



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Departamento de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento

Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar

Dissertação de Mestrado

O Olho da Mente:

A Catarse e Significação Psicodélica no Cinema da Ditadura Civil-Militar

Lara Borges Larroyed

Brasília

Junho de 2026

Dissertação de Mestrado

O Olho da Mente:

A Catarse e Significação Psicodélica no Cinema da Ditadura Civil-Militar

Lara Borges Larroyed

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar. Área de concentração: Processos de Desenvolvimento e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Fabrícia Teixeira Borges

Brasília

Junho de 2026

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Dissertação aprovada pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Fabrícia Teixeira Borges (Presidente)

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo (Membro Externo)

Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Pedro Henrique Antunes da Costa (Membro Interno)

Universidade de Brasília

Profa. Dra. Andrea Cristina Versuti (Membro Suplente)

Universidade de Brasília

Brasília

Junho de 2026

Agradecimentos

Elogio póstumo para nossa amiga,

Lara Sthefane Pericoli Silva Loiola

Homônima,

Só de escrever seu/nosso nome e pensar que dedico esta introdutória para alguém tão importante que nunca vai poder ler, posso chorar.

Quero chorar, mas tenho vergonha de que as pessoas à minha volta que não estão sentindo falta de ninguém, mas em festa, vejam as minhas lágrimas e se entristeçam em pleno carnaval. Entretanto, nas duas ou três vezes em que uma ou outra umidade conseguiu passar pelas minhas barragens, tive boas recepções dos meus sentimentos.

Me atrevo a dizer que todos estavam quase alegres em me consolar, e aconteceu que o carnaval não é tão antitético ao luto quanto parece (besta fui eu que esqueci que todo mundo sente falta de alguém o tempo todo). Estes meus consoladores, acho, viram nesses momentos melancólicos uma comprovação da folia que precedeu ou prosseguia no nosso tempo juntos. Importante dizer que só consegui ter esses momentos com quem sabia que seria possível rir depois.

Foi como um fundo-contraste para carimbar que a felicidade que sentíamos juntos, as festas, os almoços, eram isso mesmo: felizes, porque na mesma medida não-eram aquelas lágrimas de antes. As pessoas são tão engraçadas vendo os outros chorarem. Bom para mim (acho).

Você morreu logo antes do meu segundo carnaval mineiro e no ônibus para cá terminei de ler *Grande Sertão: Veredas*. Não foi programado, só demorei muito para ler aquela linguagem ontológica de interior que ainda não reconhecia como muito familiar.

Minha mãe, mineiríssima, e minha avó, mineiríssima, percebi, são muito parecidas com jagunços bissexuais dos anos 60. Falam e falavam de amor em código. Servem comida, dizem amenidades, fazem questão de explicitar como a maioria do mundo é inconsciente e desorganizado

(e está engordando) como uma maneira de dizer: “menos você porque te amo” (“mesmo que você esteja engordando e ande muito desorganizada”).

Se estivesse aqui, te diria que você foi em muitos momentos da faculdade o meu Diadorim e, como Riobaldo, descobri um pouco tarde demais que a nossa simetria era falsa. Como Maria Diadorina, você era uma mulher altamente capaz vinda de um mundo repressor que pedia que você colocasse muitas máscaras para poder falar. Você conseguia fingir estar confortável entre nós, intelectualóides da capital, para cumprir as duas únicas missões verdadeiramente intelectuais que são a Sabedoria e a Gentileza, com muita maestria. Diadorim se vestia de homem para participar da guerra, e você se vestia de você para poder roubar alguns momentos da fantasia que era estar na universidade, na juventude, Em Brasília. Esse delírio de organização.

Adorei ser sua amiga pagã. Te apresentar todos os palavrões que não falam no interior, te contar como era ir em um ginecologista e ser egoísta. Eu me sentia sua protetora e par.

Também com você aprendi que havia uma cristandade em mim desconhecida, porque você me ensinou que tinha a de Cristo, e eu achava que só existia a cristã (sem ofensa). E como boa filha de pastor, você era ótima com as parábolas, clássicas e modernas, e era instintivamente pedagógica. Nunca te vi satisfeita por não ser compreendida por alguém. E isso era bom e ruim, como tudo.

Parte de mim se revolta por seu compromisso extremo com a razoabilidade.

A Psicologia, a espiritualidade e a mulheridade nos pedem essa compreensão constante que expande a vida e torna os outros sempre tão interessantes, mas é patológica quando nos oprime de dentro para fora. Coloca a professora, a mestra, a terapeuta, a mãe e a pesquisadora como pontos de temperança que não podem ser abalados para que o mundo inteiro não pegue fogo. Não sei.

Eu lembro de você falando que queria viver para brilhar e lembro de você já reluzindo muito. Talvez seja gula minha querer que as pessoas brilhantes, como você, tenham tudo o tempo todo ainda mais (pois, fodasse, essa pode ser minha irrazoabilidade).

Tem pouco mais de uma semana que você morreu e já tenho saudades de viver em um mundo em que você estava, em algum lugar. Nos últimos anos, falávamos pouco. Ao mesmo tempo que sempre com aquela gratuita intimidade que aconteceu desde o primeiro dia. Lembro que você sempre pedia desculpas por sumir e não sabia por que fazia isso. Quer dizer, eu entendia que havia todos os motivos do mundo para você sumir. Minha dúvida era dessa necessidade de constatar que não sabia o porquê. Toda vez. E de falar que queria estar mais perto. Toda vez. E bem, agora que você sumiu de novo, será que vou te perdoar de novo? Vou pensar no seu caso (viver é muito perigoso mesmo).

Só agora, escrevendo para você, que entendi um pouco melhor por que gosto tanto do filme e te amava (tão infinitamente mais). Só vale a pena quebrar as regras — que, para mim, devem ser sempre muito questionadas — quando dá para ver o tanto que lindezas como você ficam felizes em ver alguém tentando mudar as coisas para melhor.

Como coloquei antes, nós temos o mesmo nome e uma falsa simetria. Éramos opostamente complementares. Se você me achava muito corajosa, era só porque eu sabia fingir perto de você. Nesses momentos, a coragem era maravilhosa e fácil, mesmo que eu não estivesse a sentindo de verdade. Porque era de verdade com você. E, aos pouquinhos, esquecia que era fingimento e me encontrava conseguindo dar o que a vida pede, assim. Maravilhosa e facilmente. Acho que você sabia disso. Uma das tantas vezes que estávamos lanchando, você disse exatamente isso: “você parece que saiu de filme”. É um dos melhores elogios que vou receber. Mas eu, mineirada pela minha mãe e com vergonha de elogio, respondi que era impressionante como todo mundo fica

meio lésbica quando começa a estudar em curso de humanas em Federal. Você me chamou de idiota e acrescentou rápido: “eu só chamo de idiota quem eu gosto muito”. Pensei muito em você enquanto terminava de escrever esta dissertação.

Faltam adjetivos para te descrever (o fardo da grandeza), mas *corajosa* seria uma possibilidade de começar. Te amo. Bastante. E mais pessoas também: aqui embaixo estão os recados de algumas delas.

(Tá bem, tá bem, te perdoo. Mas, por favor, não suma de novo. Idiota.)

—

“Amar é um ato de coragem” — Paulo Freire.

Acredito que lidar com a perda é uma das partes mais difíceis de amar alguém. A dor de lidar com a ausência é proporcional ao amor tido em vida, algo que exige muita coragem. No caso da Lara, está sendo um processo de reconstrução diária aceitar sua ausência e lidar com a constante ideia de que “foi cedo demais”. Ainda me pego pensando que o universo precisaria conhecê-la e que foi uma perda sem tamanhos para a ciência e a humanidade. Acho que esse pensamento nunca vai mudar de fato, mas tento lembrar da frase de Cora Coralina de “que nada tem sentido se não tocarmos o coração das pessoas” e encontro conforto e gratidão pela existência da minha querida amiga, pois consigo lembrar de todas as vezes que meu coração foi tocado pela alegria de tê-la ao meu lado.

Quando penso nela, me vêm à mente palavras como *sabedoria, bondade, esperança, amor, inteligência, carinho e potência*. Levo sua memória como exemplo do ser humano que quero me tornar e continuo te amando para além da ausência física.

—Andressa Rios Lopes

—

Perícoli, foi uma honra aprender ao seu lado e contigo. Sua paixão, dedicação e comprometimento me inspiram a seguir fazendo pesquisa e a ser mais humana.

—Tainara Castro Parreira

Com amor de Ester Vieira Miranda da Silva, Júlia Feminella Duarte da Costa, Dalila Aparecida Borges, Marcelo Azevedo Larroyed e muitas mais que nunca saberei o nome.

Índice

Índice.....	10
Lista de Tabelas.....	12
Lista de Figuras.....	13
Lista de Abreviações	15
Resumo.....	16
Abstract.....	17
Prefácio	18
Introdução	21
Metodologia e Procedimentos.....	23
Capítulo 1 – Arte, História e Psicologia: Em Busca do Embasamento Teórico-Metodológico	32
Capítulo 2 – Projetos e Tensões Nacionais, Antes e Durante o Golpe	43
Contextos de Criação do Cinema Novo e o Desafio Mítico-Político	47
Hilda e as Tentativas de Libertação Social	52
Substâncias e Esquerda na Década de 60.....	59
Religiosidade, Messianismo e o Esotérico em Diálogo com o Subdesenvolvimento.....	62
Projetos e Desafios da Esquerda	67
Capítulo 3 – O Novo e o Marginal: O Absurdo do Conteúdo em Transe Versus o Absurdo da Forma Como Regra	73
Capítulo 4 – “Um Manual de Vanguardas”	89
Sátira, Comédia e Exagero Como Forma de Entender a Identidade Nacional: <i>Macunaíma</i> (J. P. Andrade, 1969); <i>Os Inconfidentes</i> (J. P. Andrade, 1972)	93

O Tempo Como Conteúdo, Contradizendo a Lógica Linear: <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (1968); <i>Sem Essa, Aranha</i> (Sganzerla, 1970); <i>Bang Bang</i> (Tonacci, 1971); e <i>A Idade da Terra</i> (Rocha, 1980).....	105
Alucinações e Realidades Duplas da Família Classe Média Nuclear: <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Barreto, 1976); <i>Mar de Rosas</i> (Carolina, 1977); e <i>Tudo Bem</i> (Jabor, 1978)	118
Capítulo 5 – Considerações Finais: O Olho da Mente.....	128
Contribuições Conceituais, Teóricas e Metodológicas	132
Limitações e Oportunidades Futuras.....	134
O Olho da Mente	135
Referências.....	143

Lista de Tabelas

Tabela 1 <i>Filmes Selecionados Para Composição do Corpus por Ano de Lançamento e Direção</i>	30
Tabela 2 <i>Tabela Comparativa do Movimento Boêmio e Hippie em “Você Está na Sua? Um Manifesto Hippie”, Publicado na Revista Pasquim</i>	95

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Cena de O Pagador de Promessas (A. Duarte, 1962)</i>	32
Figura 2 <i>Colagens de Filmes do Governo Castelo Branco (1964–1967)</i>	43
Figura 3 <i>Cenas Finais de Deus e o Diabo na Terra do Sol, Encerrando Com a Corrida de Manuel de Antônio das Mortes, Entre o Mar e o Sertão (Rocha, 1964)</i>	48
Figura 4 <i>Cenas de São Paulo Sociedade Anônima (Person, 1965)</i>	53
Figura 5 <i>Jantar Entre as famílias de Luciana, Carlos e Arturo, São Paulo Sociedade Anônima (Person, 1965)</i>	56
Figura 6 <i>Cenas de Rosa, Manuel, Sebastião e Antônio das Mortes em Deus e o Diabo na Terra do Sol (Rocha, 1964)</i>	63
Figura 7 <i>Cenas do Sonho de Zé do Caixão em Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (Marins, 1966)</i>	69
Figura 8 <i>Capa do Álbum dos Beatles, “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (1967)</i>	74
Figura 9 <i>À Esquerda, Foto com Oswald de Andrade e Anitta Malfatti (Ele, Sentado no Chão; Ela, de Chapéu Redondo Escuro Acima). À Direita, Foto do Álbum “Tropicália ou Panis et Circenses”</i>	75
Figura 10 <i>Cenas Finais de Terra em Transe (Rocha, 1967)</i>	78
Figura 11 <i>Letreiro com a Notícia do Bilhete em O Bandido da Luz Vermelha (Sganzerla, 1968)</i>	80
Figura 12 <i>Cenas de O Bandido da Luz Vermelha (Sganzerla, 1968)</i>	82
Figura 13 <i>Cenas de Terra em Transe (Rocha, 1967)</i>	85
Figura 14 <i>Colagem de Filmes do Governo Médici (1969–1974)</i>	89
Figura 15 <i>“Pronto, Nasceu” — Mãe de Macunaíma (Macunaíma; J. P. Andrade, 1969)</i>	94

Figura 16 “ <i>Vâmo Brincá Outra Vez?</i> ” — <i>Ci</i> (Macunaíma; J. P. Andrade, 1969).....	99
Figura 17 <i>Macunaíma Equilibra-se Sobre Uma Piscina de Piranhas Durante a Festa Promovida por Venceslau Pietro Pietra</i> (Macunaíma; J. P. Andrade, 1969)	101
Figura 18 <i>Sequência Final de Os Inconfidentes</i> (J. P. Andrade, 1972)	103
Figura 19 <i>O Espelho Incorpora Simultaneamente Diretor, Câmera e Atores em Sem Essa, Aranha</i> (Sganzerla, 1970).....	106
Figura 20 <i>Sequência do Homem com Máscara de Macaco Diante do Espelho (Bang Bang; Tonacci, 1971)</i>	109
Figura 21 <i>Os Quatro Cristos</i>	111
Figura 22 <i>Colagem de Filmes do Governo Geisel (1974–1979)</i>	118
Figura 23 <i>Colagem de Cenas de Toda Nudez Será Castigada (Jabor, 1973), Peça de Nelson Rodrigues Adaptada ao Cinema por Arnaldo Jabor</i>	121
Figura 24 <i>Cenas de Mar de Rosas (Carolina, 1977) e a Jornada de Felicidade e Betinha Para Fugir da Investigação da Morte do Marido e Pai</i>	122
Figura 25 <i>Colagem de Filmes do Governo Figueiredo (1979–1985)</i>	128
Figura 26 <i>Colagem das Cenas Finais de Sargento Getúlio (Penna, 1983)</i>	136

Lista de Abreviações

AI-5	Ato Institucional nº 5.
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
CNV	Comissão Nacional da Verdade.
DMN	<i>Default mode network.</i>
DMT	Dimetiltriptamina.
DOAJ	<i>Directory of Open Access Journals.</i>
EAC	Estado alterado de consciência.
LSD	Dietilamida do ácido lisérgico.
MDMA	3,4-metilenodioximetanfetamina.
MR-8	Movimento Revolucionário Oito de Outubro.

Resumo

Esta dissertação investiga as relações entre psicodelia, significação e experiência no cinema brasileiro produzido durante a ditadura civil-militar (1964–1985), examinando como formas estéticas e narrativas elaboraram experiências históricas de crise, repressão e transformação social. A pesquisa articula contribuições da Psicologia Histórico-Cultural de Lev Vigotski, da filosofia de Jean-Paul Sartre e da pedagogia crítica de Paulo Freire para compreender a experiência estética na relação entre significação, imaginação e historicidade. Argumenta-se que a psicodelia não se restringe à representação do uso de substâncias psicoativas, a um repertório iconográfico estável ou à importação de modelos contraculturais estrangeiros, mas pode ser compreendida como processo de significação constituído na relação entre forma estética, experiência subjetiva e realidade histórica. Por meio do método objetivo-analítico de Vigotski, realizou-se a observação sistemática de 22 filmes, a partir dos quais foram construídas categorias analíticas. As análises evidenciaram rupturas da causalidade linear, fragmentações narrativas, instabilidades perceptivas e tensionamentos entre realidade e imaginação, experiência subjetiva e conflito coletivo, presente e memória geradoras de catarse. Como principal construção, propõe-se a significação psicodélica como possibilidade de leitura da experiência estética, compreendendo a psicodelia menos como propriedade estável das obras do que como processo de tensionamento e transformação dos modos de perceber, sentir e produzir sentidos.

Palavras-chave: cinema brasileiro, psicodelia, ditadura civil-militar, Vigotski, catarse

Abstract

This dissertation investigates the relationships among psychedelia, meaning-making, and experience in Brazilian cinema produced during the civil-military dictatorship (1964–1985), examining how aesthetic and narrative forms elaborated historical experiences of crisis, repression, and social transformation. The research brings together contributions from Lev Vygotsky’s Cultural-Historical Psychology, Jean-Paul Sartre’s philosophy, and Paulo Freire’s critical pedagogy to understand aesthetic experience through the relationship among meaning-making, imagination, and historicity. It argues that psychedelia is not restricted to representations of psychoactive substance use, a stable iconographic repertoire, or the importation of foreign countercultural models, but can be understood as a process of meaning-making constituted through the relationship among aesthetic form, subjective experience, and historical reality. Drawing on Vygotsky’s objective-analytical method, the study systematically observed 22 films, from which analytical categories were constructed. The analyses revealed disruptions of linear causality, narrative fragmentation, perceptual instabilities, and tensions between reality and imagination, subjective experience and collective conflict, and present and memory, generating catharsis. As its main conceptual contribution, the dissertation proposes psychedelic meaning-making as a possible framework for interpreting aesthetic experience, understanding psychedelia less as a stable property of artworks than as a process of tensioning and transforming modes of perceiving, feeling, and producing meaning.

Keywords: Brazilian cinema, psychedelia, civil-military dictatorship, Vygotsky, catharsis

Prefácio

Prefácios são quase sempre pulados pela maioria das pessoas que conheço. O que pode gerar considerações sobre prefácios ou sobre a maioria das pessoas que conheço. Talvez por isso não o tenha incluído na versão original do texto, ainda mais um que se proponha acadêmico e que acreditava já estar contextualizado nos meus posicionamentos pessoais por meio do estilo de escrita, que tentei mesclar entre os padrões de descrição analítica e um romance polifônico que pudesse oferecer algumas diversas perspectivas em que a psicodelia — este conceito multidimensional para o qual tentamos dar corpos, rostos e histórias — se entrelaçou com a cinematografia da ditadura. Uma autobiografia introdutória, iniciando um trabalho já um tanto subversivo em forma e tema, parecia desnecessária. Mas é uma das grandes bênçãos das estruturas acadêmicas federais: temos as oportunidades de avaliação por pares e professoras que operam o pequeno milagre de ver o invisível que muitas vezes nos falta na revisão por um vício de releitura constante. Pude ser conduzida por algumas destas alteridades generosas que, já depois de gastar uma boa parte do seu tempo escasso com o trabalho, tinham como primeira pergunta: mas, finalmente, quem me escreve?

Existem tantas maneiras de responder sobre o início de uma ideia, que qualquer eleição de uma sobre as outras parece descartar a importância da teia emaranhada de acontecimentos que precisam ser colocados em lugar para que algo seja recortado por uma pesquisadora, alguém quase sempre curiosa sobre quase tudo, como algo que merece nossa obsessividade posta a serviço produtivo (espero) benigno. Todas as respostas que pensei em colocar como início também eram de um clichê horroroso: um coração partido, um luto, uma doença, uma pandemia, uma família, uma vida com o cinema, uma juventude em que coragem e imprudência frequentemente se

confundem ou um interesse renovado da área pela temática por parte da comunidade científica dos últimos anos (o mais adequado de todos, mas este já aparecia algumas páginas à frente).

Voltei, então, às autoras que reconheço como mestras — Lispector, Evaristo, Viotti, Meireles, hooks, Didion — para tentar compreender aquela semente da fixação original. Tive a grata surpresa de perceber que era, de fato, uma filha literária e acadêmica (ainda que muito inferior) em diferentes aspectos. Muitas escreveram precisamente sobre temas que também me interessam ao pensar a psicodelia, a criação artística e a política, porém, é Joan Didion (1968) que descreve, para mim, com perfeição essa relação no prefácio de seu mais famoso livro de ensaios e reportagens, escritos entre 1965 e 1967 sobre a contracultura norte-americana em meio a seus próprios impasses e paralisia durante alguns meses sem conseguir escrever: “*If I was to work again at all, it would be necessary for me to come to terms with disorder*” (p. 4).

Como Didion, o processo de escrita que conheço é de uma Guerra Fria interpolar constante: entre a estrutura e a criatividade. É o esforço disciplinado de tentar juntar várias pontas soltas em busca de trançá-las em alguma coisa legível que, com sorte, revela uma imagem importante que os fios soltos não mostravam, mas sempre sob o risco de me perder na entropia. No campo acadêmico, os mesmos embates entre os dois polos se movimentam e se esforçam para criar uma nova legitimidade científica. Ainda que as epistemologias feministas e decoloniais tentem desvelar o androcentrismo e sexismo sistêmico da ciência, me alinho com a parcela de pesquisadoras que ainda não estão preparadas para assumir posições pós-estruturalistas completas que subjetivam qualquer forma de conhecimento formal como discurso. Como descreve Haraway (1988, p. 579), entendo o compromisso com “*a ‘no nonsense’ commitment to faithful accounts of a ‘real’ world, one that can be partially shared and that is friendly to earthwide projects of finite freedom, adequate material abundance, modest meaning in suffering, and limited happiness*”. Portanto,

entendo a minha posição, nas definições da autora, de um conhecimento situado, de perspectiva parcial, que atravessa meu corpo de mulher brasileira de 26 anos interessada na busca deste mundo humildemente mais humano e comprometido com uma ciência que está preocupada em criar redes de conhecimento transnacionais compartilháveis. Acredito que não seja necessário abrir mão disso para também querer uma rede de ciências que se preocupe com a felicidade e o sofrimento como processos de desenvolvimento humano que existem, na nossa espécie, por movimentos dialéticos de sentidos e significados complexos (Vigotski, 2024). Uma das maneiras que podemos movimentar esta complexidade é no esforço disciplinado da escrita acadêmica.

Como cheguei ao projeto? Por uma série de acontecimentos que forçaram alguma forma de organização de como vejo uma desordem incontornável. Uma desordem, porém, que precisa ser reconhecida e movimentada caso a psicologia queira ter autonomia em projetos de articulação política com as demandas apresentadas internacionalmente para a área, como o alastramento de diagnósticos de ansiedade, depressão e suicídio (Organização Mundial da Saúde, 2022), e com o reforço de que ainda vivemos uma crise com sentido histórico da prática do que significa fazer uma ciência psicológica (Vigotski, 2024) que ajude na criação de um novo mundo habitável e potencializador da vida para além da produção predatória e constante que visa apenas a posse (Krenak, 2020). As esperanças do trabalho foram, então, buscar em fontes artísticas, no caso, o cinema, algumas tentativas de projeto para nos inspirarem nestes momentos em que é necessário trabalhar com a potência destrutiva dos impasses postos em busca de uma nova utopia, minimamente comum, simplesmente para termos vontade de continuar caminhando.

O resumo deste prefácio: este é um trabalho que busca produzir significações relativamente estáveis sem jamais eliminar a desordem que lhes dá origem.

Introdução

Conceitos-chave, relevância, problema de pesquisa, método, procedimentos e síntese teórica

O presente estudo investiga as relações entre a produção cinematográfica brasileira e o contexto histórico-político da ditadura civil-militar (1964–1985), com ênfase na influência da psicodelia enquanto fenômeno estético, psicológico e cultural. Parte-se do pressuposto de que a arte, especialmente o cinema, constitui-se como forma histórica de expressão capaz de mediar a relação entre subjetividade e realidade social, possibilitando a apreensão de processos simbólicos e afetivos característicos de períodos de crise (Vigotski, 2025).

Nesse contexto, a psicodelia é compreendida não apenas como associada ao uso de substâncias psicoativas e suas alterações na consciência de vigília características (Timmermann et al., 2023), mas como uma estética da experiência que envolve alterações na percepção, na cognição e na produção de significados. Tais alterações manifestam-se tanto no plano individual quanto nas formas culturais (Benjamin, 1996), incluindo as linguagens artísticas (Leite, 2021; Pollan, 2019). Assim, a investigação propõe analisar de que maneira essas transformações políticas e sociais se entrelaçaram com a produção fílmica brasileira durante o período proposto. O problema de pesquisa que orienta este estudo pode ser assim formulado: como a popularização da psicodelia influenciou a produção cinematográfica brasileira durante a ditadura civil-militar e de que forma essa influência se manifesta nas estruturas narrativas, estéticas e simbólicas das obras analisadas?

Entendemos a pesquisa como fundamentada em três aspectos principais: em primeiro lugar, o cinema como documento histórico e forma de pensamento, capaz de expressar e elaborar tensões sociais e políticas (Benjamin, 1996; Morettin, 2003; Napolitano, 2008); em segundo, a necessidade de integração entre diferentes campos teóricos — como a psicologia histórico-cultural (Vigotski, 2018, 2024, 2025), a filosofia e a história (Sartre, 2002), a pedagogia (Freire, 1987), a linguística (Bakhtin, 1987, 1963/2008) — na análise da produção artística; e, por fim, a atualidade

do tema, dada a retomada contemporânea do interesse científico e cultural pelos estados não ordinários da consciência e seus impactos na subjetividade (Leite, 2021; Pollan, 2019; Sessa, 2018).

O objetivo geral deste trabalho consiste, então, em relacionar a psicodelia e a produção cinematográfica brasileira durante a ditadura civil-militar, considerando suas dimensões históricas, estéticas e psicológicas em um recorte de obras fílmicas do período. Para tanto, estabelecem-se os seguintes objetivos específicos: (a) examinar a relação entre os filmes selecionados e o contexto sociopolítico de sua produção; (b) identificar expressões da psicodelia nas estruturas narrativas e estéticas das obras; e (c) compreender como recursos formais, como som, imagem e montagem, contribuem para a construção de experiências associadas a estados não ordinários de consciência.

Do ponto de vista teórico, nos fundamentamos em três eixos principais. Primeiramente, a visão progressiva-regressiva da história proposta por Sartre (2002), que permite analisar a relação dialética entre sujeito e contexto histórico, ou seja, o duplo movimento de como a classe artística foi influenciada pelo seu contexto ao mesmo tempo que o superou na própria expressão objetiva do mesmo em sua arte que, por sua vez, influencia também o contexto: cada movimento com avanços e limitações que se influenciam mutuamente. Em segundo lugar, utiliza-se a perspectiva da psicologia histórico-cultural de Vigotski (2025) e o método objetivo-analítico, a partir da relação de contradições entre forma e conteúdo, seu conceito de catarse. Entendemos, como o autor, que a relação entre arte, a “função social do sentimento” e a psicologia é incontornável, assim como é de interesse vital para a psicologia estudá-la para que se compreenda as expressões sociais de uma época. Da mesma maneira, compreendemos a catarse, a transformação dialética permitida pela via da arte, como um fenômeno de complexidade ímpar e necessária para compreendermos também a transformação da própria psicologia como uma disciplina que deve

apontar caminhos de construções socialmente transformadoras para o futuro. Por último, incorpora-se a abordagem crítica de Freire (1987), que compreende a produção cultural como prática de significação e potencial instrumento de conscientização, assim como nos preocupamos em colocar ao longo do trabalho as imagens dos filmes como maneiras de promover nas leitoras suas próprias leituras, além de ilustrar os pontos conceituais que tentamos defender ao longo da dissertação.

Como psicodelia, usamos uma definição baseada, principalmente, em Timmermann et al. (2023), Pollan (2019) e Leite (2021): um conjunto de práticas e produções simbólicas associadas à exploração de estados não ordinários de consciência, que reconfiguram a percepção e a experiência subjetiva. Em termos analíticos, envolve a:

- Dimensão estética: as cores, formas, distorções e não-linearidade de estados não-ordinários da consciência nas artes (Mikosz, 2018; Xavier, 1983, 1993);
- Dimensão psicológica: alterações de consciência, introspecção e ressignificações (James, 2019; Pollan, 2019);
- Dimensão sociocultural: relacionada à contracultura não-hegemônica, experimentação existencial e alinhamento com movimentos sociais e estéticos dos anos 60 e 70 que tratam da defesa e protagonismo de minorias sociais (Delmanto, 2013; Napolitano, 2014).

Metodologia e Procedimentos

Realizamos uma revisão integrativa preliminar antes da construção da pesquisa, o que nos permitiu identificar os principais eixos interpretativos mobilizados pela literatura sobre o cinema da ditadura civil-militar brasileira. Para organização do processo de busca, seleção e descrição metodológica, foram utilizados como referência alguns princípios de sistematização presentes no protocolo PRISMA (Galvão & Pereira, 2022; Page et al., 2022), especialmente no que se refere à

explicitação dos critérios de inclusão, exclusão e organização do corpus. Contudo, reconhece-se que modelos clássicos de revisão sistemática foram desenvolvidos majoritariamente para pesquisas quantitativas e biomédicas, nem sempre contemplando adequadamente a complexidade epistemológica das pesquisas qualitativas, historiográficas e interpretativas nas ciências humanas (Methley et al., 2014). Nesse sentido, a revisão aqui apresentada não busca neutralidade analítica ou síntese estatística dos estudos encontrados, mas a construção de uma leitura crítica das produções acadêmicas selecionadas, compreendendo o cinema como objeto histórico, político e cultural produtor de significações sociais.

A construção do corpus desta revisão integrativa crítica ocorreu em etapas sucessivas de busca e refinamento temático, com o objetivo de identificar produções acadêmicas voltadas às relações entre cinema, memória, representação histórica e ditadura civil-militar brasileira. Considerando o caráter qualitativo e interpretativo da pesquisa, optou-se por uma estratégia de busca ampla e interdisciplinar, capaz de contemplar diferentes tradições teóricas e áreas do conhecimento relacionadas aos estudos de cinema, memória social, historiografia e audiovisual.

As buscas foram realizadas sequencialmente nas bases SciELO, Google Acadêmico, Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e, complementarmente, em bases latino-americanas de acesso aberto, como Redalyc e *Directory of Open Access Journals* (DOAJ). A organização em fases buscou reduzir a dispersão inicial dos resultados e permitir maior controle sobre a recorrência temática dos materiais encontrados. Inicialmente, priorizaram-se bases mais consolidadas e indexadas, ampliando-se posteriormente a busca para plataformas de caráter interdisciplinar e regional. Foram utilizados os seguintes descritores em língua portuguesa: “representação da ditadura no cinema”, “cinema e narrativa histórica” e “cinema e memória da ditadura”. A escolha dos termos partiu da própria delimitação

progressiva do objeto de pesquisa, priorizando estudos voltados às formas de representação audiovisual da ditadura civil-militar brasileira, às disputas de memória associadas ao período e às construções narrativas presentes na literatura acadêmica sobre cinema brasileiro. Em vez de buscar exaustividade quantitativa, a revisão priorizou a construção de um corpus interpretativamente coerente, capaz de evidenciar recorrências temáticas, tensões historiográficas e formas de significação política presentes na produção acadêmica analisada.

