

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ (UESPI)
CAMPUS POETA TORQUATO NETO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS (CCHL)
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

DA CIDADE DE DEUS AO PICO DA NEBLINA:

A guerra às drogas na cultura cinematográfica da O2 Filmes

Natanael Kennedy Silva

Teresina, PI

2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ (UESPI)
CAMPUS POETA TORQUATO NETO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS (CCHL)
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

DA CIDADE DE DEUS AO PICO DA NEBLINA:

A guerra às drogas na cultura cinematográfica da O2 Filmes

Natanael Kennedy Silva

Trabalho de conclusão de curso apresentado à disciplina de TCC 2 ministrado pelo professor Sérgio Romualdo Lima Brandim no curso de História da Universidade Estadual do Piauí campus Poeta Torquato Neto, como requisito parcial e obrigatório para aprovação na disciplina.

Orientador: Sergio Romualdo Lima Brandim

Teresina, PI

2025

AGRADECIMENTOS

Estava ouvindo Saudades Mil do 509-e e, parafraseando a música... saudades dona da Paz, tudo bem? Espero que sim e que esta pesquisa a encontre na mais pura paz espiritual, e que você esteja firme e forte. Olha, por aqui nada anda bem, cada dia que passa as coisas ficam mais difíceis. Com o Lourenço tá tudo bem, pois ele ainda é uma criança e não compreende as surpresas da vida. A História foi uma jornada longa pra mim, 8 anos e 1 diploma. Não foi por falta de capacidade, apenas senti que estava no meu próprio ritmo, sem imaginar que o tempo seria curto para nós. Se eu soubesse, tinha te dado essa alegria de me ver formado. De 2020 para cá as coisas mudaram um pouco, eu conheci a Isadora, minha esposa e co-orientadora, sem ela muita coisa não seria possível na minha vida. Ela cuidou de mim de todas as maneiras e tornou minha vida viável. Eu a amo, nós construímos uma família massa e essa parceria foi o que me deu sustento e me fez não desviar do caminho. Saudades mil.

*Canto a história do traficante
Do ladrão no banco bebendo seu sangue
Do moleque com a testa no muro da Febem
Do nordestino tomando sopa na cetem
Canto do corpo que boia decomposto no rio
A 12 que entra na mansão a mil
Cadê o dinheiro tio, não tem?
Então bum, vai pra puta que o pariu*

*O meu assunto é favela, farinha, detenção
Sou locutor do inferno até a morte*

(A minha voz está no ar, Facção Central)

RESUMO

Este estudo examina a representação da guerra às drogas no cinema brasileiro, com foco em duas produções da O2 Filmes. A pesquisa aborda a evolução histórica do cinema no Brasil desde os seus primórdios, passando pela influência de produções estrangeiras, até a consolidação de uma cinematografia nacional autêntica e representativa. Analisa-se como filmes emblemáticos como "Cidade de Deus" e a série "Pico da Neblina" refletem e dialogam com a realidade social e política do país, expondo as complexidades e contradições da guerra às drogas. O trabalho destaca a intersecção entre arte e sociedade, explorando como o cinema pode servir como uma poderosa ferramenta de crítica social e política. Discute-se ainda a influência da indústria cinematográfica na formação da percepção pública sobre a guerra às drogas, evidenciando o papel do cinema enquanto fonte histórica e sua capacidade de moldar narrativas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Guerra às drogas; O2 Filmes; Representação Cinematográfica; História e Cinema.

ABSTRACT

This study examines the representation of the war on drugs in Brazilian cinema, focusing on productions by O2 Filmes. The research addresses the historical evolution of cinema in Brazil from its beginnings, through the influence of foreign productions, to the consolidation of an authentic and representative national cinematography. It analyzes how iconic films like "City of God" and the series "Pico da Neblina" reflect and engage with the social and political reality of the country, exposing the complexities and contradictions of the war on drugs. The work highlights the intersection between art and society, exploring how cinema can serve as a powerful tool for social and political critique. It also discusses the influence of the film industry in shaping public perception of the war on drugs, emphasizing the role of cinema as a historical source and its capacity to shape narratives.

Keywords: Brazilian cinema; War on drugs; O2 Filmes; Cinematic representation; History and cinema.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. Histórias que contam no celuloide: a trajetória histórica do Cinema Brasileiro	1
1.1 O cinema brasileiro nos anos 20	14
1.3 O cinema como instrumento político nos anos 30	15
1.4 Cinema Novo (1960-1970)	16
1.5 Cinema da Retomada	20
1.6 O cinema enquanto campo temático da disciplina do tempo	22
2. Cidade de Deus e a guerra às drogas como espetáculo	23
2.1 A Necropolítica em Cidade de Deus	25
2.2 Arco 1: A Cidade de Deus na Década de 60	26
2.3 Arco 2: a Cidade de Deus nos anos 70	29
2.4 Arco 3: A Década de 80 e frenesi do fim	31
3. Pico da Neblina: Entre o Ficcional e a Realidade da Proibição da Maconha no Brasil	32
3.1 História da Proibição da Maconha no Brasil	34
3.2 O Tráfico de Drogas e a Legalização na Série "Pico da Neblina	36
Conclusão	41
Referências	43

1. Introdução

O cinema tem desempenhado um papel fundamental na construção de narrativas que refletem as complexidades sociais, políticas e culturais das sociedades ao longo da história. No Brasil, essa arte se destacou como um espaço onde os dilemas nacionais, especialmente aqueles ligados à violência urbana e ao tráfico de drogas, ganharam formas visuais que mobilizam tanto o público quanto os críticos. Em particular, as produções da O2 Filmes, como *Cidade de Deus* (2002) e *Pico da Neblina* (2019), tornaram-se pontos de referência ao abordar a guerra às drogas no país, explorando não apenas a realidade cotidiana das favelas, mas também a interação entre o Estado e as populações marginalizadas.

Este trabalho investiga como o cinema brasileiro, por meio das produções da O2 Filmes, reflete sobre a política de guerra às drogas no Brasil. Focando nos filmes *Cidade de Deus* e na série *Pico da Neblina*, a pesquisa busca responder: como o cinema pode ser considerado um documento histórico ao tratar de questões sociais e políticas complexas, como a violência urbana e o tráfico de drogas? Além disso, o estudo explora a forma como essas produções cinematográficas constroem narrativas que, embora ficcionais, espelham realidades socioeconômicas contemporâneas, permitindo uma leitura crítica das políticas públicas e da atuação do Estado no contexto da guerra às drogas.

