recebia um atendimento. Sua justificativa era que havia buzinado duas vezes e em sua concepção este era motivo suficiente para que ele pudesse jogar o carro contra as duas ameaçadoramente. Não posso negar que tive que controlar um ímpeto raivoso para não entrar na ação de protesto, pois a ele, policial, foi dado pelo estado o poder do uso da violência, e diante disso meu único recurso de protesto foi o silêncio. As pedras falam, eu me calo. (ARD-FC, 2012).

A violência policial autorizada pelo Estado aparece aqui no relato em que ele reflete sobre seu protesto silencioso. No entanto, o silêncio dele não pactua com a violência, visto que ela vira material de análise no relato como uma situação limite.

No mesmo relato, o narrador reflete também sobre a sua posição no campo e faz análise sobre a fronteira entre o papel do redutor de danos e a sua relação com o “outro a quem pretendemos cuidar”.

Desde já, pude me deparar com um sentimento comum no trabalho com o território que o Redutor precisa lidar, a saber: A impotência. Trabalhamos com nossos limites, no limiar do desejo do outro a que pretendemos cuidar, formar vínculo, mobilizar para a própria condição. Lidamos com o nosso próprio desejo de implicação, de transformação, por isso, ao que já me parece, resiliência às frustrações é essencial. (ARD-FC, 2012).

A experiência de cuidado é também ela uma experiência limite diante de um cenário onde está em jogo a violência do Estado, simbolizada pelo policial que joga o carro em cima da redutora de danos na rua, e a relação entre o desejo e a experiência de cuidado e implicação no campo. A experiência do limite indica algo que se dá no limiar das forças, como a de um corpo esgotado, no limite da violência, da vida e da morte e também na experiência limite da alteridade.

Outro cenário tradicional da cidade emerge na narração, é a feira de São Joaquim<sup>106</sup>. O narrador revela as imagens da feira e os seus produtos: “No dia 14 de setembro de 2012, a visita aconteceu na Feira de São Joaquim. A Feira de São Joaquim é um local de muito movimento, vendas de verduras, artesanatos, frutas, e outros” (*Ibidem*). Ele conta que as pessoas conhecem o trabalho da redução de danos e que o contato com as pessoas de lá se dá de modo fácil: “O acolhimento é com muita abertura e simplicidade. A maioria das pessoas conhece a redução de danos, já se tem um vínculo construído nesse local [...] com isso, as pessoas já vão se aproximando e solicitando o preservativo” (*Ibidem*).

O redutor de danos, no seu relato de campo, cita um trabalhador que narrou a sua história de vida: “Nesse dia, houve também escuta de histórias, inclusive de um senhor que se encontrava catando lixo em um balde. Ele contou a história de todos os seus

---

<sup>106</sup> A feira de Água de Meninos foi cenário do filme *A Grande Feira* (1961) de Roberto Pires. Aconteceu um incêndio em 05 de setembro de 1964 que fez com que surgisse a atual feira de São Joaquim, que também foi cenário para uma cena do filme *Superoutro* (1989) de Edgar Navarro.

filhos e netos, sua luta diária pela sobrevivência, revelando muita honestidade de um homem trabalhador, sua fala aparentava um homem sedento de escuta, pois não parava de falar por um bom tempo” (*Ibidem*).

A experiência de cuidado abre a possibilidade de escuta das histórias simples que aparecem no caminho. O paradigma da RD se concretiza nessas práticas de cuidado em que os elementos éticos, estéticos e políticos ganham consistência crítica a partir da práxis de campo. Contato com a multiplicidade de contatos que surgem e dos desafios em sustentar a posição ética do cuidado e da escuta. As histórias da cidade se enlaçam com as histórias contadas pelas pessoas que vivem e trabalham nela, pessoas simples que precisam narrar suas existências, fazer valer as suas singularidades vivas que dão substância a vida da cidade.

Outro redutor de danos analisa, no relato do dia 29 de outubro de 2012, as transformações operadas pela mudança dos moradores do Pilar, localizada no centro histórico de Salvador. Os moradores serão removidos dessa localidade para um conjunto habitacional. Ele escreve:

O local estava passando por um processo onde os moradores estavam se mudando para o novo conjunto habitacional instalado na localidade. Muitos barracos abandonados e destruídos e outros em processo de remoção. Por conta desse evento muitas pessoas estavam na rua e dentro do próprio conjunto fazendo justamente a transição de morada (ARD-FC, 2012).

Ele também observa a condição de insalubridade do lugar, com o lixo jogado no chão e a degradação por que passa todo o ambiente. Ele relata: “A ladeira pela qual iniciamos o campo é bastante insalubre. Muito lixo, coisas jogadas no chão, marcas de queimadas” (*idem*). Ele vai compondo um quadro do Pilar e faz observações sobre o “terreno acidentado” do lugar e os “casarões que estão por cair” uma geografia ao mesmo tempo humana e física.

No meio da ladeira, onde adentra a uma pequena invasão composta por alguns barracos. Lá é bastante acidentado o terreno e as casas sempre bastante castigadas em termos de infra-estrutura e conservação. Na parte inferior está passando por uma transformação que parece melhorar as condições de moradia no local. Já nos limites do Pilar a sujeira e os casarões por cair são mais frequentes (*Idem*).

A circulação das pessoas nessa localidade não é a mais adequada, mas muitos deles, acostumados com as condições, já desenvolveram suas estratégias para enfrentar

as adversidades, como marca o redutor: “Para as pessoas, as condições de circulação não são as melhores. Há momentos na ladeira que podem nos fazer escorregar, mas os moradores já têm as manhas.” (Idem).

As “manhas” vêm da experiência em transitar por aquele território. É ao mesmo tempo uma malícia, técnica e esperteza adquirida por transitar no território. Para andar nesse local é preciso ter as manhas, saber onde pisa, para não cair.

Nesse dia o redutor de danos faz somente um atendimento que não tem relação direta com as drogas, ele mesmo conta: “Fiz apenas um, foi para um morador de rua que havia levado uma pedrada no rosto e queria saber o grau do dano e como proceder com a lesão” (Idem). Essa parte do relato traz a questão da violência e das relações a que se está sujeito quando se vive na rua. A desconfiança é nesses casos um elemento que conta para a sobrevivência. Ao buscar auxílio e encaminhamento na figura do redutor de danos, que também transita no território, o morador de rua dá indício de que há confiança e cumplicidade entre eles nos territórios móveis do Pilar.

O redutor de danos também faz algumas observações sobre as drogas mais visíveis nessa cena e a atitude das pessoas diante dos redutores de danos: “A maconha é a mais notada nesse local. Os usuários não se acanham com a nossa presença e ficam a vontade para fumar. Vimos cenas de uso em diferentes momentos. Penso ter visto cerca de 7 pessoas em pleno uso nesse dia de visita.” (ARD-FC, 2012).

As cenas descritas no ato de cuidado e diante da experiência de uso de drogas condizem com a questão que move o redutor de danos no trabalho de campo: entender o contexto em que as drogas se inserem ao invés de focar uma relação exclusiva entre o sujeito e a droga. A metodologia de trabalho cartográfica, com o recurso dos diários de campo, ajuda a perceber as forças que se fazem presentes na prática de campo. Isso ajuda também que se faça a análise das implicações. O diário de campo revela algo que emerge no campo de intervenção e serve de análise da experiência. Dessa forma, a experiência de cuidado é coextensiva à prática de pesquisa.

O redutor de danos comenta a conversa que ele teve com um sujeito que estava num grupo de vendedores de maconha e faz algumas considerações sobre ele: “A meu ver, ele apresenta algum tipo de transtorno psíquico, pois sua fala é bastante confusa e gira em torno de ideias fixas” (Idem). Essa pessoa comenta com o redutor que não quer

deixar o local e ir para o novo conjunto habitacional. Ele revela ao redutor que o desejo dele “era permanecer lá no barraco que já estava sendo construído” (Idem).

No final do relato, o redutor de danos tece alguns comentários em que avalia a própria ação desenvolvida nesse trabalho de campo:

Acredito que a abordagem está compatível com esse lócus onde estamos fermentando progressivamente os vínculos com os atendidos. Como já foi pontuado, a única coisa extraordinária a se relatar é justamente o processo de transição dos moradores para o novo conjunto habitacional (ARD-FC, 2012).

A questão habitacional aparece como um fato relevante no território do Pilar e que certamente terá impactos nas condições de vida e na subjetividade desencadeada por esse processo de desterritorialização. A remoção de pessoas pobres atravessa esse relato, que documenta o deslocamento forçado da população habita o centro da cidade. Nesse momento a reforma do centro histórico de Salvador e a sua “revitalização” ganha ares autoritários e violentos.

Os relatos aqui apresentados e discutidos apresentam uma paisagem da cidade de Salvador complexa, onde a experiência de cuidado ganha consistência na prática. Uma experiência que se dá no trabalho de campo e na ampliação das estratégias políticas do cuidado, em um cenário onde também comparecem a degradação da cidade e os aspectos mais gerais da violência do Estado diante dos territórios dos que são considerados “marginais.”

O relato de campo na Praça Marechal Deodoro, de 05 de novembro de 2012, faz observações sobre moradores de rua atendidos pelas ações de RD no bairro do Comércio, localizado na cidade baixa de Salvador. O agente redutor de danos da ARD-FC faz uma análise do território: “Em suas mediações encontra-se todo tipo de comércio. Lojas de materiais de limpeza, quiosques que funcionam como bar e restaurante, grandes lojas.” (ARD-FC, 2012). O ambiente do Bairro do Comércio, como o próprio nome indica, é cheio de lojas e escritórios, com pouco espaço de residência. As ruas à noite ficam desertas e os moradores em situação de rua escolhem esse território para se abrigar.

O relato é de 2012, o que nos indica a atualidade das questões que ele apresenta e o mapa político da cidade. Nesse relato aparece também o projeto de uma cooperativa de reciclagem entre as pessoas que estão em condição de rua. Ele narra: “Nesta semana, um dos moradores da praça havia falecido. Segundo os relatos dos seus colegas, houve

uma discussão entre o falecido e uma adolescente de 16 anos por conta de um lençol que os moradores receberam através de uma doação” (ARD-FC, 2012). O relato não deixa claro se o morador da praça teria sido morto pela jovem.

Nesse mesmo dia ele narra a conversa com um dos usuários, sobre a tentativa de montar uma cooperativa de reciclagem e a metodologia para desenvolver alguns pontos do projeto.

Conversei com um dos moradores sobre seu projeto de montar uma cooperativa de reciclagem. Essa iniciativa veio depois de que ele me pediu algumas ferramentas para retornar ao trabalho de mecânico e tirar sua família da rua. Entreguei a ele uma estrutura de projeto contendo os seguintes itens: O que tenho? O que preciso? Como vou fazer? (ARD-FC, 2012).

No relato ele também comenta a ação da polícia e a abordagem aos moradores de rua, de acordo com o que foi informado por eles: “Os policiais fazem a segurança da praça e não costumam abordar as pessoas, entretanto já ouvi relatos dos usuários em situação de rua, que a noite eles costumam subir na calçada com a viatura, geralmente quando acontece alguma confusão, para fazer abordagem”. (*Ibidem*).

O redutor chama atenção para as demandas sociais, que são mais urgentes do que as demandas da “Saúde”. Ele diz:

[...] percebo após 4 meses, discutindo as estratégias de redução de danos, após alguns encaminhamentos e alguns acompanhamentos nas idas aos CAPS, que as demandas sociais desta população, são dadas por eles como prioridade em relação as demandas da Saúde, o oposto acontece quando a alteração no seu estado de saúde é realmente muito grave, chegando a impossibilitar sua locomoção (ARD-FC, 2012).

No relato se pode ver que existem demandas são mais urgentes, na percepção dos usuários, do que as questões mais voltadas para a saúde. A saúde ganha relevância quando se está diante de casos de extrema gravidade, que impedem a locomoção das pessoas e a sua sobrevivência na rua.

As questões políticas aparecem no relato e o desafio é integrá-las ao processo de saúde. A Constituição de 1988 avançou quando considera no artigo 196 que a saúde “é direito de todos e dever do Estado, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para sua promoção, proteção e recuperação” (BRASIL,



1988). Portanto, a saúde parte de uma perspectiva integradora em que as políticas econômicas e sociais estão conectadas com as políticas de saúde e suas práticas e diretrizes políticas. As políticas de saúde estão relacionadas aos direitos econômicos, sociais e culturais integradas, interdependentes e indivisíveis.