Os resultados recuperados foram organizados em planilha contendo título, autoria, ano, tipo de publicação, base de origem, temática principal e link de acesso. Não foram realizados filtros automáticos de exclusão além da remoção de resultados manifestamente alheios ao campo das ciências humanas e do audiovisual. A definição final de inclusão ou exclusão dos trabalhos ocorreu posteriormente, por meio de leitura exploratória e triagem qualitativa orientada pela pertinência temática ao objeto da pesquisa. Por questão de limitação de tempo, também demos prioridade a textos que analisassem mais de um filme (ou que o contextualizassem as produções em redes de outras cinematografias), além de excluirmos filmes que tratassem de ditaduras que não a brasileira. A triagem do corpus privilegiou produções relacionadas às seguintes dimensões analíticas: memória política e trauma (Martins & Machado, 2014; Stigger & Gerbase, 2012); história e desenvolvimento das representações da ditadura no cinema (Cardoso, 2020; “O Que é Isso, Companheiro? – Memória, Historiografia e Representação da Luta Armada no Cinema Brasileiro”, n.d.; Serra & Soares, 2024; Stigger & Gerbase, 2012); documentário, testemunho e arquivo audiovisual (Martins & Machado, 2014; Otre, 2017; Veiga, 2023); e disputas narrativas sobre o período autoritário (Cardoso, 2020; Ivo & Coura, 2025; Martins & Machado, 2014; “O Que é Isso, Companheiro? – Memória, Historiografia e Representação da Luta Armada no Cinema Brasileiro”,

n.d.; Stigger & Gerbase, 2012; Veiga, 2023). Desta pesquisa tiramos uma ideia inicial do que as pesquisas estavam tendo como enfoque temático.

Diante da impossibilidade de realizar uma análise aprofundada da totalidade da produção cinematográfica brasileira do período, optou-se pela construção de um corpus intencional que privilegiasse a amplitude temporal em detrimento da concentração em movimentos específicos ou cineastas determinados. Para isso, utilizou-se como referência a lista dos 100 melhores filmes brasileiros elaborada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine, 2016), selecionando-se, para cada ano entre 1964 e 1985, o filme mais bem posicionado no ranking. A opção buscou construir um panorama transversal da produção cinematográfica brasileira durante a ditadura civil-militar, permitindo observar permanências, deslocamentos e transformações estéticas ao longo de mais de duas décadas. Essa estratégia implicou limitações evidentes, uma vez que exclui obras relevantes que poderiam produzir interpretações distintas. Entretanto, seu principal ganho consiste em evitar a concentração da análise em núcleos previamente definidos, escolas específicas ou trajetórias individuais de diretores, privilegiando a observação de tendências históricas de longa duração.

A análise foi realizada por meio de observação sistemática das obras, com registro em diários de campo e identificação de categorias analíticas, tais como: (a) presença de elementos associados à psicodelia, (b) referências à cultura de subversão associada a movimentos artísticos e (c) manipulações estéticas que sugerem estados e estruturas narrativas não lineares. Além disso, foram examinados elementos formais — como montagem, fotografia, uso de som e organização narrativa — com o objetivo de identificar padrões e variações ao longo do período analisado.

A interpretação dos dados buscou articular essas dimensões com o contexto histórico e com os referenciais teóricos adotados, permitindo uma análise integrada entre estética, psicologia e

história. Dessa forma, o estudo propõe compreender o cinema não apenas como representação da realidade, mas como prática ativa de produção de sentido, capaz de revelar as contradições e possibilidades de transformação presentes em contextos de crise histórica (Benjamin, 1996).

As análises estão concentradas entre o período do governo Castelo Branco ao governo Médici por limitações de escopo e relevância histórica, por considerarmos ser nos anos 70 o ápice dos filmes que conseguem acessar conteúdos e significados em disputa. Tentaremos mostrar como a evolução na forma da linguagem, principalmente entre 1964 e 1974, é um bom vitral de desdobramentos que afetarão as outras produções, em maior ou menor intensidade, nos governos Geisel e Figueiredo e adiante. A organização dos capítulos segundo os diferentes governos do período não pressupõe uma correspondência mecânica entre mudanças políticas institucionais e transformações culturais. Trata-se de uma estratégia heurística destinada a facilitar a observação das relações entre produção cinematográfica e contexto histórico.

De novo, reconhecemos que os processos culturais possuem temporalidades próprias e excedem os limites cronológicos dos governos. Assim, a periodização adotada deve ser compreendida como um recurso de organização analítica e não como uma explicação causal ou linear das transformações observadas nas obras. Fizemos esta escolha de caráter mais transversal, um filme por ano, justamente para ter algum tipo de horizonte comparativo histórico. Um filme não resume a produção fílmica do ano em que foi produzido — as idealizações, roteiros e produções são frutos de muitos anos antes de seus lançamentos para o grande público —, mas nos permite estabelecer intertextualidade e contextualidade interessantes que se constroem nos diálogos entre produções para além das análises dos filmes em si, mas em estruturas históricas maiores.

O corpus resultante foi composto por *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, 1964), *São Paulo Sociedade Anônima* (Person, 1965), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (Marins, 1966), *Terra em Transe* (Rocha, 1967), *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Sem Essa, Aranha* (Sganzerla, 1970), *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), *Os Inconfidentes* (J. P. Andrade, 1972), *Toda Nudez Será Castigada* (Jabor, 1973), *S. Bernardo* (Hirszman, 1974), *Iracema: Uma Transa Amazônica* (Bodansky & Senna, 1975), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Barreto, 1976), *Mar de Rosas* (Carolina, 1977), *Tudo Bem* (Jabor, 1978), *Bye Bye Brasil* (Diegues, 1979), *A Idade da Terra* (Rocha, 1980), *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (Babenco, 1981), *Pra Frente, Brasil* (Farias, 1982), *Sargento Getúlio* (Penna, 1983), *Cabra Marcado Para Morrer* (Coutinho, 1984) e *A Hora da Estrela* (Amaral, 1985). O corpus é sumarizado na Tabela 1.

Outra vez salientamos: todos os filmes foram assistidos de maneira sistemática, porém nem todos receberão análise específica ou aprofundada no trabalho. Nosso interesse era de caráter transversal e sintético. Como enfatiza Vigotski (2025) ao discutir as formulações de Müller-Freienfels, a psicóloga, como a bióloga, pode destrinchar e analisar a obra de arte como uma célula na tentativa de propor princípios de funcionamento baseados nas observações encontradas na forma de vestígios. Não é possível, porém, reconstruir a partir destes vestígios a vida ou, neste caso, a arte. O autor também ressalta que o título da sua tese (psicologia da arte) não é um sistema, mas o problema central pesquisado, que ainda necessitava de futuras investigações e evoluções metodológicas para propor uma psicologia que desse conta da densidade psicológica da produção artística. “O olho da mente”, nosso título retirado da obra de Hamlet — formadora para Vigotski na sua juventude, bem como tema de sua monografia de curso —, busca de maneira similar concentrar o título como nosso problema, não resolvido por completo nem com solução sistemática

pronta e fechada oferecida nesta dissertação. “*In my mind’s eye*” (Shakespeare, 2001/1603, Ato I, Cena II) é a resposta dada pelo jovem príncipe ao melhor amigo quando este pergunta onde ele vê o pai, o falecido rei dinamarquês homônimo. É uma polissemia elegante em que o autor inglês complexifica o estatuto da materialidade do fantasma da peça, pois “*in my mind’s eyes*” enfatiza a experiência do filho enlutado mais do que a materialidade ou não do pai *in facto*, que pode ser uma aparição surreal em uma diegese que permite a existência de vida pós-morte (o que a visão pelos guardas e por Horácio reforça) ou uma construção psicológica dos súditos que ainda elaboram a morte recente do monarca e cuja visão ganha força alucinatória complexa no príncipe. O que importa é que o olho da mente enxerga. Nessa integração complexa entre imaginação, pensamento e processos sensoriais, aquilo que vemos não se reduz à materialidade imediata do objeto percebido (Vigotski, 2024).

Organizamos o trabalho pela divisão histórica por governo, que já explicitamos, e em formato que tentou mesclar descrição analítica e romance polifônico, inspiradas em E. V. Costa (1998), na tentativa de uma escrita que seja ao mesmo tempo contextualizada e interdisciplinar. Guiadas pelo conceito central da catarse de Vigotski (2024), buscamos em todos os filmes assistidos: (1) conflito dialético de cada obra entre forma e conteúdo (e.g., obra de conteúdo político que busca projeto nacional, mas com forma de desconexão e fragmentação temporal e regional); (2) como ambas, forma e conteúdo, dialogam com os acontecimentos políticos anteriores e concorrentes da produção (e.g., fracasso do projeto de reformas de base e golpe civil-militar); (3) quais aspectos estéticos formais dialogam com a tensão dialética central (e.g., saturação de cores, cortes que enfatizam descontinuidade, ênfase em cenas de violência). Não explicitamos este processo filme a filme durante a dissertação, nem destrinchamos com profundidade cenas específicas porque, após assistir de maneira sistemática às 21 obras, com base

nas nossas observações, a pergunta era: a partir deste material, conseguimos identificar uma relação importante entre a psicodelia enquanto este fenômeno tridimensional (estético, psicológico e sociocultural) e as produções fílmicas do período de maneira a historicizar as linguagens artísticas, a popularização do uso de psicodélicos e o momento de crise política brasileiro?

Acreditamos que sim, é possível perceber uma relação de influência mútua entre arte, psicodelia e política no período, apesar de este trabalho não se propor a esgotar o tema. Para isso, acreditamos que seriam necessárias mais pesquisas, que se aprofundem não apenas na busca de mais produções cinematográficas, mas também de mais fontes historiográficas. Na presente dissertação, porém, entendemos conseguir fazer um rastreamento inicial que, como a tese vigotskiana, se propõe a colocar um problema e algumas tentativas metodológicas de investigá-lo.

Tabela 1

Filmes Selecionados Para Composição do Corpus por Ano de Lançamento e Direção

Ano	Filme	Diretor
1964	Deus e o Diabo na Terra do Sol	Glauber Rocha
1965	São Paulo Sociedade Anônima	Luís Sérgio Person
1966	Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver	José Mojica Marins
1967	Terra em Transe	Glauber Rocha
1968	O Bandido da Luz Vermelha	Rogério Sganzerla
1969	Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade
1970	Sem Essa, Aranha	Rogério Sganzerla
1971	Bang Bang	Andrea Tonacci
1972	Os Inconfidentes	Joaquim Pedro de Andrade
1973	Toda Nudez Será Castigada	Arnaldo Jabor

Ano	Filme	Diretor
1974	S. Bernardo	Leon Hirszman
1975	Iracema: Uma Transa Amazônica	Jorge Bodansky & Orlando Senna
1976	Dona Flor e Seus Dois Maridos	Bruno Barreto
1977	Mar de Rosas	Ana Carolina
1978	Tudo Bem	Arnaldo Jabor
1979	Bye Bye Brasil	Carlos Diegues
1980	A Idade da Terra	Glauber Rocha
1981	Pixote: A Lei do Mais Fraco	Hector Babenco
1982	Pra Frente, Brasil	Roberto Farias
1983	Sargento Getúlio	Hermano Penna
1984	Cabra Marcado Para Morrer	Eduardo Coutinho
1985	A Hora da Estrela	Suzana Amaral

Nota. Os filmes da tabela constam na lista de referências precedidos por um asterisco (*).

Capítulo 1 – Arte, História e Psicologia: Em Busca do Embasamento Teórico-Metodológico

¹*O Pagador de Promessas* (A. Duarte, 1962), *Assalto ao Trem Pagador* (Farias, 1962), *Os Cafajestes* (Guerra, 1962), *Vidas Secas* (N. P. Santos, 1963)

Figura 1

Cena de O Pagador de Promessas (A. Duarte, 1962)



Nota. Habitantes da cidade veem as notícias sobre Zé do Burro, “Místico ou agitador?”.

Jean-Paul Sartre, Lev Vigotski e Paulo Freire, apesar de inseridos em contextos históricos distintos, compartilham preocupações teóricas relacionadas à historicidade da subjetividade, à mediação das relações humanas e à transformação social. O filósofo francês, o psicólogo soviético e o educador brasileiro desenvolveram perspectivas que recusam tanto formas abstratas de individualismo quanto reduções mecanicistas da experiência humana, buscando compreender o

¹ Fizemos colagens com os filmes de cada governo (Castelo Branco [Figura 2], Médici [Figura 14], Geisel [Figura 22] e Figueiredo [Figura 25]) no início de cada capítulo para auxiliar na condução historiográfica e leituralidade ao longo dos capítulos, além de ser uma chance de homenagear as obras.

sujeito como constituído historicamente nas relações sociais e culturais. Como se observa na Figura 1, que reproduz uma cena de *O Pagador de Promessas* (A. Duarte, 1962) — em que dois meninos leem o sensacionalista “A Tarde”, que aparece na narrativa como uma tentativa barata do jornal local de lucrar com a história do interiorano católico que apenas queria pagar a promessa que fizera para salvar seu melhor amigo —, os três autores estavam envolvidos em contextos de metamorfoses sociais complexas que tornaram suas obras também cercadas de polêmicas, disputas e transformações históricas que atravessaram suas posições epistemológicas e políticas (Almeida, 2014; Branco, 2025; Ceccon & Paiva, 1978; M. A. Duarte, 2024).

Eram três homens de lugares muito diferentes: um francês, um russo e um brasileiro.

O primeiro nasce na capital francesa em 1905. O segundo em 1898, na atual Bielorrússia, então parte do império czarista. O terceiro no litoral pernambucano de 1921. Respectivamente, um filósofo-escritor, um psicólogo e um educador (apesar de os dois últimos terem formação em Direito). Os dois primeiros se envolveram com teatro: um autor e um ator (mesmo que amador). Três homens, professores, casados e organizados em movimentos de esquerda. Os dois últimos tiveram filhos (duas e cinco), em que pelo menos uma das filhas seguiu a mesma carreira do pai. O primeiro morreu com 74 anos, o segundo com 37 e o terceiro com 75 (o russo teve tuberculose).

Em obras como *Questão de Método* (1957; Sartre, 2002), *O Sentido Histórico da Crise na Psicologia* (1927/1999; Vigotski, 2024) e *Pedagogia do Oprimido* (Freire, 1987), os três autores elaboram, por caminhos distintos, uma compreensão dialética da experiência humana, na qual subjetividade, práxis e história aparecem como dimensões inseparáveis.

No contexto das lutas anticoloniais do pós-guerra e da reorganização geopolítica internacional da segunda metade do século XX, Sartre aproxima-se criticamente do marxismo, definido por ele como a “filosofia insuperável de nosso tempo” (Sartre, 2002). No entanto, o autor

rejeita leituras mecanicistas que reduziam o sujeito à posição de mero reflexo das estruturas econômicas ou das determinações de classe. Sua proposta metodológica busca articular condicionamento histórico e liberdade existencial, compreendendo a subjetividade como simultaneamente situada e ativa na construção da história. Estrutura, então, o método progressivo-regressivo proposto pelo autor procura compreender tanto as condições históricas que limitam a ação humana quanto os movimentos subjetivos pelos quais os sujeitos respondem a essas condições (Maheirie & Pretto, 2007).

Em paralelo, Vigotski desenvolvia uma crítica às correntes psicológicas de seu tempo, especialmente às abordagens que separavam artificialmente processos biológicos e sociais na compreensão da experiência humana. Para o autor, a fragmentação da Psicologia em diferentes escolas incapazes de compartilhar um objeto comum evidenciava uma crise epistemológica e histórica da disciplina. Sua proposta consistia na construção de uma Psicologia histórico-cultural capaz de compreender a constituição da subjetividade como processo mediado socialmente. Assim como Marx havia operado uma síntese metodológica na economia política, Vigotski defendia a necessidade de uma nova metodologia dialética que permitisse compreender a psique em sua historicidade e em suas relações concretas com a cultura e a linguagem (Vigotski, 2018).

Para ele, a crise mostrava as falsas dicotomias entre biológico e social, que se viam separados também por inconsistência de visão ontológica do ser-pessoa e, principalmente, de método, que desvelasse uma prática psicológica integrada. Em linguagem freiriana, o método deveria vir e transformar a rebeldia difusa, que só sabe denunciar, em revolução científica, que propõe um novo anúncio-síntese (Freire, 1987).

Já na segunda metade do século e do outro lado do Pacífico, Paulo Freire estava exilado pelo regime, em 1967, há três anos. Ficou preso por 72 dias em 1964 antes de ser expulso do país,

em setembro. Passaria pela Bolívia antes de chegar ao Chile, onde trabalharia cinco anos no Instituto de Capacitação e Investigação em Reforma Agrária e continuaria sua vida e pesquisa na educação popular. (Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, 2021).

As relações, o diálogo e a postura humanizadora da professora e do professor (que deve ser também de educanda/educando) se colocavam para o pedagogo, ao mesmo tempo, como presença técnica em que fosse necessário desenvolver também metodologias de ensino que compreendessem (para então transformarem) a realidade social da educação. Aquela descrita pelo autor em *Pedagogia do Oprimido* (Freire, 1987), da geração de conteúdo programático investigado por meio da descoberta pela equipe pedagógica de temas geradores, tem como uma de suas etapas um processo que muito nos elucidou na importância do imagético e, portanto, do cinema, que fez coro com nossa pesquisa: o processo de codificação/descodificação. Aqui compartilhamos voz com o autor:

Tais significações são plasticamente codificadas em quadros, slides, filminas, etc., representativos das respectivas situações, que, da experiência vivida do alfabetizando, passam para o mundo dos objetos. O alfabetizando ganha distância para ver sua experiência: “ad-mirar”. Nesse instante, começa a descodificar. A descodificação é análise e consequente reconstituição da situação vivida: reflexo, reflexão e abertura de possibilidades concretas de ultrapassagem. Mediada pela objetivação, a imediatez da experiência lucidifica-se, interiormente, em reflexão de si mesma e crítica animadora de novos projetos existenciais. O que antes era fechamento, pouco a pouco se vai abrindo; a consciência passa a escutar os apelos que a convocam sempre mais além de seus limites: faz-se crítica. (Freire, 1987, p. 6)

Trocando em miúdos, as palavras com maior carga semântica (o que Vigotski teria chamado de rica em sentidos, o que explicaremos em capítulos mais para frente) são codificadas e reapresentadas em peças — imagens, slides, fotos, representações — para que, então, a educanda possa “ad-mirar” aquilo que a pesquisadora entendeu como tema de outra maneira. Ver junto de si, com si, con-ciência. O pernambucano cita o francês:

“A consciência e o mundo”, diz Sartre, “se dão ao mesmo tempo: exterior por essência à consciência, o mundo é, por essência, relativo a ela”. Por isto é que, certa vez, num dos “círculos de cultura”, do trabalho que se realiza no Chile, um camponês a quem a concepção bancária classificaria de “ignorante absoluto”, declarou, enquanto discutia, através de uma “codificação”, o conceito antropológico de cultura: “Descubro agora que não há mundo sem homem”. E quando o educador lhe disse: – “Admitamos, absurdamente, que todos os homens do mundo morressem, mas ficasse a terra, ficassem as árvores, os pássaros, os animais, os rios, o mar, as estrelas, não seria tudo isto mundo?”. “Não! respondeu enfático, faltaria quem dissesse: Isto é mundo”. O camponês quis dizer, exatamente, que faltaria a consciência do mundo que, necessariamente, implica no mundo da consciência. Na verdade, não há eu que se constitua sem um não-eu. Por sua vez, o não-eu constituinte do eu se constitui na constituição do eu constituído. Desta forma, o mundo constituinte da consciência se torna mundo da consciência, um percebido objetivo seu, ao qual se intenciona. Daí, a afirmação de Sartre, anteriormente citada: “consciência e mundo se dão ao mesmo tempo”. (Freire, 1987, p. 40)

Era no mesmo espírito de rejeitar qualquer elaboração que não considerasse o processo criativo da pessoa ao elaborar com o mundo e pelo mundo sua própria consciência, que Vigotski

também rejeita as correntes hegemônicas de seu tempo — teoria da expressão, do prazer estético e da empatia — como suficientes para explicar a reação estética da arte.

Se um poema que trata da tristeza não tivesse nenhum outro fim senão contagiar-nos com a tristeza do autor, isto seria muito triste para a arte. O milagre da arte lembra antes outro milagre do Evangelho — a transformação da água em vinho, e a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implica o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. A arte está para a vida como o vinho para a uva — disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material. (Vigotski, 2001, p. 307)

Propõe a análise da obra centrada no conceito de catarse, que para ele, se define como a destruição da forma pelo conteúdo, por ela representar uma transformação dialética dos sentimentos, uma autocombustão interna, que possibilita que o subjetivo se objective e vice-versa, sendo um dos processamentos psicológicos de mais alta complexidade. Exemplificada pelo autor em sua monografia sobre a tragédia de Hamlet (Vigotski, 2025).

Tal história se torna exemplar para o autor porque articula, simultaneamente, a necessidade da ação trágica e seu constante adiamento, como a tensão dialética central da peça que lhe dá sua força e persistência histórica enquanto narrativa. O efeito estético não deriva da reprodução realista de estados psicológicos, mas da construção contraditória entre impulso, hesitação, expectativa e suspensão. A arte, nesse sentido, amplia qualitativamente a experiência humana ao reorganizar

afetos e significações. Hamlet matará o tio, Antígona morrerá para enterrar o irmão, Édipo será assassino do pai e marido da mãe. Por que nos interessa ver o destino se o sabemos? Precisamente porque temos uma descarga complexa em assistir em como os protagonistas e as personagens que o cercam tentarão não o fazer. Nossa constituição contraditória é explicada pelo autor até por meio da explicação evolutiva da composição muscular:

Darwin diz: “Alguns estados d’alma suscitam... certos movimentos habituais, que em sua primeira manifestação até agora fazem parte dos movimentos úteis; e vemos que em estado d’alma totalmente oposto existe uma tendência forte e involuntária a realizar movimentos de qualidade totalmente oposta, embora estes nunca possam trazer nenhum proveito.” (44, pp. 26-27) “Ao que tudo indica, isto consiste em que todo movimento que realizamos arbitrariamente em nossa vida sempre exigiu a ação de determinados músculos; ao efetuarmos algum movimento diametralmente oposto acionamos a série oposta de músculos como, por exemplo, ao virarmos para a direita ou para a esquerda, ao repelirmos ou atrairmos um objeto, ao levantarmos ou baixarmos um peso... Uma vez que a execução de movimentos opostos sob um impacto de impulsos opostos tornou-se habitual em nós e nos animais inferiores, pode-se supor que, se determinados atos se associam estritamente a certas sensações ou sentimentos, é absolutamente natural supor que as ações de qualidade inteiramente oposta passem a ser realizadas de forma não arbitrária, como resultado da associação habitual sob o efeito de sensações ou sentimentos diametralmente opostos.” (44, pp. 26-27). (Vigotski, 1999, p. 307)

A catarse seria também uma reação de opostos criativa e produtora na pessoa, uma transformação dialética dos sentimentos e mediadora única entre a psique e o mundo. A arte, por meio deste processo de autocombustão interna de afetos — por exemplo, na tragédia de Hamlet,

por meio da decisão e sentimento finais da protagonista (o conteúdo) em contraste com sua maneira de fazer longa, meditativa e cheia de monólogos (a forma) —, geraria a tensão central que nos movimenta ao longo da narrativa.

Trocando em miúdos: a arte, a cultura e o desenvolvimento humano em caráter histórico de transformação eram fundamentais para os três homens. Não à toa os escolhemos como bases teóricas para nosso trabalho, que analisa obras cinematográficas de um período politicamente denso e repleto de pontos e contradições nodais para entendermos alguns dos seus movimentos de significação. Na escolha de marcos históricos e suas explicações, apoiamo-nos em Sartre, o movimento duplo e não-mecanicista entre contexto e escolha das atrizes e atores históricos se influenciando mutuamente; na construção das imagens e horizonte ético da pesquisa, em Freire, com a criação de colagens com potencial conscientizador e complementar do texto, assim como uma visão crítica da história e do potencial de transformação social por meio de práticas culturais; e em Vigotski, para os conceitos centrais das relações entre arte, psicologia e história.

A escolha da Figura 1, de *O Pagador de Promessas* (A. Duarte, 1962), como ponto de partida deste trabalho se relaciona às leituras de Xavier (1983) sobre o cinema brasileiro do período. Para o autor, o filme organiza-se em torno de uma estrutura narrativa relativamente transparente e monológica, em contraste com as opacidades e fragmentações que caracterizariam parte do Cinema Novo. Essa distinção pode ser compreendida à luz da leitura de Mikhail Bakhtin (1963/2008) sobre o romance monológico, em contraste com o romance polifônico, cuja definição pode ser sintetizada da seguinte forma: enquanto determinadas formas narrativas organizam personagens como porta-vozes de uma visão central do autor, outras produzem sentidos por meio da tensão entre vozes relativamente autônomas. Tal questão torna-se relevante para este trabalho

porque permite compreender como diferentes formas cinematográficas organizam experiências históricas e subjetivas distintas.

O Pagador de Promessas (A. Duarte, 1962) é usado como contraponto ao cine-novismo por Xavier (1983) para começar a entender a transição cinematográfica nacional que se preocupa, como o autor cita, por meio de Glauber, em fazer um cinema que não seja mais um “instrumento”, mas uma “ontologia”. Ao contrário de *Barravento* (Rocha, 1962), primeiro longa de Rocha, ele coloca *O Pagador de Promessas* como uma história psicologicamente transparente e organizada em torno de uma visão monológica — utilizando termo de Bakhtin (1963/2008). que correlacionamos com a leitura do livro de Xavier — do diretor. O linguista russo identificou a carnavalização da literatura em Rabelais e, posteriormente, em Dostoiévski, destacando o caráter profundamente polifônico desses autores, ao construírem personagens cujas vozes são autônomas e plurivalentes. Trata-se de uma escrita em que o sentido emerge das relações entre essas vozes dialógicas, em contraste com uma visão unívoca de quem narra, expressa por personagens que funcionam como meros porta-vozes, característica identificada pelo autor na obra de Tolstói (e por Ismail Xavier, em *O Pagador de Promessas*). Se a câmera e o narrador, segundo Xavier (1983), nos mostram diferentes personagens e tramas, não é para que vozes dissonantes componham uma narrativa multivalente, mas para organizar, por meio de vários pontos de vista, a visão central defendida, que se compadece com a empreitada de Zé do Burro.

Apesar de, pelas leituras de Vigotski, assumirmos que toda obra de arte, por mais monológica ou narrativamente formulaica que seja, sempre terá contradições internas geradoras da catarse, é claro que o ponto de Xavier (1983) nos é evidente. Se compararmos *O Pagador de Promessas* a *Barravento*, ou a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, teremos nitidez para conseguir distinguir o primeiro como moldado pelas formas hollywoodianas da coerência em comparação

ao cinema de autora/autor que, intencionalmente, nos deixa opacidades psicológicas evidentes na narração e na construção de personagens, cujos exemplos clássicos incluem cenas em que não se vê o horizonte para o qual a personagem olha, grandes períodos de silêncio, passados narrativos que se mantêm obscuros, diálogos que não esclarecem a intenção dos interlocutores, dentre outros operadores estilísticos (P. Guimarães & Oliveira, 2021). Significações linguísticas e estéticas menos óbvias ou hegemonicamente disseminadas, como aquelas associadas aos fenômenos do uso de psicodélicos.

Em termos químicos, o conceito é um termo amplamente utilizado para descrever um conjunto de substâncias, como dietilamida do ácido lisérgico (LSD), psilocibina, 3,4-metilenodioximetanfetamina (MDMA), ayahuasca, maconha e mescalina, que foram consideradas por parte da psiquiatria e da psicologia do século XX como uma nova fronteira para os estudos sobre cognição, percepção e consciência. A maior parte desses compostos possui ação agonista sobre o sistema serotoninérgico, especialmente no receptor 5-HT_{2A}, sendo frequentemente associada à indução de estados não ordinários de consciência (Timmermann et al., 2023). No entanto, pesquisas recentes apontam que seus efeitos subjetivos e terapêuticos não podem ser reduzidos apenas às alterações neuroquímicas produzidas por tais substâncias, envolvendo também processos de reelaboração simbólica e experiencial (Beserra & Vieira, 2020; E. M. Costa, 2024; Hart, 2021; Leite, 2021; Pollan, 2019).

Porém, as experiências psicodélicas possibilitaram não apenas a rememoração e reelaboração de experiências subjetivas, mas também a emergência de novas formas de percepção, imaginação e elaboração espiritual (Johnstad, 2023). Em diferentes contextos culturais, essas experiências estiveram associadas à produção de sensibilidades estéticas e modos de experienciar marcados pela ampliação perceptiva, pela dissolução de fronteiras rígidas entre sujeito e mundo e

pela experimentação de formas menos lineares de consciência. Ao longo dos anos 1960 e 1970, tais transformações passaram a se manifestar também no campo cultural, influenciando produções musicais, visuais, cinematográficas e comportamentais (Hobsbawm, 1995; Mikosz, 2018; Napolitano, 2014).

A partir destas bases teóricas, nos interessa agora compreender o contexto do cinema brasileiro nos anos 1960 e as razões pelas quais parte da intelectualidade artística da época defendia a necessidade de um cinema “novo” mesmo antes do golpe civil-militar de 1964. Argumenta-se que, antes de consolidar-se explicitamente como movimento contracultural nos anos seguintes, alguns traços do que consideraríamos uma psicodelia mais explícita (discutida no Capítulo 4) já apareciam no cinema brasileiro como uma linguagem de crise.

Capítulo 2 – Projetos e Tensões Nacionais, Antes e Durante o Golpe

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Rocha, 1964), *Noite Vazia* (Khouri, 1964), *Os Fuzis* (Guerra, 1964), *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (Marins, 1964), *São Paulo Sociedade Anônima* (Person, 1965), *O Padre e a Moça* (J. P. Andrade, 1966), *A Falecida* (Hirszman, 1965), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (Marins, 1966)

Figura 2

Colagens de Filmes do Governo Castelo Branco (1964–1967)



Nota. Da esquerda para a direita: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, 1964), *São Paulo Sociedade Anônima* (Person, 1965), *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (Marins, 1966).

Dezesseis de agosto de 1866: comprado bilhete de loteria coletivo que seria premiado depois com 15 mil contos de réis (em conversões inexatas, aproximadamente R\$ 350 mil em valores desinflacionados). Os sorteados eram um grupo composto por diversos foliões afiliados a diferentes escolas, e parte dos seus ganhadores usaria o prêmio para formar o Clube dos Democráticos, que mais tarde se tornaria uma das Grandes Sociedades Carnavalescas cariocas, uma das três maiores de sua época.

Em rivalidade com estes anacrônicos quase-republicanos precoces estavam os Fenianos, apelidados pelos democráticos de “gatos”, lembrando “os bichanos, mascotes da sociedade, mansos e amigos que, durante os ensaios do Zé Pereira, viviam a espreitar pelas janelas da sede, o povaréu que se reunia em frente” (Cunha, 2015, p. 577). Os Fenianos, por sua vez, os apelidaram de “carapicus”, uma espécie de sardinha apreciada pelos inimigos do cão.