Historicamente, o cinema sempre foi mais do que uma forma de entretenimento; ele atua como uma poderosa ferramenta de representação da sociedade, projetando as realidades, aspirações e contradições de uma nação. Segundo Siegfried Kracauer (1988), os filmes podem revelar as "tendências psicológicas" de uma sociedade, expondo camadas que estão abaixo da consciência coletiva, ou seja, capturam os desejos, medos e ansiedades de uma época (Kracauer, 1988, p. 18). No Brasil, onde as desigualdades sociais são estruturais e a violência urbana se tornou um elemento quase endêmico em muitas regiões, o cinema tem se mostrado um recurso valioso para retratar essas dinâmicas.

Dentro desse contexto, *Cidade de Deus* e *Pico da Neblina* oferecem retratos cinematográficos que, embora centrados em personagens fictícios, estão profundamente enraizados nas realidades das políticas de combate ao tráfico de drogas. Em *Cidade de Deus*, vemos a história de Buscapé e Zé Pequeno como representações simbólicas das oportunidades e limitações enfrentadas pelos jovens em comunidades violentas. Já em *Pico da Neblina*, a série especula sobre um futuro onde a maconha é legalizada, explorando como essa mudança afetaria o tráfico, a economia e as estruturas sociais do país.

Nesse sentido, o cinema torna-se um documento histórico valioso. Marc Ferro, ao defender o uso do cinema como fonte histórica, argumenta que os filmes são capazes de revelar dimensões da realidade que outros tipos de documentos, como arquivos escritos, muitas vezes ignoram ou omitem (Ferro, 1992, p.77). Ao representar de forma visual e dramática as condições de vida nas favelas e a constante presença da violência, as produções da O2 Filmes possibilitam uma compreensão mais profunda das relações de poder e marginalização no Brasil.

A guerra às drogas no Brasil, uma política adotada oficialmente nas décadas finais do século XX e intensificada no início do século XXI, tornou-se uma das frentes mais controversas e violentas da atuação do Estado brasileiro. A política de combate ao tráfico de drogas, baseada em uma repressão violenta, resultou na militarização das favelas e na criminalização em massa dos jovens negros e pobres que vivem nessas áreas.

Cidade de Deus (2002) captura a emergência do tráfico de drogas nas comunidades cariocas, mostrando a transição do crime “amador” para as organizações complexas que hoje dominam muitas favelas. O filme, dirigido por Fernando Meirelles, vai além de retratar a violência do tráfico: ele expõe as estruturas sociais que permitiram o surgimento de figuras como Zé Pequeno, um jovem que, sem perspectivas sociais, vê no crime a única oportunidade de ascensão.

Por outro lado, Pico da Neblina (2019), dirigido por Quico Meirelles, explora uma realidade alternativa: e se o Brasil optasse pela legalização da maconha? A série constrói uma narrativa em que a legalização da cannabis cria novos dilemas tanto para ex-traficantes quanto para o Estado, que precisa regular um mercado que anteriormente operava na ilegalidade. A série dialoga diretamente com debates contemporâneos sobre a eficácia da guerra às drogas e propõe uma reflexão sobre os efeitos colaterais de décadas de repressão.

Este trabalho tem como principal objetivo analisar a representação da guerra às drogas no cinema brasileiro, com foco nas produções da O2 Filmes, em particular Cidade de Deus (2002) e Pico da Neblina (2019). A pesquisa investiga como o cinema reflete e reconstrói a realidade social das favelas e as políticas de combate ao tráfico de drogas, examinando o papel dessas produções cinematográficas como documentos históricos capazes de elucidar a evolução das políticas públicas de segurança e controle de drogas no Brasil. Além disso, busca explorar as possíveis implicações sociais e políticas da legalização da maconha,

conforme especulado em *Pico da Neblina*, abrindo espaço para reflexões sobre o impacto dessas políticas na sociedade contemporânea.

A relevância deste estudo reside na necessidade de compreender como o cinema, enquanto produto cultural, pode ser utilizado como ferramenta de análise histórica e sociopolítica. Em um momento em que o debate sobre a guerra às drogas está mais acirrado do que nunca, o cinema oferece uma lente poderosa para questionar as políticas vigentes e refletir sobre seus impactos a longo prazo.

Além disso, ao explorar a produção de uma empresa como a O2 Filmes, que teve um papel crucial na internacionalização do cinema brasileiro, esta pesquisa busca contribuir para o campo da história cultural, oferecendo novas perspectivas sobre a relação entre arte, política e sociedade no Brasil contemporâneo.

A metodologia utilizada neste trabalho será a análise fílmica, com foco em aspectos narrativos, estéticos e contextuais das produções estudadas. Será feito um estudo comparativo entre *Cidade de Deus* e *Pico da Neblina*, observando como essas obras tratam temas como tráfico de drogas, violência urbana, marginalização e a relação entre Estado e comunidades periféricas. A análise será embasada teoricamente nas obras de Siegfried Kracauer e Marc Ferro, que defendem o cinema como uma ferramenta de investigação histórica, além de trabalhos que discutem a guerra às drogas no Brasil.

A pesquisa também se apoiará em estudos sobre a história do cinema brasileiro e em literatura que discute a interação entre políticas públicas, violência e cinema. Dessa forma, espera-se construir uma análise interdisciplinar, que conecte o estudo cinematográfico com os debates sociopolíticos contemporâneos.

1. Histórias que contam no celuloide: a trajetória histórica do Cinema Brasileiro

O cinema desempenha um papel fundamental na representação da história de um povo. Os filmes são um produto coletivo e “destinados à coletividade, para satisfazer os desejos das massas anônimas” (Kracauer, 1988, p.17). A estrutura de produção de um filme, dos roteiristas ao figurinista, todos eles imprimem no filme uma influência. Um filme pode se tornar um “laboratório” para se entender determinada sociedade em um determinado tempo. Em *Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*, Kracauer reflete sobre o avanço do autoritarismo na Alemanha nos anos 20 e 30 partindo da análise de alguns filmes do expressionismo alemão. Segundo o autor, “os filmes expõem as tendências psicológicas,

revelam não apenas as crenças explícitas, mas sobretudo as camadas da mentalidade que estão abaixo da dimensão da consciência das grandes massas” (Kracauer, 1988, p.18).