Mais um relato nos ajuda a compor um cenário dinâmico da atual cidade de Salvador, da experiência de narrar onde comparece o modo de fazer da RD e as vozes de movimentos sociais que emergem e ganham consistência nesses relatos. A redutora de danos vai até uma ocupação do Movimento Sem Teto de Salvador (MSTS) e narra essa experiência, que aconteceu no dia 27 de novembro de 2012, na Ladeira da Montanha. Essa ladeira liga a cidade alta à cidade baixa e é descrita aqui a partir dos seus elementos históricos:

A ladeira da Montanha é a principal via de acesso entre o Comércio e a cidade alta, próxima ao Elevador Lacerda um dos principais pontos turísticos de Salvador, historicamente a Ladeira da Montanha tem uma fama de zona de prostituição em que já houve um glamour no século XIX na área soteropolitana, porém o que se presencia atualmente é uma área esquecida e invisibilizada pelos poderes públicos que não atuam nestas áreas que margeiam a prefeitura municipal de Salvador e a Câmara de vereadores, que absolutamente acessam seus locais de trabalho por essa via. Ainda existem três bares no local, sendo que dois existem pontos de prostituição, existem algumas famílias que residem o local nos casarões deteriorados e sem nenhuma condição de abrigá-los (ARD-FC, 2012).

Algumas observações são feitas sobre os aspectos sociais e sanitários do local e os aspectos gerais desse espaço. A redutora de danos percebe o ambiente e faz um retrato do que vê:

A infraestrutura é precária na medida em que a má conservação das ruas compostas por falta de calçamento, na sua maior parte esburacados e desnivelados, e a falta de espaço no passeio pelas escoras que dificultam o acesso dos pedestres. A pavimentação é precária, tanto do calçamento como a via de acesso dos ônibus e veículos que se encontra esburacadas. Há um intenso fluxo de ônibus e automóveis devido a via ser a principal ligação entre o Comércio e a cidade alta, já o trânsito de pessoas é bem tímido na medida em que por ser uma área que margeia o Elevador Lacerda (que é o principal meio utilizado pelas pessoas para terem acesso ao Comércio ou a cidade alta, o que acaba reduzindo a presença de transeuntes, que gira em torno dos moradores, população em situação de rua, guardadores de carros, clientes dos bares e as profissionais dos mesmos. (ARD-FC, 2012).

Ela conta a situação de angústia vivida ao saber da morte de um rapaz atendido pelas ações de RD e que passava por um processo de cirrose hepática “devido ao uso abusivo de álcool”. Diante dessa situação ele foi encaminhado para o posto de saúde, só que “não atenderam ele devido a justificativa que o quadro dele era para emergência, após essa situação ele não queria mais ser encaminhado para outra unidade de saúde e se queixava muito dos pesos da perna o que impossibilitava de andar” (*Ibidem*).

A angústia da redutora de danos transparece no relato quando ela observa a negligência ocorrida e diz: “O fato de haver ‘perdido’ alguém que já tínhamos estabelecido um vínculo e que por uma negligência [o Posto de Saúde] não realiza pelo menos uma avaliação e o coloca na ambulância, o conduzindo para um Pronto atendimento” (*Ibidem*).

Na narração ela considera que houve uma aproximação dos redutores de danos com o campo depois da morte do usuário. “O campo tem se mostrado mais próximo [...] neste sentido percebi uma aproximação, principalmente dos moradores, inclusive com um interesse de serem encaminhados para o serviço de saúde” (*Idem*). Essa relação mais próxima pode ser lida como resultado de “um abalo devido ao acontecido, bem como a possibilidade de estarmos efetivando o vínculo que buscamos construir ao longo das vistas que realizamos” (*Ibidem*). Os redutores de danos se deparam com a dificuldade enfrentada na saúde pública e a morte das pessoas atendidas que, em muitos casos, implica na análise da rede que envolve os dispositivos de saúde. A redutora de danos tem uma visão ampliada, que se aproxima da ação de uma clínica ampliada conectada com as forças sociais de um território.

Os relatos aqui apresentados contam um pouco da trajetória da RD no Brasil. Mesmo que a paisagem esteja restrita a cidade de Salvador, podemos ver as linhas de força que constituíram a RD e que fizeram que ela ganhasse o estatuto de paradigma das políticas públicas sobre álcool e outras drogas.

### **6.3 - Experiência do cuidado e cuidado da experiência**

Diversas pesquisas qualitativas em saúde têm se interessado na utilização de narrativas como ferramenta metodológica (ONOCKO; CAMPOS; FURTADO, 2008) e que servem para acessar a experiência compartilhada (RABELO; ALVES; SOUZA, 1999; MUÑOZ *et al.*, 2011).

A análise de narrativas e a produção de dispositivos coletivos são ferramentas cada vez mais presentes no campo da saúde mental. Estes dispositivos fomentam o compartilhamento da experiência e os sentidos dos aspectos subjetivos que subjazem ao processo de sofrimento psíquico. A partir do compartilhamento das experiências singulares, é possível criar estratégias coletivas e participativas para lidar com questões que são desafios para a perspectiva psicossocial.

Esse é o caso da pesquisa clínica realizada em um CAPS do Rio de Janeiro, que a partir da constituição de um “grupo de ouvidores de vozes” entre pacientes psicóticos conseguiu acessar os aspectos subjetivos vivenciados e as estratégias desenvolvidas para lidar com diferentes aspectos da experiência de ouvir vozes. Os autores consideram que o compartilhamento da experiência no dispositivo grupal permitiu a produção de práticas de cuidado. Eles acreditam que com essa pesquisa “ter demonstrado uma forma possível de construir um cuidado que parta de soluções particulares para o enfrentamento coletivo dos fenômenos vividos.” (MUÑOZ *et al.*, 2011, p.88).

Desse modo, a experiência de cuidar emerge na experiência narrativa.<sup>107</sup> No capítulo anterior vimos, com o auxílio do filme *Tropa de Elite*, como um representante da política de “guerra às drogas” desenvolve uma narrativa linear e centralizada que visa destruir qualquer possibilidade de uma experiência coletiva ou polifônica<sup>108</sup> engajada no questionamento do paradigma bélico na política de drogas. A solução nessa experiência da guerra é privatizar os aspectos políticos e sociais que surgem e eliminar os inimigos que são criados, os personagens minoritários.

A política da narratividade associada à RD, como vimos a partir do vídeo *Retrato Favela: um olhar de dentro*, faz o caminho inverso, politizando o que parece ser privado, individual e familiar. A narrativa evidencia os coletivos e a prática do cuidado. Nesse ponto, ele se aproxima do cinema de André Luiz Oliveira: ambos trazem para a cena os discursos marginais, que são na maior parte do tempo colocados à margem dos

---

<sup>107</sup> Sobre o narrador Benjamim observa que “Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIM, 1994, p.221).

<sup>108</sup> Em relação a “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas” nos romances de Dostoiévski, Bakthin observa que: “[...] “é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais, são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.” (BAKTHIN, 2008, p. 4).

discursos dominantes. Além disso, a politização das experiências da loucura e das drogas também ganha espaço nesses filmes, o que nos indica a aproximação entre políticas de drogas e políticas de saúde mental no Brasil.

Aqui estamos tratando de um paradigma ético que é ao mesmo tempo experiência de cuidado e cuidado da experiência. Vimos com a ajuda de *Meteorango e Louco por Cinema* que as práticas contraculturais desenvolveram formas de cuidar da experiência, ou seja, a relação de intensificação do vivido. As experiências com as “substâncias psicoativas” ganham um estatuto político de resistência existencial e de contestação às práticas policiais da ditadura civil-militar. A experimentação tinha naquele contexto um valor visível na experimentação estética, como destacamos na *Tropicália* e no desenvolvimento de uma estética marginal. O cuidado com a experiência acontece no contexto das práticas com de substâncias psicoativas. No *Louco por Cinema* desponta a possibilidade de criar nas práticas de saúde mental uma experiência de cuidado

Se o “curtir” pode ser capturado pelo discurso publicitário do capitalismo por meio da difusão de palavras de ordem, essa atitude política também pode ser tomada como uma aposta na intensificação da experiência. Portanto, a expressão curtir indica uma política de subjetivação que considera relevante a experiência sensível (estética) e os novos meios de perceber o mundo, cuida bem dela e acompanha os seus processos de produção.

Entendemos que com a emergência do paradigma da RD, se efetiva a experiência de cuidado a partir do cuidado da experiência. A experiência de cuidado nos apresenta as estratégias políticas e a relação ética produzida no contato com o campo, ou seja, faz-se como abordagem de agenciamento coletivo das práticas sobre drogas e seus processos de subjetivação.

A experiência de cuidado é, dessa maneira, uma experimentação política de produção de um plano comum, um contato compartilhado de cuidado; é também uma experiência clínica que resiste ao ideal preventivo baseada na noção de periculosidade e que visa descrever uma população de risco. Por isso, estamos falando de um processo de produção compartilhada da experiência e de co-gestão dos coletivos (WAGNER, 2005).

O paradigma da RD localiza-se nesse espaço intersticial entre o cuidado da experiência e a experiência de cuidado. De tal modo, assume a dimensão dos movimentos sociais que dão consistência a esse campo de problematização do uso e

abuso das drogas na forma de um cuidado com as condições da experiência (ético-estético e político) e também à experiência de cuidado que emerge nesse contato com os interessados e nos apresenta o seu relevo clínico-político.

Os temas do coletivo e da autonomia, tão caros para os movimentos políticos de 68, também aparecem com força na prática das experiências de cuidado (DELGADO, 2008). O coletivo e a autonomia são questões caras ao paradigma da RD. Vimos que no campo da estética, os filmes abordados tem políticas da narratividade pautadas pela noção do coletivo, ressalva feita ao *Tropa de Elite* que, tanto no conteúdo quanto na forma, expressa uma posição centralizadora e avessa às lógicas da autonomia e do coletivo, enquanto potência que desestabiliza as identidades fixas.

No *Tropa de Elite* a perspectiva exterior e centralizada na figura do policial faz com que a narrativa apresente uma visão baseada na criação de inimigos que se multiplicam. Na continuação do filme, no *Tropa de Elite 2*, ficamos sabendo que “o inimigo agora é outro.” Ou seja, não se sai do esquema antagonista e a definição de um território inimigo. Nessa concepção do território não existe lugar para o cuidado, mas somente para a dominação e o controle.

*Retrato Favela* deixa claro desde o início que se trata de um olhar de dentro. Ou seja, toma a perspectiva daqueles que habitam as favelas e constroem suas narrativas nesses territórios. No *Tropa de Elite* o olhar é de fora, centralizado na figura do Capitão Nascimento, que vê a favela como um território inimigo a ser invadido e neutralizado. A favela aparece também como um lugar naturalizado, cheio de perigos e prazeres que devem ser evitados. A proposta narrativa muda completamente de um filme para o outro e implica nos efeitos práticos de numa tomada de posição no campo. No vídeo sobre a RD o “olhar de dentro” da experiência da favela possibilita a emergência de práticas de cuidado. A narratividade do vídeo está conectada com o trabalho de compartilhado proposto pela RD e com o seu trabalho no território.

Vemos nos relatos que a RD aparece no início associada às medidas médico-sanitárias de prevenção de HIV/AIDS e hepatites virais entre usuários de droga injetável. O Programa Nacional de DST/AIDS teve importância incontestável na consolidação das práticas de RD no Brasil. A legitimação das práticas de RD passa pelo trabalho efetivo com os usuários de drogas injetáveis (UDIs) e a evidência positiva dos resultados epidemiológicos conseguidos por meio da adoção de práticas protegidas de uso de drogas com o programa de troca de seringas descartáveis (PTS).

Por isso, aparecem várias referências ao PTS durante a narração dos redutores de danos. Outro ponto importante dessas narrativas é a maneira pela qual o método da RD ganha consistência, a partir do trabalho de campo com os usuários de drogas e os personagens minoritários que deram corpo a essas práticas no Brasil. Dessa maneira, ela vai além de sua redução a medidas preventivas e desenvolve uma linha de cuidado que irá sobressair na sua metodologia de trabalho com os usuários de drogas.

Marcamos que a RD começa no Brasil com a experimentação *underground* de Santos, conjugada com o protagonismo de formuladores e técnicos que estavam na linha de frente da reforma psiquiátrica brasileira e da reforma sanitária. O paradigma da RD desenvolveu-se no país em contato com a política nacional do Ministério da Saúde para DST/AIDS. Essa relação deixou o paradigma da RD nos seus primórdios no país bastante voltado para o cuidado com os usuários de drogas injetáveis e próximo do discurso epidemiológico e sanitário.

No começo da década de 1990, as práticas de RD foram desenvolvidas com financiamento do PN-DST/AIDS, que contava com recursos de acordos com o Banco Mundial, *Union Nations Office on Drugs and Crime* – UNODC e outras agências financiadoras. O Dr. Fábio Mesquita, que estava envolvido com o desenvolvimento desses acordos, lembra: “As estratégias de Redução de Danos foram suportadas pelo Governo Federal desde 1992 quando o Governo do Brasil fez o primeiro *Loan Agreement* com o Banco Mundial e ganhou suporte técnico da UNODC” (MESQUITA, 2012, entrevista).