O artigo, além de mobilizar os trocadilhos necessários para compreender e celebrar o carnaval — de rua e político — que nos forma enquanto povo (sem mencionar aqui a terceira grande sociedade carnavalesca, os Tenentes do Diabo), sustenta que, historicamente, mesmo os momentos destinados ao prazer são regulados por regras explícitas e implícitas de uma elite econômico-intelectual organizadora da ordem (Canclini, 2019; Cunha, 2015; Elias, 1994). Tal ideia pode ser sintetizada pelo personagem Lorde Cigano, interpretado por José Wilker, em *Bye Bye Brasil* (Diegues, 1979): “Nesse negócio de amor dá pra improvisar, mas sacanagem não, sacanagem tem que ser muito bem administrada”, frase que sintetiza de maneira irônica a coexistência entre desordem e regulação social, tema recorrente tanto na história do carnaval quanto nas formas de resistência cultural analisadas neste trabalho. As personagens da caravana “Rolidei”, com suas cores saturadas e brilhantes, brincam ao longo da narrativa com o chulo, o vulgar e a colorimetria circense em contraste com as cidades interioranas beges onde contrastam

com a simplicidade de ambientes onde a necessidade prevalece sobre a brincadeira, mas pode abrigá-la temporariamente com o trio.

O inteligente bom gosto intelectualizado dos letrados sempre faz questão de se diferenciar do mau gosto popular, com raras exceções, sem permitir deliciar-se com frequência nas formas baixas e chulas de cultura — como seduções baratas de um nacionalismo sem projeto —, por acreditar em uma “arte de verdade”: consciente, racional, oriunda de padrões eurocêtricos e formações artísticas tradicionais (Olah, 2023). Tal divisão entre formas culturais legítimas e ilegítimas constitui uma construção histórica vinculada aos processos de distinção e hierarquização simbólica das práticas culturais (Canclini, 2019). Nesse sentido, o carnaval, com seu mundo invertido temporário, ilustra que a organização do poder social também define e se permite os limites e as formas da subversão; e no carnaval europeu da Idade Média, o “onde” e o “como” da subversão eram o próprio carnaval. O alto tornava-se baixo; o rei tornava-se bobo e o bobo, rei; a rua era uma festa; a lógica era invertida. Os corpos eram grotescos, secretores, abertos, expressando ciclos de vida-morte-vida renovadores, desavergonhados. O riso era coletivo, destrutivo e regenerador, menosprezando os privilegiados e o sagrado, não para negá-los, mas para renová-los pelo expurgo. Foi transportado e traduzido ao Brasil pelos portugueses e manteve-se como festa de rua no calendário brasileiro, dando ao mês de fevereiro sua lógica de mundo invertido (Bakhtin, 1987). No entanto, sua crescente racionalização ao longo dos séculos transformou tanto a festa quanto a significação do corpo grotesco, antes celebrado, em um que deveria ser cada vez mais restringido (Elias, 1994), mesmo pela classe artística, que tinha visões bastante heterogêneas de qual era seu papel na transformação social do país, e até que ponto esta podia se permitir fruição sem projeto (Ridenti, 2014).

Em 1964, uma parcela desta intelectualidade cultural buscava realizar projetos ufanistas que, mesmo que orgulhosos de uma certa “infância” da cultura nacional e de seu charme de incompletude subdesenvolvida, situavam-se em um contexto pós-guerra bipolar que exigia alinhamentos e projetos transnacionais de sociedade. Em um cenário político marcado pela repressão, tornava-se necessária a construção de um horizonte ético comum capaz de articular múltiplos sujeitos e espaços, sem espaço para suspensões ou o hesitar.

Como se observa na Figura 2, na colagem de cenas dos filmes produzidos durante o governo Castelo Branco — *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, 1964), *São Paulo Sociedade Anônima* (Person, 1965) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (Marins, 1966) —, encontramos as dúvidas de um olhar crítico que busca compreender as contradições do país. Os diferentes filmes estão empenhados em imaginar, simultaneamente, um projeto nacional de modernização e desenvolvimento e as múltiplas vozes que compõem a experiência social brasileira. Entre utopias de transformação, tensões políticas e desigualdades persistentes, essas obras revelam um cinema que procura interpretar o Brasil enquanto convive com as polifonias e conflitos de sua própria formação histórica. Os filmes são predominantemente em preto e branco — com exceção da sequência onírica de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* — e apresentam ritmos, lentos, explorando longamente espaços vazios, silêncios, contrastes visuais e momentos de suspensão dramática. As cenas de violência e sofrimento (em suas múltiplas formas, do cangaço ao messianismo), claustrofobia social (as interações de Carlos com a metrópole) e terror (cenas sádicas explícitas de Zé do Caixão com suas vítimas) raramente encontram resolução imediata, permanecendo em aberto como expressões de um contexto histórico saturado de tensões sem horizonte que possam ser vistas pela câmera. As imagens assumem composições quase barrocas, explorando contrastes fortes entre luz e sombra, esperanças rasas e desencanto, projetos e

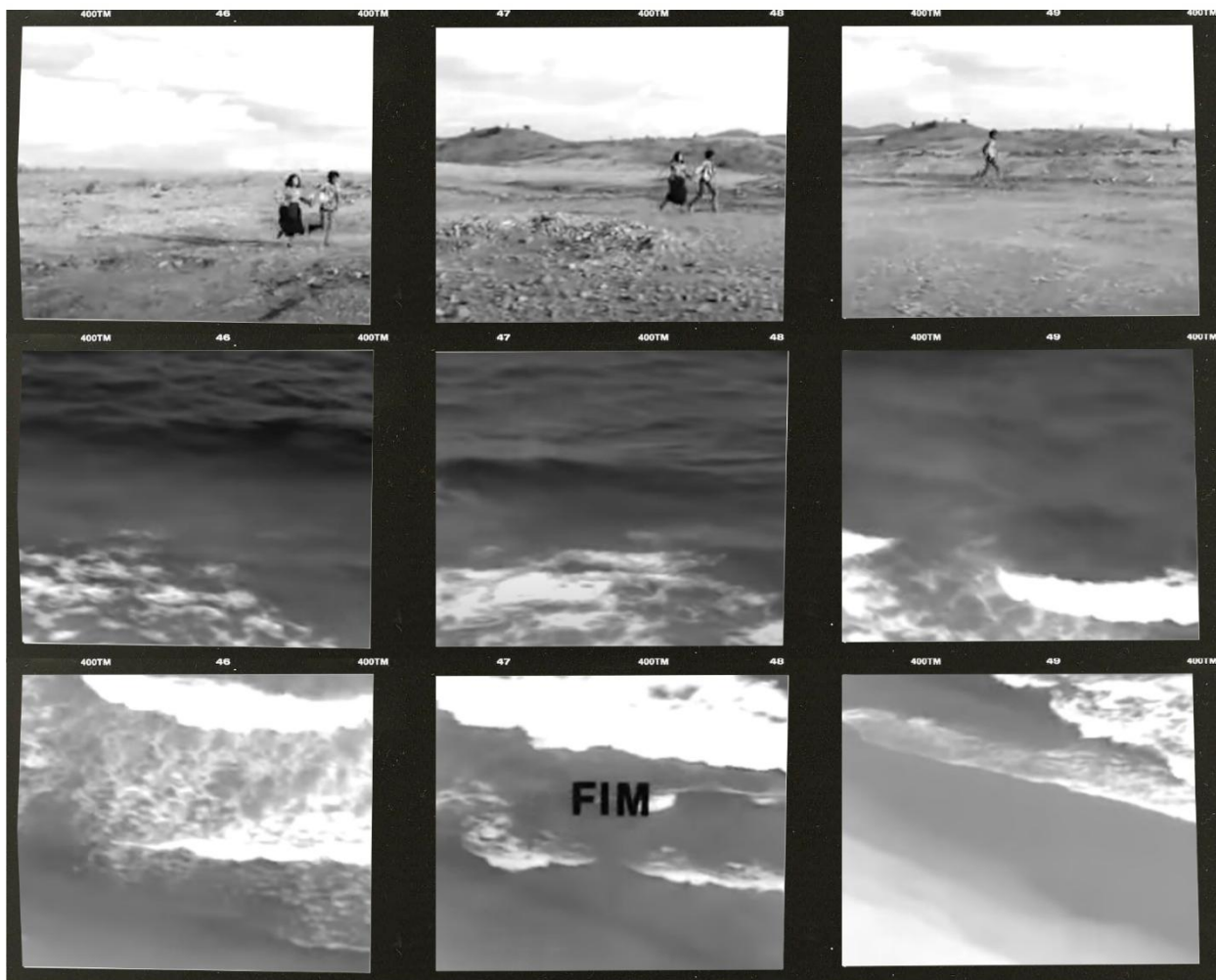
desprojetos nacionais. Rejeitam o humor e a leveza, nas primeiras duas obras, ou só estão dispostas a lidar com a tragicomédia e o absurdo se estiverem de mãos dadas com a brutalidade, o que faz sentido com o contexto político igualmente irresolutos e disputados em que foram feitos. Perturbar a experiência artística formulaica na tentativa de mobilizar plateias era essencial aos artistas politicamente engajados, e a inconsciência de um projeto estético-nacional, que ignorasse o potencial da linguagem fílmica acriticamente, constituía, para muitos cineastas, uma fatalidade (W. V. Oliveira & Pavão, 2011); entre os quais destaca-se um baiano de sobrenome tão sólido quanto suas posições ideológicas que, exatamente 100 dias após o golpe de 1º de abril de 1964, lançou seu filme mais célebre: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Neste capítulo pretendemos oferecer um contexto histórico amplo para as análises transversais desenvolvidas nas próximas seções e utilizar esta tríade de filmes, tão distintos entre si quanto seus cineastas, para ilustrar quatro tensões que se mostraram centrais tanto na análise do corpus quanto na revisão bibliográfica sobre o período: (1) o crescimento econômico em convivência com o subdesenvolvimento social (Giambiagi et al., 2011; Gonzalez, 2020); (2) a contracultura e a busca de libertação existencial do sujeito (Delmanto, 2013; Napolitano, 2014); (3) a experimentação estética e narrativa mobilizada pela classe artística diante da crise dos projetos políticos e das formas tradicionais de representação, popularizadas depois pelo Cinema Marginal dos anos 70 (P. Guimarães & Oliveira, 2021); e (4) disputas legislativas e sociais, nacionais e internacionais, sobre o significado do uso de psicodélicos (Leite, 2021; Pollan, 2019).

Contextos de Criação do Cinema Novo e o Desafio Mítico-Político

Figura 3

Cenas Finais de Deus e o Diabo na Terra do Sol, Encerrando Com a Corrida de Manuel de Antônio das Mortes, Entre o Mar e o Sertão (Rocha, 1964)



A obra é posicionada em segundo lugar na lista de melhores filmes da Abraccine, perdendo apenas para o atemporal *Limite* (Peixoto, 1931), que periodiza no Brasil, ainda sob Vargas, o sonho de uma potência fílmica de vanguarda. Foi indicada à Palma de Ouro em Cannes no mesmo ano e continua a encantar espectadores décadas depois, como observa o professor Ismail Xavier ao analisar a cena final do mar (Figura 3) — descontínuo, aberto —, apresentado como um possível fim para a corrida de Manuel pelo sertão:

Creio estar nessa brecha, entre a metáfora do mar e a corrida de Manuel, um dos pontos fundamentais do filme. Tomada a sequência final como ponto de partida de análise, é desse detalhe que saem as questões, juntamente com a pergunta que coloquei a partir do confronto entre as palavras do cantador e do coro. Inegavelmente, esse final é a afirmação reiterada de que a revolução é urgente, a esperança é concreta. Mas a sua realização efetiva não se dá na própria aventura de Manuel e Rosa, nem nas figuras que tomaram para si a tarefa da transformação, Sebastião e Corisco, pois já estão mortos. Qual a relação entre esses projetos de salvação vividos pelas personagens e essa proposta final da narrativa? Como se organizam as aventuras e desventuras do casal? (Xavier, 1983, p. 91)

Trata-se de um filme cuja estrutura não será analisada neste trabalho, dada a sua já reconhecida relevância cultural e inovação linguística. Nas palavras de Xavier (1983), uma obra que deu um “tiro no sol” e revela a “brecha do presente”, situada entre passado e futuro. Mas vale reforçar o comentário que a dissolução da linearidade narrativa e a intensificação estética transformam a crise política brasileira em experiência sensorial de transe coletivo, aproximando a linguagem cinematográfica a uma nova reorganização perceptiva. Para fins de organização pedagógica da narrativa desta dissertação, o filme será utilizado como ponto inicial de uma linha do tempo, a fim de evidenciar que as tensões que atravessavam a classe artística dos anos 1960 já estavam em processo de fermentação há bastante tempo, envolvendo múltiplas figuras — as “figuras da revolução” — que indicavam a necessidade de novas sínteses e de articulações entre estética e transformação social por meio do cinema (Xavier, 1983). Mas qual cinema?

W. V. Oliveira e Pavão (2011) apresentam um panorama consistente do contexto de criação do Cinema Novo e das influências — europeias e politicamente engajadas — que formaram os artistas interessados em construir uma nova forma de narrativa em uma realidade periférica.

Costuma-se situar a formalização desse projeto coletivo em 1952, com a realização de dois congressos nacionais: o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro (redundâncias à parte, dignas de nota pela objetividade). Entre as críticas recorrentes, destacava-se a percepção de que a cinefilia nacional estava submetida ao que o jovem Glauber Rocha denominaria “tirania das chanchadas” — comédias musicais consideradas vulgares pela crítica especializada. Produções que ocupavam, à época, um espaço análogo ao das atuais comédias românticas de grande apelo comercial: eram sucessos de bilheteria formulaicos, característicos das décadas de 1930 a 1950, compostos por “tipos” de personagens inspirados no cinema norte-americano; malandros avessos à hierarquia social, triângulos entre herói, mocinha e vilão, figuras como “patroas”, “empregadas” e “sogras”. Cumpriam uma dupla função: refletir valores sociais da realidade brasileira periférica e entreter o público, ao mesmo tempo em que reforçavam estereótipos e projetavam modelos estrangeiros como ideais (Vieira, 2018). A compreensão do modelo estético dominante — e de seu peso econômico — como derivado da maior potência capitalista da época contribui para entender o mal-estar que atravessava a juventude cinéfila nos congressos.

Enquanto isso, entre as décadas de 1950 e 1960, importantes movimentos de vanguarda emergiram no cinema mundial. O neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* inglês e o *New American Cinema* propunham formas estéticas articuladas a conteúdos sociais e a um horizonte ético-pedagógico, em diálogo com a tradição da arte revolucionária soviética. Sob a influência de Eisenstein, Bergman, Fellini e Rossellini, tornava-se imperativo buscar alternativas para uma produção cinematográfica brasileira crítica, política e comprometida com a transformação social (Da Silva, 2018).

Um dos caminhos encontrados foi a reconfiguração da precariedade como linguagem, sintetizada na chamada “estética da fome”, formulada por Glauber Rocha no Seminário de Cinemas do Terceiro Mundo, em Gênova. Inspirado em movimentos de descolonização afroasiática e obras como *Os Condenados da Terra* (Fanon, 2022), o autor defendia a necessidade de uma estética que incorporasse a violência e a condição colonial como formas de expressão. W. V. Oliveira e Pavão (2011) propõem a divisão do movimento em três fases:

- 1960–1964: predominância de temas cotidianos e mitologias do Nordeste brasileiro (*Vidas Secas*; N. P. Santos, 1963; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; Rocha, 1964; *Os Fuzis*; Guerra, 1963);
- 1964–1968: foco na vida política e nas contradições do desenvolvimentismo (*O Desafio*; Saraceni, 1965; *Terra em Transe*; Rocha, 1967; *O Bravo Guerreiro*; Dahl, 1969);
- 1968–1972: influência do Tropicalismo e ênfase em símbolos nacionais.

Os autores também destacam a limitada recepção de público dessas obras em comparação com as produções comerciais, evidenciando tensões entre engajamento político e alcance cultural.

Nesse contexto, um grupo de jovens cineastas — entre eles Glauber, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Luiz Carlos Barreto — assumiu a tarefa de tensionar o projeto desenvolvimentista nacional. Esse cenário se articulava a transformações políticas mais amplas, como o legado do getulismo, a eleição de Juscelino Kubitschek e o governo de João Goulart, e, como analisa Napolitano (2014), o governo Jango deve ser compreendido para além de leituras personalistas, inserido em um contexto de disputas estruturais entre forças conservadoras e projetos reformistas. A convergência entre o golpismo histórico e a crise política culminou no golpe de 1964, instaurando um novo horizonte para a produção cultural. Em resposta, a arte assumia a tarefa de conscientizar um país periférico acerca de sua condição geopolítica

fragmentada e contraditória. Os filmes produzidos durante o governo Castelo Branco (1964–1967) ainda dialogavam com um contexto pré-golpe, marcado por mobilizações populares e projetos de transformação social. No entanto, como destaca ainda Napolitano (2014), tratava-se de um momento histórico “não óbvio”, cujos desdobramentos não eram inevitáveis, embora tampouco imprevisíveis. Diante desse quadro, os cineastas dos anos 1960 se viram convocados a realizar o duplo movimento descrito por Freire (1987), a partir de Vieira Pinto: o reconhecimento das “situações-limite” e a realização de “atos-limite” como práxis transformadoras. Em termos sartrianos (Sartre, 2002), tratava-se de agir dentro das condições históricas dadas na proposta de superá-las na sua objetivação.

Hilda e as Tentativas de Libertação Social

As menções aos psicodélicos no filme *São Paulo Sociedade Anônima*, por exemplo, são nulas. Assim como na maioria dos filmes, as referências diretas aos psicodélicos, ou qualquer outro tipo de substância ilegal (que achamos importante mapear também para contexto), são muito pontuais. No período Costa e Silva (1967–1969), as referências tornam-se mais diretamente associadas à marginalidade e à construção discursiva do desvio social, como em *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968) em que a expressão “criminoso maconheiro” aparece em um letreiro jornalístico sobre o Bandido, articulando o uso da maconha à espetacularização midiática da criminalidade e ao imaginário repressivo do período. No governo Médici (1969–1974), em *Macunaíma* (J. P. Andrade, 1969), Sofara, esposa de Jiguê, irmão do herói sem caráter, oferece um cigarro de “pitu” para uma criança fumar, provocando sua transformação em um homem branco, operando simbolicamente o uso com a associação a fantasias de beleza, desejabilidade e poder. A cena opera simultaneamente como alegoria racial, deformação fantástica e comentário crítico sobre identidade e embranquecimento social no Brasil. Em *Toda Nudez Será Castigada*

(Jabor, 1973), um delegado comenta a prisão de um homem cego afirmando: “Fizeram com um cego a mesma coisa, deram uma surra no cego! E era cego, fumava maconha, mas era cego! Polícia é verba!”. Em Geisel (1974–1979), não foram identificadas menções explícitas relevantes a psicoativos nos filmes analisados.

Figura 4

Cenas de São Paulo Sociedade Anônima (Person, 1965)



Nota. “Hilda sentia necessidade de ser diferente. Até três dias atrás existia uma chance da gente se conhecer melhor. Que esforço eu fiz? O senti realmente quando vi que Hilda estava perdida. Hilda esperava muito talvez. Queria demais. Sentia demais. Sentia necessidade de provar tudo. De ir até o fim... em todas as coisas” Carlos refletindo sobre o corpo de Hilda antes de passarem flashes dela no carnaval em *Cenas de São Paulo Sociedade Anônima* (Person, 1965).

É durante o governo João Figueiredo (1979–1985), as menções explícitas a tornam-se mais frequentes e associadas à marginalidade urbana, ao desencanto político e à crise social do final da ditadura civil-militar. Em *Bye Bye Brasil* (Diegues, 1979), um negociador menciona contrabando (implicitamente, de drogas, armas e recursos naturais) em um bar enquanto afirma que “o minério é o futuro da Amazônia”, articulando modernização, exploração econômica e ilegalidade. Em *A Idade da Terra* (Rocha, 1980), surge a expressão “desespero lisérgico” em um discurso sobre Brasília e a velocidade histórica do país, aproximando psicodelia e crise da modernidade brasileira, materializada na cidade planejada enquanto que cercada de subdesenvolvimento. Em *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (Babenco, 1981), as referências já são recorrentes: em vários momentos se oferece maconha a Pixote, assim como é mostrado o uso de cola pelo menino; o grupo de protagonistas fugitivos fuma maconha em um carro com o homem que financia Lilica (uma menor de idade não enquadrada na cisgeneridade que sustenta o grupo por um tempo por meio da prostituição); além de usos recorrentes de cocaína. Em *Pra Frente, Brasil* (Farias, 1982), as drogas são associadas ao imaginário repressivo da subversão política: policiais relacionam “tóxicos” à militância de esquerda, enquanto outro personagem afirma que um antigo militante “virou hippie” e está “fumando maconha em Paris”, desassociando a esquerda militante da “desbundada”, que discutiremos mais adiante na dissertação.

O único protagonismo explícito de qualquer substância nas três obras do período Castelo Branco (1964–1967) ocorre por meio da personagem Hilda (Ana Esmeralda), morta por overdose (um conjunto de pílulas não identificado na cabeceira da cama) e usuária de lança-perfume no carnaval (Figura 4), elemento associado na narração de Carlos e nas cenas anteriores e posteriores à sua vida libidinosa pré-matrimonial. Podemos entender a narrativa de sua vida e morte como uma janela já expressiva aos valores e significações que a esquerda associava ao uso de substâncias

durante os primeiros anos da década de 60. Ela, uma mulher sexualmente ativa, desprendida e imune à vergonha, tornando-se um ponto central para compreender (e, por vezes, tensionar) o protagonista, Carlos (Walmor Chagas).

O personagem é construído a partir de características frequentemente associadas ao imaginário da elite urbana paulistana: ganancioso, ególatra, jovem, moralmente inconsistente, mas atravessado por sofrimentos reprimidos que, em determinados momentos, sugerem a possibilidade de humanização, antes de retornar ao seu *modus operandi* habitual. Sua dificuldade em lidar com a felicidade alheia manifesta-se sobretudo em suas relações com a esposa, Luciana (Eva Wilma), e a amante, Ana (Darlene Glória). Ambas representam, em sua relação com ele, formas de alienação da realidade mediadas por ideais românticos associados à vida burguesa: o casamento e a traição de classe média. Quando se conhecem, Luciana é uma jovem de 21 anos desinteressada em trabalhar, herdeira de um pequeno negócio gerido pelo pai e pelo irmão em Brasília. Frequenta aulas de inglês, aparentemente motivada por um possível interesse profissional futuro, embora não demonstre empenho real em desenvolver uma carreira. Passa noites com Carlos enquanto seus pais e o irmão viajam, organiza festas, mas mantém uma certa sobriedade diante da vida. Não se entrega a excessos, tampouco os impede. Casa-se com Paulo com expectativas moderadas e parece reconhecer que aprecia mais a condição de casada do que o próprio marido, o que não lhe gera angústia. Ana, sua contraparte loira, apresenta características opostas: interessa-se por diversão e por companhias endinheiradas (homens com barcos, com carros) e mantém uma relação comensal com Carlos enquanto isso lhe é vantajoso. Ele, por sua vez, interessado nela, parece disposto a tolerar sua erraticidade e até a visitar sua mãe doente (apesar dos protestos da própria Ana, que afirma preferir não ter mãe a precisar pegar o trem). A dinâmica entre ambos configura uma parceria neurótica quase ideal, que seria estável não fossem as exigências sociais que recaem sobre

eles. Ana deseja ser vista ao lado de homens com maior poder aquisitivo do que Paulo, enquanto ele busca uma esposa comportada como Luciana, sem conseguir abrir mão da fantasia de ser desejado por mulheres como Ana, que poderiam escolher parceiros mais ricos.

Figura 5

Jantar Entre as famílias de Luciana, Carlos e Arturo, São Paulo Sociedade Anônima (Person, 1965)



Nas palavras do anti-herói ao descrever o seu empregador em *off*, sua voz cobre a cena de um jantar macarronesco (Figura 5) com as duas famílias e Arturo sendo colocado como ideal de homem de família:

Parece que construímos um paraíso, Luciana. O nosso trabalho é recompensado. Caminhamos para a tranquilidade. Agora você pode descansar nos fins de semana como sugeria a publicidade dos jornais. Não temos ainda o apartamento à beira-mar, mas podemos fazer nosso filho respirar o ar puro do campo. Arturo é o grande exemplo que você toma. Tudo o que você deseja na vida é que eu seja como ele não é mesmo? Arturo é bom. Arturo é rico. Massacra seus operários. Rouba o quanto pode. Tem grandes e desonestas ambições. Mas Arturo é um exemplo. Veja como trata seus filhos. Só quer o bem para eles. Fazer sua família feliz é tudo que Arturo deseja. (*São Paulo Sociedade Anônima*; Person, 1965)

Para o qual a voz de Luciana responde, também em *off*: “E assim será para você, Carlos. E eu serei feliz. E todos em torno de nós dois serão felizes. Será assim. Amém”. Arturo, além de representar o ideal de Luciana, mantém posteriormente um relacionamento extraconjugal com Ana, que se interessa por sua posição social e por suas extravagâncias. Com ambas, Paulo mostra-se insuficiente.

No meio desses embates, Hilda, usuária de lança-perfume carnavalesca, habita outro espaço. Situa-se em um entrelugar anterior à divisão que Paulo opera — de forma precária — entre sua esposa e sua amante: de um lado, sua pseudoliberdade interior reprimida, loira; de outro, sua busca objetiva por satisfação material externa, morena. Hilda é um amor antigo, quase arquetípico; provém de um tempo passado que poderia ser presente, mas não é. Ao contrário de Ana e Luciana, Hilda não brinca, não instrumentaliza nem idealiza Paulo. Ela convive, vive com ele e, por isso, sabe quem ele é. Transita por diferentes posições e desejos: inicialmente, em uma relação livre com a sexualidade; depois, pelo casamento, pelo compromisso, pela perda do companheiro, pelo luto e, por fim, por sua própria morte. Suas transformações ocorrem independentemente dele e,

justamente por isso, o libertam da necessidade de corresponder a personagens que ele tenta projetar em suas relações com as outras mulheres. Hilda não é nem deusa nem demônia, mas humana — uma síntese que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* busca representar por meio de um processo histórico aberto e épico. Em *São Paulo Sociedade Anônima*, a modernização industrial brasileira produz uma subjetividade fragmentada e incapaz de elaborar criticamente sua inserção histórica (Sartre, 2002), aproximando-se de estados dissociativos que antecipam formas contemporâneas de alienação perceptiva. Também incorpora a mulher em três personagens que já expressam características da luta da emancipação feminina que convivia com a crescente luta por direitos sociais e políticos desde o início do século (Marques, 2019) e uma classe média com valores fortemente influenciados pela ideia da família nuclear que seria posta como o modelo de um regime que não queria a autoidentificação de classe, raça ou qualquer outra identidade que, na visão militar, dividisse a nação em interesses que não os hegemônicos de uma elite urbana, colocada como “cidadã” e “unificada” (Brandão, 2019; Fernandes, 2016). Sujeitos que desviassem dessa expectativa — estudantes, feministas, prostitutas, artistas e indígenas — eram frequentemente associados à figura do inimigo interno ou enquadrados como ameaças à segurança nacional, sendo frequentemente relacionados ao consumo de substâncias, especialmente à maconha.

A recorrência desse tipo de notícia é importante por associar o consumo de “drogas”, especialmente a maconha, não apenas a práticas criminosas, mas determinados a ambientes — reduto de marginais, antros de perdição, zonas de meretrício — e grupos sociais específicos — prostitutas, marginais, desocupados, ladrões, desordeiros e demais tipos repulsivos. Temos definidos, portanto, dois tipos distintos que compõem a categoria do “viciado”: uma juventude

desviada e uma marginalidade desviante; jovens corrompidos e delinquentes corruptores (Brandão, 2019, p. 27).

Substâncias e Esquerda na Década de 60

Glauber Pedro de Andrade Rocha era baiano de Vitória da Conquista, nascido em 1939, mesmo ano de deflagração da Segunda Guerra Mundial. Suas críticas de cinema e seus filmes articulavam duas preocupações herdadas das tradições críticas do *zeitgeist* de sua época: (1) a estruturalista, voltada aos aspectos semióticos da obra, e (2) a sociológica, centrada nas repercussões sociais e ideológicas do cinema (Aguiar, 2010); influenciado também pela revista *Cahiers du Cinéma*, fundada em 1951, e o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, criado no mesmo ano (W. V. Oliveira & Pavão, 2011). Um espectador de Sergei Eisenstein — diretor de *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) e participante ativo da Revolução Russa — encontrava, tanto na dimensão semiótica quanto na sociológica, razões para sustentar um engajamento político radical e uma militância ativa. No Brasil dos anos 1960, essa perspectiva levava à compreensão de que uma esquerda desprovida de projeto revolucionário estaria associada à imobilidade histórica do país, perpetuando sofrimento, desigualdade social e formas de entretenimento esvaziadas de sentido, como as chanchadas. Como argumenta Delmanto (2013), as disputas em torno do consumo de drogas revelavam tensões mais amplas no interior das esquerdas brasileiras, frequentemente contrapondo perspectivas revolucionárias mais disciplinadas a posturas contraculturais e libertárias.

O autor de *Camaradas Caretas* (Delmanto, 2013), em pesquisa orientada por Henrique Soares Carneiro, traça uma historiografia multifacetada das divergências internas nas organizações de esquerda no Brasil, especialmente no Partido Comunista Brasileiro, cujas tensões se intensificam a partir de 1961 — mesmo ano da Convenção Única sobre Entorpecentes da

Organização das Nações Unidas. Para contextualizar o debate global sobre a legalidade dos entorpecentes, apresenta-se, a seguir, um resumo sistematizado de Lippi (2013):

- Conferência de Xangai (1909): discussão sobre a limitação do comércio de ópio e seus derivados, sem caráter vinculante;
- Convenção Internacional do Ópio (1912): restrição do uso recreativo de opiáceos ao âmbito médico, com caráter vinculante; mais regulatória do que proibitiva;
- Convenção Internacional do Ópio (1925): criação do *Permanent Central Opium Board*, com exigência de envio anual de estatísticas pelos Estados; caráter predominantemente regulatório;
- Convenção de 1931: limitação da produção de drogas para fins científicos e medicinais;
- Convenção de 1936: criminalização da produção e do comércio ilícito, sem incluir o uso pessoal;
- Convenção Única sobre Entorpecentes (1961): consolidação de um regime internacional robusto, com ênfase no combate ao tráfico e na “saúde moral da humanidade”;
- Convenção sobre Substâncias Psicotrópicas (1971): regulação de substâncias como o LSD para fins médicos e científicos;
- Convenção de 1988: introdução de mecanismos repressivos mais amplos, incluindo o uso pessoal, em contexto de Guerra Fria.