O cinema surgiu no final do século XIX com o cinematógrafo dos irmãos Lumière. Desde então, o cinema evoluiu de maneiras notáveis, tornando-se uma das formas mais influentes de expressão artística no mundo. No entanto, a fotografia já existia desde a primeira metade do século XIX, e invenções que reproduziam imagens sequenciadas, como o cinetoscópio de William Kennedy Dickson, já eram testadas um pouco antes do cinematógrafo. No entanto, com a sua capacidade de projetar em tela, permitindo filmar, copiar e exibir filmes, o cinematógrafo dá a forma do cinema que conhecemos hoje.

A primeira exibição de cinema no Brasil foi realizada no dia 8 de julho de 1896, na Rua do Ouvidor, 57, no Rio de Janeiro, com um aparelho estranhamente chamado de Omniógrafo. Contando com 8 filmes¹ produzidos pelos irmãos Lumière, o evento foi noticiado no dia seguinte pelo Jornal do Comércio:

Omniógrafo - Com esse nome tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas por meio de uma série enorme de fotografias. [...] cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematógrafo. [...] Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se.

Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real. Entre estas, citaremos a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança de serpentina; a da dança do ventre etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de boulevard parisiense; a chegada do trem; a oficina do ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima. (Sousa, 2007, p. 21)

Entretanto, a qualidade inferior da exibição, destacada pelo jornal, pode ser ligada às deficiências na energia elétrica do Rio de Janeiro, reflexo de um Brasil predominantemente agrário e de uma República recém-nascida. Isso impactou significativamente a qualidade das salas de exibição nos primeiros anos do cinema no país.

¹A lista de filmes desta primeira exibição: “A Chegada do Trem à Estação de La Ciotat” (1895), “A Saída dos Operários da Fábrica Lumière”(1895), “O Regador Regado” (1895), “A Demolição de um Muro”(1896), “A Pescaria de Peixes Dourados”(1896), “A Chegada de um Barco a Vapor”(1896), “A Partida dos Congressistas de Fotografia em Lyon”(1896) e “A Praça Bellecour em Lyon” (1896).

O Dia do Cinema Nacional, celebrado em dezenove de junho, marca as peculiaridades e complexidades que permeiam a história cinematográfica do país. No Brasil, a ênfase da data recai sobre a primeira filmagem realizada em solo nacional, em 1898, pelas mãos do italiano Afonso Segreto a bordo do paquete “Brésil”. Alegadamente, Segreto teria capturado imagens na Baía de Guanabara em 19 de julho de 1898, marcando assim o nascimento do primeiro registro cinematográfico brasileiro (Martins, 2004, p.126). No entanto, é importante notar que não existem registros confirmados da existência dessa filmagem ².

Paschoal Segreto, irmão de Afonso Segreto, foi uma figura proeminente na indústria do entretenimento no Rio de Janeiro de 1883 a 1920. Chegou ao Rio de Janeiro vindo da Itália e se tornou proprietário de diversos teatros, cinemas, cafés e outros locais de entretenimento (Martins, 2004, p.19). Sua família desempenhou um papel importante na introdução do cinema no Brasil. Em 31 de julho de 1897, Paschoal Segreto junto ao seu sócio José Roberto Cunha Sales, inauguraram o Salão de Novidades Paris no Rio, o que viria a ser a primeira sala de cinema do país (Martins, 2004, p.123-124). Após essa incursão, os irmãos Paschoal e Afonso Segreto passaram a documentar de forma regular celebrações da sociedade civil, cenas da cidade do Rio de Janeiro e eventos sociais da elite carioca (Martins, 2004, p.126-127).

Somente em 1907, com a construção da Usina de Ribeirão das Lajes, foi possível iniciar um processo de industrialização. Neste contexto, “começou a se estruturar, no Rio de Janeiro e São Paulo, circuitos de exibição com salas fixas e programação regular” (Bernadet, 2009, p.21). Esse período, que se estende até 1911 é conhecido como a *Bélle Époque* do Cinema Brasileiro.

Assim sendo, podemos concluir que o início do cinema brasileiro possui algumas particularidades. Podemos notar uma cinematografia documental, muda, marcada por reproduções reais do cotidiano principalmente de festividades da classe média, demonstrando ser uma tecnologia voltada para as elites. No entanto, nota-se também a presença de ficção filmica neste período. Em 1908, por exemplo, Antonio Leal e Francisco Marzullo lançavam o primeiro longa-metragem de ficção do cinema brasileiro, se trata de *Os Estranguladores*, filme baseado em um caso real de dois adolescentes, sobrinhos de um dono de joalheria, que

² Em 27 de novembro de 1897, o médico e advogado José Roberto da Cunha Salles apresentou um relatório ao Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, nomeando seu invento de "fotografias vivas" e anexando cópias de dois fragmentos de filmes. Esse material, vem a ser o primeiro filme brasileiro, antecipando-se em mais de sete meses ao registro de Alfonso Segreto (SOUZA, 1993, p. 171-172).

são brutalmente mortos por uma quadrilha de contrabandistas no Rio de Janeiro³. Contudo, cabe notar que:

(...) durante esse período a produção não estava restrita ao Rio de Janeiro e São Paulo visto que outros Estados também já tinham os meios possíveis para realizar a confecção de filmes, sendo eles, como cita Gomes (1977), Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, Amazônia e Bahia. Os gêneros dos filmes ficcionais, também chamados de “filmes posados”, eram variados, predominando inicialmente os filmes de reconstituição criminal. Outros temas que se destacaram nessa época foram os filmes cantantes ou falantes, os dramas históricos e patrióticos, as abordagens religiosas, como os milagres dos santos e os temas carnavalescos e de comédia. (Coimbra, 2011, p.22)

Ao passo em que o cinema crescia na Europa e América do Norte, o Brasil que importava até palitos em troca do seu café, também começa a importar filmes estrangeiros (Gomes, 1996, p. 11). Em anúncio publicado pela Companhia Cinematográfica Brasileira S.A em 1911, podemos perceber não só a esmagadora maioria de filmes estrangeiros como a ausência de produções brasileiras⁴:

A distribuidora Companhia Cinematográfica Brasileira S.A. informa ter o maior estoque de filmes da América do Sul; ela recebe trezentas novidades por mês e tem exclusividade para todo o Estado de São Paulo das seguintes fábricas: da França: Pathé, Gaumont, Lux, Rallheigh Roberto, Eclipse, Radios, Urban, Le Lion; da Alemanha: Mester, Bioscop, Fotorama; da Inglaterra: Warwich; da Itália: Ambrosio, Cines, Itala, Pasquali, Aquila, Milano; da Dinamarca: Nordisk; dos Estados Unidos: Biograph, Votagraph, Edson, Lubin, Reilance, Tanhouser, I.M.P., Wild West American Cinema; da Espanha: Hispano Film, Iris Film; de Portugal: Ireal (O Estado de S. Paulo. 11/11/1911). (Bernardet, 2009, p.18).