Como parte da experiência do Projeto AIDS I <sup>109</sup> (1993-1997), os redutores de danos emergem como um novo ator no campo da política sobre álcool e outras drogas e começam a ter um estatuto político a partir das experiências de cuidado desenvolvidas. Esses agentes são muitas vezes lideranças dos locais onde se realizam o trabalho de campo, profissionais do sexo e usuários de substâncias psicoativas. Eles foram capacitados para trabalhar especificamente com a população de usuários de drogas injetáveis (UDI) e conseguem ter um acesso mais direto a eles. Essa prática começa a ganhar consistência quando integram as subjetividades e personagens minoritários (usuários de drogas, travestis, profissionais do sexo, loucos etc.) nas experiências de cuidado.

---

<sup>109</sup> Projeto de Controle da AIDS e DST” desenvolvido entre o Banco Mundial e o Governo do Brasil em 1993.

Portanto, a produção de novas percepções e processos de subjetivação que rompem com o enquadre tradicional médico e jurídico da experiência com as drogas é um fator importante da prática da RD e que emerge com esses novos atores do cuidado e seus novos modos de narrar a experiência.

É assim que em Salvador em 1995 o primeiro PTS do Brasil e da América Latina. (ANDRADE, 2011). Vimos que a história da RD no Brasil passa por Santos e Salvador e segue em outras cidades brasileiras, no entanto, a sua trajetória não é linear, mas feita de avanços e retrocessos. De 1995 até 2003 temos a ampliação dos PRDs no Brasil vinculados à política de DST/AIDS. É nesse momento que acontece uma mudança que é significativa para a RD e que terá efeitos na sua prática até os dias atuais.

Em 2003 ocorre uma mudança no plano federal com o início do governo Lula. Já havia uma discussão sobre o lugar da RD na política de saúde pública e o papel da Secretaria Nacional Antidrogas (SENAD)<sup>110</sup> na nova política sobre drogas brasileira. De modo geral, essa mudança dentro da máquina pública não impulsionou, como se esperava, o paradigma da RD nas políticas públicas de saúde mental e de atenção básica. Havia um grande anseio de que a mudança de governo traria uma inflexão importante na política de drogas brasileira com a defesa mais intensa da RD interna e externamente e a alteração da legislação sobre drogas. No entanto, a assunção da RD como paradigma da política pública para álcool e outras drogas não veio junto com medidas concretas que permitissem a ampliação dos PRDs e de uma mudança significativa das instituições e legislação sobre “drogas” no país (FIORE, 2006).

Embora a RD passe a ser assumida como o paradigma na política de álcool e outras drogas do MS, a transformação da política de drogas mais geral não se constatou.

A SENAD com o Ministério da Justiça continuou dando as linhas gerais da política interna sobre álcool e outras drogas. A Lei 11.343 de 2006 não avançou para uma perspectiva de cuidado proposta pela RD e que fosse efetivamente

---

<sup>110</sup> “Subordinada ao Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República, a Secretaria Nacional Antidrogas - SENAD foi criada pela Medida Provisória nº 1669 e pelo Decreto nº 2.632, ambos de 19 de junho de 1998. De acordo com o Decreto nº 5.912, de 27 de setembro de 2006, são competências da SENAD: exercer a secretaria-executiva do Conselho Nacional Antidrogas – CONAD; articular e coordenar as atividades de prevenção do uso indevido, a atenção e a reinserção social de usuários e dependentes de drogas; propor a atualização da política nacional sobre drogas na esfera de sua competência e gerir o FUNAD e o Observatório Brasileiro de Informações sobre Drogas”. A partir da Lei nº 11.754, de 23 de julho de 2008, este órgão passa a se chamar Secretaria Nacional de Políticas Sobre Drogas, mantendo a sigla original.

descriminalizante. A lei manteve inalterado o paradigma proibicionista, o que permite que a autoridade policial na rua continue a agir de modo autoritário e violento, além de haver a possibilidade de enquadrar usuários por tráfico de drogas (CARVALHO, 2013).

No período de 2006 a 2010, na vigência do novo dispositivo legal sobre drogas (Lei 11.343/06) verificou-se o aumento de 124% dos presos por tráfico (INFOPEN, 2011). Fatores determinantes para o aumento do encarceramento são a falta de clareza da lei na distinção entre porte/uso e tráfico e a cultura de criminalização da pobreza e da população negra.

A política sobre drogas em vigor é questionada por uma perspectiva antiproibicionista que quer retirá-la da esfera penal para articular medidas de atenção à saúde no âmbito do SUS. Entretanto, uma linha totalitária insiste na política de drogas. O paradigma da RD aparece como a possibilidade da efetivação de uma política democrática baseada nos direitos humanos e nas práticas de cuidado. A política hegemônica de drogas insiste nos aspectos repressivos e retrógrados encarnados no paradigma proibicionista. Os efeitos desse tipo de opção fazem com que as estratégias de cuidado sejam desarticuladas em nome da segurança interna e do combate às drogas.

O movimento contraditório é que RD vira parâmetro para as políticas públicas sobre drogas, no entanto, o que se verificou foi de recuo dos programas de redução de danos em funcionamento em virtude da municipalização da política de saúde como princípio da descentralização político-administrativa do SUS. Os PRDs passaram por um processo de transição do seu financiamento que acompanha o movimento de descentralização dos recursos encontrados no setor de saúde, com maior participação dos municípios. O processo de descentralização da execução da política de saúde para os municípios, como consta no princípio da regionalização que rege o SUS, faz com que ocorram problemas para a sustentabilidade das ações de RD, que antes eram assegurados pela política nacional de DST/AIDS. Na prática, a transferência de responsabilidade para os municípios desarticulou os programas existentes.

Sobre essa questão Andrade (2011) considera que apesar de ser tecnicamente correta, os municípios de modo geral não tinham conhecimento necessário, nem interesse real para a continuidade e expansão das ações de RD. Além disso, os técnicos do CN-DST/AIDS que participaram ativamente da expansão da RD no Brasil não “tiveram os seus contratos de trabalho renovados” (*Ibidem*). Essa conjunção de fatores fez com que as ações sofressem também com a descontinuidade dentro da máquina pública. No Rio de Janeiro o processo de descentralização do financiamento levou a



uma insustentabilidade das ações de RD e uma das hipóteses levantadas para isso é que as ações tendo como responsáveis os Estados e municípios são mais sensíveis às pressões de grupos contrários a efetivação dessa política (FONSECA *et al*, 2007).

Os embates na máquina dentro da MS e com a SENAD, ligada ao Ministério da Justiça, fez que a RD passasse a figurar como uma política a ser desenvolvida na Coordenação Nacional de Saúde Mental e pensada como um dispositivo que, junto aos CAPSad, agisse na articulação das ações de saúde mental na atenção básica. Como vimos, anteriormente, a RD era visível nas políticas de prevenção de DST/AIDS e hepatites virais no âmbito no MS. Esse lugar prioritário da RD nas políticas públicas fica claro nos relatos dos redutores de danos feitos em 2002 e no vídeo *Retrato Favela* que apresenta um PTS, mas que também evidenciam outras estratégias de cuidado para usuários de crack.

É no contexto da realização desse vídeo que a RD é assumida como paradigma na política de saúde mental e na *Atenção Integral a Usuários de Álcool e outras Drogas*. Dessa maneira, a RD passa a ser um paradigma da política pública de saúde para as drogas. Esse paradigma é assumido por suas potencialidades éticas, clínicas e políticas.

Esse processo de ampliação e definição da RD como um novo paradigma ético, clínico e político para a política pública brasileira de saúde de álcool e outras drogas implicou um processo de enfrentamento e embates com as políticas antidrogas que tiveram suas bases fundadas no período ditatorial. (PASSOS e SOUZA, 2011, p.154)

Na saúde mental, a RD depende da capacidade e da implantação dos CAPSad e dos Consultórios de Rua e esbarra com a lentidão desses processos, tendo em vista que o paradigma da RD e o da abstinência estão em disputa nas políticas públicas de saúde de modo geral e na saúde mental, em particular. Além de outros problemas como a dificuldade burocráticas e jurídicas que envolvem a contratação de agentes redutores de danos e de perceber sua importância nesse dispositivo de cuidado (DIAS, 2008).

Nos relatos dos redutores de danos de 2012 vemos a relação entre a RD no território e o CAPSad funcionando de modo integrado. O redutor de danos narra os contatos que ele tem na rua e a possibilidade de fazer rede com o dispositivo de saúde

mental. Essa relação está sendo feita no CAPSad Gregório de Matos e o trabalho de campo no Centro Histórico de Salvador.

Portanto, a RD vai ao longo do tempo deixando de ser uma medida exclusivamente de prevenção as DST/AIDS e torna-se um paradigma para a política de drogas que teve o seu campo de intervenção ampliado devido à participação dos usuários de drogas nas práticas de gestão e atenção produzidas pela RD (PASSOS e SOUZA, 2011). Essa ampliação se dá hoje nos dispositivos de saúde mental, que aparecem na narração como parte da experiência de cuidado propiciada pela RD. De fato, no começo da RD, há cerca de 20 anos, a prática sanitária era o carro chefe com as ações de prevenção de DST/AIDS entre usuários de drogas injetáveis. No entanto, com o passar do tempo, o paradigma da RD constrói-se como uma concepção mais integradora do cuidado com o outro (ANDRADE, 2012).

A consolidação da RD como um paradigma da política de drogas tem relação com a ampliação das práticas de cuidado, com a participação ativa e o respeito aos direitos humanos das pessoas que fazem uso de drogas e seus processos de subjetivação. Para Andrade (2012) a grande inovação da RD encontra-se na dimensão democrática e na relação horizontal estabelecida na experiência de cuidado. Sobre esse ponto Andrade observa em entrevista que: “[...] a grande revolução da redução de danos é a percepção que só é possível avançar em relação ao cuidado do outro se você levar em consideração o seu potencial e construir algo junto com ele.” (ANDRADE, 2012, p.8).

Os modos de gestão e atenção aparecem de modo indissociável para o paradigma da RD e a função de gestão não está restrita a certas categorias profissionais, mas sim corresponde a uma visão de compartilhamento da experiência de gestão. Por isso, as características de uma prática de cuidado que se dá pela via da experimentação ganham relevo com a afirmação de uma prática compartilhada. O paradigma desenvolve uma linha de cuidado diante do cenário deflagrado da guerra às drogas e a sua linha totalitária (PASSOS e SOUZA, 2011).

Podemos dizer que as associações de redução de danos são como nós de uma rede que consolidou um movimento social de grupos minoritários, dando passagem para uma gestão do comum baseada na diferença, articulando com outros movimentos sociais: luta antiproibicionista, luta dos portadores de HIV, luta dos gays, travestis e profissionais do sexo e luta antimanicomial. A RD se coloca como uma luta que comunica e, sobretudo, cria uma plano de comunicação entre lutas (PASSOS e SOUZA, 2011, p.160).

A emergência do paradigma da RD no Brasil está relacionada com a ampliação das práticas de cuidado e com a análise das relações de poder que constituem modos de subjetivação em relação às drogas. Podemos destacar também que a novidade da RD e a sua consolidação como paradigma diz respeito a um modo de fazer democrático, que conta com a participação ativa dos principais interessados nas práticas de cuidado.

O paradigma da RD se efetiva com a criação de um plano comum da experiência. Aqui a gestão do cuidado (CECÍLIO, 2012; MERHY, 1999) e a co-gestão dos coletivos (WAGNER, 2005) são as propostas que o paradigma da RD filia-se para romper com as práticas de saúde baseadas na gestão da vida e na gestão dos riscos (CASTEL, 1987) que são modos de governo do corpo e das populações “vulneráveis” e da sua gestão administrativa, ou seja, se constituem como um poder sobre a vida, uma forma de biopoder.

Ao mesmo tempo, não se pode esquecer a relação que a RD teve na sua trajetória com o campo da prevenção da HIV/aids. Isso implica uma tensão com a prática da gestão dos riscos que os próprios envolvidos nessas políticas vêm problematizando ao longo do tempo. Aqui, reforçamos a dimensão micropolítica do paradigma da RD e a relação com a experiência dos grupos minoritários. As questões macropolíticas que tocam a constituição de políticas públicas não estão apartadas dessa experiência micropolítica dos coletivos, por isso o enfoque parte da produção dos grupos minoritários e a composição do campo mais do que a definição abstrata das tecnologias de gestão do campo médico-psicológico (CASTEL, 1987). Castel concebe a gestão administrativa no campo da saúde do seguinte modo:

As novas estratégias médico-psicológicas e sociais se pretendem sobretudo preventivas, e a prevenção moderna se quer, antes de tudo, rastreadora dos riscos. Um risco não resulta de presença de um perigo preciso, trazido por uma pessoa ou grupo de indivíduos, mas da colocação em relação de dados gerais impessoais ou fatores (de riscos) que tornam mais ou menos provável o aparecimento de comportamentos indesejáveis” (CASTEL, 1987, p.125).