A autora também mobiliza a criminóloga venezuelana Rosa del Olmo (2004), para identificar os modelos predominantes da visão sobre entorpecentes em diferentes décadas: nos anos 1960, o modelo médico-sanitarista; nos anos 1980, o discurso da “guerra às drogas”; e, nos anos 1990, o modelo econômico-transacional, que interpreta o tráfico como parte de redes globais de corrupção e lavagem de dinheiro.

Retomando a dissertação de Delmanto (2013), observa-se que o autor demonstra, com precisão, que, embora o proibicionismo ainda hoje seja frequentemente associado a discursos políticos de direita — que mobilizam políticas de segurança pública de caráter violento e racialmente enviesado (Hart, 2021) —, também encontrou raízes na esquerda militante. Essa vertente compreendia que, diante de um inimigo armado, seria necessário um contraponto igualmente organizado, com projetos bem definidos e condições políticas concretas para a retomada do poder. Nesse contexto, as drogas — para além dos psicodélicos que marcaram a estética das décadas de 1960 e 1970 na música e na moda ocidentalizadas (Cook, 2014) — eram vistas, por setores do esquerdismo ativo, como um analgésico pequeno-burguês diante das demandas públicas de ordem material, legislativa, executiva e judiciária, que não seriam transformadas por práticas despolitizadas. O termo *desbunde* é interpretado como o literal “des”, de retirar, a “bunda” do caminho, funcionando como uma paráfrase de esquiva diante do que poderia ser ferido — uma forma irônica de criticar aqueles que não alinhavam ação e discurso.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, 1964), observa-se uma possível representação dessa lógica no hedonismo cangaceiro de Corisco durante a festa do coronel. Manuel e os demais personagens fazem uso da única substância alteradora de consciência explicitamente apresentada no filme — o álcool — durante a invasão da festa de casamento da filha de um coronel regional. Se o personagem interpretado por Othon Bastos se tornou uma das imagens mais emblemáticas do Cinema Novo, contribuindo para a reinscrição do cangaço como forma de “banditismo por uma questão de classe” e ressignificação de classe em suas expressões de violência, a cena da festa sugere também o aspecto associado ao “lado do Diabo”: a vontade às custas do consentimento. O estupro da filha do coronel, justificado por Corisco como meio de gerar um filho do cangaço, ocorre em consonância com um prazer perverso e disfuncional que se intensifica na representação

fílmica. O bolo nas mãos, a garrafa à boca e o festejo mutilado configuram uma cena que desmoraliza a causa dos combatentes, construída pelas sequências anteriores pelo monólogo de Corisco sobre a realidade sertaneja. A atuação de Geraldo Del Rey em reação ao chefe e o resto do bando se divertindo em meio aos gritos da noiva nos orienta também a ver em Manuel um constante estado de espanto diante de seus próprios gestos, sugerindo uma busca por sentido que não se concretiza e que permanece sem resolução tanto no polo messiânico — representado por Sebastião (Figura 6), do qual ele acabara de fugir — quanto na dimensão esotérica do filme.

Religiosidade, Messianismo e o Esotérico em Diálogo com o Subdesenvolvimento

Como já mencionado, as alterações de estado da consciência não se restringem ao consumo de psicodélicos, mas a tipos de experiência que fogem da vigília. Quando fazemos uso de substâncias, sonhamos ou temos experiências místicas, entramos em reinos perceptivos que desafiam a semântica e a uma certa linha de ciência positivista, que não parecem dispostas ou adaptadas para as complexidades entranhadas no conceito de inefabilidade, que nunca fugiram totalmente aos pensadores da Psicologia. Mesmo o pragmata William James, iniciador da disciplina psicológica dos Estados Unidos, destacou da experiência religiosa uma qualidade diferente da consciência ordinária, que chama de estados alterados da consciência (EACs). As características dadas por James foram organizadas como segue:

Figura 6

Cenas de Rosa, Manuel, Sebastião e Antônio das Mortes em Deus e o Diabo na Terra do Sol
(Rocha, 1964)



A experiência de um EAC será significativamente mística por apresentar características tais como a transitoriedade, o que nos aponta o caráter momentâneo desses fenômenos. Além do mais, essa expansão é comumente tão brutal e instantânea que o pensamento discursivo nem sequer é capaz de acompanhá-la. Também se percebe um sentido de realidade, ou seja, a descoberta da existência daquilo que não suspeitávamos antes e de sua posterior autoridade sobre o indivíduo; o alargamento ou expansão, talvez resultante do

comprometimento dos mecanismos redutores da experiência; a iluminação extática ou arrebatadora, sentida como uma força superior que nos envolve por todos os lados; a sensação de unificação, já que o presente, em cada um dos seus instantes, parece amalgamar-se com fatos remotos e inalcançados num estado comum de consciência; e uma consequente sensação de relação que é fortemente intensificada. Toda essa experiência de conhecimento e realidade possui uma forma intuitiva ou perceptual, não conceitual. Os seus fatos não atraem nossa atenção cada um por sua vez, separada e distintamente, mas, ao contrário, todos ao mesmo tempo, dando-nos uma sensação profunda de totalidade. Assim, torna-se um critério importante de distinção da experiência mística sabermos se seus conteúdos interessam à atenção discriminadamente ou se eles se impõem a ela como um todo. No primeiro caso, a forma da consciência já não será mística. (Praciano, 2015, p. 246)

As descrições transcritas de narradores sobre suas próprias experiências, conforme apresenta Praciano (2015), destacam características como totalidade, expansão, transitoriedade e arrebatamento. Trata-se de momentos ímpares de fantasia acordada que geraram diversas descrições, em estilo quase jornalístico de recriação do fato, encontradas entre artistas do século XX. Uma das mais famosas e influentes é *As Portas da Percepção* (Huxley, 1954), de Aldous Huxley, uma descrição extensa e elaborada de sua primeira experiência com mescalina. O autor de *Admirável Mundo Novo* (Huxley, 1932) era correspondente de Humphry Osmond, pesquisador e psiquiatra que investigava os possíveis usos das drogas psicoativas no tratamento de doenças mentais, incluindo depressão e abuso de substâncias como álcool e nicotina (Dyck & Farrell, 2018), inspirado, por sua vez, no trabalho do sintetizador do LSD, Albert Hofmann. Este último descobriu e ingeriu a substância acidentalmente em laboratório e retornou para casa de bicicleta

enquanto experimentava seus efeitos — episódio que se tornou quase mitológico entre os psiconautas como a primeira experiência lisérgica documentada da humanidade, em 1943 (Dyck, 2007).

Osmond e Huxley mantinham correspondência por cartas, nas quais o cientista fornecia amostras de LSD e mescalina para experimentação do autor, que colaboraria na nomeação dessa categoria de substâncias, até então sem denominação consolidada (Pollan, 2019). O termo *psicodélico*, no entanto, acabou sendo formulado pelo próprio Osmond, a partir da combinação dos termos gregos *psique* (mente/corpo) e *delos* (revelar), para designar experiências que manifestariam conteúdos da consciência. Osmond e outros pesquisadores europeus e norte-americanos viam nos chamados “psicomiméticos” uma forma de compreender e investigar condições mentais até então pouco acessíveis, como a esquizofrenia, além de explorar novas fronteiras no tratamento psiquiátrico por meio daquilo que parecia configurar uma panaceia moderna.

Em uma sociedade desiludida no pós-guerra, com milhões de veteranos convivendo com alcoolismo, estresse pós-traumático, depressão e ansiedade, parecia promissor que o uso de pequenas quantidades de substâncias apresentasse resultados entre 40% e 50% de eficácia no tratamento de alcoolismo, mesmo após uma única aplicação, com efeitos que poderiam durar até um ano. Nesse contexto, os psicodélicos chegaram a ser comparados a uma nova “penicilina psiquiátrica”, em um século marcado por industrialização, violência e extremismos, no qual a própria ideia de coerência parecia ameaçada pela brutalidade das condições históricas. Em obra de destaque na chamada Renascença Psicodélica, *How to Change Your Mind* (Pollan, 2019), Michael Pollan retoma essas e outras histórias sob a perspectiva investigativa de um autor do século XXI interessado em compreender o proibicionismo a partir de uma abordagem crítica, cujas origens são

mais políticas do que clínicas. O autor também retoma a tradição inaugurada por Huxley das narrativas autobiográficas de uso, assim como o jornalista Marcelo Leite em *Psiconautas: Viagens com a Ciência Psicodélica Brasileira* (Leite, 2021), situando essas discussões também no contexto pós-pandêmico e em diálogo com o governo de Jair Bolsonaro.

Do ponto de vista religioso, diferentes tradições éticas frequentemente estabeleceram relações ambivalentes com o prazer, ora compreendendo-o como parte legítima da experiência humana, ora associando-o a riscos morais e espirituais (Susan A. Ross, 2022). Nesse sentido, haveria uma dificuldade, nesse modelo social, de aceitar práticas hedonistas associadas ao uso de substâncias psicodélicas — como cogumelos, cannabis e outras formas —, substâncias cujos efeitos farmacológicos não se organizam segundo as distinções de classe, raça ou status moral que estruturam a sociedade, ainda que as consequências sociais de seu uso sejam profundamente desiguais (Hart, 2021).

Nos últimos 15 anos, também se observa um crescente interesse, por parte da psicologia, da enfermagem e de outras ciências da saúde, em compreender os significados de religiosidade e espiritualidade, suas convergências e divergências, bem como seus impactos na saúde física (Thiengo et al., 2019). Paralelamente, linhas de pesquisa inspiradas por perspectivas decoloniais, que partem de perspectivas de espiritualidade descentralizada e de outras bases cosmológicas, têm explorado conceitos como a teologia negativa, como discutido no artigo “Polidoxia, entrelugares e fronteiras da cultura e pluralismo religioso” (C. O. Ribeiro & Tostes, 2020).

A academia e a instituição científica, contudo, ainda apresentam resistências à incorporação da dimensão subjetiva da espiritualidade em contextos metodologicamente rigorosos. A dificuldade não decorre apenas de divergências teóricas, mas também da natureza de experiências frequentemente descritas pelos participantes como inefáveis, transcendentais ou

resistentes à tradução em categorias analíticas convencionais (James, 2019; Thiengo et al., 2019; Timmermann et al., 2023).

Cabe destacar, por fim, que Glauber Rocha, apesar de sua consagração póstuma, era leitor tanto de Marx quanto da Bíblia. Suas obras articulam a necessidade de integração entre razão e fé na experiência humana, recusando sua oposição simplista. Nesse sentido, não foi o primeiro — nem seria o último — a reconhecer que a unilateralidade do “homem racional” pode ser tão adoecedora quanto a alienação política.

Projetos e Desafios da Esquerda

O “Glauber Rocha criador atrelado ao erótico, lisérgico, atuante no período do desbunde encorajado nos anos 1960 e 1970” ainda espera por estudos futuros pela leitura dos diários/notas do diretor de 1971–1972. Aguiar (2010) recorre a anotações de Glauber Rocha registradas em seus diários de 1971–1972, citando passagens como “o homossexual cresce em mim nestes últimos dias”, “fiquei excitado, quase pego no pau de Andrés”, “o modelo comercial da nova sociedade é a droga” e “um encontro de Prestes e Oswald de Andrade em 1924 poderia ter mudado a história do Brasil” (Aguiar, 2010, p. 30). Esses registros revelam um Glauber distante de categorias políticas rígidas e atento às tensões entre desejo, subjetividade e militância. Talvez ninguém melhor do que ele para entender o que um jovem Prestes teria estranhado um primeiro encontro com o autor do *Manifesto Antropófago* (1928). Afinal, que comunista entende que as pessoas têm fome de ideias alienígenas para além do materialista e histórico estômago? A alma de fato tem seus desejos, mas o corpo possui necessidades, e quem estaria disposto a defender que o primeiro consegue se igualar ao outro? O próprio Marx, voltando a *Camaradas Caretas*:

Posteriormente, ainda em O Capital, Marx trará uma seleção de distintas mercadorias — linho, Bíblias ou aguardente — que representam a satisfação de necessidades, cuja natureza,

seja do “estômago ou da fantasia”, não “altera nada na coisa”. Carneiro cita ainda a repetição que Marx faz, numa nota de rodapé, de uma frase de Nicholas Barbon: “Desejo inclui necessidade, é o apetite do espírito e tão natural como a fome para o corpo ... a maioria (das coisas) tem seu valor derivado da satisfação das necessidades do espírito”. A partir disto, o historiador brasileiro conclui que a determinação do que sejam as necessidades básicas e do que sejam as carências particulares que constituem os diferentes “estilos de vida” ou “preferências pessoais” remete a um debate de definição do que seja o conceito de necessidade, da definição do lugar das drogas na pauta das necessidades humanas. “A natureza do conceito de necessidade revela uma chave essencial para a compreensão das visões de mundo que se constituíram no bojo da modernidade, época em que as necessidades ampliaram-se numa escala global”, aponta Carneiro, que aponta, após questionar o que seriam as necessidades: “Sob esta definição dividiram-se aqueles que viram um limite aos desejos humanos, que deveriam se saciar austeramente apenas com o necessário, ou seja, sem desejos outros que não os que permitam a vida sóbria, e aqueles que conceberam o desejo como uma espiral incessante que impulsiona a humanidade”. (Delmanto, 2013, p. 121)

O significado (melhor dito, a significação, como verbo, e não substantivo estático) permite encontrar o fluxo de construções da necessidade, de qualquer hierarquia, em diferentes momentos e a mesma palavra assume vários sentidos que se movimentam.

Figura 7

Cenas do Sonho de Zé do Caixão em Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver (Marins, 1966)



Zé do Caixão, ao contrário do que sugere sua imagem, não é um pactuado com o demônio ou uma entidade sobrenatural, mas um personagem que acredita no sangue e na superioridade de um homem que não se deixa conduzir por valores religiosos ou puramente monetários. Ele crê no sangue — ou, em suas palavras, em *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (Marins, 1964): “o que é a vida? O princípio da morte. O que é a morte? É o fim da vida. O que é a existência? É a continuidade do sangue. O que é o sangue? A razão da existência”.

Na sequência do filme, *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (Marins, 1966), Zé, agente funerário do interior, continua sua missão de gerar um filho perfeito, precursor do “homem superior”, por acreditar ser essa a única verdade da vida e a possibilidade do eterno. Apesar de sua

vilania, sadismo e violência, ele salva uma criança no início do filme por reconhecê-la como sagrada e pura (Acom & Moraes 2019). Ainda tomando como referência o texto das autoras, destacam-se as relações que estabelecem com Deleuze e com os conceitos de imagem-movimento e imagem-sonho nas cenas que articulam o mundo concreto e o onírico no filme.

Mais uma vez, ressalta-se que existem diferenças importantes entre o marxismo e o pós-estruturalismo, levando alguns autores e autoras a considerá-los epistemologicamente inconciliáveis. Ainda assim, Deleuze é mobilizado aqui pela efetividade conceitual com que distingue narrativas construídas sob estas duas lógicas distintas. Retomando o texto das autoras, sintetizam-se as conceituações de Deleuze sobre o cinema em dois momentos, correspondentes às suas duas obras principais: *A Imagem-Movimento* (Deleuze, 1983) e *A Imagem-Tempo* (Deleuze, 1985):

A Imagem-Movimento é uma imagem desenvolvida no esquema sensório-motor de ação e reação, concebida em uma montagem que a encadeia em outras imagens, prolongadas em percepções e ações. Já a imagem-tempo é caracterizada pela ruptura dessa lógica e pela aparição de situações óticas e sonoras puras que não mais se transformam em ações, mas assumem uma aberração no movimento, sendo percepções puras. (Acom & Moraes, 2019, p. 27)

Em outras palavras — e na tentativa de simplificar o vocabulário deleuziano —, a imagem-movimento, apesar de seu nome composto, caracteriza o cinema como uma arte dinâmica que não se reduz ao encadeamento de imagens estáticas que, acompanhadas de som, imitariam a realidade. O que a define é justamente o movimento produzido nos cortes e na articulação entre as cenas. Enquadramentos e sequências de ações são constantemente ressignificados pelas imagens subsequentes. Assim, a imagem-movimento não deve ser confundida com uma suposta ilusão

resultante de uma sequência de cortes imóveis que poderiam gerar uma quantidade infinita de fotografias: o próprio movimento integra o campo imagético, tornando-o dinâmico e, mais profundamente, qualitativamente distinto.

Como exemplo, ao observar Zé do Caixão chegando a uma pequena cidade do interior — com unhas longas, cartola preta e sorriso ambíguo —, o espectador pode construir diferentes impressões estéticas e significados. É possível associá-lo a um mágico, um louco, um místico, um sádico ou a qualquer outra representação informada pela biografia do espectador, pelo figurino ou pelo cenário. Na cena seguinte, em que ele vê uma criança prestes a ser atropelada e a salva, essa nova ação não apenas produz uma nova impressão, sentimento ou percepção, mas também reconfigura a interpretação da cena anterior (Cine Terror, 2023). A cena de chegada é qualitativamente transformada pelo resgate da criança, assim como seria modificada caso o personagem realizasse outro gesto simbólico, como tirar um coelho do chapéu (Deleuze, 1985).

A imagem-tempo, por sua vez, não segue essa lógica de transformação da imagem em ação, característica do esquema sensório-motor (Deleuze, 1990). Em vez disso, organiza-se como uma sequência de percepções. Dentro dessa categoria, destacam-se, entre as formas da imagem-tempo, a imagem-sonho.

As transformações no cinema, que marcam a passagem para a imagem-tempo, defronta-se com fenômenos como amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos e, sobretudo, pesadelo e sonho — o que aparece no cinema soviético e suas variáveis com o futurismo e o construtivismo, no expressionismo alemão, e na escola francesa e sua relação com o surrealismo (Deleuze, 1990). Esses elementos marcaram um subjetivismo automático na imagem, contrário à concepção demasiadamente objetiva dos americanos. De acordo com essas características atribuídas a imagem-sonho, parece interessante associá-las ao cinema de horror, o qual desloca

objetos de seu contexto, cria situações impossíveis, vivifica animais antropomórficos — assim como o surrealismo, “o horror formaliza a linguagem dos sonhos” (Acom & Moraes, 2019, p. 43).

A imagem-tempo — mais especificamente a imagem-sonho, uma de suas modalidades — dá forma ao surrealismo e à estrutura dos estados não-ordinários da consciência. Essas formas operam em lógicas distintas e são exemplificadas, em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, pela entrada de Zé do Caixão no inferno, em sonho, acompanhada pela transição da filmagem do preto e branco para a cor. Nessa sequência, o personagem vê um duplo de si mesmo como um imperador satânico e observa, aterrorizado, as torturas que antes considerava inexistentes. Como alguém que se percebe como pertencente a uma linhagem superior, crente apenas no sangue e cujo objetivo é fundar uma nova raça de indivíduos racionais e elevados, sua inserção no submundo, ao lado de outros mortais, provoca-lhe profundo assombro.

Embora não seja um filme explicitamente “ideológico” ou “propagandista”, o longa foi censurado em razão de seu conteúdo violento e do ateísmo flagrante da personagem, que, ao final, reafirma sua descrença em Deus diante do padre local, mesmo sendo castigado por raios e chamas inexplicáveis. Zé desafia os céus e termina reduzido a ossos no rio, enquanto seu assistente acompanha, em lágrimas, o corpo do mestre boiando.

Trata-se de um cinema que parece manifestar uma tentativa de elaborar a realidade de tempos violentos por meio do tensionamento da linguagem, de modo semelhante ao que ocorreu com o surrealismo após a Segunda Guerra Mundial. O cinema produzido durante o governo Costa e Silva — frequentemente caracterizado como o “golpe do golpe” (Napolitano, 2014) — assume um tom mais alarmado, incongruente e, em retrospecto, marcado pelo desespero de construir uma linguagem capaz de responder aos progressivos endurecimentos do regime.

Os Democráticos voltam, assim, a figurar apenas como nome de grupo carnavalesco.

Capítulo 3 – O Novo e o Marginal: O Absurdo do Conteúdo em Transe Versus o Absurdo da Forma Como Regra

Terra em Transe (Rocha, 1967), *Todas as Mulheres do Mundo* (D. Oliveira, 1966), *A Margem* (Candeias, 1967), *O Caso dos Irmãos Naves* (Person, 1967), *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (R. Santos, 1965), *Blá, Blá, Blá* (Tonacci, 1968)

Em 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil tinham 25 anos; Torquato Neto, 23; Gal Costa, 22. Os Mutantes contavam com Rita Lee, 20 anos; Arnaldo Batista, 19; e Sérgio Dias, 17. Tom Zé e Torquato Neto, com seus respectivos 31 e 35 anos, já poderiam se considerar mais velhos no grupo. Para completar os presentes na capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circenses*, José Carlos Capinam (26) e Nara Leão (25) aparecem em fotografias seguradas por Gil e Caetano.

Esse foi também o ano da exposição da obra homônima ao movimento, *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O artista a definia como uma “obra-ambiência”, na qual a arte não se separava da experiência do espectador. Como descrito por seu criador, em trecho citado por Napolitano (2014), a obra aproxima-se de uma espécie de casa como a da canção infantil de Vinícius de Moraes: sem teto, aparentemente simples, mas composta por múltiplos elementos — cascalho, plantas, areia e diferentes ambientes — que convidavam à interação. Tratava-se de uma colagem de brasilidades que não buscava se explicar, mas se compor (Napolitano, 2014). Ainda em 1967, a maior banda do mundo lançava um dos marcos da música psicodélica popular: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (Figura 8). Sua capa também sintetizava diversos elementos estéticos que, poucos anos depois, também seriam apropriados e reelaborados pela *Tropicália*: a recusa da linearidade, a saturação visual, o uso intenso das cores, a colagem de referências heterogêneas e a disposição subversiva de misturar elementos da cultura erudita, popular e de massa em uma mesma composição. Mais do que uma simples imagem promocional, a capa tornou-se um manifesto visual de uma

sensibilidade psicodélica que buscava romper hierarquias estéticas e expandir os limites da percepção (Cook, 2014).

Figura 8

Capa do Álbum dos Beatles, “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (1967)



Deste lado do Atlântico, o álbum dos artistas baianos — com participações de cariocas, paulistas e piauienses — que marcaria uma geração seria lançado no ano seguinte, 1968, considerado por Ventura (2018) como “o ano que não terminou”. Esse lançamento representou a

culminação de um processo estético e político iniciado anteriormente, alimentado tanto pelas influências internas da primeira geração modernista e pelos projetos nacional-desenvolvimentistas quanto por influências externas, como a Guerra do Vietnã, a contracultura e o rock progressivo (Napolitano, 2014; Ridenti, 2014).

Napolitano (2014) destaca marcos importantes desse processo, como a apresentação das canções “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, em 1967, que funcionaram como estopins do movimento. Tratava-se de uma atualização da antropofagia da Semana de 1922 (como vemos na comparação de fotos grupais, na Figura 9): novas formas de incorporar e reelaborar influências externas no interior de uma cultura nacional.

Figura 9

À Esquerda, Foto com Oswald de Andrade e Anitta Malfatti (Ele, Sentado no Chão; Ela, de Chapéu Redondo Escuro Acima). À Direita, Foto do Álbum “Tropicália ou Panis et Circenses”



No mesmo ano, foi também montada a peça *O Rei da Vela* — escrita originalmente por Oswald de Andrade, em 1933 — no Teatro Oficina, que, no ano seguinte, apresentaria *Roda Viva*, de Chico Buarque. Ambas marcaram o teatro brasileiro ao incorporarem uma estética que aproximava a vanguarda da cultura de massas, articulando o chamado “mau gosto” e a “linguagem alienada” no interior de um projeto político e estético mais amplo, configurando uma espécie de Frankenstein antropofágico.

Entendendo psicodelia aqui, conforme proposto anteriormente, não como referência ao uso de substâncias psicoativas, mas como em três dimensões (estética, psicológica e sociocultural), a canção “Baby” exemplifica esse movimento ao convocar o ouvinte a escutar músicas populares, aprender inglês e afirmar São Paulo como a melhor cidade da América do Sul sem abdicar de uma identidade latino-americana. Nesse mesmo contexto, a Jovem Guarda, a música estrangeira, o carnaval e a canção de protesto foram incorporados à estética tropicalista como elementos a serem “devorados”, uma vez que nenhuma referência permanecia intacta diante da reinterpretação proposta pelo movimento — aspecto que não passou despercebido pela indústria fonográfica. Como observa Marcos Napolitano, “no Festival da TV Record de 1968, a palavra ‘Tropicalismo’ já servia como um rótulo” (Napolitano, 2014, p. 76).

No cinema, *Terra em Transe* (Rocha, 1967), de Glauber Rocha, e *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968), de Rogério Sganzerla, desempenharam papel fundamental ao se mostrarem paradigmáticos para as narrativas fílmicas nacionais e abandonar a leitura das contradições tropicais como problema, mas convertendo-as como base (Xavier, 1993).

Tornava-se cada vez mais difícil responder de maneira convencional à intensificação do aparato repressivo do regime — estruturado no tripé da produção de informação, da vigilância policial e da censura. Apesar de o mito da “ditabranda” já ter sido amplamente criticado no campo

acadêmico, é importante ressaltar que o anúncio do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, não representou o início de um processo de ruptura, mas a continuidade do movimento iniciado com o golpe de 1º de abril de 1964. Em outras palavras, tratava-se da impaciência da chamada “linha dura” em tolerar que a arte funcionasse como um tipo de acomodação simbólica para setores intelectuais e políticos contrários ao militarismo.

Em suma, o golpe militar de 1964 e a inquisição que se seguiu no imediato pós-golpe deveriam não apenas reprimir a massa, mas destruir uma certa elite, menos para a eliminação física dos seus membros e mais pela morte civil, pela dissolução de suas redes formais e pelo isolamento político. Os intelectuais e artistas, como quadros rebeldes da classe média letrada, deveriam ser reconduzidos à sua vocação: ajudar na modernização de matriz conservadora prometida pela nova ordem política. Por isso, talvez intuitivamente, talvez propositalmente, os militares não se preocuparam tanto quando os artistas de esquerda foram para o mercado (editorial, fonográfico, televisual). Conforme a historiografia já apontou, esta “ida ao público” (consumidor de cultura) era preferível a “ida ao povo” (Napolitano, 2014, p. 103), por meio dos circuitos culturais ligados aos movimentos sociais, instituições e partidos de esquerda.

Os dois filmes podem ser lidos à luz desse impasse. O professor Ismail Xavier (1983) aponta que o “transe” em *Terra em Transe* constitui uma estratégia de linguagem. Ele é vivido pela personagem Paulo (Jardel Filho) não como experiência individualista, mas como fenômeno profundamente coletivo. Trata-se dos dilemas do intelectual de esquerda que cede, milita e reformula estratégias, mas se vê continuamente consumido por uma realidade oligárquica que confronta seus ideais e não consegue ser superada.

O transe configura-se, assim, como metáfora do impasse histórico da revolução, culminando no apontamento de uma possível direção (Xavier, 1983). A imagem de Paulo

empunhando um fuzil expressa uma forma de solidariedade com a luta armada, como vemos no final da sequência de cenas da Figura 10, depois do golpe do tecnocrata Porfírio Diaz (Paulo Autran), representado como rei em coroação. Nesse contexto, ainda na década das descolonizações afro-asiáticas, obras como *Os condenados da terra* (1961), de Frantz Fanon, investigavam conflitos como a Guerra de Independência da Argélia, a Guerra de Independência de Angola e a Guerra do Vietnã. Tais processos eram compreendidos como desdobramentos de um sistema colonial — maniqueísta e violento — que tornava a resposta igualmente violenta por parte dos colonizados uma possibilidade histórica recorrente.

Figura 10

Cenas Finais de Terra em Transe (Rocha, 1967)



Por outro lado, *O Bandido da Luz Vermelha* já se inicia pela violência. Acompanha-se, desde o início, a trajetória de um bandido que não se sente convocado por nenhum valor que o transcenda e que vê no crime e na violência métodos como quaisquer outros. O Bandido (Paulo Villaça) não se propõe a ser herói, exemplo ou referência moral, tampouco oferece ao espectador

um contexto pessoal que justifique ou explique seus atos. Ele simplesmente é — e permanece sendo — nada além disso, assim como as imagens e cortes súbitos que descrevem a diegese fílmica.

Trata-se de uma personificação da desordem social e moral, construída como uma colagem radical que, segundo Ismail Xavier (1993), contrapõe-se ao Cinema Novo. Enquanto o cinema de Glauber Rocha se organiza em torno de uma dimensão épica e alegórica, a obra de Rogério Sganzerla afirma-se pela sátira e pelo deboche como processo de reorganização crítica da experiência (Freire, 1987).

A partir de filmes como *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*, as alegorias se fizeram expressões encadeadas da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical, efetuando um corte diante de figurações anteriores da história, passagem que encontrou seu termo nas expressões apocalípticas saídas da nova geração que rompeu com o cinema novo a partir de 1968–1969. Em tais expressões, a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência. Ao descartar a feição programática do nacionalismo cinemanovista, a nova estética da violência traz o desconcerto e obriga a repensar toda a experiência. (Xavier, 1993).

Também se observam, nos filmes, diferentes posturas em relação ao uso de substâncias alteradoras da consciência. No Cinema Novo, os entorpecentes — como o lança-perfume de Hilda, a cerveja de Carlos e Arturo e a aguardente de Manuel — atuam como elementos de suspensão da realidade imediata, amenizando o plano externo e distraindo os personagens de problemas estruturais, materiais e históricos. Nos filmes marginais, entretanto, essa lógica não se sustenta. A diegese, nesse contexto, configura-se como antiteleológica, caótica e irônica (como evidencia a

sequência de imagens da Figura 12, na qual violência, sexualidade, religiosidade e subdesenvolvimento coexistem nos mesmos frames, compondo uma realidade sensacionalizada).

Em *O Bandido da Luz Vermelha*, uma das manchetes centrais do filme anuncia o Bandido: ele promete fazer duas novas vítimas em um bilhete enviado à polícia, acompanhado da afirmação de que jamais será capturado. A manchete apresentada é: “as duas melhores mulheres da cidade, promete o criminoso maconheiro” (Figura 11), seguida de “Martin Bormann, herdeiro de Hitler, não estaria refugiado no Paraguai, mas distribuindo dólares falsos no Guarujá”.

Figura 11

Letreiro com a Notícia do Bilhete em O Bandido da Luz Vermelha (Sganzerla, 1968)



Com o contínuo esgarçamento da arte engajada em efetivar seu projeto educativo-libertário e a relação de vários de seus principais cineastas com a Embrafilme — que cumpria o duplo papel de distribuição e controle da produção cinematográfica —, um grupo de realizadores, dentre eles Rogério Sganzerla, passou a seguir caminho oposto (Amancio, 2007). Diante da nova (i)lógica dos tempos, esses cineastas abandonam os dilemas do engajamento e se reinventam em linhas estéticas do deboche, do grotesco e da hiperbolização (P. Guimarães & Oliveira, 2021).