Mesmo com a presença de filmes brasileiros bem-sucedidos, como "O Guarani" de Vittorio Capellaro (1916), era inegável a supremacia dos filmes estrangeiros no mercado cinematográfico brasileiro. Essa decadência das produções nacionais é o que marca o fim da Belle Époque do cinema Brasileiro. Com isso, muitos produtores retornaram às ocupações anteriores, seja no âmbito jornalístico ou teatral. A produção de filmes ficcionais rareia, enquanto a continuidade do cenário cinematográfico brasileiro passa a depender, principalmente, da expressividade do cinema documental e dos cinejornais (Coimbra, 2011, p.23). Essa transição marca não apenas uma mudança na paisagem da indústria

³O filme possuía 40 minutos de duração mas não possui um exemplar preservado, mas uma ficha técnica pode ser encontrada no acervo da Cinemateca Brasileira na base de dados “Filmografia Brasileira”.

⁴ A Companhia Cinematográfica Brasileira foi uma empresa fundada em 1911 por Francisco Serrador. A companhia era proprietária de salas de exibição em São Paulo, como o Teatro Colombo e o Cine Bijou. Além disso, distribuía e exibia filmes em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A companhia também funcionava como uma produtora de filmes, mas no referido anúncio, nem os filmes da própria produtora constava no acervo (Bernardet, 1979, p.18-19).

cinematográfica nacional, mas também evidencia a adaptação dos profissionais do setor a novos desafios e cenários.

1.1 O cinema Brasileiro nos anos 20

As produções de ficção europeias e norte-americanas inundaram o país, já que a indústria estava se moldando em torno da narrativa de enredo (Coimbra, 2011, p.21). Nesse cenário, emergiu a produção de documentários e cinejornais - programas de notícias geralmente mostrados antes dos filmes de ficção - também conhecidos como "naturais". Estes focavam em tópicos de importância local, tais como futebol, carnaval, festas de igreja, melhorias nas rodovias, inaugurações e outros (Bernardet, 1979, p.24). No entanto, não havia um mercado ou público definido que pudesse sustentar e possibilitar a produção desses gêneros cinematográficos (Coimbra, 2011, p.24).

O financiamento para a realização desses filmes não era proveniente nem do público nem dos produtores, o que resultava em uma dependência da prática denominada "cavação". Este termo, cunhado na década de 1920, fazia referência a filmes encomendados que, na maioria dos casos, estavam atrelados a anúncios, empreendimentos políticos ou eclesiásticos, e atividades educacionais em pequenas escolas de cinema (Coimbra, 2011, p.24). No entanto, desde as primeiras filmagens em 1898 até 1930, esses documentários apresentavam características distintivas. Os temas predominantes abordavam o "berço esplêndido", exaltando a beleza natural do país, e o "ritual do poder", registrando aspectos políticos e sociais.

Bernardet (1979) expande a definição de "ritual do poder" entendendo que esses filmes muitas vezes abordam tópicos populares. O chamado cinema de cavação gerou debates, pois acreditava-se que esta prática estava a serviço dos interesses de uma pequena classe rica (Coimbra, 2011, p.24). A revista Cinearte, importante publicação de cinema da década de 1920, rejeitava os filmes de cavação, pois considerava que estavam a serviço do poder público ou de um financiador, e promovia o filme de ficção como o único capaz de impulsionar a indústria cinematográfica brasileira (Bernardet, 1979, p. 27).

A despeito da resistência da produção documental e da produção ficcional em seus estágios iniciais, era inegável a grande presença do filme estrangeiro no cenário nacional. A esta presença, Bernardet (1979) adiciona um "novo ator": a intervenção do Estado na defesa das formas de produção cinematográficas brasileiras.

1.2 O cinema como instrumento político nos anos 30

Sendo assim, durante a Era Vargas, nos anos 1930, o cinema brasileiro passou por significativas transformações. Nesse período, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) foram instituições chaves na produção cinematográfica. O INCE, dedicado ao cinema educativo, criava filmes com uma ideologia nacionalista, transmitindo uma imagem positiva do governo. Já o DIP focava em documentários com forte teor propagandista, ressaltando temas ligados ao "trabalhador brasileiro" e ao "líder nacional", buscando cultivar sentimentos de apoio ao regime (Coimbra, 2011, p.27).

A criação do DIP resultou na centralização da produção cinematográfica e do controle dos meios de comunicação pelo governo, reduzindo a autonomia do INCE. O DIP assumiu importantes responsabilidades, incluindo a censura de filmes e a proibição da exibição pública de filmes sem certificado de aprovação. Através do DIP, o governo Vargas buscou disseminar sua imagem e ideologia em todas as instâncias da vida nacional.

O DIP começa a produzir documentários e jornais cinematográficos, e com a produção oficial institucionalizada, as produtoras independentes perdem boa parte do seu mercado. Além da concorrência desigual, têm de enfrentar censura sistemática. Alguns produtores e cinegrafistas conseguem transformar-se em funcionários públicos, filmando diretamente para o DIP, ou para suas agências estaduais, mas a maior parte é marginalizada. (Galvão; Souza, 1984, p. 472-473).

No período entre 1942 e 1945, o Brasil vivenciou uma desarticulação da ditadura do Estado Novo, dando lugar à democratização e à modernização da sociedade. A participação brasileira na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados enfraqueceu o regime autoritário e, em 1945, após a derrota do regime nazifascista na Europa, o Brasil vivenciou uma onda de ideais democráticos, culminando na deposição de Getúlio Vargas e na criação de uma nova Constituição em 1946.

A nova Constituição eliminou a censura prévia, o controle estatal sobre os meios de comunicação e restabeleceu a liberdade de expressão. Com o fim do Estado Novo, o país passou por um processo de modernização e urbanização. As populações urbanas acreditavam que as novas condições econômicas transformariam o Brasil em uma grande potência mundial. Contudo, houve também a "invasão" cultural norte-americana, que influenciou significativamente o comportamento e estilo de vida das classes médias e das elites.