Por isso, no campo da saúde mental, os aspectos sócio-sanitários e preventivos precisam ser continuamente problematizados para que não ensejem práticas de vigilância de grupos sociais considerados vulneráveis e que no campo da saúde mental tem na noção de *periculosidade* um triste passado que não pode ser desconsiderado, sendo um campo aberto para criminalizar ou promover estigmatização a partir de

variáveis estatísticas. Como Castel (1987) descreve os aspectos preventivos presentes no campo da saúde mental:

Assim, prevenir é primeiro vigiar, quer dizer, colocar em posição de antecipar a emergência de acontecimentos indesejáveis (doenças, anomalias, comportamento de desvio, atos de delinquência, etc.) no seio de populações estatísticas assinaladas como portadores de riscos. Mas, o modo de vigilância promovido por essas políticas preventivas é totalmente novo em relação às técnicas disciplinares tradicionais que foram particularmente analisadas nestes últimos anos, e que Michel Foucault sintetizou a partir do modelo Panopticon.” (Idem, p.125-126).

As questões que envolvem aspectos da biopolítica não podem ser desprezadas, por isso a direção é constituir uma prática de cuidado sem apelar para a produção de uma identidade de grupos específicos que seriam constantes psicológicas ou sanitárias.

O cuidado da experiência revela a abertura que temos com a experiência e as suas produções subjetivas singulares. Isso implica a valorizar a experiência dos usuários de drogas e os seus saberes e práticas e legitimar a experimentação dos agentes redutores de danos que atuam no campo como caminho ético para a prática de cuidado.

A experimentação como parte das políticas públicas traz a possibilidade da criação de estratégias compartilhadas. Cuidar da experiência é, nesse sentido, levar em conta a experiência como o plano comum para as práticas de cuidado. Assim, ela nos diz de uma atitude ética e de uma determinada política de narratividade em relação ao tema, com a produção de outras narrativas para além das práticas de tutela e assujeitamento. Vimos que a produção de subjetividade se dá a partir da passagem por dispositivos, por isso ela acontece no plano dos coletivos. Quando discutimos as experiências com drogas, falamos em diversos modos de subjetivar, portanto, é necessário pensar também o desenvolvimento de práticas de cuidado que possam ser maleáveis e conectadas com as forças sociais dos territórios onde atua.

Experimentação e cuidado estão entrelaçados no paradigma da RD, de tal forma que eles se distinguem, mas que não se separam (PASSOS, 2000). Como afirmar no contemporâneo práticas de cuidado que não estejam ligadas a uma experimentação clínica, ética e estética?

A experimentação é elemento principal do paradigma estético formulado por Guattari e que se fazem presentes na prática da RD. A guerra, de outro lado não cria, pois ela é o fim de qualquer experiência criativa.

Por isso, a aliança com as produções artísticas foi uma estratégia relevante na presente tese. Os filmes de André Luiz Oliveira e o vídeo Retrato Favela (2003) revelam uma dimensão estética do cuidado, inclusive quando a experiência está voltada para a curtição, a viagem e o barato total.

A RD e a sua metodologia de trabalho atualmente influenciam experiências de políticas públicas com a juventude de bairros populares com elevados índices de homicídios e violência policial. Esse é o caso das ações desenvolvidas em Salvador que foram apresentadas no livro *Sociabilidade e violência: criminalidade no cotidiano de vida dos moradores do Subúrbio Ferroviário de Salvador* publicado em 2004 (ESPINHEIRA, 2008). Uma experiência inovadora acontece também no Rio de Janeiro com a aproximação do CAPSad Mané Garrincha do programa Rotas de Fuga, realizado pelo Observatório de Favelas sediado na Maré, que visa “desenvolver metodologias voltadas para a prevenção e criação de alternativas para adolescentes e jovens inseridos no tráfico de drogas.” (RODRIGUEZ, 2009, p.41).

Portanto, o paradigma da RD possibilita novas experimentações de cuidado em outras políticas sociais, onde os aspectos da gestão coletiva são relevantes no enfrentamento dos aspectos mortíferos e violentos da atual política sobre drogas e os seus efeitos dramáticos para a juventude que vire em regiões periféricas, caso do Subúrbio ferroviário de Salvador, e em favelas, como a Maré.

## Considerações Finais

Nesta pesquisa partimos com *Meteorango Kid* na descrição de uma paisagem política das décadas de 60 e 70. O “curti adoidado” de Lula e da geração de 68 nos deram pistas do ambiente de resistência política quando se vivia sob a égide do arbítrio e da ditadura. A aposta dos movimentos sociais foi na potência do coletivo, nas práticas de vida em grupo, no ‘comunitarismo’ *hippie*, mas também nas organizações de esquerda e na guerrilha, esse era o sonho de toda uma geração.

As estratégias narrativas do cinema marginal e da Tropicália levavam em conta essa língua menor falada por personagens minoritários, marginalizados e infames, por isso eles apelavam para a polifonia, uma série de citações não hierarquizáveis pela razão de um narrador que organiza o mundo à sua imagem e semelhança.

O cinema rompe a cena e mostra que a juventude “sem futuro” é capaz de uma radicalidade que nem ela mesma sabia possível e que plasma seus experimentalismos no mundo. Assim, surgem temas apresentados de modo também radical; o tormento existencial, o contato com o cinema, as drogas, a sexualidade, a família e o poder, tudo isso explode na tela em fragmentos sem a organização didática e domesticada dos bons costumes.

As drogas compõem o campo, não aparecendo como algo a ser banido da experiência, mas sim integrado a um modo de vida e à afirmação de uma força transgressora, uma potência estética que apresenta novos modos de perceber o mundo. Territórios são criados e desfeitos, algo se dá com o cuidado da experiência.

Ainda com o diretor André Luiz, vamos parar dentro do manicômio em *Louco por Cinema*, filme de retomada e por isso ligado à trajetória da sua geração e do próprio cinema brasileiro. *Louco* é também a pista do que se passou com a geração de 68 nas décadas seguintes (80-90). Lula está preso há vinte e cinco anos e a cura, sua autocura, é a análise coletiva da sua geração. Uma experiência de cuidado acontece por meio da experimentação estética de grupo, afinal como diz Guattari (1987, p.12) “somos todos grupelhos”. Com eles seguimos descrevendo a paisagem dos anos 80, que é também a emergência de novos movimentos sociais no país e o aparecimento de novos atores na arena pública.

Nesse filme André Luiz coloca em cena os loucos do manicômio ao lado dos “muito loucos”, ou seja, o grupo ligado à contracultura, mas não faz isso de modo

caricatural, a sua sensibilidade cômica nos faz rir do absurdo do mundo “normal” e do poder. Os diversos personagens envolvidos no filme *O Caminho da Serpente*, que se reencontram com Lula duas décadas depois, dão a dimensão da multiplicidade dos caminhos tomados pela geração de 68. Neste período emergem novas políticas da subjetividade enquanto avançam as estratégias políticas e econômicas individualizantes do neoliberalismo, que esvaziam a potência do coletivo.

*O Louco* nos permite ver também como a questão das drogas encontra a política de saúde mental. O que é a política de Reforma Psiquiátrica no Brasil, senão um grande movimento contracultural, com seus avanços e recuos, que se contrapõe à lógica manicomial e as práticas de tutela tão vivas na época da ditadura e até hoje. Faz-se presente aí a experiência de cuidado que será importante para o paradigma da RD e a sua consolidação nas políticas sobre drogas.

Nesse caminho, a figura do marginal parece ter ganhado novos contornos. Se nas décadas de 60/70 o movimento contracultural buscou dar consistência para o modo de falar minoritário e propor uma política não baseada nos aspectos identitários em torno dela, nos anos que se seguiram as estratégias políticas dominantes buscaram reverter tal procedimento, para fixar uma identidade perigosa naquele que se coloca à margem das lógicas hegemônicas. Antes a acusação recaía nos jovens considerados subversivos e drogados, hoje o mal absoluto é associado aos traficantes de drogas nas favelas (ZALUAR, 1999) ou aos usuários de crack e generalizado para toda a população que habita esses espaços sociais, considerada população inimiga ou hostil.

Anos depois, *Tropa de Elite* dramatiza o paradigma da guerra às drogas. O modo como o filme conta a história dos personagens e a paisagem da cidade do Rio de Janeiro implica numa política da narratividade, onde o narrador Capitão Nascimento é também o personagem principal da trama. O lugar centralizado do narrador e a sua convicção inabalável constroem o espectador diante da sociabilidade violenta da cidade.

Os efeitos dessa política centralizada de contar a história podem ser vistos com o esmagamento da alteridade e do coletivo em nome da corporação. A conjuntura política empurra o filme para essa postura regressiva de coroação da tortura e do paradigma ao mesmo tempo fracassado e triunfante da “guerra às drogas”. Se *Meteorango Kid* é o (anti)herói imaginário de uma geração, Nascimento, personagem de ficção, foi pretendido por muitos como herói real e o BOPE como solução definitiva para a segurança pública.

É nesse embate com a política de guerra que o paradigma da RD se encontra na atualidade. O cenário da “guerra” no Rio de Janeiro é apresentado pelo personagem de José Padilha e o projeto político dele não parece nada animador. No entanto, a relação de forças permanece favorável a essa lógica narrativa e os efeitos disso na cidade seguem dramáticos, sem que nenhuma “pacificação” possa esconder.

Se a política de guerra encaminha para a criminalização de regiões faveladas inteiras e o apagamento de outros modos de narrar a experiência, escolhemos o *Retrato Favela* como um exemplo de outras narratividades possíveis do campo problemático das drogas. O vídeo-documentário filmado por Marco Manso e outros redutores de danos, em parceria com o Ministério da Saúde, nos reenvia para a polifonia e o espírito coletivo dos filmes de André Luiz. O território é politizado e a trajetória construída no espaço da favela, a partir do projeto de RD, fazendo emergir diversas vozes que constroem um plano comum da experiência de cuidado.

Ao contrário de um moralismo diante das drogas, seu comércio, distribuição e consumo, transparecem nas imagens do *Retrato Favela* uma ética, uma estética e uma política de intensificação da vida e de produção coletiva do cuidado. A política da narratividade se entrelaça com as políticas públicas e a produção de uma subjetividade conectada com essas práticas. O paradigma da RD está nesse campo de forças e faz valer a construção de um plano comum para o cruzamento das experiências (usar drogas, curtir, cuidar, pesquisar, subjetivar). Desse modo, o seu paradigma se constituiu com as múltiplas experiências e não contra elas.

A estratégia do filme *Retrato Favela* é fazer com que as vozes caladas pelas narrativas hegemônicas possam ser também narradoras da sua experiência. As vozes ganham um signo político de leitura de si mesmo, das relações com as drogas, o território e as desigualdades sociais são expostas e com ela vemos as frágeis fundações das palafitas.

Os relatos de campo dos redutores de danos da ARD-FC vêm enriquecer esse cenário político de Salvador. Os relatos trazem uma paisagem atual da cidade, que tem pontos em comum com aquilo que foi mostrado em *Meteorango Kid*. Os redutores estão no campo e fazem ver as forças que compõem os territórios em que eles transitam. Os relatos revelam uma trama narrativa que se produz na experiência de cuidado, que só funciona se estiver em rede, conectada com outros dispositivos. Reforçamos, mais uma vez, a dimensão coletiva constituinte do cuidado.



No entanto, esse paradigma vem sofrendo ataque e perdendo apoio do poder público. As políticas para o crack e as iniciativas em curso em diversas cidades brasileiras apelam para o paradigma da guerra às drogas e da abstinência. O paradigma da RD corre o risco de ser varrido do mapa ou, então, adotado de forma instrumental nos serviços, diminuindo a perspectiva ética do cuidado que ela apresenta para as políticas públicas.

De outro lado, o avanço do debate público sobre os efeitos da “guerra às drogas” é um ponto positivo e o campo crítico da RD (pesquisadores, trabalhadores de saúde, usuários de drogas, gestores) pode contribuir com as suas experiências para pensar uma nova política sobre álcool e outras drogas para o país e incentivar experimentações de cuidado em outras políticas sociais.