Tratava-se da emergência de novas estéticas disruptivas para tempos desesperados. Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane criam a produtora Belair e radicalizam as contradições de seu tempo, apostando no “choque como recurso estético” e em outras formas de produção cinematográfica que não dependessem do mecenato estatal (Junqueira Netto, 2024). Nesse contexto, coloca-se a questão: por que um Estado autoritário investiria recursos em cinema?

A Embrafilme — empresa de economia mista criada pela junta militar em 1969 e posteriormente consolidada como estatal em 1974, articulada com setores do Cinema Novo — movimentou, ao longo de sua trajetória institucional, esses e outros dilemas (Amancio, 2007).

O governo militar, apesar de seu caráter despótico, mantinha interesse em um projeto desenvolvimentista que incluía a construção de uma identidade nacional forte — o que demandava, ainda que de forma ambivalente, a atuação de uma classe artística especializada. Parte dessa classe, como Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, mostrou-se disposta a negociar concessões para garantir a continuidade da produção e a circulação de seus filmes. Afinal, qual seria o sentido de uma obra cinematográfica sem um público mínimo?

A dificuldade de conexão com o público configurava-se como um problema relevante, não apenas estético, mas também estrutural, envolvendo distribuição, financiamento e a concorrência com cinematografias estrangeiras dotadas de maiores recursos e estratégias de difusão mais consolidadas. Trata-se de um ponto raro de convergência entre posições ideológicas distintas: tanto agentes do regime quanto setores críticos do cine-novismo reconheciam que a hegemonia externa no campo cultural representava um desafio para a afirmação do cinema nacional.

Essa, contudo, não era a perspectiva da chamada *marginália*. Para esses realizadores, o subdesenvolvimento constituía uma escolha estética e política. Sganzerla, por exemplo, qualificaria a produção de *Macunaíma*, filme de 1969 de Joaquim Pedro de Andrade, como “falsa”

e “deturpada”, em entrevista ao *Pasquim* em 1970. Persistiam, assim, as divisões no interior da esquerda, agora também em torno do papel das instituições públicas no financiamento da cultura.

Figura 12

Cenas de O Bandido da Luz Vermelha (Sganzerla, 1968)



A oposição entre Embrafilme e Boca do Lixo evidencia que a liberdade estética no cinema brasileiro não se organizava apenas em torno da censura política, mas também das formas de financiamento, circulação e legitimação cultural. Enquanto a Embrafilme institucionalizava um

projeto nacional-popular de cinema moderno, a Boca do Lixo radicalizava uma estética marginal marcada pelo excesso, pela precariedade e pela exploração sensorial, produzindo formas distintas de resposta à modernização autoritária brasileira (Silveira & Carvalho, 2015).

Terra em Transe (Rocha, 1967) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968) podem ser lidos como a expressão desse embate dialético, ilustrando o desespero diante de contradições que já não podiam mais ser elaboradas de maneira estruturalmente linear pelos cineastas. O projeto de reformas do governo Jango encontrava-se encerrado, e a intelectualidade artística parecia incapaz de desviar o olhar desse colapso: um corpo imóvel, impotente, esvaziado da vida que lhe fora retirada. O sonho havia morrido; restava, então, elaborar sua perda — o luto.

Este, como lembram Pollan (2019) e Leite (2021), constitui um fenômeno central da experiência humana, especialmente em contraposição à crença no progresso contínuo e ascendente do positivismo. Os mortos, além da ruptura que impõem à vida, não retornam para oferecer explicações sobre a morte e suas representações — salvo em condições muito particulares.

Sidarta Ribeiro, neurocientista brasileiro e entusiasta das investigações sobre psicodelia e saúde, dedica-se a um dos mais comuns estados não ordinários da consciência: o sonho. S. Ribeiro (2019) apresenta uma história e ciência dos sonhos que articula múltiplas dimensões do fenômeno, incluindo sua relação com o estado de vigília, as psicoses, a importância histórico-cultural do sono, os psicodélicos e possíveis vínculos entre a emergência da religião e a capacidade humana de sonhar. Nesse sentido, o autor propõe uma reflexão: o que teria pensado um dos primeiros hominídeos ao ver um parente morto e, horas depois, reencontrá-lo em sonho, aparentemente vivo? Tal experiência pode ter contribuído para a formulação inicial de explicações simbólicas sobre a morte e, conseqüentemente, para a formação de sistemas religiosos. Porque a morte humana apresenta uma dimensão ambígua: embora física e irreversível, pode persistir simbolicamente, o

que torna seu processamento psíquico mais complexo. O luto implica a perda e a desvinculação de uma significação que mobiliza dimensões identitárias profundas. Quanto maior essa significação, maiores as chances de que perdas — simbólicas ou materiais — provoquem reestruturações psíquicas intensas, que não seguem necessariamente um modelo evolutivo linear, mas processos de ruptura e reorganização subjetiva.

Se analisarmos ainda sob a lente de Lev Vigotski (2024), pensamento, imaginação e emoção estão intrinsecamente articulados; assim, alterações nas funções psíquicas superiores implicam transformações na totalidade da subjetividade. Esse processo é discutido, por exemplo, na periodização da infância em “The Problem of Age” (Vigotski, 1998).

Substâncias como LSD, psilocibina, dimetiltriptamina (DMT), ayahuasca e cannabis não configuram “curas” no sentido farmacológico estrito, mas podem abrir possibilidades de ressignificação associadas ao relaxamento de padrões cognitivos automatizados (Pollan, 2019; Timmermann et al., 2023) — frequentemente descritos em termos da *default mode network* (DMN). Longe de uma explicação estritamente biologizante, essas experiências mobilizam conteúdos significativos para os indivíduos não apenas por sua dimensão química, mas por permitirem reorganizações qualitativas da percepção e da consciência. Alterações na percepção do tempo, da cor, da textura e do som podem conduzir a experiências nas quais o real adquire uma dimensão ampliada, sugerindo que a consciência não é um dado fixo, mas um campo passível de transformação. Em termos metafóricos, trata-se de descobrir que aquilo que parecia um único canal de percepção pode, na realidade, constituir apenas uma entre várias possibilidades (Hart, 2021; Timmermann et al., 2023).

Figura 13*Cenas de Terra em Transe (Rocha, 1967)*

Essa abertura mostra-se particularmente relevante em condições clínicas nas quais certos significados são vividos como imutáveis, como na depressão, na dor crônica, na ansiedade, no medo da morte em pacientes oncológicos, na dependência química e no transtorno de estresse pós-traumático. Em contextos adequados de *set* (estado mental) e *setting* (ambiente), a experiência

psicodélica pode ser vivida como profundamente significativa, ao desestabilizar pressupostos de previsibilidade, linearidade e causalidade (Leite, 2021; Pollan, 2019). Talvez não por acaso, o “transe” e o “absurdo” emergem como recursos expressivos relevantes nas artes em contextos de espanto para com a realidade, o Surrealismo e Futurismo como exemplos do pós-guerra na Europa, por exemplo (Hobsbawm, 1995). Paulo e Sara (Glauce Rocha), que no início do filme se unem pelo idealismo da construção de uma nova política na figura de Vieira (José Lewgoy), são confrontados pela profundidade das arquiteturas políticas e econômicas que impedem o avanço de uma agenda progressista, com dificuldade de ser financiada e implementada. Quando avança, frequentemente o faz ao custo de concessões que transformam vitórias aparentes em conquistas pírricas ou, após sucessivas acomodações, aproximam-se das mesmas violências e desigualdades que pretendiam combater (como na famosa cena do comício de Vieira). Pelo menos sob a visão de Paulo, interpolado pela lealdade de Sara a um horizonte histórico que, embora lento e contraditório, ela considera preferível ao ceticismo político (Figura 13). Paulo vive em absolutos catárticos; Sara, em construções historizadas. Essa diferença os distancia progressivamente, apesar das tentativas da jornalista de deslocar o desespero pessoal do companheiro para um horizonte de luta coletiva.

Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada no planalto. Não é mais possível esta festa de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição! Assim não é possível a impotência da fé, a ingenuidade da fé. Somos infinita, eternamente filhos das trevas, da inquisição e da conversão! E somos infinita e eternamente filhos do medo, da sangria no corpo do nosso irmão! E não assumimos a nossa violência, não assumimos as nossas ideias, como o ódio dos bárbaros adormecidos que somos. Não assumimos o nosso passado, tolo, raquítico passado de preguiças e de preces. Uma paisagem, um som sobre almas indolentes. Essas indolentes raças da servidão a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza típica dos indolentes.

Ah, não é possível acreditar que tudo isso seja verdade! Até quando suportaremos? Até quando além da fé e da esperança suportaremos? Até quando, além da paciência, do amor suportaremos? Até quando além da inconsciência do medo, além da nossa infância e da nossa adolescência suportaremos? (*Terra em Transe*; Rocha, 1967)

Ambos os filmes, tanto *Terra em Transe* quanto *O Bandido da Luz Vermelha*, podem ser compreendidos como manifestações assombradas do período pré-Médici, funcionando como uma espécie de velório da relativa liberdade de que a classe artística ainda desfrutava, pelos motivos anteriormente discutidos. Por fim, apresentam-se duas considerações relevantes para a continuidade analítica.

Em primeiro lugar, Marcos Napolitano (2014) enfatiza que ambas as obras apresentam marcas da Tropicália e de seu ethos, encontrando no filme de Rogério Sganzerla sua expressão mais acabada, ao encenar “a farsa alegórica sobre a modernização industrial do Terceiro Mundo” (Napolitano, 2014, p. 76). Independentemente de o público aderir a essa leitura ou preferir a interpretação associada ao cinema de Glauber Rocha e à performance de Paulo Autran na cidade fictícia de Eldorado, é possível afirmar que o movimento de desconstrução — entendido como uma regurgitação cultural de matriz oswaldiana articulada à modernidade — apresentava baixa homogeneidade interna. As bifurcações ideológicas, já presentes no interior da esquerda, não encontravam soluções definitivas, mas identificavam no olhar tropicalista uma possibilidade: a combinação entre conteúdo engajado e forma acessível, capaz de alcançar o grande público e contribuir para a chamada “educação sentimental” (Napolitano, 2014, p. 137) de uma geração.

Em segundo lugar, retomando as bases teóricas de Vigotski (2025), destaca-se o papel do contraste entre forma e conteúdo e a catarse como resultado de um processo dialético. Para o autor, esse não seria apenas um aspecto possível da arte, mas o elemento central de sua função. Na

tragédia, por exemplo, as lágrimas podem ser compreendidas como uma resposta psicofísica que busca reequilibrar forças opostas mobilizadas pela obra: a beleza da forma e a tristeza do conteúdo, que tensionam as estruturas psicológicas em direções contrárias até sua ruptura. É nesse ponto que ocorre a transformação qualitativa do sujeito. As emoções em conflito se sintetizam em uma nova experiência estética, inexistente antes do contato com a obra, permitindo tanto a elaboração simbólica de conflitos humanos quanto a construção de uma experiência cultural compartilhada.

Essa contradição central, geradora de catarse, constitui, na perspectiva do autor, uma tentativa de oferecer à psicologia uma nova síntese teórica, capaz de articular dimensões objetivas e subjetivas por meio do conceito de mediação. Uma vez que, para o autor, toda experiência é mediada, isso implica compreender a realidade não como exclusivamente material ou exclusivamente social, mas como relacional. A arte, nesse sentido, é simultaneamente formada e formadora, assim como os sujeitos que a produzem e a fruem (Capucci & Silva, 2018).

Os cineastas que continuaram a produzir nos anos subsequentes — marcados pelo endurecimento do regime durante o governo Médici — também se moviam entre encontros e desencontros com as referências culturais disponíveis, frequentemente orientados por uma lógica de contradição, mesmo — e talvez especialmente — nas obras de artistas engajados como Rocha e Sganzerla (Xavier, 1993).

Nessa direção, marcada por elementos lisérgicos, entrópicos e inquietantes, o código fílmico não apenas se fechava, mas também continuava se diversificando para compreender a crise política em que suas produções se encontravam. A própria desordem passava a constituir uma linguagem, convertendo a instabilidade histórica em princípio estético e narrativo.

Capítulo 4 – “Um Manual de Vanguardas”

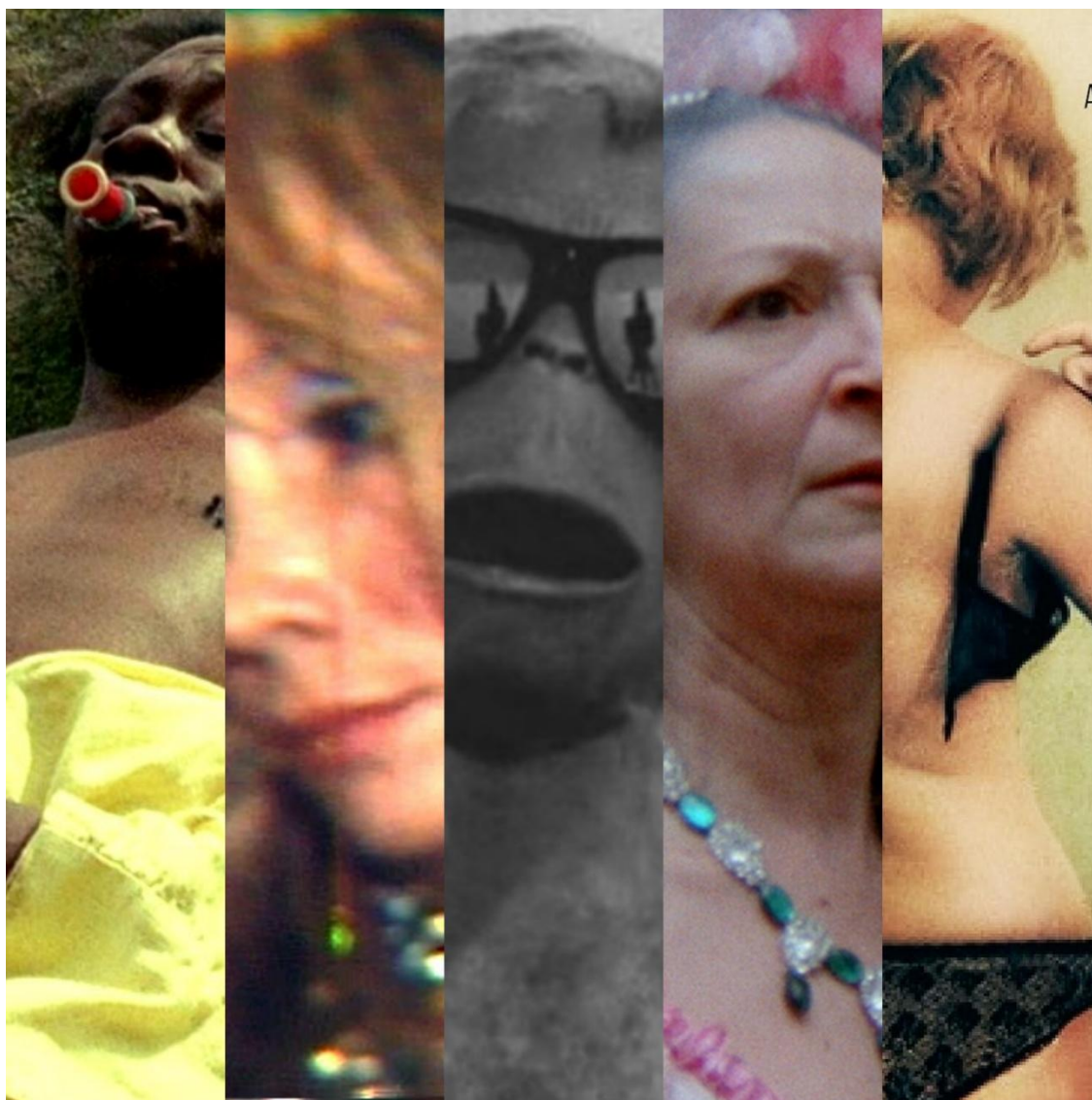
S. Bernardo (Hirszman, 1974), Iracema: Uma Transa Amazônica (Bodanzky & Senna, 1975), Guerra Conjugal (J.

P. Andrade, 1975), Dona Flor e Seus Dois Maridos (Barreto, 1976), Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia (Babenco, 1976), Mar de Rosas (Carolina, 1977), Di-Glauber (Glauber, 1977), Chuvas de Verão (Diegues, 1977),

Tudo Bem (Jabor, 1978), A Lira do Delírio (Lima, 1978), Bye Bye Brasil (Diegues, 1979)

Figura 14

Colagem de Filmes do Governo Médici (1969–1974)



Nota. Da esquerda para a direita: *Macunaíma* (J. P. Andrade, 1969), *Sem Essa*, *Aranha* (Sganzerla, 1970), *Bang Bang* (Tonacci, 1971), *Os Inconfidentes* (J. P. Andrade, 1972), *Toda Nudez Será Castigada* (Jabor, 1973).

“Um manual de vanguardas do começo do século XX” (Sanches, 2022, p. 5) é a descrição do professor e crítico literário Miguel Sanches Neto para *Macunaíma* (1928), obra de Mário de Andrade. Essa formulação também se mostra pertinente para o conjunto cinematográfico analisado neste trabalho.

Entendem-se como núcleos analíticos centrais para o tema as seguintes construções:

- Sátira, comédia e exagero como formas de compreender a identidade nacional: *Macunaíma* (J. P. Andrade, 1969); *Os Inconfidentes* (J. P. Andrade, 1972);
- O tempo como conteúdo, em tensão com a lógica linear: *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968); *Sem Essa, Aranha* (Sganzerla, 1970); *Bang Bang* (Tonacci, 1971); *A Idade da Terra* (Rocha, 1980);
- Alucinações e realidades duplas na família nuclear de classe média: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Barreto, 1976); *Mar de Rosas* (Carolina, 1977); *Tudo Bem* (Jabor, 1978).

Duas considerações são necessárias antes do desenvolvimento de cada um deles. Primeiro, embora apresentados separadamente, os núcleos não constituem categorias independentes ou mutuamente exclusivas. Frequentemente eles coexistem em um mesmo filme, atravessam-se e reorganizam-se conforme a dinâmica narrativa e histórica de cada obra. Segundo, a proposta não é que sejam compreendidos como categorias fechadas ou exaustivas, mas como construções analíticas produzidas ao longo da investigação. Eles representam uma forma possível de organizar as interpretações que emergiram do diálogo entre os referenciais teóricos e o corpus fílmico. Há ainda outras obras relevantes não mencionadas anteriormente que estavam em nosso corpus. O fato de não terem sido incorporadas a esses núcleos analíticos não significa que sejam alheias às dimensões da psicodelia delineadas no início do trabalho. Nesses casos, contudo, tais dimensões mostraram-se menos centrais para a interpretação das obras do que outras discussões históricas

relacionadas à formação brasileira da época. Durante o governo Médici, *Toda Nudez Será Castigada* (Jabor, 1973), adaptação da peça de Nelson Rodrigues — autor frequentemente reinterpretado por setores da esquerda, apesar de suas posições políticas conservadoras e de seu apoio ao regime militar. No governo Geisel, destacam-se *S. Bernardo* (Hirszman, 1974) e *Iracema: Uma Transa Amazônica* (Bodanzky & Senna, 1975); e no governo Figueiredo: *Bye Bye Brasil* (Diegues, 1979); *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (Babenco, 1981); *Pra Frente, Brasil* (Farias, 1982); *Sargento Getúlio* (Penna, 1983); *Cabra Marcado Para Morrer* (Coutinho, 1984); e *A Hora da Estrela* (Amaral, 1985). Somam-se a essas produções, por fim, as estéticas de “transe” (conforme Ismail Xavier), bem como as dimensões oníricas e religiosas presentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, 1964) e *Terra em Transe* (Rocha, 1967), já amplamente analisadas pelo autor.

Trata-se de um período que exige, da autora e das leitoras, “uma espécie de disponibilidade poética para o deslumbramento” (Sanches, 2022, p. 9) ao tensionar múltiplos níveis de significação relevantes para esta análise: significados, narrativa e estrutura fílmica. É justamente essa sobreposição de registros históricos, políticos, estéticos e subjetivos, que torna possível reconhecer, do ponto de vista aqui adotado, a popularização de valores associados à cultura psicodélica — oriundos da música, do uso de substâncias alucinógenas e da valorização de estados não-ordinários da consciência — que influenciaram a produção artística do período.

Tal perspectiva é mobilizada neste trabalho para compreender as produções cinematográficas analisadas não como fenômenos isolados, mas como expressões inseridas em processos políticos, culturais e econômicos mais amplos, articulando dimensões sistêmicas, subjetivas e relacionais. Nesse sentido, dialoga-se também com as noções de práxis em Jean-Paul Sartre (2002) e Paulo Freire (1987), bem como com a perspectiva histórico-cultural de Lev

Vigotski (2025), especialmente em sua compreensão da catarse estética como tensão entre forma e conteúdo capaz de produzir experiências qualitativamente distintas da vida cotidiana neste determinado momento histórico, em que Guerra Fria, descolonização, pragmatismo e ufanismo disputavam espaço na classe artística em seus significados e em suas práticas políticas e estéticas (Delmanto, 2013).

Após a organização das obras nesses núcleos analíticos, por fim, achamos necessário explicitar o que se entende por sentidos e significados à luz da teoria vigotskiana. Para tanto, recorre-se ao trecho de Costas e Ferreira (2011):

A primeira, que é fundamental, é o predomínio do sentido de uma palavra sobre seu significado – uma distinção que devemos a Paulhan. Segundo ele, “o sentido de uma palavra é a soma de todos os eventos psicológicos que a palavra desperta em nossa consciência. É um todo complexo, fluido e dinâmico, que tem várias zonas de estabilidade desigual. O significado é apenas uma das zonas de sentido, a mais estável e precisa. Uma palavra adquire o seu sentido no contexto em que surge; em contextos diferentes, altera o seu sentido. O significado permanece estável ao longo de todas as alterações do sentido. O significado dicionarizado de uma palavra nada mais é do que uma pedra no edifício do sentido, não passa de uma potencialidade que se realiza de formas diversas da fala”. (Vigotski, 1996, p. 125)

Em outras palavras, agora das próprias autoras:

Significado é, pois, a estabilização de ideias por um determinado grupo. Estas ideias são utilizadas na constituição do sentido. Vale reafirmar: em quaisquer eventos os significados têm sentidos que se ampliam em acordo com estes eventos. (Costas & Ferreira, 2011, p. 214)

Uma maneira de compreender a relação entre sentido e significado é imaginá-la como um lago em constante movimento, atravessado por múltiplas interferências — barcos, animais, crianças, resíduos, correntes e construções — que alteram continuamente sua configuração. Os sentidos corresponderiam a esse fluxo dinâmico de relações e experiências em transformação, enquanto os significados seriam zonas relativamente mais estabilizadas desse movimento, como áreas destinadas ao nado, à pesca ou ao despejo industrial. Ainda que mais estáveis, tais significados permanecem atravessados por contradições históricas e sociais. Assim, a presença de crianças em um lago impactado pela industrialização evidencia que saúde, infância e natureza não existem isoladamente, mas em relações dialéticas nas quais desenvolvimento, violência, proteção e destruição se constituem mutuamente em contextos distintos.

De novo, a relação (Vigotski, 1999) e o cinema (Xavier, 1983) como ontologia, que, como já discutimos, está inserido em um sistema supranacional constituído econômica e ideologicamente.

Sátira, Comédia e Exagero Como Forma de Entender a Identidade Nacional: *Macunaíma* (J. P. Andrade, 1969); *Os Inconfidentes* (J. P. Andrade, 1972)

Os anos de chumbo significaram o fim das delicadezas jurídicas no tratamento da situação autoritária do país. O sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, as chamadas “expropriações” de bancos, o roubo do cofre de Adhemar de Barros e a crescente projeção de Carlos Marighella contribuíram para instaurar um clima de crise nas Forças Armadas, demandando novas respostas para novos problemas. Esse processo configurou uma escalada de tensões que passou a demandar simbolicamente o heroísmo — ainda que destituída de caráter — como forma de responder aos esforços sistemáticos de violência justificados em nome da moral nacional e da defesa da família brasileira. Se Emílio Garrastazu Médici se apresentava como

símbolo dessa moral, tornava-se necessário, no plano simbólico, apostar em uma figura que se colocasse à margem dela.

Figura 15

“Pronto, Nasceu” — Mãe de Macunaíma (Macunaíma; J. P. Andrade, 1969)



É nesse contexto que Joaquim Pedro de Andrade recupera Macunaíma não como um herói nacional conciliador, mas como uma figura cuja própria constituição satírica tensiona os impasses da identidade brasileira. A sequência de abertura do filme sintetiza esse gesto interpretativo: ao nascer adulto, negro e de proporções desajeitadas no interior da floresta, o protagonista rompe

imediatamente com qualquer expectativa de origem épica ou idealizada. Ao anunciar o nascimento do filho com a frase “Pronto, nasceu”, a mãe de Macunaíma (ambos mãe e herói interpretados por Paulo José) naturaliza uma cena simultaneamente fantástica, grotesca e cotidiana (Figura 15), instaurando desde os primeiros minutos a lógica carnavalesca e antropofágica que atravessará toda a narrativa. A sátira, aqui, não opera apenas como recurso cômico, mas como mecanismo de desmontagem dos mitos de origem e das imagens conciliadoras da identidade nacional.

Retomando a análise de Julio Delmanto em *Camaradas Caretas* (Delmanto, 2013), observam-se os dilemas internos da esquerda, dividida entre aqueles que militavam diretamente contra o regime militar e aqueles associados ao chamado “desbunde” — categorias que, embora distintas, não eram mutuamente excludentes. Um dos exemplos mobilizados pelo autor para ilustrar esse conflito intragrupal é o texto “Você está na sua? Um manifesto hippie”, publicado no jornal *O Pasquim* em 8 de janeiro de 1970.

O artigo inicia-se com a afirmação: “seguinte: o futuro já começou” e encerra-se com uma formulação que explicita a tensão entre racionalidade e sensibilidade: “a segunda coluna é uma resposta à primeira, item por item. O limite da velha razão engendra a nova sensibilidade”.

Tabela 2

Tabela Comparativa do Movimento Boêmio e Hippie em “Você Está na Sua? Um Manifesto Hippie”, Publicado na Revista Pasquim

Boêmios	Hippies
Ateu	Místico
Sombrio	Alegre
Lênin	Che Guevara
Brasil	Ipanema e Bahia

Boêmios	Hippies
Panfleto	Flor
Na dos outros	Na sua
Comunicação	Subjetividade
Psicanalisado	Ligado
Bar	Praia
Gravata	Colar
Martinho da Vila	Gilberto Gil
Herbert Marcuse	William 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

Nota. Elaboração da autora a partir da tabela publicada em *Camaradas Caretas* (Delmanto, 2013).

Segue citação-síntese de Delmanto:

Além de soar estranha a presença de Che Guevara na lista dos “hippies”, salta aos olhos a crítica à política, contraposta ao prazer, este sim visto como resultado da nova sensibilidade. O discurso, arma tradicional da política tradicional, é respondido com “curtição”, assim como o ateísmo é substituído pelo misticismo e a ação oposicionista pela marginalidade. A maconha era vista como resposta hippie ao uísque boêmio, e a ação coletiva (“na dos outros”) é subjugada ao engajamento individual: “na sua”. (Delmanto, 2013)

Um herói preguiçoso, infantil, fragmentado e sensual, afeito ao “brincar” em suas mais diversas formas (com alusões à homossexualidade, à feminilidade, ao travestimento, à fluidez), é a “aceitação por meio do humor daquilo que somos” (Sanches, 2022, p. 12) e uma solução possível para os autores modernistas que buscavam um jeito de melhor movimentar nossas contradições internas, políticas, sociais e estéticas:

Historicamente, sempre houve um descompasso conceitual entre quem somos e quem gostaríamos de ser, o que fez com que tentássemos impor pela literatura uma noção de civilização sobre as vastidões selvagens de nossas terras e de nossos sentimentos. Esse projeto de mascaramento é um contínuo em nossa história, tendo se iniciado com as obras religiosas, passando pelo arcadismo, pelo romantismo, pelo parnasianismo. O real imediato, por incômodo, é apagado em nome de uma ideia de civilização. Mesmo nosso naturalismo, com toda a sua obsessão em escancarar a podridão da sociedade, via o desvelar das mazelas como um processo profilático: mexer na ferida para que ela se fechasse. Ou seja, ainda no naturalismo havia uma incapacidade de aceitar os traços desviantes de nosso caráter. (Sanches, 2022, p. 12)

A adaptação cinematográfica de *Macunaíma* (J. P. Andrade, 1969), realizada por Joaquim Pedro de Andrade a partir do romance de 1928, movimenta essas mesmas contradições em sua adaptação fílmica nos anos 1970. Na lista publicada pelo *Pasquim*, o pensamento hippie propunha transformar o “papo” em “som e cor”, o estar “na dos outros” em “estar na sua” e a “política” em “prazer”, como se tais posições fossem incompatíveis com um movimento de luta armada que não apenas aparentava ter falhado como estratégia político-militar, mas também como projeto de nação, tornando compreensível a emergência de novas formas de engajamento cultural já que os ideais comunistas não encontravam aderência no tecido social — fosse pela fama, pela forma ou pelo momento histórico. O contexto brasileiro apresentava especificidades que dificultavam a replicação de modelos externos: o clima cultural destoava do modelo soviético, a dimensão territorial inviabilizava paralelos com a experiência cubana e a forte presença do catolicismo tensionava aproximações com o modelo chinês. Diante disso, impunha-se a necessidade de uma reelaboração localizada — uma espécie de “abrasileiramento”.

Tratava-se também de um período de expansão teórica e política, no qual novas categorias analíticas ganhavam centralidade, acompanhando o surgimento de movimentos sociais que já não se identificavam com a imagem homogênea do trabalhador industrial tradicional. Questões de gênero, raça e sexualidade passavam a ganhar maior visibilidade em determinados setores da produção intelectual e artística, ampliando o campo de disputas por reconhecimento e direitos e evidenciando heterogeneidades anteriormente invisibilizadas (Gonzalez, 2020). Nesse contexto, a luta pela liberdade passa a articular-se com a luta pela igualdade, em um movimento descrito por Piovesan (2009) como a transição dos *blue rights* para os *red rights*, ao mesmo tempo que o projeto de uma ampla articulação armada revelava-se como apenas uma entre várias formas possíveis de resistência, sem corresponder à centralidade que lhe era atribuída em determinados discursos de

pânico moral. Em seu capítulo sobre os anos de chumbo, o professor Marcos Napolitano cita o general Fiuza de Castro, antigo chefe do DOI-Codi: “Certa vez, eu disse a um entrevistador que, quando decidimos colocar o Exército na luta contra a subversão — que praticamente foi estudantil e intelectual ... — foi a mesma coisa que matar uma mosca com um martelo-pilão” (Napolitano, 2014, p. 81).