No país se operavam algumas mudanças: o início da inversão da concentração da população, do campo para as cidades; o desenvolvimento do parque industrial

“brasileiro”, em sua maioria, formado por multinacionais; expulsão do homem do campo devido à expansão dos latifúndios; a “invasão” cultural norte-americana que se refletia na mudança de comportamento e de estilo de vida das classes médias e das elites das grandes cidades. Quanto às classes trabalhadoras, ainda sofriam com problemas estruturais que impediam o acesso dos estratos mais marginalizados da população a melhores condições de vida. (Fiuza, 2001, p. 62).

Posteriormente à Era Vargas, o Estado limitou-se a regulamentar e incentivar a produção de filmes, sem interferir no mercado exibidor, dominado por empresários estrangeiros (Gregio; Pelegrini, 2018, p.112). No entanto, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) sofreu uma redução significativa em sua produção de filmes educativos, iniciando um processo de diversificação que culminou na criação do Instituto Nacional de Cinema⁵ (INC) (Gregio; Pelegrini, 2018, p.112).

Com a eleição de Getúlio Vargas em 1951, os ideais nacionalistas retornaram ao setor cinematográfico, resultando em uma preparação intensa de uma nova política cultural para a área, que seria executada após 1966, com a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC). No entanto, com a morte de Vargas em 1954 e o início do governo de Juscelino Kubitschek, a ideologia nacionalista chegou ao fim, dando lugar a uma maior influência estadunidense na cultura brasileira.

1.4 Cinema Novo (1960-1970)

No entanto, particularmente entre as décadas de 1930 e 1950, as chanchadas foram um gênero de comédia popular no cinema brasileiro. Elas misturavam humor, música e elementos carnavalescos, frequentemente com tramas simples e divertidas, focadas em personagens estereotipados e situações cômicas. As chanchadas foram produzidas principalmente no Rio de Janeiro, com destaque para os estúdios da Atlântida Cinematográfica.

Em 1941, Moacyr Fenelon, junto com os irmãos José Carlos e Paulo Burle, fundou a Atlântida Cinematográfica, que inicialmente se especializou na produção de cinejornais. Foi só em 1943 que o estúdio obteve maior visibilidade, com o filme *Moleque Tião*, um relato ficcional inspirado na vida de Grande Otelo. Quando, em 1947, Luis Severiano Ribeiro assumiu a direção da empresa, houve uma mudança de estratégia, e as chanchadas começaram a ganhar destaque (Sousa, 2020, p.71). Esse movimento se consolidou em 1949,

⁵ Foi criado pelo Decreto-Lei nº 43 de 18 de novembro de 1966, em substituição ao Instituto Nacional de Cinema Educacional (INCE) para promover e estimular o desenvolvimento das atividades cinematográficas no país, tendo o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, seu fomento cultural e sua promoção no exterior.

com o lançamento de *Carnaval no Fogo*⁶, que estabeleceu o modelo a ser seguido nas produções futuras do gênero. A Atlântida encerrou suas atividades em 1962, e, com isso, também o ciclo das chanchadas, que já demonstravam sinais de esgotamento desde o final dos anos 1950, como a repetição de fórmulas e a falta de inovação (Bernadet, 1995, p. 135).

Embora a chanchada nunca tenha sido bem vista pela crítica, foi reavaliada nos anos 1970 por cineastas do *Cinema Marginal*⁷. Antes disso, o Cinema Novo, que surgiu no início dos anos 1960, via a chanchada como um reflexo do atraso do cinema brasileiro e de seu público. Esse movimento, apesar de inovador, acabou se isolando do público amplo que havia consumido as chanchadas, resultando em uma desconexão significativa entre o cinema nacional e o grande público (Simonard, 2006, p. 42).

O Cinema Novo trouxe uma nova estética e um olhar crítico sobre o Brasil, mas a quebra de ponte com o público popular foi evidente. Enquanto cineastas como Mazzaropi mantiveram uma conexão com as massas, o cinema brasileiro passou por um declínio que culminou no seu quase desaparecimento na primeira metade dos anos 1990 (Souza, 2020, p.71-72).

Entre 1960 e 1963, o cinema brasileiro passou por uma transformação significativa, marcada pela renovação estética e uma perda cultural importante. Um dos marcos dessa mudança foi o filme “Rio 40 graus”, de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1955. Embora não tenha tido impacto imediato, sua influência amadureceu ao longo dos anos, ganhando força no início dos anos 1960 (Souza, 2020, p.72). Antes disso, filmes como Vento Norte (1951), de Salomão Scliar, e Tudo Azul (1952), de Moacyr Fenelon, já traziam elementos do neorrealismo e da crítica social, mas foi Nelson Pereira dos Santos quem consolidou essa abordagem (Bernadet, 1995, p. 135).

Em 1960, Linduarte Noronha, com o documentário Aruanda, rodado na Paraíba, abriu novas portas para o cinema brasileiro, seguindo a trilha de “Rio 40 graus”. Outro exemplo é “O grande momento”, de Roberto Santos, lançado em 1958, que explorou a modernidade paulistana com uma estética influenciada pelo neorrealismo. Noronha, formado no

⁶ O filme *Carnaval no Fogo* (1949), dirigido por Watson Macedo, conta a história de um grupo de criminosos que se hospeda no Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, para assaltar turistas.

⁷ O Cinema Marginal foi um movimento cinematográfico brasileiro surgido no final da década de 1960 e ativo até o início da década de 1970. Ele se caracterizou por uma estética de baixo orçamento, conteúdos transgressores e críticas à sociedade e ao sistema político da época, especialmente durante o regime militar no Brasil. O movimento, também conhecido como “udigrudi” (do inglês “underground”), se opôs ao cinema comercial e às convenções narrativas tradicionais, criando uma linguagem mais experimental e provocativa.

movimento cineclubista de João Pessoa, admirava Humberto Mauro e, em Aruanda, substituiu a visão idílica presente em filmes como Cantos de trabalho por uma abordagem mais realista e crua da miséria e do atraso (Bernadet, 1978, p. 27).

Aruanda (1959) teve um impacto profundo e foi considerado um dos primeiros documentários do Cinema Novo, destacando-se pela sua temática social e pela exposição da pobreza rural. O filme serviu como um guia para cineastas da época, apontando o caminho a seguir na produção de documentários com poucos recursos (Bernadet, 1995, p. 192). O contexto do lançamento de Aruanda era de grande efervescência cultural na Paraíba, com a criação de cineclubes e a fundação da Universidade da Paraíba (Holanda, 2008, p. 94).