No entanto, os movimentos sociais, que lutam para modificar a atual política de drogas, se deparam com uma série de retrocessos. Entre os mais marcantes, está a aprovação pela Câmara dos Deputados, em 2013, do texto base da Lei 7663/10, que amplia os aspectos negativos da legislação atual e se filia ao paradigma da abstinência.<sup>111</sup> Isso mostra que a disputa de paradigmas ainda está viva e movimenta diversos personagens dessa cena.

A aliança com as produções artísticas foi uma estratégia relevante na presente tese. Os filmes de André Luiz Oliveira e o vídeo *Retrato Favela* revelam uma dimensão estética do cuidado, inclusive quando a experiência está voltada para a curtição, a viagem e o barato total. Abordamos, assim, a constituição de distintas políticas da subjetivação que tem desdobramentos práticos, entre os quais o paradigma da RD, que é para nós, a um só tempo, cuidado da experiência e experiência do cuidado.

Também podemos afirmar que o paradigma estético, proposto por Guattari, realiza essa função. A experimentação é elemento principal desse paradigma e se faz presente na prática da RD. A política dominante, por sua vez, diz respeito ao paradigma da guerra e da abstinência, que esvazia a experiência ética do cuidado e, conseqüentemente, o cuidado da experiência. A guerra não cria, pois ela é o fim de qualquer experiência criativa.

---

<sup>111</sup> É dessa maneira que o autor da lei, deputado Osmar Terra (PMDB-RS) se refere àqueles que fizeram críticas ao seu projeto: “Com todo respeito [...] a referida tendência ‘moderna’ das políticas sobre drogas não passa de uma colcha de retalhos de belos discursos ideológicos, que vão de Milton Friedman a Bakunin, passando pelos ideários de Foucault, da contracultura e da antipsiquiatria. O projeto está em sintonia com a vida. Cada parágrafo é baseado em evidências científicas.” (TERRA, 2013, p.10).

O cuidado da experiência revela a abertura para produções subjetivas singulares. Isso implica a valorização das práticas e saberes dos usuários de drogas, assim como do compartilhamento do cuidado como diretriz ética realizada pelos agentes redutores de danos que atuam no campo.

A experimentação como parte das políticas públicas traz a possibilidade da criação de estratégias compartilhadas. Cuidar da experiência é, nesse sentido, levar em conta a experiência como o plano comum para as práticas de cuidado. Assim, ela nos diz de uma atitude ética e de uma determinada política de narratividade em relação ao tema, com a produção de outras narrativas para além das práticas de tutela e assujeitamento.

Findo esse percurso de pesquisa e olhando para o caminho trilhado, vejo que a inspiração radical de André Luiz (*Meteorango Kid*) e Marco Manso (*Retrato Favela*) nos indicaram a possibilidade sempre aberta da experimentação e do cuidado na política sobre álcool e outras drogas. Vimos que a produção de subjetividade se dá a partir da passagem por dispositivos, por isso ela acontece no plano dos coletivos. Quando discutimos as experiências com drogas, falamos em diversos modos de subjetivar, portanto, é necessário pensar também o desenvolvimento de práticas de cuidado que possam ser maleáveis e conectadas com as forças sociais dos territórios onde atua.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. *Homo Sacer, o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. Estado de exceção. *Homo Sacer, II, I*. São Paulo-SP. Editora Boitempo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE, Moacyr; VELOSO, Caetano. Qual é, baiana? Muitos Carnavais. Phillips. 1978. 1 LP.

ALONSO, Gustavo. *O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. Achegas.net, v. 1, p. 44-71, 2013.

ALVAREZ, Jonhhy e PASSOS, Eduardo. *Cartografar é habitar um território existencial*. In: *Pistas do método da cartografia*. Passos *et al.* (orgs.). Sulinas. Porto Alegre. 2009, pp.131-149.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

ANDRADE, Tarcísio. O nó da seringa. In: BASTOS, Francisco Inácio; MESQUITA, Fábio & MARQUES, Luis Fernando. *Troca de seringas: drogas e Aids*. Brasília: Coordenação Nacional de DST e Aids/Ministério da Saúde, 1998, PP.153-161.

\_\_\_\_\_. *Drogas injetáveis na Bahia: usos e usuários*. In: *Consumo de drogas: desafios e perspectivas*. São Paulo. Editora Hucitec, 2000.

\_\_\_\_\_. *Redução de danos: um novo paradigma?* In: *Drogas: tempos, lugares e olhares sobre seu consumo*. EDUFBA, 2004, pp.77-95.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre políticas de drogas no Brasil. **Ciênc. saúde coletiva**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 12, Dec. 2011. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-81232011001300015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232011001300015&lng=en&nrm=iso)>. access on 11 Dec. 2012.

\_\_\_\_\_. *A pessoa do usuário de drogas intravenosas*. In: MESQUITA, Fábio; BASTOS, Francisco Inácio (orgs.) *Drogas e AIDS: estratégias de redução de danos*. São Paulo: Hucitec, 1994, pp.191-204.

\_\_\_\_\_. *Entrevista com Tarcísio Andrade*. Revista Muito. Jornal A Tarde. Salvador. 2012.

AMARANTE, Paulo. *O homem e a serpente: outras histórias para a loucura e a psiquiatria*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

\_\_\_\_\_. Asilos, alienados, alienistas: uma pequena história da psiquiatria no Brasil. In

\_\_\_\_\_. *Psiquiatria Social e Reforma Psiquiátrica*. Rio de Janeiro. Editora Fiocruz, 2008.

ARD-FC. *Diários de campo: Redutores de danos*. Projeto Pontos Móveis. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

\_\_\_\_\_. *Diários de Campo: Redutores de danos*. CAPSad Gregório de Matos. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e espectador*. In: XAVIER, Ismail (orgs.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 217-243.

BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARATTA, Alessandro. *Introdução a uma sociologia da droga*. In: MESQUITA, Fábio; BASTOS, Francisco Inácio (orgs.) *Drogas e AIDS: estratégias de redução de danos*. São Paulo: Hucitec, 1994, pp.21-43.

BARROS, Regina. *Grupo; a afirmação de um simulacro*. 2ª Edição. Coleção Cartografias. Porto Alegre: SULINA/ Editora da UFRGS, 2009.

BASAGLIA, Franco (*et al.*). *A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BASTOS, Francisco Inácio. *Singular e plural: como se conjuga o verbo prevenir?* In: MESQUITA, Fábio; BASTOS, Francisco Inácio (orgs.) *Drogas e AIDS: estratégias de redução de danos*. São Paulo: Hucitec, 1994, pp.79-98.

\_\_\_\_\_. “*Por uma economia das trocas simbólicas... de seringas*”. In: BASTOS, Francisco Inácio; MESQUITA, Fábio & MARQUES, Luis Fernando. *Troca de seringas: drogas e Aids*. Brasília: Coordenação Nacional de DST e Aids/Ministério da Saúde, 1998. p. 91-100.

BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Difíceis ganhos fáceis: Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*. 2. ed. Instituto Carioca de Criminologia. Rio de Janeiro: Revan, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Adesão subjetiva à barbárie*. In: Loïc Wacquant e a questão penal no capitalismo neoliberal. Rio de Janeiro: Revan, 2012.

BATISTA, Nilo. *Política criminal com derramamento de sangue*. In: *Revista Brasileira de Ciências Criminais*. nº. 20. São Paulo: IBCCRIM/ Revista dos Tribunais, 1997.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* (1963). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: Ed. 34. 2011.

BENEVIDES, Regina; PASSOS, Eduardo. *A humanização como dimensão pública das políticas de saúde*. Ciênc. saúde coletiva, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, Sept. 2005, pp.561-571.

\_\_\_\_\_. *Subjetividade e Instituição*. In: Leila Domingues Machado; Maria Cristina Campello Lavrador; Maria Elizabeth Barros de Barros (Org.). *Texturas da Psicologia: subjetividade e política no contemporâneo*. São Paulo, 2002, v. 1, p. 145-152.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENTES, Ivana. *O corpo e a linguagem de maio de 68*. Folha de S. Paulo, domingo, 19 de dezembro de 2004. Disponível em:  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1912200420.htm>. Acesso em: 02 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Chamem a juíza Karam!* Le Monde Diplomatique. Disponível em:  
<http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2842&tipo=acervo> Acesso em: 11 jul. 2013. São Paulo, 2008.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BIRMAM, Joel. *Arquivos do Mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BÓNDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Jan-Abr. nº 19, 2002.

BRASIL. Ministério da Saúde. *Relatório Final da III Conferência Nacional de Saúde Mental*. Brasília, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Política do Ministério da Saúde para a Atenção Integral a Usuários de Álcool e Outras Drogas*. Ministério da Saúde, Secretaria Executiva, Secretaria de Atenção a Saúde, CN-DST/AIDS. 1. ed. Brasília: Ministério da Saúde, 2003.

\_\_\_\_\_. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. DAPE. Coordenação Geral de Saúde Mental. *Reforma psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil*.

*Documento apresentado à Conferência Regional de Reforma dos Serviços de Saúde Mental: 15 anos depois de Caracas*. OPAS. Brasília, 2005.

\_\_\_\_\_. *Relatório de Gestão 2003-2006: saúde mental no SUS: acesso ao tratamento e mudança do modelo de atenção*. Ministério da Saúde, Secretaria de Atenção à Saúde. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2007.

\_\_\_\_\_. *Boletim Epidemiológico. DST – AIDS*. Ano VII – nº 1 – 01ª a 26ª – semanas epidemiológicas – janeiro a junho de 2010

BRESSANE, Júlio. *Matou a família e foi para o cinema*. Filme. 16 mm. Rio de Janeiro, 1969.

BUENO, Regina. *Estratégias de Redução de Danos em Santos – SP*. In Francisco Inácio Bastos et. al (orgs.). *Troca de Seringa: Drogas e Aids*. Brasília: Ministério da Saúde, 1998, pp. 163 -169.

\_\_\_\_\_. *A experiência de Santos no trabalho com UDIs*. In: MESQUITA, Fábio; BASTOS, Francisco Inácio (orgs.) *Drogas e AIDS: estratégias de redução de danos*. São Paulo: Hucitec, 1994, pp.205-212.

BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo: O poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

BURROUGHS, William. *Junky*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2005.

\_\_\_\_\_. *A linguagem é um vírus*. In: COHN, Sérgio. *Geração Beat*. Rio de Janeiro. Beco do Azogue, 2010.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CAMPOS, Gastão Wagner. *Um método para análise e co-gestão de coletivos*. 2ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

CAMPOS, Paulo. Entrevista. In: AUGUSTO, Sérgio e JAGUAR. *O melhor do Pasquim*. Rio de Janeiro: Editora Desiderata, 2006.

CARNEIRO, Henrique. *Filtros, mezinhas e triacas: as drogas no mundo moderno*. São Paulo. 1ª edição. Ed. Xamã, 1994.

CARVALHO, José M. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Salo. *A política criminal de drogas no Brasil: Estudo criminológico e dogmático da Lei 11.343/06*. 6ª Ed. São Paulo. Editora Saraiva, 2013.

CASTAÑEDA, Carlos. *A Erva do Diabo: os ensinamentos de dom Juan*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2009.

CASTEL, Robert. *A Gestão dos riscos: da antipsiquiatria à pós-psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CECILIO, Luiz Carlos de Oliveira. Innovating when producing health care, practices, and knowledge: how to avoid doing "ever the same". *Saude soc.*, São Paulo, v. 21, n. 2, jun. 2012. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-12902012000200003&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902012000200003&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 03 maio 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-12902012000200003>.

CETAD. Diários de campo. Redutores de danos. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.

CHACAL. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010a.

\_\_\_\_\_. Os dias de Chacal (entrevista). In: O GLOBO. Rio de Janeiro. Segundo Caderno. p.1. 8 set. de 2010b.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.

COIMBRA, Cecília. *Guardiães da Ordem - uma viagem pela práticas psi no Brasil do 'milagre'*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1995.

\_\_\_\_\_. *Operação Rio: O mito das classes perigosas - um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública*. Rio de Janeiro: Intertexto, 2001.

COIMBRA, Cecília ; PASSOS, Eduardo ; BENEVIDES, Regina. *Direitos Humanos e o Grupo Tortura Nunca Mais /RJ*. In: RAUTER, Cristina; PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina (orgs.). *Clínica e Política: subjetividade e violação de direitos humanos*. Rio de Janeiro, Té Cora, 2002, p.15-24.

COOPER, David. *Psiquiatria e antipsiquiatria*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1967.

COMBES, Muriel. *La vie inséparée – Vie et sujet au temps de la biopolitique*. Paris: Dittmar, 2011.

COUTINHO, Domingos ; SABACK, Eduardo. *O histórico da psiquiatria na Bahia*. In: *Gazeta Médica da Bahia*. Ano 141. Volume 77. Número 2. Salvador, dez. 2007.