Figura 16

“Vâmo Brincá Outra Vez?” — *Ci* (Macunaíma; J. P. Andrade, 1969)



Outra consideração importante é que o Exército brasileiro operava a partir de um modelo de combate ao inimigo interno, herdado de experiências históricas como as que se seguiram à Revolução Francesa. Nesse modelo, o inimigo era concebido como difuso e invisível, disfarçado no cidadão comum, de modo que o aparato repressivo se voltava não mais só contra moscas, mas contra “tudo que ousasse voar” (Napolitano, 2016, p. 86). O tripé vigilância–censura–repressão operou de forma sistemática, contribuindo para a desmoralização dos movimentos organizados por meio da violência física e simbólica, frequentemente associada à tortura e ao desaparecimento. A subversão, nesse contexto, transforma-se em trauma coletivo, marcado por experiências de repressão que ultrapassam os próprios militantes e atingem a sociedade de forma mais ampla. Representações como as cenas de prisão e tortura — nas quais sujeitos aparecem despojados de seus ideais, com figurinos outrora expressivos agora marcados por terra e sangue — reforçavam a deslegitimação daquele ideal associado a setores estudantis e intelectuais. A percepção de que o aparato repressivo era desproporcional à efetiva capacidade revolucionária desses grupos contribuiu para a configuração de um cenário de pânico.

Sob a influência do tropicalismo e das pressões intensificadas pelo AI-5, uma das estratégias possíveis para a continuidade da produção artística consistia no chamado “desbunde” de vanguarda. Essa perspectiva implicava a aceitação das contradições do presente por meio de uma dupla retomada histórica: da geração de 1970 em relação aos modernistas de 1922 e destes em relação às origens coloniais e imperiais do Brasil, agora reinterpretadas à luz de novos valores.

No caso de *Macunaíma* (J. P. Andrade, 1969), essa nova sensibilidade manifesta-se em diferentes elementos narrativos e estéticos: a figura de Ci (Dina Sfat), esposa militante e sexualmente dominante; a transformação racial do protagonista; o questionamento de posturas brancas por parte de Jiguê (Milton Gonçalves); a posição etária de Maanape (Rodolfo Arena) como

figura mais velha entre os jovens; e os constantes embates entre rural e urbano, moderno e tradicional, certo e errado. Tais aspectos são corporificados na interpretação de Paulo José. Essa reorganização estética também pode ser observada na Figura 16, em que erotismo, ludicidade, travestimento, cores saturadas e gestualidade carnavalesca coexistem sem hierarquia narrativa. Em conjunto, tais elementos desestabilizam categorias identitárias tomadas como naturais, fazendo da sátira um mecanismo de experimentação da própria ideia de brasilidade (como vemos na construção alegórica das imagens na Figura 17).

Figura 17

Macunaíma Equilibra-se Sobre Uma Piscina de Piranhas Durante a Festa Promovida por Venceslau Pietro Pietra (Macunaíma; J. P. Andrade, 1969)



Sem as pretensões pedagógicas de uma moral única e orientadora, características dos filmes engajados, observa-se um movimento em que o passado oferece direção ao futuro ao mesmo tempo em que o desestabiliza, configurando um sincretismo pulverizante. Trata-se de uma dinâmica marcada por ciclos reiterativos de ação e transformação — guerrear para comer, vomitar, comer o

vômito e reiniciar o processo, o que não acontecia apenas no cinema, mas também no teatro, que passava por vivências de “uma encenação irracionalista, antipedagógica, antiemocional caracterizava essas peças, além do uso de humor, às vezes debochado e grotesco” (Napolitano, 2014, p. 126).

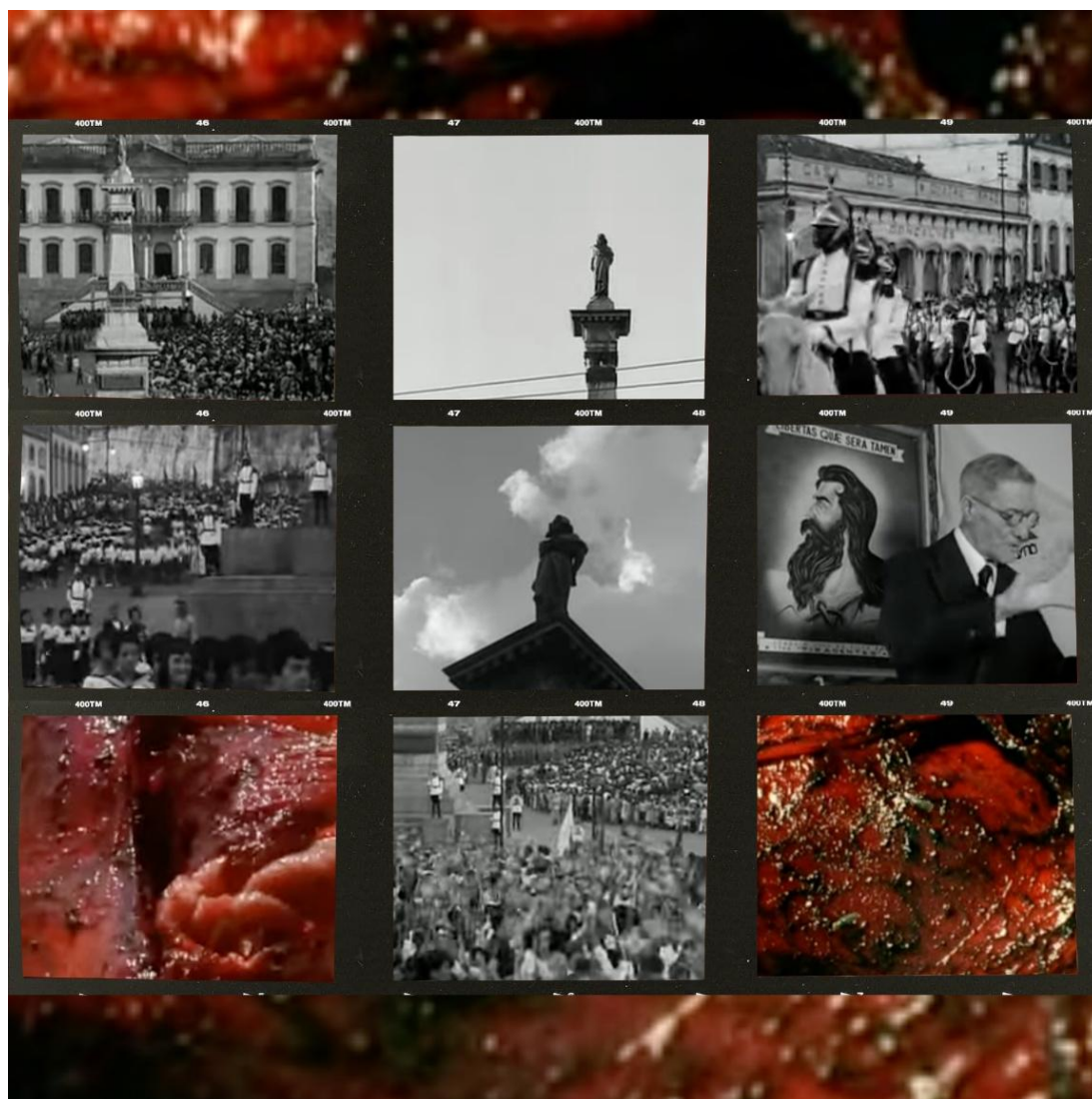
Essa lógica também aparece em *Os Inconfidentes*, cuja crítica histórica frequentemente se apresenta por meio de diálogos que rompem a linearidade temporal e interpelam diretamente o presente do espectador. A montagem intercala monumentos dedicados a Tiradentes, cerimônias militares e símbolos oficiais do Estado, dissolvendo as fronteiras entre os séculos XVIII e XX. A operação alegórica desloca a Inconfidência do registro da memória nacional para o da crítica política: Tiradentes deixa de ser apenas o mártir celebrado pela história oficial e passa a figurar como paradigma de todo sujeito que desafia um poder autoritário. O gesto final do filme sugere, assim, que a mesma ordem estatal que o consagra retrospectivamente como herói provavelmente o classificaria, durante a ditadura, como subversivo.

Os Inconfidentes (J. P. Andrade, 1972) constituiu outra estratégia sofisticada de contornar os critérios, notoriamente controversos, da censura, ao mobilizar a Inconfidência Mineira como um “cavalo de Troia” estético para denunciar a rede clandestina de tortura. Cláudio Manuel da Costa (Fernando Torres) e Tomás Antônio Gonzaga (Luís Linhares), poetas arcadistas que efetivamente participaram do movimento mineiro de 1789, declamam à câmera, de forma angustiada, versos sobre desesperança, prisão e exílio no Brasil do século XVIII, enquanto imagens recorrentes de Tiradentes acorrentado e traído são intercaladas aos poemas, estabelecendo uma continuidade alegórica entre a repressão colonial e a violência do regime militar. A composição da obra é ainda continuamente por poemas dos próprios inconfidentes e por trechos

de *Romanceiro da Inconfidência* (Maireles, 1953), de Cecília Maireles, com cortes abruptos entre verso e prosa, lirismo e violência.

Figura 18

Sequência Final de Os Inconfidentes (J. P. Andrade, 1972)



Nota. A iconografia de Tiradentes é articulada à presença militar e aos símbolos do Estado, reforçando a leitura alegórica da Inconfidência como comentário sobre a ditadura. Nos créditos, uma carne sangrando fica como o fundo.

A aproximação entre a Conjuração Mineira e o autoritarismo militar alcança uma das suas formulações mais explícitas quando, em uma cena que rompe momentaneamente a ilusão narrativa, o padre (Nelson Dantas) dirige-se diretamente ao espectador ao afirmar:

“Ninguém faz o mal simplesmente por querer agir mal. Estes povos que se rebelaram, sabendo que faziam o mal deviam ter alguma razão para isso. Por exemplo, se libertar de alguma opressão. O que evidentemente não é o caso do Brasil.” [Olha para a câmera] “Não?” (*Os Inconfidentes*; J. P. Andrade, 1972)

A interpelação final desloca a narrativa do século XVIII para o presente da enunciação (Figura 18). Ao olhar diretamente para a câmera, o personagem transforma a Inconfidência em chave de leitura do regime militar, convidando o público a reconhecer a ironia da afirmação e a estabelecer, por si próprio, o paralelo entre os mecanismos de perseguição política de ambos os períodos. A sequência de encerramento do filme ainda radicaliza esse procedimento por meio da montagem, justapondo imagens de Tiradentes, cerimônias militares e símbolos oficiais do Estado. O passado deixa, assim, de constituir apenas um objeto de reconstrução histórica para tornar-se um dispositivo alegórico de crítica ao presente, sugerindo que o mesmo Estado que celebra Tiradentes como herói nacional provavelmente o classificaria como subversivo caso sua insurgência ocorresse durante a ditadura civil-militar. De maneira ainda mais explícita, nas palavras do clérigo também participante da rebelião, afirma-se: “é o que temos que evitar no futuro. Que tudo fique nas mãos de um só homem, principalmente de um militar”, em diálogo com Bueno da Silveira (Paulo César Pereio).

Tal estratégia não deixa de configurar uma espécie de vitória de Pirro (Napolitano, 2014): ultrapassar a censura não representava necessariamente avanço político imediato, mas contribuía para a formação, em toda uma geração de jovens, de valores éticos e estéticos que marcariam uma

década de intensa produção artística — cinematográfica, musical e plástica — ainda hoje associada a uma ideia de brasilidade forjada em meio a um contexto de profunda crise.

À luz do método analítico-objetivo vigotskiano, ambos os filmes de Joaquim Pedro de Andrade podem ser compreendidos como expressões da contradição entre forma e conteúdo. Em *Macunaíma* (J. P. Andrade, 1969), ela emerge pelo deslocamento do realismo fantástico; em *Os Inconfidentes* (J. P. Andrade, 1972), pelo exagero e pela caricaturização dos acontecimentos históricos. Em ambos, estratégias formais tensionam a representação para produzir conteúdos sociais e políticos.

Mas o avanço do autoritarismo e a possibilidade constante de perseguição — elementos constitutivos de uma atmosfera paranoica — impactavam profundamente a produção artística, dificultando a transmutação simbólica da experiência histórica em elaboração estética. A crise passa, então, a manifestar-se pela própria desestruturação da experiência temporal.

O Tempo Como Conteúdo, Contradizendo a Lógica Linear: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968); *Sem Essa, Aranha* (Sganzerla, 1970); *Bang Bang* (Tonacci, 1971); e *A Idade da Terra* (Rocha, 1980)

Como aproximação complementar, recorre-se brevemente a Gilles Deleuze, mesmo que este não entre em diálogo epistemológico ou mesmo ontológico com a base teórica materialista histórico-dialética, adotada nesta dissertação, apenas porque queremos oferecer à leitora uma outra possível interpretação da linguagem fílmica que achamos particularmente pertinente pela centralidade dos estados não-ordinários da consciência no nosso trabalho. Não se pretende aprofundar, por exemplo, suas categorias de signo ou sua análise do cinema europeu de vanguarda, uma vez que tais aspectos se concentram mais na cinematografia enquanto técnica — especialmente no contexto europeu —, ao passo que o foco desta pesquisa reside na significação

social dos fenômenos culturais e políticos no cinema brasileiro. Ainda assim, Deleuze oferece uma síntese particularmente elucidativa ao identificar a passagem entre dois regimes de imagem no cinema — a imagem-movimento e a imagem-tempo —, fornecendo um vocabulário teórico capaz de apreender as transformações nas estruturas narrativas que emergem a partir da segunda metade da década de 1960.

Figura 19

O Espelho Incorpora Simultaneamente Diretor, Câmera e Atores em Sem Essa, Aranha (Sganzerla, 1970)



Houve, conforme o autor, uma transição de um regime de imagem centrado no esquema sensório-motor (ação → reação) para outro em que “os encadeamentos sensório-motores dão lugar a uma sucessão de variedades, submetidas a suas próprias leis de passagem” (Deleuze, 1990, p. 14). Nesse contexto, o tempo assume o protagonismo antes atribuído ao movimento: deixa de ser apenas o suporte no qual a ação se organiza e passa a constituir a própria imagem; o autor cita como exemplo Cesare Zavattini, que define o neorrealismo como “uma arte do encontro — encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos, fracassados” (Deleuze, 1990, p. 10). As relações causais dão lugar, assim, a situações puramente óticas ou sonoras, nas quais a percepção deixa de organizar-se segundo uma lógica causal. Muitos dos filmes analisados apresentam sequências que poderiam ser descritas como alucinatórias (como o marido morto de Dona Flor, Vadinho, a visitando em seu quarto); delirantes (as declamações de poemas entre falas cotidianas pelos poetas em *Os Inconfidentes*, que por vezes se perdem no horizonte de suas falas em indiferença de posicionamento com a câmera e seus interlocutores de cena); oníricas (como o sonho de Zé do Caixão no inferno; Figura 7); em ritmos de corte e mudança repentina de sequência de eventos que não têm encadeamento linear ou apresentam idiossincrasias incontestadas pelos participantes dos absurdos (que compõem a base de muitas cenas marcantes de *Macunaíma* nas metamorfoses da protagonista e suas interações com quase todas as personagens).

Em uma análise histórica mais ampla, observa-se que, no início da década de 1970, havia um agravado tensionamento artístico e político voltado à resignificação da sensibilidade e à busca por novos modelos narrativos capazes de dar conta da experiência histórica vivida pela classe artística. De um lado, consolidava-se o período pós-AI-5, com o governo de Emílio Garrastazu Médici representando a radicalização da linha dura do regime. De outro, cineastas como Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha buscavam estratégias institucionais para sustentar a produção

cinematográfica, articulando, ainda que de forma ambígua, seus projetos estéticos com iniciativas estatais como a Embrafilme.

Paralelamente, outros realizadores recusavam essa via institucional, interpretando-a como forma de acomodação. Para esses cineastas, a crise de sentido demandava uma ruptura mais radical, deslocando o modelo de cinema-mobilização, associado a Sergei Eisenstein, e abrindo espaço para interlocuções para a experimentação e inclusão do acidental e aleatório, na diegese cinematográfica, o filme como processo, bem como para uma estética marcada pela entropia e pela fragmentação dos encontros (P. Guimarães & Oliveira, 2021).

Rogério Sganzerla, diretor de *Sem Essa, Aranha* (Sganzerla, 1970) e de *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968), e Andrea Tonacci, autor de *Bang Bang* (Tonacci, 1971), figuram entre os principais expoentes dessa ruptura com as tradições cinematográficas vigentes. No primeiro caso, associa-se ao chamado Cinema Marginal; no segundo, ao denominado cinema menor. Maciel e Lobo (2019) propõem uma definição deste último como:

... o conceito de filmes que não aderem ao populismo majoritário daqueles feitos para os olhares da maioria. Antes, ele se define na contramão dos filmes com conteúdos políticos implicados na orientação de consolidar a realidade estabelecida, propondo, em contrapartida, os movimentos erráticos que externam o devir de uma minoria através de personagens não comprometidos com os modelos padronizados pelo cinema realista e comercial. (p. 143)

Figura 20

Sequência do Homem com Máscara de Macaco Diante do Espelho (Bang Bang; Tonacci, 1971)



Nas sequências como a do homem-macaco (Figura 20) de *Bang Bang* temos o encontro de um homem (Paulo César Pereio), personagem principal que é mais ou menos perseguido por um trio de bandidos em encontros erráticos, incongruentes e descolados de qualquer condutor narrativo único, por exemplo. O filme organiza-se como um embate constante entre imagens, posições, tipos sociais e espaços — aqui fazendo referência às perseguições clássicas de uma ação

bang-bang — mas com a característica opacidade de narrativas de vanguarda e da ética experimental de seus realizadores e intérpretes que rejeitavam a lógica da imitação realista ou do produto final, mas da arte como o processo, em privilégio do “aparecer” sobre o “parecer” (P. Guimarães & Oliveira, 2021), como podemos ver na filmagem da própria equipe no espelho, na Figura 19. Se em outros filmes nos seria dado um contexto em que poderíamos dar expressão psicológica para o ator usando uma máscara de macaco no espelho e brincando com sua imagem após ser mostrado saindo da cama com uma mulher que não conhecemos; neste somos obrigadas, enquanto espectadoras, a nos deslocar da posição comum de plateia em que se são dados todos os elementos de construção narrativa.

A “experiência do fora” também pode ser observada na obra de Glauber Rocha, que, em *A Idade da Terra* (Rocha, 1980), transforma o transe em uma experiência de caráter quase que plenamente alucinatório ou surreal. O filme se utiliza de *loops*, falas entremeadas do diretor dirigindo os atores ao fundo e saturação cromática em uma explosão de sentidos, direções e significados, faz com que a presença da atuação seja outra, “o ator experimental ‘desorganiza’ a sua aparição na tela de cinema” (P. Guimarães & Oliveira, 2021, p. 61).

Diferentemente da construção tradicional de protagonistas, *A Idade da Terra* organiza sua narrativa em torno de figuras alegóricas que condensam diferentes projetos históricos e políticos. Os quatro Cristos — o Cristo Indígena, o Cristo Negro, o Cristo Militar e o Cristo Guerrilheiro — não representam personagens psicologicamente consistentes ou unitárias, mas perspectivas simbólicas distintas sobre a formação brasileira e latino-americana. Em conjunto, articulam referências às populações originárias, à diáspora africana, às experiências revolucionárias, às disputas em torno do Estado de maneira organizada e hierárquica e às diferentes possibilidades de emancipação social, frequentemente sobrepostas e tensionadas pela montagem.

Figura 21*Os Quatro Cristos*

Nota. Da esquerda para a direita, nas linhas de cima para baixo: Jesus Indígena; Brahms; Jesus Militar; Brahms caindo em frente à catedral com Jesus Negro; Glauber Rocha conversando em frente ao mar; Jesus Indígena em ritual não identificado na praia; Jesus Guerrilheiro com esposa de Brahms; Jesus Negro em frente a Brasília; e Brahms com Aurora Madalena.

Em contraste às figuras de Cristo (Figura 21), John Brahms concentra os signos do imperialismo, do capitalismo internacional e da modernização conservadora, exercendo seu poder tanto pela violência quanto pela sedução e um apelo quase cosmológico de grande criador, como sugere seu nome, associado ao deus hinduísta (mesmo que apresente valores mais próximos de Vishnu, de preservação, e Shiva, de destruição, dialeticamente compostos pelo conservadorismo do *status quo* às custas do apagamento de populações colonizadas).

As personagens femininas participam dessa organização simbólica principalmente pela personagem interpretada por Danuza Leão, que se aproxima do universo de Brahms, associada ao luxo, ao espetáculo e à sedução do poder, enquanto sua esposa; e Aurora Madalena, interpretada por Ana Maria Magalhães. Esta vincula-se aos Cristos como figura de transformação, erotismo, renovação e esperança histórica. Mais uma vez, esgarçando a ideia de personagens convencionais, essas figuras funcionam como polos simbólicos que organizam os conflitos políticos, culturais e religiosos encenados pelo filme.

É um caos em processo aberto de composição da nação, que, assim como a cidade mais emblemática do filme, Brasília, se exerce como uma promessa jovem de modernidade, mas incapaz de superar ou deslocar sua condição de subdesenvolvimento enquanto não se posicionar historicamente como a contradição que a constitui. Tal perspectiva é ilustrada no trecho do filme analisado por Tschiptschin (2016, p. 34):

Brasília, este palco fantástico no coração do Planalto Brasileiro, fonte, irradiação, luz do Terceiro Mundo, uma metáfora que não se realiza na história, mas preenche um sentimento de grandeza, a visão do paraíso, essa pirâmide, esta pirâmide, que é a geometria dramática do estado social, no vértice o poder, embaixo as bases e depois os labirintos intrincados das mediações classistas, tudo isso num teatro, pois sim, a cidade e a selva. Brasília é o

eldorado, el-dorado, aquilo que os espanhóis e os outros visionários perseguiram. (Trecho do Sermão do Planalto, de Glauber Rocha, em *A Idade da Terra*)

Essas formulações apontam para caminhos decoloniais defendidos pelo cineasta (poderíamos lembrar aqui que o país fictício de *Terra em Transe* chama-se Eldorado) que propõem um novo olhar sobre a ausência de poder, compreendida aqui como potencialidade negativa, em que faremos ponte com o pensamento de Han (2015):

Há duas formas de potência. A potência positiva é a potência de fazer alguma coisa. A potência negativa, ao contrário, é a potência de não fazer, para falar com Nietzsche; para dizer não. Mas a potência negativa distingue-se da mera impotência, a incapacidade de fazer alguma coisa. A impotência é simplesmente o contrário da potência positiva. Ela é, ela própria, positiva na medida em que está ligada com algo. Ela não é capaz de alguma coisa. A potência negativa supera a positividade, que está presa em alguma coisa. É uma potência de não fazer. Se, desprovidos da potência negativa de não perceber, possuíssemos apenas a potência positiva de perceber algo, a percepção estaria irremediavelmente exposta a todos os estímulos e impulsos insistentes e intrusivos. Então não seria possível haver qualquer “ação do espírito”. Se possuíssemos apenas a potência de fazer algo e não tivéssemos a potência de não fazer, incorreríamos numa hiperatividade fatal. Se tivéssemos apenas a potência de pensar algo, o pensamento estaria disperso numa quantidade infinita de objetos. Seria impossível haver reflexão (Nachdenken), pois a potência positiva, o excesso de positividade, só admite o continuar pensando (Fortdenken). A negatividade do não-para é também um traço essencial da contemplação. (p. 30)

Entendemos que os filmes que destacamos neste capítulo se apropriam, principalmente, das potências negativas da linguagem cinematográfica. Não dizem, não mostram, não explicam,

ao mesmo tempo que saturam em forma (por meio de símbolos, cores e ações) a tela, gerando o que acreditamos ser uma das principais vias de explicações para as reações catárticas que estas obras possuem a possibilidade de gerar: o estranhamento profundo. Se voltarmos a Hamlet, para diálogo com Vigotski, temos o sentimento ilustrado por um dos trechos mais conhecidos da peça, em que Horácio exclama, em cenário macabro e em possibilidade de estar perto do rei morto, “Ó, dia, ó, noite! Isso é espantosamente estranho!” (Shakespeare, 1999, p. 28). Ao que Hamlet responde: “Portanto, como estranho, deve ser bem recebido. Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha a tua filosofia”. Voltamos mais ainda, filosoficamente, se entendermos o estranhamento como um sinônimo do “espanto admirativo” (*thaumázein*) que se dá, de acordo com Platão e Aristóteles, como *pathos* fundamental do pensamento filosófico (Bógea, 2020), a partir da admiração detalhada da realidade e quando “nos assustamos com a multiplicidade de seres e a ordem que os mantêm” (Moreira, 2017, p. 17).

A potência negativa, o espanto, o não-saber são conceitos valiosos para como entendemos o desenvolvimento como mudança qualitativa associada às emoções e da importância da imaginação, em coconstituição destes eventos, no processo de desenvolvimento na perspectiva vigotskiana, tema que foi de interesse de diversos autores interdisciplinares importantes ao longo do século XX, como Sartre, Piaget e Bernis. Apesar de imaginação e a emoção serem “funções que se delineiam nos processos de significação decorrentes da experiência relacional vivida pelos sujeitos em seus processos de constituição” (Silva & Magiolino, 2018, p. 44), ainda são temas pouco explorados, ainda de acordo com as autoras, especialmente o campo da emoção, “pois no remete às vivências dramáticas mais cotidianas do homem comum” e “algo que desperta muito interesse, mas que é secundarizado e visto também como o lado obscuro do conhecimento, alimentando esforços no sentido de sua eliminação” (Silva & Magiolino, 2018, p. 44). São funções,

no entanto, como mostra a classe artística do período militar e atual, essenciais para o esforço revolucionário contra forças políticas dominantes.

São elas forças motrizes para a abertura de novas cosmologias e formas de percepção do mundo, que possibilitam a reconstrução de múltiplas realidades e subjetividades por meio do original, não necessariamente orientadas pela busca de respostas únicas ou finais, mas de construção contínua e aberta, por exemplo, por meio da experimentação estética que na obra de arte apresenta a “imaginação cristalizada” (Silva & Magiolino, 2018, p. 43) e permite a reelaboração complexa de afetos. Em outras palavras, a linearidade narrativa cede lugar a uma estrutura composta por núcleos simbólicos recorrentes, que se reorganizam continuamente ao longo do filme. Personagens, imagens e discursos retornam sob novas configurações, produzindo uma experiência na qual montagem privilegia a sobreposição de temporalidades e significados, mais do que a construção de um enredo contínuo. Nesse contexto, conceitos como teleologia, teologia ou a ideia de progresso — centrais em tradições ocidentais — são colocadas sob lente crítica, por não ocuparem a mesma centralidade em outras formas de organização cultural, como quilombolas e indígenas, que conquistam mais espaço acadêmico e político nas teorias decoloniais ou pós-coloniais dos anos 60 e 70. Não por acaso, esses povos protagonizavam entre as principais vítimas e agentes de resistência em processos históricos de violência, configurando não apenas um dos maiores contingentes de mortos no período analisado, mas também alvo de políticas de caráter genocida que atravessam, de forma quase contínua, a história brasileira.

A CNV [Comissão Nacional da Verdade] estimou o número de 8.350 mortos somente em relação a dez etnias. A ditadura militar praticou o crime de genocídio contra povos indígenas como os Waimiri-Atroari, analisada no relatório do Comitê da Verdade do Amazonas (2012), “o genocídio dos Avá--Canoeiro no Araguaia e os sucessivos massacres

dos Cinta Larga no Mato Grosso” (CNV, 2014, vol. II: 201), esbulhos, remoções forçadas e incêndio de aldeias pelo INCRA (PARANÁ. COMISSÃO ESTADUAL DA VERDADE – PR, 2014: 671-679), bombardeio de tribos pelas Forças Armadas com uso de Napalm (SÃO PAULO. COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO “RUBENS PAIVA”, 2015: 32-33), além da escravização, criação de cadeias clandestinas, proibição de falar a própria língua (um dos elementos do etnocídio³), estabelecimento de critérios de “indianidade”, tentativa de “emancipação” de povos indígenas, certidões negativas da existência desses povos para o licenciamento ilegal de atividades econômicas em suas terras etc. (Fernandes, 2016, p. 145)

São esses mesmos povos ameríndios e amefricanos (Gonzalez, 2020) que, como já mencionado, detinham conhecimentos sobre medicinas tradicionais psicodélicas e seus impactos, não como experiências estritamente individuais, mas como rituais coletivos de forte incidência social, articulados a cosmologias distintas. Ou seja, em que o estranhamento de si, da alteridade e o espanto do real já constituíam práticas ritualizadas (George et al., 2019). Trata-se de povos que nos convocam a refletir sobre “as problemáticas ontológicas, epistemológicas, éticas e políticas que perpassam o assim chamado renascimento psicodélico” (Freitas et al., 2024, p. 1).

Esse enfoque não se limita à ideia de evolução da cientificidade ou das análises das humanidades, mas aponta para processos de transformação mais amplos, que podem ser compreendidos como revoluções no interior dessas áreas, orientadas por perspectivas dialógicas. Como exemplo de produções que buscam uma psicologia mais ampla e socialmente situada, destacam-se conceitos que descentralizam a noção de “individualidade”, como a multiplicação dialógica, proposta por Danilo Silva Guimarães, em *Dialogical Multiplication: Principles for an Indigenous Psychology* (D. S. Guimarães, 2020). Esse conceito expande o campo da Psicologia

Histórico-Cultural ao enfatizar o encontro com o outro, na diferença, como condição para uma coconstrução entre o eu e a alteridade, possibilitando a emergência de novos *selves*. Esse processo de estranhamento — de si e do outro —, que implica aproximação, diferenciação e reconfiguração contínua em estados não ordinários, também não se restringe aos estudos sobre experiências psicodélicas no âmbito farmacológico e terapêutico (Byock, 2018; Luoma et al., 2020; Stephen Ross et al., 2016), nem a um ritual coletivo único de uso dessas substâncias. Exemplos como o peiote, no México e no sudoeste dos Estados Unidos, a ayahuasca, na região amazônica, e a *Psilocybe cubensis*, em diferentes regiões da América Latina, evidenciam a diversidade cultural dessas práticas (Leite, 2021; Pollan, 2019). Seus usos variam entre experiências pessoais e coletivas, contextos ritualísticos e recreativos, institucionalizados ou não, ritualizados ou não, que integraram historicamente — e ainda integram — o movimento dialético de expressão da psicodelia no contexto histórico, mas também de construção do mesmo na vivência social, dentre elas, na classe artística.

As artes de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, ainda que não buscassem necessariamente reproduzir experiências alucinatórias, dialogaram com esse estranhamento ao tentar se desvincular do estado ordinário de vigília — movimento já presente no surrealismo das décadas anteriores, especialmente na exploração de experiências oníricas (Hobsbawm, 1995). Esse processo converge com o movimento contracultural associado à disseminação do uso de psicodélicos, impulsionado, sobretudo, pela música norte-americana e britânica, bem como por discursos críticos à Guerra do Vietnã, à violência e aos valores associados à *Silent Generation* (Pollan, 2019).