Esses elementos influenciaram não apenas o Cinema Novo, mas também o Cinema Marginal, que adotou abordagens ignoradas pelos cinemanovistas, como o uso de elementos populares e do cinema de baixo orçamento. Na mesma época, a estética documental no Brasil foi influenciada por cineastas como Jean Rouch, que buscava retratar realidades oprimidas de forma crítica, e cuja influência se refletiu no cinema de países como o Senegal, com cineastas como Ousmane Sembène (Araújo, 2004, p. 231).

O Cinema Novo, por sua vez, também incorporou influências de movimentos internacionais, como a Nouvelle Vague, mas manteve o neorrealismo como uma base estética e ideológica. No entanto, o movimento sempre buscou estabelecer uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira, ainda que os cineastas da época rejeitassem a maior parte da produção dos anos 1950, tanto da Atlântida quanto da Vera Cruz (Souza, 2020, p.74). O objetivo do Cinema Novo era não apenas criar um cinema inovador, mas também educar o público e elevar seu gosto (Simões, 1997, p. 90).

Apesar disso, cineastas como Tom Payne, ligado à Vera Cruz, lamentaram o impacto do Cinema Novo, que, segundo ele, destruiu as esperanças de consolidar um mercado apreciador de filmes brasileiros, algo que a Vera Cruz havia tentado, mas não conseguiu (Souza, 2020, p.75). Esse mercado, por sua vez, foi conquistado pela Atlântida com as chanchadas, até o fim do estúdio e do gênero na década de 1960 (ibidem, p. 75).

No entanto, durante o início dos anos 60, algumas discussões sobre o papel do Estado no setor cinematográfico foram levantadas, mas nenhum resultado significativo emergiu. O Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo), criado no Estado Novo, havia se tornado obsoleto, com seu projeto pedagógico sendo abandonado após a queda de Vargas. No entanto,

a partir de 1961, o cinema educativo entrou em declínio, resultado da ascensão da televisão e de mudanças na educação e no cinema (Souza, 2020, p. 88). O discurso desenvolvimentista, herança do período de JK, levou à necessidade de modernizar o cinema nacional. Em 1961, o Geicine (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) foi criado, visando integrar o cinema nas políticas econômicas do governo (ibidem, p. 88). Entretanto, o Geicine nasceu como uma continuação do projeto industrialista do desenvolvimentismo, mas apesar das discussões, não houve efeitos práticos para a produção cinematográfica (ibidem, p.88)

“A interação entre os cineastas do Cinema Novo e o Estado só se consolidaria em 1969 com a criação da Embrafilme” (Souza, 2020, p.88). Nos anos 70, esses cineastas foram criticados por supostamente obterem verbas estatais preferenciais, mas isso não os torna aliados da ditadura (ibidem, p.88). Filmes como "Terra em Transe" (Glauber Rocha), "O Desafio" (Paulo Cesar Saraceni) e "O Bravo Guerreiro" (Gustavo Dahl) refletem o momento em que o Cinema Novo passou a focar no papel do intelectual e nos dilemas da esquerda após o golpe de 1964.

O Cinema Novo, contudo, se viu contestado internamente e externamente. A partir de 1967, com filmes como "Weekend à Francesa", Jean-Luc Godard criticava a própria Nouvelle Vague, enquanto no Brasil o Cinema Marginal, liderado por Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, adotou uma postura crítica ao Cinema Novo, absorvendo influências do cinema B de Hollywood e valorizando a chanchada (Souza, 2020, p.89). Já os cineastas do Cinema Novo migraram do neorrealismo para a estética da Nouvelle Vague, especialmente com "A Grande Cidade" de Carlos Diegues (ibidem, 2020, p.89).

Esse processo de renovação cinematográfica não foi exclusivo do Brasil. Internacionalmente, houve movimentos paralelos, como o Free Cinema na Inglaterra, o florescimento do cinema tchecoslovaco com cineastas como Jiri Menzel e Milos Forman, e a nova onda polonesa liderada por Andrzej Wajda e Roman Polanski. Na União Soviética, Andrei Tarkovski despontou com "A Infância de Ivan". No Japão, a Nouvelle Vague Japonesa surgiu com cineastas como Shohei Imamura e Nagisa Oshima (Souza, 2020, p.89). O Cinema Novo brasileiro, portanto, foi parte de um movimento global de renovação cinematográfica, cujas influências ainda reverberam no cinema contemporâneo.

A Embrafilme, por sua vez, desempenhou um papel crucial na indústria cinematográfica brasileira. Operando como uma agência estatal, sua função envolvia o estímulo à produção, distribuição e promoção de filmes nacionais. No entanto, os cineastas

confrontavam um paradoxo, pois recebiam apoio financeiro do mesmo Estado autoritário que praticava a censura (Vicente, 2023, p.63). A Embrafilme, à semelhança de outras agências governamentais, estava obrigada a contribuir de alguma maneira para o benefício do país. Isso resultava na censura de filmes que retratavam a realidade brasileira de forma crítica, expondo a tirania e aspectos negativos do país (ibidem, 2023, p.77).

Com a chegada de Collor à presidência em 1990, a Embrafilme foi extinta, impactando profundamente o cenário cinematográfico nacional. Essa medida ocorreu em meio a uma série de ações que visavam reduzir os gastos estatais e promover a valorização do livre mercado, conforme parte do Programa Nacional de Desestatização. A extinção da Embrafilme levou a uma quase total interrupção da produção cinematográfica nacional, levando muitos cineastas a migrarem para outras áreas, como publicidade e jornalismo (Vicente, 2023, p.63).

1.5 Cinema da Retomada

Após a queda do governo Collor e o surgimento de um movimento anticorrupção, anos mais tarde, houve uma melhoria significativa na situação do cinema brasileiro. Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso - que foi de 1995 à 2002 - foram implementadas leis de incentivo e captação de recursos que estimularam o patrocínio privado e a renúncia fiscal para a produção cinematográfica nacional⁸. Isso deu origem ao "cinema de retomada" na metade da década de 90, marcado por lançamentos como *"Central do Brasil"* de Walter Salles, *"Um Céu de Estrelas"* de Tatá Amaral, *"Carlota Joaquina, Princesa do Brasil"* de Emilia Duncan e entre outros. Essas obras abordaram temas cruciais da sociedade brasileira pós-redemocratização, explorando questões como o exílio forçado, a crescente violência urbana, a vida da classe média-baixa, a desigualdade social e outros temas importantes. Era uma resposta à necessidade de reconhecer e corrigir a narrativa histórica do Brasil, frequentemente suprimida ou distorcida.