DAVID-MÉNARD, Monique. *Deleuze et la psychanalyse*. 3ª Edição. Paris: PUF, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Que és un dispositivo?* In: Michel Foucault, filósofo. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990, pp.155-161.

\_\_\_\_\_. *Duas questões. In: SaúdeLoucura n.º. 3 – Aids, Sexualidade e Drogas.* São Paulo: Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_. Abecedário de Gilles Deleuze. Site o Estrangeiro. [www.oestrangeiro.net](http://www.oestrangeiro.net). 1994

\_\_\_\_\_. *Désir et plaisir. Magazine Littéraire.* Paris, n. 325, oct, 1995, pp. 57-65.

\_\_\_\_\_. *Foucault.* São Paulo: Editora brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição.* 2ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Post-scriptum sobre as sociedades de controle.* In: \_\_\_\_\_. *Conversações.* São Paulo, Ed. 34, 2006c, pp.219-226.

\_\_\_\_\_. *Conversações.* São Paulo, Ed. 34, 2006b

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. *Para dar um fim ao juízo.* Crítica e Clínica. 3ª impressão. São Paulo. Ed. 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 1.* São Paulo. Ed. 34, 1995

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 3.* São Paulo. Ed. 34, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia Vol. 4.* São Paulo. Ed. 34, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia Vol. 5.* São Paulo São Paulo. Ed. 34, 2007c

\_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo.* São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *O que é a Filosofia?* 2. Ed. 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007d(a).

DELGADO, Pedro. *Os determinantes de 1968 para as políticas públicas de saúde mental.* In: SILVA FILHO, João. 1968 e a saúde mental. Rio de Janeiro: Editora Ipub, 2008.

DGIE. Departamento Geral de Investigações Especiais n.º 252, novembro de 1976. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. 1976.

DIAS, Rafael. *Do asilo ao CAPSad: lutas na saúde, biopoder e redução de danos.* 2008. 158f. Dissertação de Mestrado Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.



DOMANICO, Andrea. *Craqueiros e cracados bem-vindo ao mundo dos nóias: estudo sobre a implantação de estratégias de redução de danos para usuários de crack nos cinco projetos-pilotos do Brasil*. 2006. 220f. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

DOMANICO, Andrea; MACRAE, Edward. *Estratégias de redução de danos entre usuários de crack*. In: SILVEIRA, Dartiu Xavier da; MOREIRA, Fernanda Gonçalves (Org.). *Panorama Atual de drogas e dependências*. Rio de Janeiro: Atheneu, 2007.

DOS SANTOS, Alessandra Daflon. *Rádice muito prazer: Crônicas do passado e do futuro da Psicologia no Brasil*. 2008. 193f. Tese de Doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia, 2008.

DUARTE, Mário Sérgio. *Incursionando no inferno: A Verdade da Tropa*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

ESCOSSIA, L.; TEDESCO, S. O coletivo de forças como plano da experiência cartográfica. In: E. Passos; V. Kastrup; L. da Escóssia (org) *Pistas do Método da Cartografia. Pesquisa- intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009, pp.92-108.

ESPINHEIRA, Gey (org.). *Sociedade do medo: teoria e método da análise sociológica em bairros populares de Salvador: juventude, pobreza e violência*. Salvador, EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. *Metodologia e prática do trabalho em comunidade: ficção do real, observar, deduzir e explicar: esboço da metodologia da pesquisa*. Salvador: EDUFBA, 2008b.

ESCOHOTADO, Antonio. *Historia General de las Drogas*. Ed. Espasa, 2000.

\_\_\_\_\_. *Historia Elemental de las drogas*. Barcelona: Editora Anagrama, 2009.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. *Modos de subjetivação no Brasil e outros escritos*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

FIORE, Maurício. *Uso de “drogas”: controvérsias médicas e debate público*. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Prazer e risco: uma discussão sobre saberes médicos e usos de “drogas”*. In: LABARTE, Beatriz [et al.] (orgs.) *Drogas e Cultura: novas perspectivas*. Salvador, EDUFBA, 2008, pp. 141-154.

FONSECA, Elize Massard da et al. Descentralização, AIDS e redução de danos: a implementação de políticas públicas no Rio de Janeiro, Brasil. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v.23, n.9, Sept. 2007. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci\\_arttext&pid=S0102311X2007000900021&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S0102311X2007000900021&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 11 Dec. 2012.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *O Sujeito e o Poder*. In: DREYFUS Hubert. HABINOW, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo: uma introdução à vida não-fascista*. Cadernos de subjetividade. São Paulo. Vol. 1, n.1, 1996, pp.107-200.

\_\_\_\_\_. Nietzsche a genealogia e a história. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005a.

\_\_\_\_\_. *O que são as Luzes?* In: Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Os intelectuais e o poder*. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005c.

\_\_\_\_\_. *A História da Sexualidade III: o cuidado de si*. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005e.

\_\_\_\_\_. *A História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

\_\_\_\_\_. *A História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 33ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso – aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 20. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

\_\_\_\_\_. *Michel Foucault: uma entrevista, sexo, poder e a política da identidade*. São Paulo. Revista Verve nº 5, 2004. p.260-277.

\_\_\_\_\_. *O Nascimento da Biopolítica*. São Paulo : Martins Fontes, 2008.

FRESSARD, Olivier. *Discussion, création et évaluation* In: Gilles Deleuze e Félix Guattari: Une rencontre dans l'après Mai 68. Paris: L'Harmattan, 2009. pp.61-81.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O preço de uma reconciliação extorquida*. In: TELLES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura; a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, pp.177-186.

GALVÃO e MORAES, Moreira. *Outro mundo, outro mambo*. Novos Bahianos. Ferro na Boneca. RGE Discos. Rio de Janeiro, 1970. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Colégio de Aplicação*. Novos Bahianos.É Ferro na Boneca. RGE Discos. Rio de Janeiro, 1970. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Sugesta Geral*. Novos Baianos 1969. In: OLIVEIRA, Luiz. *Meteorango Kid: o herói intergalático*. Salvador. 1969.

- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Record Editora, 1968.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas - A Esquerda Brasileira: das ilusões perdidas a luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- GROS, Frédéric. Apêndice In: FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7. ed. revisitada. Petrópolis. Vozes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- \_\_\_\_\_. Entrevista sobre *O anti-Édipo* (com Félix Guattari) In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2006. pp.23-36.
- GUEDES, Carla (*et al.*). *A subjetividade como anomalia : contribuições epistemológicas para a crítica do modelo biomédico*. *Ciência e Saúde Coletiva*, 11 (4): Instituto de Medicina Social (IMS-UERJ), 2006. pp. 1093-1103.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARVEY, David. *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de Viagem: CPC, vanguardas e desbunde: 1960/70*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOBBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HULSMAN, Louk H. C; BERNAT DE CELIS, Jacqueline. *Penas perdidas: o sistema penal em questão*. 2. ed. Niteroi: Luam, 1997.
- HUXLEY, ALDOUS. *As portas da percepção. Céu e inferno*. São Paulo, Globo, 2001.
- ILLICH, Ivan. *A expropriação da saúde. Nêmesis da Medicina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- KARAM, Maria Lúcia. *A esquerda punitiva*. In: *Discursos sediciosos: crime, direito e sociedade*, ano 1, número 1, 1º semestre de 1996, pp. 79-92.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é traçar um plano comum*. Rio de Janeiro [no prelo], 2013.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários no tempo da imprensa alternativa*. 2ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2001.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

JACÓ-VILELA, Ana Maria; CEREZZO, Antônio Carlos; RODRIGUES, Heliana (orgs.). *Clio-Psyché paradigmas: historiografia, psicologia, subjetividades*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / FAPERJ, 2003.

LABATE, Beatriz; FIORE, Maurício; GOULART, Sandra. *Introdução* In: *Drogas e Cultura Novas perspectivas*. Salvador: Edufba, 2008. pp.23-38.

LABROUSSE, Alain. *Geopolítica e Drogas*. São Paulo: Desatino, 2010.

LAGO, Gilberto. *Tropicália: Artífice de um novo local da cultura: contribuição ao estudo da identidade cultural da contemporaneidade*. Tese de doutorado. 246f. 2003. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas. Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2003.

LANCETTI, Antonio. *Clínica peripatética: políticas do desejo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

LEARY, Timothy. *Flashbacks*. São Paulo: Editora BECA, 1999.

LENNON, John e MCCARTNEY, Paul. *A Day in the Life*. In: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. 1967. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Day Tripper*. The Beatles. 1965. 1 LP.

LOBO, Lilia. F. *Os infames da história: pobres, escravos e defeituosos no Brasil*. 1997. 397f. 2. vol. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1997.

LOURAU, René. *A Análise Institucional*. Petrópolis. Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. *Análise Institucional e Práticas de Pesquisa*. Rio de Janeiro: UERJ, 1993.

MACALÉ, Jards e SALOMÃO, Waly. *Revendo Amigos*. Álbum Revendo amigos. 1972. 1 LP.

MCCARTNEY, Paul. *Live and Let Die*. In: *Live and Let Die*. Filme. 1973.

MACHADO, Luiz. (org.) *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas-SP: Editora Papyrus, 2007.

MACRAE, Edward. Abordagem etnográfica no uso de drogas. In: MESQUITA, Fábio; BASTOS, Francisco Inácio (orgs.) *Drogas e AIDS: estratégias de redução de danos*. São Paulo: Hucitec, 1994. pp.99-114.

MACRAE, Edward; SIMÕES, Júlio. *Rodas de fumo: O uso de maconha entre camadas médias urbanas*. Salvador: EDUFBA, 2004.

MACIEL JÚNIOR, Auterives. *O problema da escolha e os impasses da clínica na era do biopoder*. In: MACIEL JÚNIOR, Auterives; Kupermann, Daniel; TEDESCO, Silvia (orgs.). *Mestrado de Psicologia da Universidade Federal Fluminense*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p.51-62.

MACIEL, Luis Carlos. *Underground*. In: AUGUSTO, Sérgio e JAGUAR. *O melhor do Pasquim*. Rio de Janeiro: Editora Desiderata, 2006.

\_\_\_\_\_. *Underground*, In: *O Pasquim*. Rio de Janeiro, nº 139, p.12-13, 1970.

\_\_\_\_\_. *Underground*. In: *O Pasquim*. Rio de Janeiro, nº 150, p.16, 1971.

\_\_\_\_\_. *Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANSO, Marco; MEDEIROS, Márcia; FORMAGGINI, Beth. *Retrato Favela: um olhar de dentro*. Direção, roteiro e produção ABAREDA e Marco Manso; Direção geral: Márcia Medeiros; Produção Executiva: Beth Formaggini; Edição: Flávia Celestino. Salvador, 2003. 1 CD.

MARLEY, Bob. *No woman, No cry*. Live! Londres. 1975. 1 LP.

MARQUES, Fernando; DONEDA, Denise. A política brasileira de redução de danos à saúde pelo uso indevido de drogas: diretrizes e seus desdobramentos nos estados e municípios. In: BASTOS, Francisco Inácio; MESQUITA, Fábio & MARQUES, Luis Fernando. *Troca de seringas: drogas e Aids*. Brasília: Coordenação Nacional de DST e Aids/Ministério da Saúde, 1998, pp.137-151.

MARIGHELLA, Carlos. *Por que resisti à prisão*. Salvador: EDUFBA, 1995.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução Florestan Fernandes. 2ª Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

MERHY, Emerson. O ato de cuidar: a alma dos serviços de saúde? Disponível em: <http://www.uff.br/saudecoletiva/professores/merhy/artigos-05.pdf> . Acesso em: 21 de junho de 2013. Campinas, 1999.

MESQUITA, Fábio. Dar oportunidade de vida ao usuário de drogas injetáveis – polêmica nacional. In: BASTOS, Francisco Inácio; MESQUITA, Fábio & MARQUES, Luis Fernando. *Troca de seringas: drogas e Aids*. Brasília: Coordenação Nacional de DST e Aids/Ministério da Saúde, 1998, pp.101-111.

\_\_\_\_\_. *Perspectivas das estratégias de Redução de Danos no Brasil*. In: MESQUITA, Fábio; BASTOS, Francisco Inácio (orgs.) *Drogas e AIDS: estratégias de redução de danos*. São Paulo: Hucitec, 1994, pp.169-180.

\_\_\_\_\_. *Entrevista fornecida para a pesquisa*. Material digital, 2012.

MICHAUX, Henri. *Misérable Miracle*. [\*Œuvres complètes, tome 2\*](#). Paris: Editions Gallimard, 1998.