Nesse contexto, o cinema pode ser compreendido não apenas como instrumento de mediação da arte para a criação (Silva & Magiolino, 2018), mas como ontologia — retomando a

formulação de Glauber Rocha citada por Ismail Xavier (1983) no início deste trabalho. As constantes tensões dialéticas que atravessam essas produções indicam a necessidade de repensar o cinema para além de uma lógica centrada na ação prática, funcional e linear, abrindo espaço para formas mais complexas de apreensão e representação do mundo.

Alucinações e Realidades Duplas da Família Classe Média Nuclear: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Barreto, 1976); *Mar de Rosas* (Carolina, 1977); e *Tudo Bem* (Jabor, 1978)

Toda Nudez Será Castigada foi uma peça estreada em 1965, de autoria de Nelson Rodrigues, um autor que recebeu, em diferentes momentos, qualificações como “tarado”, “mórbido” e “conservador”, tanto por parte de seus críticos quanto de pessoas com quem mantinha relações próximas (Castro, 1992). Mesmo aqueles que não tiveram contato direto com seus textos reconhecem, pela força de seu nome, a relevância de sua produção e a percepção de que algo inovador foi por ele estruturado. A definição dessa inovação, contudo — que acreditamos estar nas representações da classe média e da família como centros de crise permanentes entre desejo privado e representação pública —, permanece aberta à interpretação, podendo ser sintetizada, de forma irônica, pela resposta, em *Toda Nudez Será Castigada*, quando Patrício (interpretado no filme por Paulo César Pereio), irmão de Herculano, conversa com Geni (Darlene Glória) e declara: “Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio. A salvação de Herculano é mulher, sexo! [triunfante] Para mim, não há óbvio mais ululante!” (Rodrigues, 2012).

Figura 22

Colagem de Filmes do Governo Geisel (1974–1979)



Nota. Da esquerda para a direita: *S. Bernardo* (Hirszman, 1974), *Iracema: Uma Transa Amazônica* (Bodansky & Senna, 1975), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Barreto, 1976), *Mar de Rosas* (Carolina, 1977), *Tudo Bem* (Jabor, 1978).

A adaptação cinematográfica de 1973 da peça, dirigida por Arnaldo Jabor, preserva essa ambiguidade moral ao deslocá-la para o cinema. A relação entre Herculano (Paulo Porto) e Geni

é construída por meio de sucessivos encontros atravessados por tensão, desejo e culpa. Nas sequências selecionadas na Figura 23, observa-se a alternância entre aproximações físicas, discussões familiares e momentos de isolamento das personagens na casa de prostituição em que Geni trabalha. Apesar da ação ser passar fora da casa física de Herculano, entendemos em suas crises, a internalização deste espaço como algo a ser carregado e exposto para a sociedade, mas que compete com vontades pessoais, como a de estar com Geni, que geram tensões domésticas internas na protagonista. Este significado doméstico no filme não é apenas permanentemente instável, mas se define por sua instabilidade entre desejo (as vontades sexuais, vingativas e dominantes das personagens, como Herculano e o filho) e aparência (a imagem deste para as tias e sua posição social como homem da casa). A família deixa de funcionar como núcleo de segurança para tornar-se o próprio lugar da crise, em que afetos, moralidade e sexualidade disputam continuamente os sentidos da convivência.

Algumas estruturas sociais contraditórias de gênero que circundam o filme, também se mostram mais evidentes e podem ser correlacionadas com alguns dos valores latentes que entravam em disputa de maneira mais explícita por parte das mulheres. Os movimentos feministas e de libertação sexual dos anos 1970 emergem, em grande medida, como produções de uma geração formada por filhos de um contexto conservador inserido na chamada *era das catástrofes*, os pós-primeira e segunda guerras mundiais (Hobsbawm, 1995), marcado por intensas heterocronias, mas que colocavam na instituição familiar um peso político importante questionado pelas gerações seguintes cada vez com mais força (Butler, 2018). Se em Nelson Rodrigues a família ainda aparece organizada em torno de papéis sociais relativamente reconhecíveis — ainda que permanentemente corroídos pelo desejo, pela ambiguidade, pela vergonha e pela culpa —, nos filmes produzidos poucos anos depois, essa estrutura já surge basilarmente fragmentada. A crise

deixa de ocorrer apenas entre os membros da família para contaminar a própria organização narrativa, dissolvendo referências espaciais, temporais e afetivas que reconstituem os próprios papéis familiares.

Figura 23

Colagem de Cenas de Toda Nudez Será Castigada (Jabor, 1973), Peça de Nelson Rodrigues
Adaptada ao Cinema por Arnaldo Jabor



Figura 24

Cenas de Mar de Rosas (Carolina, 1977) e a Jornada de Felicidade e Betinha Para Fugir da Investigação da Morte do Marido e Pai



Em Mar de Rosas (Carolina, 1977), por exemplo, a narrativa acompanha Felicidade e sua filha Betinha após a morte do marido da protagonista — assassinado pela própria esposa em um surto de, humoristicamente, infelicidade — iniciando uma fuga que atravessa diferentes espaços

urbanos. As imagens selecionadas (Figura 24) ilustram alguns momentos da alternância entre momentos de silêncio, perseguição, deslocamentos improvisados e encontros com personagens que nunca oferecem uma resolução estável para o conflito, ao mesmo tempo que a filha agride, bate, corta e tenta fugir da mãe. O investigador encarregado do caso da morte do pai também aparece reiteradamente, compondo uma atmosfera em que a ameaça permanece constante mesmo quando pouco acontece em termos de ação direta. A viagem deixa de representar um caminho para a liberdade e transforma-se em experiência de suspensão permanente e dúvida, com os papéis de filha e esposa sendo recolocados agora que partem sozinhas. A filha ainda apresenta comportamentos exagerados, inconsistências psicológicas, que poderiam ser interpretadas como alguma modalidade de neurodivergência, mas que rapidamente se tornam menos estranhos à medida que as atitudes da mãe — assassinando o pai, fugindo do policial, sendo agredida pela filha, colocando uma lâmina de barbear no sabonete do homem que a assedia sexualmente, assim como o comportamento da esposa de dito homem, que é também inconsistente psicologicamente e demonstra tensões de papéis de dominância, poder e insatisfação — vão atravessando a trama. O que conecta os movimentos de contracultura e a Revolução Cultural que acontecia em locais ocidentalizados pode ser sintetizado por (Hobsbawm, 1995, p. 250): “a melhor abordagem dessa revolução cultural é, portanto, através da família e da casa, isto é, através da estrutura de relações entre os sexos e gerações”.

O impacto de eventos internacionais nas décadas seguintes, das *proxy wars*, genocídios e movimentos de descolonização afro-asiáticos (Fanon, 2022) consolidou, para uma geração, imperativos como “*make love, not war*” e influenciou uma parcela da juventude contracultural em marcado cinismo elementar pelos valores tradicionais, incluindo a organização familiar, heteronormativa e racialmente homogênea como pilar de organização social; seguindo uma

individualização de problemas coletivos como “questões domésticas” (Hobsbawm, 1995). Essa lógica encontraria ressonâncias posteriores em formulações neoliberais (Moraes, 2013). Não obstante, os movimentos contraculturais dos anos 70 passaram a identificar como elemento central da agenda autoritária a necessidade de ruptura com sistemas normativos — explícitos e implícitos — que regulavam papéis sociais relacionados ao gênero, à sexualidade e à raça, frequentemente relegados a um plano secundário no debate político. Tais tensões podem ser observadas em obras como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Barreto, 1976), *Mar de Rosas* (Carolina, 1977) e *Tudo Bem* (Jabor, 1978), que, por meio de diferentes estratégias, implodem o sistema familiar pela resignificação dos papéis por linguagens de crise.

Em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, essa instabilidade assume outra configuração. Em vez da fuga física ou da decomposição explícita da família, o conflito desloca-se para a coexistência entre diferentes regimes de realidade. O retorno de Vadinho (José Wilker), ex-esposo morto e libidinoso de Dona Flor (Sônia Braga), como presença simultaneamente imaginária e concreta transforma o cotidiano doméstico em espaço onde memória, desejo e experiência sensível deixam de obedecer às fronteiras entre realidade e fantasia.

Nessas narrativas, emergem situações que tensionam modelos tradicionais: a figura da dona de casa que assassina o marido durante férias familiares; a presença de uma filha cuja condição permanece ambígua, entre possível alegoria da jovialidade e/ou expressão da própria tristeza materna; relações conjugais marcadas por afetos contraditórios, nas quais desejo, traição, agressividade e vazio coexistem; e casamentos moldados pelo olhar social, que produzem conformidade e insatisfação simultaneamente.

Em *Tudo Bem*, observa-se ainda uma aproximação entre o melodrama associado a Nelson Rodrigues e a crítica do Cinema Novo, em um momento de inflexão desse movimento. Conforme

analisa Ismail Xavier (2003), trata-se de um “filme síntese”, capaz de condensar essas tensões estéticas e ideológicas.

Voltando ao autor teatral, a hipocrisia entre público e privado é um dos elementos que muitos leitores e leitoras de Nelson Rodrigues reconhecem, ainda hoje, tanto em sua obra quanto em sua trajetória pessoal (que, de muitas maneiras, repensa os mesmos papéis sociais sob uma lente crítica, apesar das conclusões distintas). Um dramaturgo que escreveu sobre traições, incestos e assassinatos, ao mesmo tempo em que se colocava como defensor da família e do governo de Emílio Garrastazu Médici, afinal, constitui uma contradição significativa. O autor negava a existência de violência estatal para além de episódios históricos convencionais e afirmava, com base em relatos de autoridades militares, que não havia tortura nos porões do regime. Defendia, ainda, a necessidade de um governo militar capaz de expurgar e organizar os impulsos mais sombrios da sociedade brasileira (os mesmos que reconhecia e expunha, sem pudor, em suas peças). Sua escrita, nesse sentido, não visava legitimar tais práticas, mas denunciar aquilo que compreendia como anormalidades normatizadas por instituições, formais e informais. No entanto, qualitativamente diferente quando seu filho caçula, homônimo — conhecido como Nelsinho —, militante do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), foi preso por sete anos e submetido à tortura (Castro, 1992).

Se, no Cinema Novo, no início dos anos 60, havia um forte horizonte pedagógico orientando a agenda estética e de vanguarda, no período subsequente, no Cinema Marginal, houve um progressivo fechamento do código cinematográfico que veio, intencionalmente ou não, ao custo de acessibilidade. Muitos desses filmes não alcançaram uma função social ampliada, permanecendo restritos a circuitos intelectuais capazes de decodificar sequências fragmentadas e aparentemente não lineares. O impasse entre a ambição de intervenção social e os limites de

circulação e inteligibilidade dessas obras converge, simbolicamente, na imagem da casa em ruínas representada em *Tudo Bem*. Nesse percurso, o código cinematográfico brasileiro transita do épico ao debochado e, posteriormente, retorna à forma hollywoodiana por excelência: o drama privado (Xavier, 2003).

É nesse retorno ao drama que o filme situa sua alegoria do país no interior do espaço doméstico. A narrativa apresenta uma família de classe média composta por Elvira (Fernanda Montenegro), dona de casa marcada por frustração sexual e obsessão em manter o funcionamento da aparência da casa e dos filhos, e Juarez (Paulo Gracindo), figura presa ao passado e assombrada por delírios envolvendo personagens históricos (um integralista, um poeta parnasiano e um industrial italiano). Seus filhos, Zé Roberto (Luiz Fernando Guimarães) e Vera Lúcia (Regina Casé), expressam expectativas associadas aos papéis de gênero de sua época, voltadas ao sucesso profissional e matrimonial.

Completam esse núcleo duas empregadas domésticas: Fátima (Maria Sílvia), nordestina e profundamente religiosa, e Zezé (Zezé Motta), recém-chegada, que exerce a prostituição em paralelo e em segredo do resto da família. A insatisfação conjugal leva Juarez a presentear Elvira com uma reforma na casa; no entanto, ao longo desse processo, o espaço da casa é progressivamente invadido por elementos que remetem à realidade social brasileira mais ampla (trabalhadores braçais, moradores de zonas periféricas, retirantes), tensionando as fronteiras entre o privado e o coletivo.

Ao converter o espaço doméstico em ponto de condensação das contradições nacionais, o filme articula diferentes matrizes estéticas e políticas. Na comédia conjugal, Juarez e Elvira repõem alguns lances do repertório rodriguiano. Na alegoria, é nítido o diálogo com Glauber e sua postura totalizante: o apartamento da família é um microcosmo da nação, um teatro de populismo,

euforia carnavalesca, surto messiânico, migrações, violência e submissão ao estrangeiro. Jabor justapõe, novamente, o arcaico e o moderno nos termos da Tropicália: cultura de mercado e folclore rural, ritos indígenas e natureza tropical, televisão e símbolos patrióticos definem o mundo kitsch da família (Xavier, 2003).

Ainda de acordo com o autor, observa-se, nesse período, uma transição em relação ao Cinema Novo, marcada pela ausência de horizonte político claramente delimitado, tanto no plano da recepção quanto na construção das personagens e novos modelos revolucionários. Configura-se, assim, uma narrativa de caráter carnavalesco e tropicalizado, que permanece em aberto, sem resolução definitiva. O desfecho — ou sua ausência — é exemplificado pelo discurso de um representante de uma grande multinacional, noivo de Vera Lucia, na sala da casa reformada, enquanto, simultaneamente, oculta-se o corpo de um dos trabalhadores envolvidos na obra, velado por Fátima.

A casa em ruínas e depois artificialmente reformada materializa, assim, um colapso do colapso, no qual o melodrama é mobilizado não como forma de alienação, mas como instrumento crítico de uma classe média urbana que atravessa um processo de transformação — a redemocratização — para o qual ainda não se encontra plenamente preparada. Mesmo ao recorrer a fórmulas narrativas reconhecíveis e a elementos associados ao cinema hollywoodiano, *Tudo Bem*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e *Mar de Rosas* subvertem essas convenções por meio dos desalinhamentos entre forma e realidade brasileira. Assim como nos outros filmes destacados nesta seção, a casa, a família e os papéis sociais permanecem em crise. Não está tudo bem.

Capítulo 5 – Considerações Finais: O Olho da Mente

Bye Bye Brasil (Diegues, 1979), *A Idade da Terra* (Rocha, 1980), *O Homem que Virou Suco* (J. B. Andrade, 1981), *Cabaret Mineiro* (Correia, 1980), *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (Babenco, 1981), *Eles Não Usam Black-Tie* (Hirszman, 1981), *Os Saltimbancos Trapalhões* (Tanko, 1981), *Pra Frente, Brasil* (Farias, 1982), *Sargento Getúlio* (Penna, 1983), *Inocência* (Lima, 1983), *Bar Esperança, o Último que Fecha* (Carvana, 1983), *Amor Maldito* (Sampaio, 1983), *Cabra Marcado Para Morrer* (Coutinho, 1984), *Memórias do Cárcere* (N. P. Santos, 1984), *A Hora da Estrela* (Amaral, 1985), *O Beijo da Mulher-Aranha* (Babenco, 1985), *A Marvada Carne* (Klotzel, 1985)

Figura 25

Colagem de Filmes do Governo Figueiredo (1979–1985)



Nota. Da esquerda para a direita: *Bye Bye Brasil* (Diegues, 1979), *A Idade da Terra* (Rocha, 1980), *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (Babenco, 1981), *Pra Frente, Brasil* (Farias, 1982), *Sargento Getúlio* (Penna, 1983), *Cabra Marcado Para Morrer* (Coutinho, 1984) e *A Hora da Estrela* (Amaral, 1985).

Esta pesquisa partiu do esforço de compreender a psicodelia no cinema brasileiro produzido durante a ditadura civil-militar para além de sua identificação com um repertório estável de percepções visuais ou estados químicos, com a representação do consumo de substâncias psicoativas ou com a reprodução de modelos contraculturais estrangeiros. Queríamos investigar de que maneira a experiência psicodélica poderia ser compreendida como um processo de significação constituído na relação entre forma estética, experiência e realidade histórica.

A análise permitiu compreender que a psicodelia não constitui uma propriedade estável de determinadas imagens ou obras, mas emerge de processos de desorganização e recomposição de sentidos. Nos filmes analisados, a fragmentação narrativa, a ruptura de nexos causais, a justaposição de temporalidades, o tensionamento entre realidade e imaginação e a instabilidade das formas de percepção não operam como simples desvios de uma representação supostamente objetiva nem subjetiva do mundo, mas são procedimentos que tornam visíveis conflitos, que expressam o atravessamento histórico, produzindo outras possibilidades de relação com a violência, pela transformação social e afetiva.

Nesse sentido, uma das principais construções desta pesquisa consiste em deslocar a psicodelia de uma definição predominantemente imagética ou farmacológica para compreendê-la como movimento de significação. Tal deslocamento não implica negar a relevância histórica das substâncias psicodélicas, das culturas juvenis ou dos repertórios visuais associados à contracultura (em termos de cores, ritmos, dilatações temporais e desconexões visuais), mas reconhecer que sua potência estética não se esgota nesses elementos. A significação psicodélica pode emergir também

daquilo que interrompe a continuidade aparente da experiência, desestabiliza formas habituais de percepção e torna sensíveis relações que não se oferecem imediatamente à consciência (“espanta”, também no sentido filosófico, a pessoa). A psicodelia, assim, não designa apenas o que se vê, mas uma transformação nas próprias condições de ver, sentir e produzir sentido, uma função da imaginação.

A aproximação entre essas perspectivas, que chamamos de dimensões (psicológica, histórica e estética), permitiu sustentar que a experiência estética com as obras não pode ser compreendida como fuga de uma realidade exterior previamente constituída. Se a significação reorganiza a experiência, se a consciência pode relacionar-se com aquilo que não está imediatamente presente e se toda leitura do mundo é historicamente situada, a imaginação adquire uma função epistemológica e política (Silva & Magiolino, 2018). Ela não aparece, nesta pesquisa, como oposição ao conhecimento, mas como uma de suas condições históricas de possibilidade: imaginar implica estabelecer relações entre o dado e o ausente, entre aquilo que uma realidade apresenta como evidente e aquilo que suas formas dominantes de organização tornam difícil perceber. Nos filmes analisados, a transformação da experiência nem sempre conduz à síntese, ao apaziguamento ou à restituição de uma ordem. Ao contrário, a permanência da contradição, a fragmentação, a suspensão de nexos causais e a coexistência de sentidos incompatíveis podem constituir modos de reorganização estética da experiência. A catarse, nesse contexto, não elimina necessariamente o conflito: pode torná-lo sensível, deslocá-lo ou modificar as condições a partir das quais ele é percebido. É nesse ponto que acreditamos que a significação psicodélica adquire sua especificidade. Mais do que designar uma iconografia ou um conjunto de procedimentos formais isolados, ela permite compreender experiências estéticas nas quais os modos habituais de organizar a percepção e produzir sentido são tensionados. Diante de uma realidade histórica

marcada pela censura, pela violência estatal, pela modernização autoritária e pela transformação acelerada das relações sociais, a ruptura da causalidade, a instabilidade das identidades, a sobreposição entre tempos e a permeabilidade entre realidade e imaginação não constituem necessariamente recusas do mundo histórico. Podem operar, ao contrário, como formas de tornar perceptíveis, e às vezes inteligíveis, suas contradições para artista e público.

A análise do corpus também evidenciou que a significação psicodélica não se manifesta de maneira homogênea nem corresponde a um repertório formal invariável. Sua recorrência pode ser identificada, antes, na desestabilização de fronteiras que organizam a experiência: entre realidade e imaginação, presente e memória, indivíduo e coletividade, espaço doméstico e conflito histórico. Nos filmes analisados, essas fronteiras não desaparecem, mas tornam-se instáveis, fazendo com que dimensões aparentemente separadas da vida social passem a interferir umas nas outras.

A temporalidade constitui outro eixo recorrente. Passado e presente não se sucedem de maneira inteiramente linear, assim como a modernização não implica o desaparecimento do arcaico. Memórias, fantasmas, expectativas e projetos interrompidos atravessam o presente, produzindo experiências nas quais diferentes tempos coexistem. Essa sobreposição permite compreender a modernização brasileira não como passagem contínua em direção a uma ordem plenamente constituída, mas como processo contraditório, no qual transformação e permanência, novidade e repetição, promessa e violência se implicam mutuamente. A fragmentação temporal dos filmes pode, nesse sentido, ser lida não apenas como experimentação formal, mas como modo de tornar sensível uma experiência histórica igualmente descontínua.

Também se mostrou recorrente a relação entre transformação qualitativa e conflito coletivo. As crises vividas pelas personagens não permanecem circunscritas a uma interioridade isolada, assim como as estruturas históricas não aparecem apenas como cenário exterior às

experiências individuais. Desejo, medo, delírio, frustração, memória e imaginação são atravessados por relações sociais concretas e, simultaneamente, constituem modos pelos quais essas relações são vividas e significadas. O privado e o coletivo deixam, assim, de funcionar como polos independentes: a experiência subjetiva pode condensar conflitos históricos, enquanto processos políticos e sociais adquirem existência concreta nos corpos, nos afetos e nas relações cotidianas.

Essa relação impediu que resistência seja compreendida, no corpus, como uma categoria simples ou unívoca. Nem toda ruptura produz emancipação; nem toda transformação conduz à liberdade; nem toda recusa das formas dominantes consegue escapar aos mecanismos de captura, violência ou recomposição da ordem. Em diferentes filmes, a abertura de novas possibilidades convive com impasses, fracassos e contradições, e nem podemos afirmar, com indubitabilidade, como esses atravessamentos serão afetados pela transformação social que desloca a leitura dos filmes e plateias contemporâneas. A significação psicodélica não oferece, portanto, uma saída previamente definida para os conflitos que torna perceptíveis. Sua potência, acreditamos, reside justamente na suspensão de respostas estabilizadas, na exposição de incompatibilidades e na criação de condições para que outras relações entre experiência, história e imaginação possam ser percebidas.

Contribuições Conceituais, Teóricas e Metodológicas

Acreditamos que uma das principais contribuições desta pesquisa reside na proposição da significação psicodélica como possibilidade de leitura da experiência cinematográfica e psicológica. Ao deslocar a psicodelia de uma definição centrada exclusivamente em substâncias, imagéticas ou repertórios contraculturais previamente reconhecíveis, buscou-se compreender os processos pelos quais determinadas formas estéticas desestabilizam modos habituais de percepção

e reorganizam relações entre afeto, imaginação e produção de sentidos. Não se pretendeu, com isso, estabelecer uma categoria classificatória capaz de determinar definitivamente quais filmes seriam ou não psicodélicos, mas construir um instrumento analítico sensível às transformações das experiências produzidas no encontro entre obra, sujeito e realidade histórica, além de contextualizar algumas tentativas importantes desta significação, com relação ao contexto político do país. Esse deslocamento permitiu também aproximar campos teóricos que nem sempre são mobilizados conjuntamente, como Vigotski, Sartre e Freire.

No campo dos estudos da psicologia da arte, a pesquisa buscou oferecer uma leitura da psicodelia atenta às especificidades do contexto brasileiro da ditadura civil-militar. Em vez de tomar como parâmetro exclusivo as experiências contraculturais consolidadas nos Estados Unidos e na Europa, o percurso analítico procurou observar como transformações perceptivas, rupturas narrativas, experiências de descontinuidade e tensões entre realidade e imaginação adquirem sentidos particulares em uma formação histórica atravessada pelo autoritarismo, pela modernização desigual, pela dependência econômica e por conflitos próprios da sociedade brasileira. Nessa perspectiva, pensar um cinema psicodélico brasileiro implica reconhecer não apenas a circulação transnacional de formas e repertórios, mas os modos pelos quais eles são apropriados, tensionados e transformados diante de contradições locais. Para a Psicologia geral, essa perspectiva oferece uma possibilidade de aproximação com o cinema que não o reduz a ilustração de conceitos previamente estabelecidos nem trata as obras como documentos transparentes de estados mentais individuais ou coletivos. Os filmes podem ser compreendidos como formas de organização da experiência, capazes de produzir e tensionar sentidos sobre subjetividade, história e vida social. A análise estética torna-se, desse modo, uma via para

investigar processos de significação sem separar rigidamente o psíquico do histórico, o afeto do pensamento ou a imaginação da realidade.

Mais do que oferecer uma definição conclusiva da psicodelia, portanto, esta dissertação buscou construir um modo de perguntar, assim como Vigotski (2025) põe em sua tese que “Psicologia da Arte” não é a conclusão de seu problema, mas seu ponto de partida. Perguntar não apenas quais elementos permitem reconhecer um filme como psicodélico, mas o que se transforma quando as formas habituais de perceber, sentir e significar o mundo deixam de operar como evidências nos pareceu mais importante. Nesse deslocamento, a psicodelia pode ser compreendida menos como um conjunto fechado de características do que como um problema aberto lançado à experiência: uma brecha para investigar aquilo que emerge quando a realidade deixa de parecer inteiramente coincidente consigo mesma.

Limitações e Oportunidades Futuras

O recorte de um corpus tão específico e arbitrário quanto o nosso não permite esgotar a heterogeneidade das experiências cinematográficas produzidas durante a ditadura civil-militar, tampouco estabelecer uma definição totalizante do cinema psicodélico brasileiro. A seleção das obras privilegiou filmes nos quais as relações entre experiência subjetiva, transformação estética e conflito histórico se mostraram particularmente produtivas para as questões propostas, deixando necessariamente à margem outras cinematografias, formas de experimentação e circuitos de produção desenvolvidos no período.

A própria noção de significação psicodélica constitui, simultaneamente, um limite da pesquisa. Ao propô-la como possibilidade de leitura, esta dissertação assume o caráter situado e interpretativo de suas análises. Não se pretendeu estabelecer critérios universais de classificação nem estabilizar a psicodelia como conceito aplicável de maneira homogênea a diferentes obras e

contextos históricos. Tal abertura implica reconhecer que outros recortes teóricos, metodológicos e historiográficos podem produzir leituras distintas do mesmo corpus, tensionando, ampliando ou reformulando as interpretações aqui desenvolvidas.

As questões abertas por este percurso excedem, contudo, os limites do corpus analisado. Diferentes filmes produzidos no período permitem ampliar a investigação sobre as relações entre experiência subjetiva, transformação histórica e formas cinematográficas. Entre essas possibilidades, destacam-se as relações entre casamento, desenvolvimento econômico e papéis de gênero em *Mar de Rosas* (Carolina, 1977), de Ana Carolina, e *A Hora da Estrela* (Amaral, 1985) de Suzana Amaral; as representações do fracasso dos projetos de integração nacional e das promessas do chamado “milagre econômico” em *Iracema: Uma Transa Amazônica* (Bodanzky & Senna, 1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; e as articulações entre idiossincrasia, realismo e subdesenvolvimento latino-americano em *Bye Bye Brasil* (Diegues, 1979), de Carlos Diegues, e *Cabra Marcado Para Morrer* (Coutinho, 1984) de Eduardo Coutinho.

O Olho da Mente

Por fim, retomamos o título deste trabalho — *O Olho da Mente* — por meio de uma última análise, cuja diegese condensa muitas das tensões centrais identificadas ao longo da dissertação. *Sargento Getúlio* (Penna, 1983), de Hermano Penna (Figura 26), permite estabelecer novas conexões com os pontos de partida desta pesquisa e, simultaneamente, encerrar o percurso analítico desenvolvido.

Do projeto nacional-popular ainda atravessado pelo desenvolvimentismo em *O Pagador de Promessas* às subjetividades fragmentadas e trágicas de *Sargento Getúlio*, o percurso desta pesquisa buscou acompanhar transformações estéticas e políticas no cinema brasileiro durante a ditadura civil-militar. Ao mesmo tempo que expressam projetos de resistência e imaginação

política, os filmes analisados também evidenciam os limites, as contradições e os impasses desses mesmos horizontes históricos.

Figura 26

Colagem das Cenas Finais de Sargento Getúlio (Penna, 1983)



Baseado no romance homônimo de João Ubaldo Ribeiro, publicado originalmente em 1971 (J. U. Ribeiro, 2000), o filme narra a trajetória de um sargento da polícia militar (Lima Duarte) —

situado, aparentemente, na década de 1950 — encarregado de conduzir um inimigo político de Paulo Afonso a Barra dos Coqueiros, em sua última missão antes da aposentadoria. Trata-se de uma narrativa regionalista e satírica, estruturada por meio de monólogos que transitam entre a voz da personagem, seu prisioneiro e o fluxo de consciência, incorporando também rupturas temporais que recuperam episódios do passado do agente. A questão central que atravessa a narrativa pode ser formulada nos seguintes termos: o que fará o protagonista quando tudo estiver concluído? O conflito deixa de ser apenas externo ou histórico e estrutura a própria subjetividade da personagem. Como em muitas das obras analisadas ao longo desta dissertação, a dúvida, a inação e o confronto entre destino e vontade tornam-se elementos centrais da experiência trágica. A dúvida se intensifica quando a ordem inicial, lançadora da trama do filme, é revogada — ele já não precisa mais cumprir a tarefa e pode deixar o homem ir embora. Porém, não o solta. Estava comprometido, foi pago para tal e diz que, como missão, deve chegar ao seu destino e, se quiserem, que soltem o homem lá. A tarefa, no entanto, já assumira dimensões existenciais na cabeça do capitão que vê nisso a prova de uma nova construção do mundo da qual ele não faz mais parte. Ainda assim, permanece a indagação: irá ele prosseguir? E, se o fizer, por quê?

O próprio autor define o romance como uma obra de aretê (J. U. Ribeiro, 2000), termo de origem grega que remete à realização plena e excelente de uma tarefa, mesmo diante de seus custos. Trata-se de um princípio que encontra ressonância em figuras trágicas como Antígona e Hamlet. O autor reescreve uma versão do famoso príncipe em linguagem regionalizada na voz do capitão, que é dramatizada como fluxo de consciência por Lima Duarte, entre terminar de cumprir ou não sua tarefa:

Levo ou não levo, é isso. Talvez seja melhor sofrer a sorte da gente de qualquer jeito, porque deve estar escrito. Ou é melhor brigar com tudo e acabar com tudo. Morrer é como

que dormir e dormindo é quando a gente termina as consumições, porisso é que a gente sempre quer dormir. Só que dormir pode dar sonhos e aí fica tudo no mesmo. Porisso é que é melhor morrer, porque não tem sonhos, quando a gente solta a alma e tudo finda. Porque a vida é comprida demais e tem desastres. Quem aguenta a velhice que vai chegando, os espotismos e as ordens falsas, a dor de corno, as demoras em tudo, as coisas que não se entende e a ingratidão, quando a gente não merece, se a gente mesmo pode se despachar, até com uma faca? Quem é que aguenta esse peso, nessa vida que só dá suor e briga? Quem aguenta é quem tem medo da morte, porque de lá nenhum viajante voltou e isso é que enfraquece a vontade de morrer. E aí a gente vai suportando as coisas ruins, só para não experimentar outras, que a gente não conhece ainda. E é pensando que a gente fica frouxo e a vontade de brigar se amarela quando se assunta nisso, e o que a gente resolveu fazer, quando a gente se lembra disso se desvia e acaba não se fazendo nada. Padre, ô reverêndio, em suas rezas, lembre dos meus pecados. (J. U. Ribeiro, 2000, p. 64)

A inação, a dúvida e o conflito emergem como forças humanas que se chocam com essa determinação. Nos últimos momentos do filme, entre balas e perseguições finais, o sargento lamenta a morte de Amaro, seu motorista, morto em tiroteio em sequência anterior, e passa por alguns momentos de alucinação em que vê figuras históricas brasileiras vestidas em fantasias coloridas (um soldado da Primeira República com a espada para cima, uma mulher em vestes brancas com véu, um cangaceiro que lembra Lampião, um sertanejo com o crânio de boi) enquanto tateia no escuro pela noite com o prisioneiro político sangrando nas costas. Passando despercebido entre essas figuras, sob uma música regional que canta “se você pensa que eu estou sozinho, eu não estou sozinho não”, ele encontra uma canoa no lago escuro e desliza para longe.