Apesar do reconhecimento crítico, exemplificado pela indicação ao Oscar para Fernanda Montenegro em *"Central do Brasil"*, esses filmes não alcançaram sucesso de bilheteria. Segundo Borges (2007),

⁸ Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), duas leis se destacaram no estímulo ao cinema nacional: a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993, regulamentada em 1995), que permitiu a dedução de até 3% do Imposto de Renda de empresas e 6% de pessoas físicas para investimentos na produção cinematográfica, e a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991), que também ofereceu incentivos fiscais para projetos culturais, incluindo filmes. Essas medidas impulsionaram o patrocínio privado e a renúncia fiscal, revitalizando o cinema brasileiro após a crise dos anos 1990, possibilitando a produção de obras marcantes.

De um total de 300 filmes nacionais estreados nos cinemas entre 1995 e 2005, apenas 43 superaram os 500 mil em audiência (14,3%). [...] 17 eram filmes voltados para o público infanto-juvenil. Além das produções [...] da Xuxa e do Renato Aragão, algumas outras - como Maria, a Mãe do Filho de Deus (2003, 2.322.290 espectadores), Zoando na TV (1999, 911.394) e Tainá, Uma Aventura na Amazônia (2001, 853.210)⁶⁰ – também estão entre as de maior audiência do período da retomada. Esse dado mostra a tendência do setor de produção brasileiro em produzir filmes infantis, já que praticamente são sucessos garantidos de público, sobretudo quando usam personagens com muita apelação ao público, como são os do Didi e da Xuxa. (Borges, 2007, p.36)

No entanto, durante os anos 2000, o cinema brasileiro recuperou um pouco sua popularidade, principalmente com os blockbusters produzidos pela Globo Filmes. Títulos como "Auto da Compadecida" (2000, 2.157.166 espectadores), "Lisbela e o Prisioneiro" (2003, 3.169.860 espectadores), "Os Normais" (2003, 2.977.641 espectadores), "Sexo, Amor e Traição" (2004, 2.219.423 espectadores) e outros conquistaram o público. Destacaram-se, nesse período, os dois maiores sucessos: "Cidade de Deus" (2002, 3.307.746 espectadores) de Fernando Meirelles e "Carandiru" (2003, 4.693.853 espectadores)⁹ de Héctor Babenco, filmes que revelaram a dura realidade das favelas e dos presídios brasileiros.

A O2 Filmes, fundada em 1991 por Fernando Meirelles e outros cineastas, destacou-se como uma das principais produtoras da Retomada. Inicialmente voltada para o mercado publicitário¹⁰, a produtora foi essencial no desenvolvimento de um cinema mais competitivo e tecnicamente qualificado, ganhando reconhecimento tanto no Brasil quanto no exterior.

Um dos momentos mais emblemáticos da O2 Filmes foi a produção de Cidade de Deus (2002), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. Este filme tornou-se um símbolo da capacidade do cinema brasileiro de dialogar com o mercado internacional, recebendo

⁹ Esses números a respeito do público dos filmes da Retomada podem ser encontrados na tabela presente em: Borges (2007, p.37).

¹⁰ Fernando Meirelles e Paulo Morelli fundaram a produtora O2 Filmes após uma década dedicados à criação de programas para televisão com a Olhar Eletrônico, também criada por eles. Expandindo suas atividades, eles passaram a atuar no cinema publicitário, consolidando a O2 Filmes em 1991. Desde então, a produtora tem colaborado com diversas agências de publicidade no Brasil, realizado produções para o mercado internacional e investido em séries de TV, documentários e videoclipes. Seu primeiro longa-metragem, Domésticas, foi lançado em 2001. (Borges, 2007, p.78).

indicações ao Oscar. A obra demonstrou o potencial de histórias locais, profundamente enraizadas na realidade brasileira, para alcançar relevância mundial.¹¹

A atuação da O2 Filmes transcendeu a produção de filmes e se inseriu em uma lógica de inovação na linguagem cinematográfica e na gestão de projetos audiovisuais. Seus filmes refletiram uma convergência entre estética e comercialização, atraindo públicos diversos e estabelecendo um padrão técnico elevado. Isso contribuiu para que o cinema nacional se reestruturasse, alcançando maior competitividade e abrindo espaço para a internacionalização.

A O2 Filmes consolidou-se como um pilar na indústria cinematográfica brasileira ao longo da Retomada, promovendo uma nova imagem do cinema nacional. Seu impacto foi além dos números de bilheteria: ela fomentou debates sobre identidade cultural, inclusão social e inovação técnica no audiovisual.

Em síntese, a O2 Filmes não apenas ajudou a reerguer a indústria cinematográfica no Brasil, mas também a projetar o cinema brasileiro no cenário global, marcando o período da Retomada como um dos mais significativos na história cultural do país.

1.6 O cinema enquanto campo temático da disciplina do tempo

Contudo, o cinema é mais do que uma estrutura física; é um fenômeno idealista que existia como ideia antes mesmo da invenção do cinematógrafo. Nossas mentes sempre foram preenchidas com imagens e narrativas, e o cinema é a materialização dessas imagens idealizadas, permitindo que se tornem experiências compartilhadas através dos aparelhos de projeção (Bazin, 1970, p.15-16).

Se o cinema é uma projeção idealizada, o cineasta ao produzir o filme, descarrega na imagem todo o seu ideal político, social e sua bagagem cultural. O mito da invenção do cinema total pretendia ocultar a natureza subjetiva do inventor, podendo o real ser mediado pela tecnologia (ibidem, p.28). Assim sendo, “os filmes constituem a matéria de uma outra história, que não a história, uma contra-análise da sociedade” (Ferro, 1975, p. 5)

Alguns autores se debruçam a estudar o conteúdo não-visível dos filmes. Às vezes por parte inconsciente do cineasta, a aparência do filme acaba por esconder algumas coisas, o que

¹¹ O sucesso de *Cidade de Deus* (2002) consolidou Fernando Meirelles como um dos diretores brasileiros mais reconhecidos no cenário internacional, ao lado de nomes como Walter Salles. Em 2005, Meirelles dirigiu *O Jardineiro Fiel*, uma produção inglesa estrelada por Ralph Fiennes e Rachel Weisz, que foi aclamada pela crítica e selecionada para o prestigiado Festival de Veneza. Fonte: Nota de rodapé presente em: Borges (2007, p.78).