MONTEIRO, Ana; COIMBRA, Cecília; MENDONÇA FILHO, Manoel. Estado de direitos e políticas públicas: estatal é necessariamente público. *Psicologia & Sociedade*; 18 (2): 7-12; mai./ago. 2006.

MOREIRA, Moraes. *A História dos Novos Baianos e outros versos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

MUÑOZ, Nuria *et alii*. Pesquisa clínica em saúde mental: o ponto de vista dos usuários sobre a experiência de ouvir vozes. Em *Estudos de Psicologia*, 2011;16(1):83-89.

NARDI, Henrique Caetano; RIGONI, Rafaela de Quadros. *Marginalidade ou cidadania? a rede discursiva que configura o trabalho dos redutores de danos*. **Psicol. estud.**, Maringá, v. 10, n. 2, Aug. 2005. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-73722005000200014&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722005000200014&lng=en&nrm=iso)>. access on 11 Dec. 2012.

\_\_\_\_\_. Mapeando programas de redução de danos da Região Metropolitana de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, Feb. 2009. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-311X2009000200017&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2009000200017&lng=en&nrm=iso)>. access on 11 Dec. 2012.

NAVARRO, Edgar. *Superoutro*. Filme. Salvador-BA. Programadora Brasil. Brasil, 2007. 1 DVD.

\_\_\_\_\_. *Eu me Lembro*. Filme. Rio de Janeiro. Vídeo Filmes, 2005. 1 DVD.

NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre o Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NEVES, Cláudia. *Interferir entre o desejo e o capital*. Tese Doutorado. 166f. 2002. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP): São Paulo, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: Um escrito polêmico*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *A origem da Tragédia*. São Paulo: Riedel, 2005.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O GLOBO. *Entrevista Trovão*. Rio de Janeiro. p.14. 29 de jun. de 2007.

O'HARE, Pat. *Redução de danos: alguns princípios e a ação prática*. In: MESQUITA, Fábio; BASTOS, Francisco Inácio (orgs.). *Drogas e Aids: estratégias de redução de danos*. São Paulo: Hucitec, 1994.

ONOCKO CAMPOS, Rosana; FURTADO, Juarez. *Narrativas: utilização na pesquisa qualitativa em saúde*. Em *Revista de Saúde Pública*. 2008;42(6):1090-6.

OITICICA, Hélio. *O Herói anti-herói e o Herói-anônimo*. Correspondência. Documento 0131/68. Textos sobre arte. Programa H.O. Rio de Janeiro, 1968.

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

\_\_\_\_\_. *Meteorango Kid: herói intergalático*. Programadora Brasil. Brasil. 1 DVD, 2007.

\_\_\_\_\_. *Louco por Cinema*. Rio de Janeiro, 1994. 1 VHS

\_\_\_\_\_. Entrevista. Material digital. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista com André Luiz Oliveira na Revista on line Zingu. Disponível em: <http://www.revistazingu.blogspot.com.br/2009/07/dalo-entrevista-parte4.html> . Acesso em 26 abril 2013.

O RAPPÀ. *A minha Alma (A Paz que eu não quero)*. Lado B Lado A. Warner Music. 1999. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Tribunal de rua*. Lado B Lado A. Warner Music. 1999. 1 CD.

ORLANDI, Luiz. Pulsão e campo problemático. In: MOURA, Arthur Hyppólito de (org.), *As pulsões*, SP, Escuta e Educ, 1999, pp. 147-195.

PADILHA, José. *Tropa de Elite*. Brasil. Rio de Janeiro. Universal, 2007. 1DVD.

PARNET, Claire. *Abecedário de Gilles Deleuze*. Site o Estrangeiro. Disponível em: [www.oestrangeiro.net](http://www.oestrangeiro.net). 1994.

PASSOS, Eduardo. *Pensar diferentemente o campo das drogas e o campo da saúde mental*. In: SANTOS, Loiva. *Outras palavras sobre o cuidado de pessoas que usam drogas*. Porto Alegre: Ideograf, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os dispositivos clínico-políticos e as redes no contemporâneo*. In: *EntreLinhas*. Porto Alegre: Conselho Regional de Psicologia CRP-07, 2000, pp.08-09.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. *Por uma política da narrativa*. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA; Liliana (Org.) *Pista do método*

cartográfico – pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

\_\_\_\_\_. *A humanização como dimensão pública das políticas de saúde*. Ciênc. Saúde coletiva. V. 10 n.3 Rio de Janeiro. Jul/set, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que pode a clínica: a posição de um problema e de um paradoxo*. In: Tânia Fonseca e Selda Engelman (org) *Corpo, Arte Clínica*: Porto Alegre, UFRGS Editora, 2004, pp.275-286.

\_\_\_\_\_. *Clínica, política e modulações do capitalismo*. Lugar Comum (UFRJ), 2004, p.159 - 171.

\_\_\_\_\_. *Clínica e biopolítica na experiência do contemporâneo*. Psicologia Clínica, v.13, 2001, p.89 - 99.

PASSOS, Eduardo. e SOUZA, Tadeu. *Redução de Danos e saúde pública: construções alternativas à política global de “guerra às drogas”*. Psicologia & Sociedade, 23(1), 154-162, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v23n1/a17v23n1.pdf>. Acesso em: 11 de dezembro de 2012.

PITTA, Ana. *1968: sociabilidades, sexualidades, comunidades. Casais e companheiros a caminho do imprevisível*. In: SILVA FILHO, João. *1968 e a saúde mental*. Rio de Janeiro: Editora Ipub, 2008.

RABELO, MCM., ALVES, PCB., and SOUZA, IMA. *Experiência de doença e narrativa* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1999. 264 p. ISBN 85-85676-68-X. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. 1999.

RAMOS, Tomás. *“Vim buscar a sua alma”: A governabilidade da política Caveirão*. Dissertação de Mestrado. (148f.) Pós-Graduação Sociologia e Direito. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010. 148f.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2005.

RISÉRIO, Antonio. *Duas ou três coisas sobre contracultura no Brasil* In: Os anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminaras: Itaú Cultural, 2005.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os mortos da primavera*. In: *O Pasquim*, nº139, 1972, p.17.

RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. *Um Foucault desconhecido? Viagem ao Norte-Nordeste brasileiro em tempos (ainda) sombrios*. História Oral, v.15, n.2, pp.141 - 158 jul-dez, 2012.

RODRIGUES, Luciana. *Controle penal sobre as drogas ilícitas: o impacto do proibicionismo no sistema penal e na sociedade*. Tese de doutorado. 273 f. – Programa



de Pós-Graduação em Direito. Área de Concentração: Direito Penal, Medicina Legal e Criminologia) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

RODRIGUEZ, Andréa. *A Rede Rotas: desafios e possibilidades do trabalho em rede*. In: FERNANDES, Fernando. *Redes de valorização da vida* – Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2009. p.41-52.

ROLNIK, Suely. ROLNIK, Suely. *Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização*. In *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*, org. Daniel Lins. Papirus, Campinas 1997; pp.19-24.

\_\_\_\_\_. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. UFRG. Porto Alegre: Sulina. 2007.

ROTELLI, Franco. *Superando o manicômio: o circuito psiquiátrico de Trieste*. In: *Psiquiatria Social e reforma Psiquiátrica* (org.). AMARANTE, Paulo. Rio de Janeiro: editora Fiocruz, 1994. p.149-170.

ROZSAK, Theodore. *A contracultura – reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972

SAFATLE, Vladimir. *Do uso da violência contra o Estado ilegal*. In: TELLES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.) *O que resta da ditadura; a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, pp.237-252.

SALOMÃO, Waly. *O mel do melhor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

\_\_\_\_\_. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro, Ed. Biblioteca Nacional/Aeroplano, 2003.

\_\_\_\_\_. *Armarinho de miudezas*. Ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença. Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2006.

\_\_\_\_\_. *Câmara de Ecos*. In: Algaravias. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SANTOS, Vilmar Ezequiel dos; SOARES, Cássia Baldini; CAMPOS, Célia Maria Sivalli. *Redução de danos: análise das concepções que orientam as práticas no Brasil*. *Physis* Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, 2010. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-73312010000300016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312010000300016&lng=en&nrm=iso)>. access on 11 Dec. 2012.

\_\_\_\_\_. *A produção científica internacional sobre redução de danos: Uma análise comparativa entre MEDLINE e LILACS*. *SMAD, Rev. Eletrônica Saúde Mental Álcool Drog.* (Ed. port.). jan.-abr. 2012. Acesso em: 15 de jun. 2013;8(1):41-7. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/smad/article/viewFile/49595/53670>

SANT, Gus Van. *Drugstore Cowboys*. EUA. 1989. 1 VHS.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et L'art*. Paris, PUF, 2006.

\_\_\_\_\_. *Machines, comment ça marche?* Chaosmose, penser avec Félix Guattari. Revue Chimères n° 77. Paris, 2012. pp.35-46.

SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo. Cosac Naify, 2010.

SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da Luz Vermelha*. Filme. São Paulo. 1968.

SHEERER, Sebastian. Política de drogas: o debate internacional. In: MESQUITA, Fábio; BASTOS, Francisco Inácio (orgs.) *Drogas e AIDS: estratégias de redução de danos*. São Paulo: Hucitec, 1994, pp.45-53.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. *L'Anti-Oedipe dans la conjoncture post-68: à qui se destinait la shizo-analyse?* pp. 47-60 In: Gilles Deleuze e Félix Guattari: *Une rencontre dans l'après Mai 68*. Paris: L'Harmattan, 2009, pp.47-60.

SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SESC, 1998.

SOARES, Luiz Eduardo; BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo. *Elite da Tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SOUZA, Kátia Mendes de; MONTEIRO, Simone. *A abordagem de redução de danos em espaços educativos não formais: um estudo qualitativo no estado do Rio de Janeiro, Brasil*. **Interface (Botucatu)**, Botucatu, v. 15, n. 38, Sept. 2011. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32832011000300017&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832011000300017&lng=en&nrm=iso)>. access on 11 Dec. 2012.

SOUZA, Tadeu de Paulo. *Redução de danos no Brasil: a clínica e a política em movimento*. 116f. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Universidade Federal Fluminense, Departamento de Psicologia. Niterói, 2007.

STORANI, Paulo. *“Vitória sobre a morte: A glória prometida”: O “rito de passagem” na construção da identidade dos caveiras do Batalhão de Operações Policiais Especiais – BOPE*. 160f. 2008. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

TELLES, Vera da Silva. *Nas dobras do legal e do ilegal: ilegalismos e jogos de poder nas tramas da cidade*. **DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social** Vol. 2 – no 5-6 - jul/ago/set-out/nov/dez 2010 - pp. 97-126.

TERRA, Osmar. *PT, PSDB e Governo atacam projeto que interna usuário*. O GLOBO Rio de Janeiro, domingo. 24 de abr. 2013. País, p.10.

TYKANORI, Roberto. O outro da reforma: contribuições da teoria da autopoiese para a problemática da cronicidade no contexto das reformas psiquiátricas. 2000. 318f. Tese (Doutorado em Ciências Médicas) Universidade Estadual de Campinas, Faculdades de Ciências Médicas. Campinas, 2000.

TV CULTURA. Entrevista. Roda Viva com José Padilha. TV Cultura. Fundação Padre Anchieta. São Paulo, 2007.

UNODC. *The Globalization of Crime: A Transnational Organized Crime Threat Assessment*. ONU. Viena, 2010.

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

VELHO, Gilberto. *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. *Individualismo e cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. *Nobres e Anjos. Um Estudo de Tóxicos e Hierarquia*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas Editora, 2008.

VELOSO, Caetano. *Empty Boat*. In: OLIVEIRA, Luiz. *Meteorango Kid: o herói intergalático*. Filme. Salvador, 1969.

\_\_\_\_\_. *Os mais doces bárbaros*. Phonogram, 1976.

\_\_\_\_\_. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Circuladô vivo*. PolyGram, 1992. 1CD

\_\_\_\_\_. *Americanos. Circuladô Vivo*. Polygram, 1992. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Os mais doces Bárbaros. In: Doces Bárbaros*. Rio de Janeiro. Warner music, 1978a. 1CD.

\_\_\_\_\_. *Caetano Veloso. 1967*. Philips. 1967. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Caetano Veloso. Philips. 1969*. 1LP

\_\_\_\_\_. *Vox Populi. Programa de Entrevistas. TV CULTURA. SÃO PAULO-SP, 1978b*.

VELOSO, Caetano; GILBERTO, Gil. *Panis et Cicercis. Tropicália*. Polygram. 1968. 1 CD.

VEYNE, Paul M. *Foucault revoluciona a história*, In: *Como se escreve a história*. Brasília; UnB, 2008.