Quando chega a uma borda, já é dia. Um arco-íris está atrás do velho sargento que desce com o homem e o amarra em uma palmeira depois de curta caminhada. Diz-lhe que o entregará e quer olhar para o chefe que pediu para mostrar: “olha aí sua encomenda”. Se debate com o que ele possa dizer sobre o recado secundário, de que ele poderia soltar o homem, e que então ele responderá com a recordação de cada detalhe de como o pediu, de onde estavam, de como cumpria um acordo pré-estabelecido. Prossegue, no entanto, percebendo-se já não inteiramente o mesmo.

... aquele homem que o senhor mandou não é mais aquele. Eu era ele, agora eu sou eu.

Hum, seja homem, sustente o seu, que eu sustentei o meu, tome seu pacote e não rode essa manivela desse telefone para chamar nada, que não adianta, porque eu vou atravessar essa porta, com sua licença, estimo recomendação a seus parentes, muito agradecido por tudo, qualquer coisa estou às ordens, ainda não sei aonde, muito prazer, passe bem, muito obrigado, viva nós, qualquer coisa estou na sua disposição, agora aquele cabo na porta é melhor que ele não me pare, estou lhe dizendo, doutor, não sou mais aquele que o senhor mandou para Paulo Afonso, eu era ele e agora eu sou eu. (J. U. Ribeiro, 2000, p. 106)

A fragmentação narrativa, o excesso imagético, a ruptura da causalidade linear e a deformação perceptiva funcionavam como formas de significar uma experiência, que também nos outros filmes, estava associada a uma paisagem histórica marcada pela repressão política, pela modernização desigual e pela instabilidade reformista. As figuras que lhe passaram despercebidas não eram mais condições estranhas, mas compositoras do estranhamento que o sargento, desde o início do livro, tecia sobre si mesmo e o que seria depois que não fosse mais. O que aconteceria quando o que o definiu começasse a desaparecer?

Em movimento paralelo, compreendemos a psicodelia não como mera estética importada, mas como elaboração simbólica das contradições nacionais, cujas formas estéticas e narrativas

tornaram sensíveis tensões históricas do período e abriram outras possibilidades de percepção e significação.

Psicodélico, a “revelação ou manifestação da consciência”, dá olhos à mente. É como Hamlet responde a Horácio quando este lhe pergunta onde vê seu pai — “*in my mind’s eye*” (Shakespeare, 2001/1603, p. 16) — e é um não-problema na peça separar os processos sensórios e psicológicos do filho em luto. Vê o pai, no olho da mente, como a câmera de Sargento Getúlio vê o contexto sócio-histórico no qual ele é cercado. A câmera, a arte e a história participam, assim, da objetivação de subjetividades que não se opõem ao mundo objetivo, pois já são constituídas em relação com ele. O que se transforma interiormente não deixa, por isso, de ser histórico; e aquilo que a consciência vê não deixa, por isso, de ser real.

A história — assim como as histórias aqui analisadas e a própria dissertação — não se encerra. O cinema brasileiro continua dando forma às suas disputas, projetos e questionamentos. Trata-se de uma batalha travada pela impossibilidade de não a travar em vida. Ou, como escreveria William Shakespeare, na tradução de Millôr Fernandes:

Ser ou não ser – eis a questão.

Será mais nobre sofrer na alma

Pedradas e flechadas do destino feroz

Ou pegar em armas contra o mar de angústias –

E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;

Só isso. E com o sono – dizem – extinguir

Dores do coração e as mil mazelas naturais

A que a carne é sujeita; eis uma consumação

Ardentemente desejável. Morrer – dormir –

Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que não de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
Com um simples punhal? Quem agüentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
A fugirmos pra outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz todos nós covardes.
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma no doentio pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,

Perdem o nome de ação. (Vê Ofélia rezando.)

Mas, devagar, agora!

A bela Ofélia!

(Para Ofélia.) Ninfa, em tuas orações

Sejam lembrados todos os meus pecados. (Shakespeare, 1999, p. 51)

Referências

As referências sinalizadas com asterisco (*) foram incluídas nas análises dos filmes.

Acom, A. C., & Moraes, D. R. S. (2019). Zé do Caixão: Horror caipira, notas sobre cultura popular e surrealismo. *Revista Livre de Cinema*, 6(1), 13–35.

<http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/203>

Aguiar, A. L. L. (2010). *Glauber em crítica e autocrítica* [Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia]. Repositório Institucional da Universidade Federal da Bahia.

<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8391>

Almeida, R. D. (2014). Jean-Paul Sartre e o Terceiro Mundo. In *Anais do IV Congresso Internacional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas*.

https://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1395367297_ARQUIVO_Jean-PaulSartreeoTerceiroMundo.pdf

Amancio, T. (2007). Pacto cinema-Estado: Os anos Embrafilme. *Alceu*, 8(15), 173–184.

https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf

*Amaral, S. (Diretora). (1985). *A hora da estrela* [Filme]. Embrafilme.

Andrade, J. B. (Diretor). (1981). *O homem que virou suco* [Filme]. Raiz Produções Cinematográficas; Embrafilme.

Andrade, J. P. (Diretor). (1966). *O padre e a moça* [Filme]. Difilm; Filmes do Serro Ltda.; Filmes do Triângulo.

*Andrade, J. P. (Diretor). (1969). *Macunaíma* [Filme]. Difilm; Filmes do Sêro Ltda.

*Andrade, J. P. (Diretor). (1972). *Os inconfidentes* [Filme]. Filmes do Sêro Ltda.

Andrade, J. P. (Diretor). (1975). *Guerra conjugal* [Filme]. Indústria Cinematográfica Brasileira Ltda.; Filmes do Serro Ltda.

Associação Brasileira de Críticos de Cinema. (2016). *Os 100 melhores filmes brasileiros*. Editora Letramento.

Babenco, H. (Diretor). (1976). *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* [Filme]. H. B. Filmes.

*Babenco, H. (Diretor). (1981). *Pixote: A lei do mais fraco* [Filme]. H. B. Filmes Ltda.; Unifilm.

Babenco, H. (Diretor). (1985). *O beijo da mulher aranha* [Filme]. HB Filmes; FilmDallas Pictures; Sugarloaf Films, Inc.

Bakhtin, M. M. (2008). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, Trad., 4ª ed.). Forense Universitária. (Obra original publicada em 1963)

Bakhtin, M. M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Hucitec.

*Barreto, B. (Diretor). (1976). *Dona Flor e seus dois maridos* [Filme]. Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda.

Benjamin, W. (1996). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.

Beserra, F., & Vieira, T. (2020). Desafios para uma psicoterapia aliada ao uso de psicodélicos no Brasil. In F. Beserra & S. Rodrigues (Eds.), *Psicodélicos no Brasil: Ciência e saúde* (Vol. 1). Editora CRV. <https://doi.org/10.24824/978655578184.7>

Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais. (2021, 6 de junho). *O exílio de Paulo Freire*. <https://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/o-exilio-de-paulo-freire-2>

*Bodanzky, J., & Senna, O. (Diretores). (1975). *Iracema: Uma transa amazônica* [Filme]. Stopfilm Ltda.; Jorge Roberto Bodanzky; ZDF.

- Bogéa, D. B. (2020). Introdução à filosofia: O *pathos* do espanto e as grandes questões existenciais. *Trágica: Estudos de Filosofia da Imanência*, 12(1), 26–46.
<https://doi.org/10.25244/tf.v12i1.26>
- Branco, J. C. (2025). O prefácio de Jean-Paul Sartre a Os condenados da terra: Manifesto pela liberdade. *Philosophos – Revista de Filosofia*, 30(2), 1–37.
<https://doi.org/10.5216/phi.v30i2.84002>
- Brandão, L. H. S. (2019). *Tóxico-subversão: Anticomunismo e proibicionismo na construção do “inimigo interno” durante a Ditadura Militar no Brasil* [Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília]. Repositório Institucional da UnB.
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/37332>
- Butler, J. (2018). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Editora José Olympio.
- Byock, I. (2018). Taking psychedelics seriously. *Journal of Palliative Medicine*, 21(4), 417–421.
<https://doi.org/10.1089/jpm.2017.0684>
- Canclini, N. G. (2019). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (4ª ed.). EDUSP.
- Candeias, O. (Diretor). (1967). *A margem* [Filme]. Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira.
- Capucci, R. R., & Silva, D. N. H. (2018). “Ser ou não ser”: A *perejivanie* do ator nos estudos de L. S. Vigotski. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 35(4), 351–362.
<https://doi.org/10.1590/1982-02752018000400003>
- Cardoso, I. B. (2020). História cultural, linguagem fílmica e ditadura militar brasileira. *Topoi*, 21(43), 265–270. <https://doi.org/10.1590/2237-101X02104314>

- *Carolina, A. (Diretora). (1977). *Mar de rosas* [Filme]. Área Produções Cinematográficas; Crystal Cinematográfica; Mário Volcoff Produções.
- Carvana, H. (Diretor). (1983). *Bar esperança* [Filme]. Embrafilme; Ponto Filmes.
- Castro, R. (1992). *O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues*. Companhia das Letras.
- Ceccon, C., & Paiva, M. (1978). Paulo Freire, no exílio, ficou mais brasileiro ainda. *O Pasquim*, 462, 7–11. <https://acervo.paulofreire.org/handle/7891/1350>
- Cine Terror. (2023, June 13). *Está Noite Encarnarei no teu Cadáver (1967) - Filme Completo* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KaxFcMa05cc>
- Cook, L. (2014). *Altered states: The American psychedelic aesthetic* [Doctoral dissertation, Northeastern University]. Northeastern University Library Digital Repository. <http://hdl.handle.net/2047/d20004957>
- Correia, C. A. P. (Diretor). (1980). *Cabaret mineiro* [Filme]. Embrafilme.
- Costa, E. M. (2024). A gênese da teoria histórico-cultural nos manuscritos de Vigotski de 1926. *Psicologia Escolar e Educacional*, 28, Article e257323. <https://doi.org/10.1590/2175-35392024-257323>
- Costa, E. V. (1998). *Coroas de glória, lágrimas de sangue: A rebelião dos escravos de Demerara em 1823*. Companhia das Letras.
- Costas, F. A. T., & Ferreira, L. S. (2011). Sentido, significado e mediação em Vigotski: Implicações para a constituição do processo de leitura. *Revista Iberoamericana de Educación*, 55, 205–223. <https://doi.org/10.35362/rie550532>
- *Coutinho, E. (Diretor). (1984). *Cabra marcado para morrer* [Filme]. Mapa Filmes.
- Cunha, F. L. (2015). Os “cordões” entre *confettis*, serpentinas e lança-perfumes: O carnaval do “Zé Povinho” e as diferentes formas de brincar e tentar regar o carnaval carioca em fins

- do século XIX e início do século XX. *Diálogos*, 19(2), 565–591.
<https://doi.org/10.4025/dialogos.v19i2.976>
- Da Silva, I. M. V. (2018). A trajetória artístico-intelectual glauberiana. *Revista Brasileira de Sociologia*, 6(14), 222–241. <https://doi.org/10.20336/rbs.428>
- Dahl, G. (Diretor). (1969). *O bravo guerreiro* [Filme]. Difilm; Saga Filmes Ltda.
- del Olmo, R. (2004). *A face oculta da droga*. Revan.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 1: A imagem-movimento* (S. Senra, Trad.). Brasiliense.
- Deleuze, G. (1990). *Cinema 2: A imagem-tempo* (E. Imaz, Trad.). Brasiliense.
- Delmanto, J. (2013). *Camaradas caretas: Drogas e esquerda no Brasil após 1961* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/d.8.2013.tde-29052013-102255>
- Didion, J. (1968). *Slouching towards Bethlehem*. Farrar, Straus and Giroux.
- Diegues, C. (Diretor). (1977). *Chuvas de verão* [Filme]. Alter Filmes Ltda.; Terra Filmes Ltda.
- *Diegues, C. (Diretor). (1979). *Bye bye Brasil* [Filme]. Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda.
- Duarte, A. (Diretor). (1962). *O pagador de promessas* [Filme]. Cinedistri.
- Duarte, M. A. (2024). Uma vida por trás da teoria histórico-cultural: Lev Semionovitch Vigotski. *Revista HISTEDBR On-line*, 24, Article e024011.
<https://doi.org/10.20396/rho.v24i00.8673785>
- Dyck, E. (2007). Acid trip: The history of LSD—the original psychedelic drug. *The Biochemist*, 29(2), 20–23. <https://doi.org/10.1042/BIO02902020>

- Dyck, E., & Farrell, P. (2018). Psychedelics and psychotherapy in Canada: Humphry Osmond and Aldous Huxley. *History of Psychology*, 21(3), 240–253.
<https://doi.org/10.1037/hop0000088>
- Eisenstein, S. (Diretor). (1925). *O encouraçado Potemkin* [Filme]. Mosfilm.
- Elias, N. (1994). *O processo civilizador: Uma história dos costumes* (Vol. 1). Jorge Zahar.
- Fanon, F. (2022). *Os condenados da terra*. Companhia das Letras.
- Farias, R. (Diretor). (1962). *O assalto ao trem pagador* [Filme]. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.
- *Farias, R. (Diretor). (1982). *Pra frente, Brasil* [Filme]. R. F. Farias Ltda.; Embrafilme.
- Fernandes, P. (2016). Povos indígenas, segurança nacional e a Assembleia Nacional Constituinte. *InSURgência*, 1(2), 142–175.
<https://doi.org/10.26512/insurgncia.v1i2.18881>
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- Freitas, J. C. C., Shanenawa, M. B. S., & Maia, N. C. M. (2024). Enteogenia e psicodelia: As filosofias da ancestralidade nas revoluções científicas. *Kalágatos*, 21(2), Article eK24041. <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/13187>
- Galvão, T. F., & Pereira, M. G. (2022). Revisões sistemáticas e outros tipos de síntese de evidências: Conceitos, classificação e aplicabilidade. *Epidemiologia e Serviços de Saúde*, 31(3), Artigo e2022422. <https://doi.org/10.1590/S2237-96222022000300023>
- George, J. R., Michaels, T. I., Sevelius, J., & Williams, M. T. (2019). The psychedelic renaissance and the limitations of a White-dominant medical framework: A call for indigenous and ethnic minority inclusion. *Journal of Psychedelic Studies*, 4(1), 4–15.
<https://doi.org/10.1556/2054.2019.015>

- Giambiagi, F., Villela, A. V., Castro, L. B., & Hermann, J. (Eds.). (2011). *Economia brasileira contemporânea: 1945–2010* (2ª ed.). Elsevier.
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano* (B. Cruz, C. A. Medeiros, C. G. Zambrano, & T. Nascimento, Trans.). Zahar.
- Guerra, R. (Diretor). (1962). *Os cafajestes* [Filme]. Magnus Filmes Ltda.; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.
- Guerra, R. (Diretor). (1963). *Os fuzis* [Filme]. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Embrafilme.
- Guimarães, D. S. (2020). *Dialogical multiplication: Principles for an indigenous psychology*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-26702-5>
- Guimarães, P., & Oliveira, S. (2021). *Helena Ignez: Atriz experimental*. Edições Sesc SP.
- Han, B.-C. (2015). *Sociedade do cansaço* (E. P. Giachini, Trad.). Vozes.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Hart, C. (2021). *Drogas para adultos: Uma perspectiva sem preconceitos*. Zahar.
- Hirszman, L. (Diretor). (1965). *A falecida* [Filme]. Meta Produções Cinematográficas Ltda.
- *Hirszman, L. (Diretor). (1974). *S. Bernardo* [Filme]. Saga Filmes.
- Hirszman, L. (Diretor). (1981). *Eles não usam black-tie* [Filme]. Embrafilme.
- Hobsbawm, E. J. (1995). *A era dos extremos: O breve século XX (1914–1991)*. Companhia das Letras.
- Huxley, A. (1932). *Brave new world*. Chatto & Windus.
- Huxley, A. (1954). *The doors of perception*. Chatto & Windus.

Ivo, V., & Coura, I. (2025). Afetos e memória: O cinema na historicização da ditadura militar brasileira. *Revista Histórias Públicas*, 3(6), 41–65.

<https://doi.org/10.36704/rhp.v3i6.9383>

*Jabor, A. (Diretor). (1973). *Toda nudez será castigada* [Filme]. Produções Cinematográficas Roberto Farias.

*Jabor, A. (Diretor). (1978). *Tudo bem* [Filme]. Embrafilme; Europa Filmes.

James, W. (2019). *As variedades da experiência religiosa*. Editora Cultrix.

Johnstad, P. G. (2023). Entheogenic spirituality: Characteristics of spiritually motivated psychedelics use. *The International Journal for the Psychology of Religion*, 33(4), 380–396. <https://doi.org/10.1080/10508619.2022.2148060>

Junqueira Netto, R. P. (2024). O cinema marginal em *Sem Essa*, *Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla. In *Anais do X Simpósio Nacional de História Cultural* (pp. 277–290). <https://gthistoriacultural.com.br/anais/Xsimposio/34%20-%20O%20CINEMA%20MARGINAL%20EM%20SEM%20ESSA.pdf>

Khoury, W. H. (Diretor). (1964). *Noite vazia* [Filme]. Kamera Filmes; Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Klotzel, A. (Diretor). (1985). *A marvada carne* [Filme]. Tatu Filmes; Embrafilme.

Krenak, A. (2020). *A vida não é útil*. Companhia das Letras.

Leite, M. (2021). *Psiconautas: Viagens com a ciência psicodélica brasileira*. Fósforo.

Lima, W., Jr. (Diretor). (1978). *A lira do delírio* [Filme]. Embrafilme; Produções Cinematográficas R. F. Farias.

Lima, W., Jr. (Diretor). (1983). *Inocência* [Filme]. L. C. Barreto; Embrafilme.

- Lippi, C. S. (2013). O discurso das drogas construído pelo direito internacional. *Revista de Direito Internacional*, 10(2), 53–65. <https://doi.org/10.5102/rdi.v10i2.1993>
- Luoma, J. B., Davis, A. K., Watts, R., & McCracken, L. M. (2020). Integrating contextual behavioral science with research on psychedelic assisted therapy: Introduction to the special section. *Journal of Contextual Behavioral Science*, 15, 207–209. <https://doi.org/10.1016/j.jcbs.2020.01.004>
- Maciel, A., Jr., & Lobo, A. S. Á. (2019). A experiência do fora em Bang Bang: Os movimentos erráticos no cinema menor de Andrea Tonacci. *Alceu*, 19(39), 139–158. <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v20.ed39.2019.39>
- Maheirie, K., & Pretto, Z. (2007). O movimento progressivo-regressivo na dialética universal e singular. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, 19(2), 455–462. <https://doi.org/10.1590/S0104-80232007000200014>
- Marins, J. M. (Diretor). (1964). *À meia-noite levarei sua alma* [Filme]. Cinematográfica Apolo.
- *Marins, J. M. (Diretor). (1966). *Esta noite encarnarei no teu cadáver* [Filme]. Ibéria Filmes.
- Marques, T. C. N. (2019). O voto feminino no Brasil (2ª ed.). Câmara dos Deputados. <https://www.camara.leg.br/midias/file/2020/11/voto-feminino-brasil-2ed-marques.pdf>
- Martins, A. F., & Machado, P. (2014). Imagem-performada e imagem-atestação: O documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia*, 28, 70–82. <https://doi.org/10.1590/1982-25542014216497>
- Meireles, C. (1953). *Romanceiro da inconfidência*. Livros d Portugal.
- Methley, A. M., Campbell, S., Chew-Graham, C., McNally, R., & Cheraghi-Sohi, S. (2014). PICO, PICOS and SPIDER: A comparison study of specificity and sensitivity in three

- search tools for qualitative systematic reviews. *BMC Health Services Research*, 14, Article 579. <https://doi.org/10.1186/s12913-014-0579-0>
- Mikosz, J. E. (2018). A arte visionária e a Ayahuasca: Representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinários de consciência (ENOC). *Revista Húmus*, 8(22). <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/8978>
- Moraes, R. C. (2013). O legado de Margareth Thatcher. *Conjuntura Internacional*, 10(2), 19–29. <https://periodicos.pucminas.br/conjuntura/article/view/5699>
- Moreira, S. S. S. C. (2017). *Aristóteles e o conceito de espanto admirativo como princípio de ensino* [Dissertação de mestrado, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca]. Centre for Digital Philosophy. <https://philarchive.org/archive/MORAE0-18>
- Morettin, E. V. (2003). O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História Questões & Debates*, 38(1), 11–42. <https://doi.org/10.5380/his.v38i0.2713>
- Napolitano, M. (2008). A história depois do papel. In C. B. Pinsky & T. R. de Luca (Eds.), *O historiador e suas fontes* (pp. 235–289). Contexto.
- Napolitano, M. (2014). *1964: História do regime militar brasileiro*. Contexto.
- O que é isso, companheiro? – Memória, historiografia e representação da luta armada no cinema brasileiro. (n.d.). https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9863/9863_5.PDF
- Olah, N. (2023). *Bad taste: Or the politics of ugliness*. Dialogue Books.
- Oliveira, D. (Diretor). (1966). *Todas as mulheres do mundo* [Filme]. Difilm; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Saga Filmes.
- Oliveira, W. V., & Pavão, E. N. A. (2011). Arte e política no cinema de Glauber Rocha: Uma análise do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. *Tempos Históricos*, 15(1), 191–202. <https://doi.org/10.36449/rth.v15i1.5704>

- Organização Mundial da Saúde. (2022). *World mental health report: Transforming mental health for all*. <https://www.who.int/publications/i/item/9789240049338>
- Otre, M. A. C. (2017). Cinema de intervenção: Memória, cumplicidade e incorporação do documentário como linguagem importante ao movimento operário brasileiro dos anos 1970 e 1980. *Intercom*, 40(1), 251–253. <https://doi.org/10.1590/1809-58442017116>
- Page, M. J., McKenzie, J. E., Bossuyt, P. M., Boutron, I., Hoffmann, T. C., Mulrow, C. D., Shamseer, L., Tetzlaff, J. M., Akl, E. A., Brennan, S. E., Chou, R., Glanville, J., Grimshaw, J. M., Hróbjartsson, A., Lalu, M. M., Li, T., Loder, E. W., Mayo-Wilson, E., McDonald, S., ... Moher, D. (2022). A declaração PRISMA 2020: Diretriz atualizada para relatar revisões sistemáticas. *Epidemiologia e Serviços de Saúde*, 31(2), Artigo e2022107. <https://doi.org/10.5123/S1679-49742022000200033>
- Peixoto, M. (Diretor). (1931). *Limite* [Filme]. Cinédia.
- *Penna, H. (Diretor). (1983). *Sargento Getúlio* [Filme]. Blimp Film; Luz XXI Cine Vídeo; Embrafilme.
- *Person, L. S. (Diretor). (1965). *São Paulo Sociedade Anônima* [Filme]. Socine Produções Cinematográficas.
- Person, L. S. (Diretor). (1967). *O caso dos irmãos Naves* [Filme]. Lauper Filmes; MC Filmes.
- Piovesan, F. (2009). Direitos humanos: Desafios e perspectivas contemporâneas. *Revista do Tribunal Superior do Trabalho*, 75(1), 107–113. <https://hdl.handle.net/20.500.12178/6566>
- Pollan, M. (2019). *How to change your mind*. Penguin Books.
- Praciano, R. C. (2015). William James e os estados alterados da consciência. *Cognitio-Estudos*, 12(2), 242–253. <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/23550>

- Ribeiro, C. O., & Tostes, A. (2020). Polidoxia, entrelugares e fronteiras da cultura e pluralismo religioso. *Reflexão*, 45, 1–17. <https://doi.org/10.24220/2447-6803v45e2020a4892>
- Ribeiro, J. U. (2000). *Sargento Getúlio*. Nova Fronteira.
- Ribeiro, S. (2019). *O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho*. Companhia das Letras.
- Ridenti, M. (2014). *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV* (2ª ed.). Editora Unesp.
- Rocha, G. (Diretor). (1962). *Barravento* [Filme]. Horus Filmes Ltda.
- *Rocha, G. (Diretor). (1964). *Deus e o diabo na terra do sol* [Filme]. Copacabana Filmes.
- *Rocha, G. (Diretor). (1967). *Terra em transe* [Filme]. Mapa Produções Cinematográficas Ltda.
- Rocha, G. (Diretor). (1977). *Di-Glauber* [Filme]. Embrafilme.
- *Rocha, G. (Diretor). (1980). *A idade da Terra* [Filme]. Glauber Rocha Produções Artísticas; Embrafilme.
- Rodrigues, N. (2012). *Toda nudez será castigada: Obsessão em três atos: Tragédia carioca* (3ª ed.). Nova Fronteira.
- Ross, S. A. (2022). Pleasure and pain. In W. Schweiker (Ed.), *Encyclopedia of religious ethics* (pp. 1035–1042). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118499528.ch114>
- Ross, S., Bossis, A., Guss, J., Agin-Liebes, G., Malone, T., Cohen, B., Mennenga, S. E., Belser, A., Kalliontzi, K., Babb, J., Su, Z., Corby, P., & Schmidt, B. L. (2016). Rapid and sustained symptom reduction following psilocybin treatment for anxiety and depression in patients with life-threatening cancer: A randomized controlled trial. *Journal of Psychopharmacology*, 30(12), 1165–1180. <https://doi.org/10.1177/0269881116675512>
- Sampaio, A. (Diretora). (1984). *Amor maldito* [Filme]. A. F. Sampaio Produções Artísticas; Gaivota Filmes.

- Sanches, M., Neto. (2022). Herói primitivo. In M. de Andrade (Ed.), *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter* (pp. 5–18). Editora UFFS.
- Santos, N. P. (Diretor). (1963). *Vidas secas* [Filme]. Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A.
- Santos, N. P. (Diretor). (1984). *Memórias do cárcere* [Filme]. L. C. Barreto Produções; Regina Filmes.
- Santos, R. (Diretor). (1965). *A hora e vez de Augusto Matraga* [Filme]. L. C. Barreto Produções Cinematográficas; Difilm.
- Saraceni, P. C. (Diretor). (1965). *O desafio* [Filme]. Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes.
- Sartre, J.-P. (2002). *Crítica da razão dialética*. DP&A.
- Serra, J. J., & Soares, R. L. (2024). A memória política brasileira em imagens animadas: Entre documentação e fabulação. *Tempo*, 30(2), Artigo e300205. <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2024v300205>
- Sessa, B. (2018). The 21st century psychedelic renaissance: Heroic steps forward on the back of an elephant. *Psychopharmacology*, 235(2), 551–560. <https://doi.org/10.1007/s00213-017-4713-7>
- *Sganzerla, R. (Diretor). (1968). *O bandido da luz vermelha* [Filme]. Distribuidora de Filmes Urânio Ltda.; Mercúrio Produções.
- *Sganzerla, R. (Diretor). (1970). *Sem essa, aranha* [Filme]. Belair Filmes.
- Shakespeare, W. (1999). *Hamlet* (M. Fernandes, Trad.). L&PM.
- Shakespeare, W. (2001). *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (M. Frommentin, Ed.). Project Gutenberg. (Obra original publicada em 1603)

- Silva, D. N. H., & Magiolino, L. (2018). Educação estética: Princípios e fundamentos a partir das elaborações de L. S. Vigotski. *Cadernos Cedes*, 44(124), 268–279.
<https://doi.org/10.1590/CC287818>
- Silveira, R. G., & Carvalho, F. O. (2015). Embrasil x Boca do Lixo: As relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política*, 8(24), 73–93. <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/24616>
- Stigger, H., & Gerbase, C. (2012). Cinema brasileiro e a experiência da ditadura militar. *Alceu*, 13(25), 110–122. https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/artigo9_25.pdf
- Tanko, J. B. (Diretor). (1981). *Os saltimbancos trapalhões* [Filme]. Europa Filmes.
- Thiengo, P. C. S., Gomes, A. M. T., Mercês, M. C. C., Couto, P. L. S., França, L. C. M., & Silva, A. N. (2019). Espiritualidade e religiosidade no cuidado em saúde: Revisão integrativa. *Cogitare Enfermagem*, 24, Article e58692. <https://doi.org/10.5380/ce.v24i0.58692>
- Timmermann, C., Bauer, P. R., Gosseries, O., Vanhaudenhuyse, A., Vollenweider, F., Laureys, S., Singer, T., Mind and Life Europe (MLE) ENCECON Research Group, Antonova, E., & Lutz, A. (2023). A neurophenomenological approach to non-ordinary states of consciousness induced by psychedelics. *Trends in Cognitive Sciences*, 27(2), 139–159.
<https://doi.org/10.1016/j.tics.2022.11.006>
- Tonacci, A. (Diretor). (1968). *Blá, blá, blá* [Filme]. Total Filmes.
- *Tonacci, A. (Diretora). (1971). *Bang bang* [Filme]. Total Filmes.
- Tschiptschin, I. (2016). Brasília em *A Idade da Terra*: Apontamentos para uma análise figural. *Pós*, 23(41), 164–177. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v23i41p32-50>

- Veiga, A. M. (2023). Cinema de mulheres como resistência à ditadura a partir de uma fonte de pesquisa. *Estudos Avançados*, 37(108), 297–312. <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2023.37108.018>
- Ventura, Z. (2018). *1968: O ano que não terminou*. Objetiva.
- Vieira, J. L. (2018). O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. *Acervo*, 16(1), 45–62.
<https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/133>
- Vigotski, L. S. (1996). *Pensamento e linguagem*. Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (1998). The problem of age. In R. W. Rieber (Ed.), *The collected works of L. S. Vigotski: Vol. 5: Child psychology* (pp. 187–205). Plenum Press.
- Vigotski, L. S. (1999). *Psicologia da arte*. Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (2018). *Vigotski's notebooks*. Springer.
- Vigotski, L. S. (2024). *O essencial de Vigotski* (R. W. Rieber & D. K. Robinson, Eds.; P. N. Marques & C. Souza, Trans.). Vozes.
- Vigotski, L. S. (2025). *Psicologia da arte* (P. Marques, Trad.). Editora Mire Veja.
- Xavier, I. (1983). *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. Brasiliense.
- Xavier, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Brasiliense.
- Xavier, I. (2003). *O olhar e a cena*. Cosac Naify.