\_\_\_\_\_. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VERANI, Sérgio. *Assassinatos em nome da lei*. Rio de Janeiro: Ed. Aldebarã, 1996

VIEIRA, Beatriz de Moraes. *As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970*. In: TELLES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura; a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. pp.151-176

WACQUANT, Löic. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WEBER, Max. *A ciência como vocação*. In: GERTH, Hans; MILLS, Wright. Max Weber: *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zará, 1979.

WODAK, Alex. *Redução de danos e programas de troca de seringas*. In: BASTOS, Francisco Inácio; MESQUITA, Fábio & MARQUES, Luis Fernando. *Troca de seringas: drogas e Aids*. Brasília: Coordenação Nacional de DST e Aids/Ministério da Saúde, 1998, pp.55-69.

XAVIER, Ismail. *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados*. Novos Estudos, CEBRAP, Jul, 2006. pp.139-155.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

ZALUAR, Alba. *Criminalização das drogas e o reencantamento do mal* In: ZALUAR, Alba (org.) *Drogas e Cidadania* (org.). Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1994. pp.97-127

ZÉ, Tom. *Tropicalista: Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume: Dumará, 2004.

# ANEXOS

**Anexo 1:****Entrevista: Fábio Mesquita****QUESTÕES:**

- 1) De início gostaria que você fizesse um relato sobre como entende o surgimento histórico da RD no Brasil

A primeira iniciativa de introduzir troca de seringas para prevenir a disseminação do HIV entre pessoas que usavam drogas injetáveis no Brasil foi tomada pelo Governo Municipal de Santos no dia 1 de Dezembro de 1989. Anunciada em um evento publico que celebrava o Dia Mundial de Luta Contra a AIDS o anuncio teve consequência um processo do Ministério Publico Estadual contra a Prefeitura e contra as duas pessoas responsáveis pela iniciativa, o Secretário de Saúde Dr. David Capistrano da Costa Filho e o Coordenador de DST/AIDS do Município, Dr. Fabio Mesquita. O objetivo da ação era utilizar o que a ciência comprovava ser eficiente técnica de conter o avanço da epidemia de AIDS entre pessoas que injetavam drogas, a principal causa da epidemia na Cidade de Santos, então considerada a Capital da Epidemia de AIDS no Brasil, por ter o maior número de casos reportados proporcionais a população no Brasil. Esta foi a ação pioneira de redução de danos no país e na América Latina e assim o debate sobre redução de danos – ou a teoria que suportava a ação de saúde pública – veio anexado a esta iniciativa pragmática.

- 2) Você relaciona de algum modo a estratégia de RD com o movimento contracultural das décadas de 60/70?

Não, na época seriamente a gente apenas buscava um método eficiente e baseado em evidência científica que pudesse conter a epidemia de AIDS.

- 3) Em outros países as estratégias de RD surgem através da auto-organização dos usuários de drogas, desenvolvimento de práticas de cuidado e participação ativa deles na efetivação da política. Do seu ponto de vista, isso aconteceu no Brasil e com qual intensidade?

Os usuários em si demoraram muito a se organizar no Brasil. Seu primeiro embrião foi a ABORDA, na verdade mais uma entidade sindical de pessoas que trabalhavam como redutores de danos, mas muitos deles usuários de drogas e as Associações como a Rede Latino Americana de Redução de Danos e a Rede Brasileira de Redução de Danos, que defendiam os usuários, mas que não tinham em seu corpo diretivo de fato muitos usuários. Estas iniciativas surgiram em 1998, quase 10 anos depois do episódio de 89 em Santos e foram galvanizadas pela realização da Conferência Internacional de Redução de Danos no Brasil, em São Paulo, em 1998. Eu tive o privilégio de presidir a Conferência.

- 4) O ponto de partida do surgimento da RD no Brasil e geralmente contada a partir do enfrentamento de ONGs, pesquisadores, associações e trabalhadores de saúde à epidemia de HIV entre UDIs. Por exemplo: isso seria visível na experiência vivida em Santos. Existem outros atores que são relevantes nesse contexto?

Na decisão de implantar redução de danos em 89 estava somente o Governo Municipal de Santos. Já na reação à perseguição da Promotoria Pública do Estado de São Paulo muitos setores se mobilizaram incluindo a grande imprensa, o Parlamento Brasileiro, Juristas com o pé no anti-proibicionismo, e um dos mais fundamentais foi o Conselho Regional de Medicina do Estado de São Paulo que disse que os dois médicos que estavam sendo processados (eu e o David) cumpriam seu dever de salvar vidas.

- 5) Para você, o surgimento da RD segue no mesmo contexto do movimento da Reforma Sanitária brasileira e da Reforma Psiquiátrica? Qual a relação que estabelecida entre eles?

Os movimentos da Reforma Sanitária e da Reforma Psiquiátrica foram mais lentos, bem pensados, bem trabalhados historicamente e portanto mais densos. De verdade os dois obtiveram grandes sucessos. O SUS é hoje um dos Sistemas Públicos de Saúde mais bem estruturados e bem sucedidos em países em desenvolvimento e embora seja um adulto jovem ainda em desenvolvimento é um sistema completamente vitorioso. A Reforma Psiquiátrica que teve também uma mão incrível da Prefeitura de Santos e o brilhantismo do Dr. David Capistrano capitaneando a primeira intervenção em um manicômio no Brasil, foi também vitoriosa em muito bem sucedida, embora a resistência a ela dos setores clássicos da psiquiatria e mais recentemente das igrejas de varias matizes, tenham ao longo do tempo danificado suas vitórias e tornando sua perspectiva mais complexa. O movimento de Redução de Danos não foi tão amplo, ganhou simpatia cedo, mesmo de setores da imprensa conservadora e ganhou um imenso respaldo na luta contra a AIDS. Mais pra frente perdeu fôlego, em parte porque muito de seu esforço estava voltado ao controle da epidemia entre usuários de drogas injetáveis que já não eram mais relevante pra epidemia, mas em parte porque o movimento anti-proibicionista passou a ser mais relevante e mais profundo e a polarização inicial entre conservadores x "reducionistas" transformou-se em proibicionistas x anti proibicionistas. Curiosamente o mesmo se deu em vários países da América Latina, e talvez México e Argentina sejam os melhores exemplos. Fora da AL, ainda existem 3 movimentos fortes: proibicionista, o de redução de danos e o anti-proibicionista, este últimos dois quase sempre se aliam pra confrontar os primeiros.

- 6) Como se deu a passagem das estratégias de RD focada no uso de drogas injetáveis para outros tipos de usos de substâncias psicoativas (lícitas ou ilícitas)?

Alguns setores no Brasil foram pioneiros de trabalhar redução de danos entre usuários de crack como o É de Lei, de São Paulo. Outros profissionais como Monica Gorgulho, trabalharam também o conceito de álcool e redução de danos. Na expansão dos CAPS AD, já no primeiro mandato do Governo Lula, o conceito de RD foi implementando em tratamento de drogas com experiências incríveis e bem sucedidas no ABC Paulista, em Recife, Salvador, e mais um monte de serviços interessantes que implantaram a modalidade no tratamento. A legislação e a Política Pública sobre Drogas incorporou o conceito de RD e houve grande progresso. Todavia o debate público e até acadêmico perdeu fôlego e o movimento de redução de danos perdeu um pouco de seu norte e suas entidades enfraqueceram, perdendo lugar pra um movimento mais empolgante que tem sido o anti-proibicionista.

- 7) Qual a sua avaliação da mudança das estratégias RD que eram financiadas e abrigadas majoritariamente na PN de DST/AIDS para a PN de Saúde mental?

O Governo do Brasil jogou a toalha aparentemente. Na AIDS porque não se encontram mais casos de AIDS relacionados ao uso de drogas e na Saúde Mental porque o Governo resolveu no mandato da Presidente Dilma investir em igual relevância em comunidades terapêuticas, que já escrevi em outras partes não serem nem comunidades e nem terapêuticas. A SENAD morreu na atual gestão ou pelo menos se faz de morta. E assim se existem estratégias em curso no Brasil, elas não recebem apoio do Governo Federal.

- 8) Quais são as possibilidades e os perigos para as estratégias RD após passar a ser, em 2003, paradigma do Ministério da Saúde para atenção integral aos usuários de álcool e outras drogas?

As estratégias de Redução de Danos foram suportadas pelo Governo Federal desde 1992 quando o Governo do Brasil fez o primeiro Loan Greement com o Banco Mundial e ganhou suporte técnico da UNODC. Foi completamente inovador e sinalizou um caminho para o mundo. Em 2003, depois da nova versão da Lei de Drogas, no setor de saúde mental foi incorporado oficialmente como norte da expansão dos CAPDS AD. Medidas extraordinárias de vários governos que parecem estocadas no presente governo. Ha ainda muita gente lutando e implementado serviços de tratamento incríveis com RD como proposta de fundo e inovando com consultórios de rua e outras praticas muito interessantes. Mas acho que vai precisar lutar muito pra vencer o conservadorismo religioso que cresce e faz looby constante na saúde Mental do MS. Enquanto a Casa Civil do Governo usar a questão de drogas pra fazer política muitas das conquistas anteriores estão sob risco. Mas eu sou um otimista. Acho que o movimento social comprometido com os problemas a população vai vencer e a união dos anti proibicionistas e redutores de danos vai colocar os proibicionistas no lugar de onde nunca deveriam ter saído, no canto do rinquê.



# ICONOGRAFIA

BOÊMIOS	HIPPIES
Cool jazz .....	Free jazz
Angústia .....	Paz
Uísque .....	Maconha
Neurose compulsiva .....	Esquizofrenia
Beatles .....	Jimi Hendrix
Volkswagen .....	Jipe
Higiene .....	Beleza
Amor livre.....	Amor tribal
Noite .....	Manhã
Palavrão.....	Nudez
Agressivo .....	Tranquilo
Simonal .....	Jorge Ben
Barbitúrico .....	Anfetamina
Papo .....	Som e cor
Ateu .....	Místico
Sombrio .....	Alegre
Lénin .....	Che Guevara
Brasil .....	Ipanema e Bahia
Panfleto .....	Flor
Na dos outros (theirs) .....	Na sua (his)
Comunicação .....	Subjetividade
Psicanalisado.....	Ligado
Bar .....	Praia
Gravata .....	Colar
Martinho da Vila .....	Gilberto Gil
Herbert Marcuse .....	Wilhelm Reich
Política .....	Prazer
Bossa Nova .....	Rock
Tenso .....	Relaxado
Violão .....	Guitarra elétrica
Godard e Pasolini .....	Andy Warhol
Samuel Beckett .....	Jean Genet
Pílula e aborto .....	Filho natural
Ego .....	Sexo
Discurso .....	Curtição
Oposição .....	Marginalização
Família e amigos.....	Tribo
Segurança .....	Aventura

Imagem 1

Luiz Carlos Maciel em O Pasquim nº 29 janeiro de 1970



Imagem 2: Lula e Caveira - Meteorango Kid (1969)



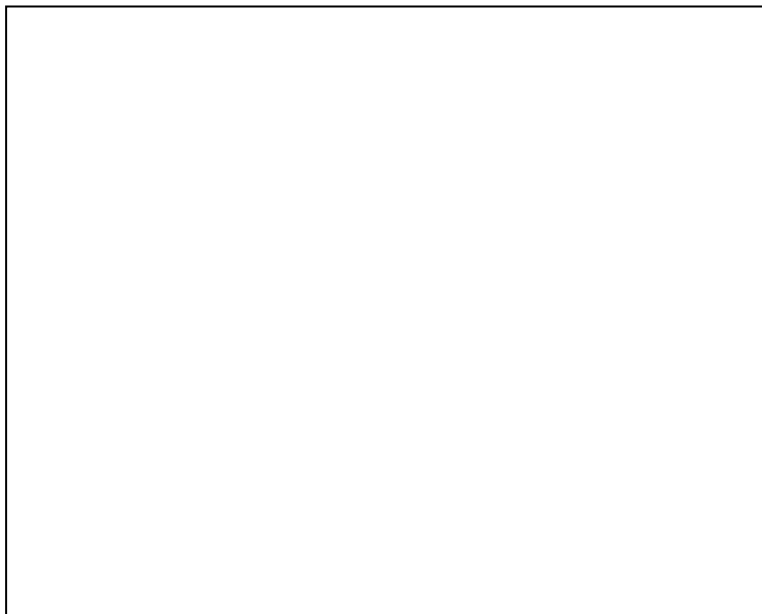
Imagem 3: Toca e Marco Manso – Retrato Favela (2003)



Imagem 4: O reencontro em Louco por Cinema (1994)



Imagem 5: Matias na cena final – Tropa de Elite (2007)



DVD 1- Meteorango Kid / Louco por Cinema / Retrato Favela



DVD 2 – Tropa de Elite