Marc Ferro chama de zona de realidade não visível. A função do pesquisador de cinema seria ultrapassar o conteúdo aparente e tentar refletir nele o conteúdo latente. Um filme sempre excede o seu conteúdo. Partindo de um conteúdo aparente, a análise das imagens e a crítica das fontes permitem assinalar o conteúdo latente do filme, descobrir uma zona de realidade não-visível, uma zona da história que permanecia oculta, inapreensível. (Ferro, 1975, p.16).

No entanto, o filme, enquanto documento histórico, carrega potencial de revelar dimensões latentes da sociedade que o produziu, mas sua aceitação no campo da historiografia foi tardia e o cinema nem sempre foi parte do universo mental do historiador (Ferro, 1975, p.2). Durante o surgimento do cinema, no início do século XX, a história acadêmica encontrava-se enraizada em métodos positivistas que privilegiavam documentos escritos oficiais. Essa hierarquia de fontes refletia as relações de poder da época, que elevavam os registros de Estado enquanto marginalizavam outros testemunhos da realidade social (ibidem, p.3). Contudo, o filme não apenas ilustra ou confirma eventos; ele é capaz de expor contradições, lapsos e ideologias ocultas, oferecendo uma "contra-análise" das estruturas sociais e culturais (ibidem, p.5). Reconhecer o filme como documento implica transcendê-lo como mero entretenimento, compreendendo-o como um testemunho valioso daquilo que uma sociedade expressa, oculta ou distorce.

Assim, a partir dessa perspectiva, essa pesquisa compreende o cinema não apenas como um reflexo passivo da realidade, mas como um agente ativo na construção de significados, ideologias e identidades.

2. Cidade de Deus e a guerra às drogas como espetáculo

Neste sentido, podemos olhar para o filme "Cidade de Deus" (2002) como uma fonte histórica e social que oferece uma perspectiva valiosa para compreender as complexidades da guerra às drogas no Brasil, por exemplo. Neste sentido, este capítulo busca desvendar a interseção entre a violenta política de combate ao tráfico de drogas e as complexas dinâmicas dos mercados de entorpecentes, como representadas na intensa narrativa de "Cidade de Deus".

A trajetória da O2 Filmes, responsável por "Cidade de Deus", reflete não apenas o sucesso do filme, mas também sua significância no panorama cinematográfico brasileiro e internacional. "Cidade de Deus" não só consolidou a reputação da O2, mas também representou um marco na história do cinema brasileiro, conquistando prêmios e indicações ao Oscar, e gerando uma mudança de paradigma na representação das favelas no cinema. O

sucesso do filme não se limitou ao reconhecimento crítico e comercial; ele impulsionou a O2 para o cenário global, abrindo portas para novos projetos e ampliando sua influência no cinema contemporâneo.

O roteiro, escrito por Braulio Mantovani, foi fundamentado em pesquisas extensivas e baseia-se no romance homônimo de Paulo Lins¹². A direção do filme foi conduzida por Fernando Meirelles e contou com a co-direção de Katia Lund. Por sua vez, direção de fotografia foi estabelecida por César Charlone.

Por fim, a montagem ficou a cargo de Daniel Rezende, auxiliado por Ana Teixeira, Fred Ricci e Marcelo Pedrazze. O filme foi laureado com diversos prêmios nacionais e internacionais, reconhecendo desde a direção até a montagem, fotografia e som, evidenciando a qualidade técnica e artística da obra e o impacto significativo da mesma no cenário cinematográfico global¹³.

A trama de "Cidade de Deus" (2002) se desenrola na favela homônima do Rio de Janeiro, acompanhando as vidas entrelaçadas de dois jovens: Buscapé, interpretado por Alexandre Rodrigues, e Dadinho, inicialmente encarnado por Douglas Silva e posteriormente como Zé Pequeno, interpretado por Leandro Firmino na fase adulta. Enquanto Dadinho se entrega ao mundo do tráfico de drogas e à crescente violência na comunidade, Buscapé nutre o sonho de escapar desse destino por meio da fotografia. O filme apresenta uma narrativa visceral sobre a ascensão do tráfico e da violência no Rio de Janeiro, abrangendo as décadas de 1960 a 1980.

Em "Cidade de Deus" (2002), a violência emerge como um elemento central, permeando a trama com disputas territoriais e guerras entre gangues que resultam em uma escalada de assassinatos e um alto índice de mortes. Este cenário reflete dinâmicas complexas presentes na sociedade brasileira, onde a violência pode servir tanto como estratégia para reduzir a eficácia da repressão estatal quanto como um meio de criar barreiras à entrada, potencialmente fortalecendo o poder de mercado dos revendedores estabelecidos (Nogueira, 2019, p.13). “Em todos os casos, tanto a violência quanto a repressão estatal geram

¹² “A obra escrita por Lins surgiu de um projeto antropológico, em conjunto com a antropóloga Alba Zaluar sobre “Crime e criminalidade no Rio de Janeiro”. Morador da Cidade de Deus, Lins pesquisou a vida dos habitantes e se utilizou de sua própria experiência como morador para tais escritas. O livro foi publicado pela Editora Companhia das Letras, em 1997, e ganhou destaque pela forma poética e, ao mesmo tempo, realista manifestada. Primeiramente, a pesquisa seria destinada a uma dissertação de mestrado, inicialmente abrigada pela Unicamp e depois, pela UERJ. Portanto, a pesquisa não era tida como ficcionista, somente mais tarde se transformou em um romance de grande utilidade para análises históricas da contemporaneidade.” (Schneider; Biranoski, p.28).

¹³ CINEMATECA BRASILEIRA. Cidade de Deus. Disponível em: <<https://www.cinemateca.org.br/exibicao/cidade-de-deus/>>. Acesso em: 05 maio 2024.

externalidades negativas que impactam a sociedade de maneira significativa” (Nogueira, 2019, p.13).

2.1 A Necropolítica em Cidade de Deus

Entretanto, essa análise se apoia no conceito de necropolítica, articulado por Achille Mbembe (2020), que dialoga com a biopolítica foucaultiana ao apontar como o poder moderno exerce controle sobre a vida ao decidir quais corpos são descartáveis. Em "Cidade de Deus", essa lógica emerge nas práticas de violência estatal e não estatal que, sob o manto do combate ao tráfico, legitimam a morte de determinados grupos sociais, em especial os moradores de comunidades marginalizadas. Como Foucault observa, o racismo opera como o motor dessa aceitação, fragmentando a população e estabelecendo hierarquias de vida e morte (Foucault, 2010, p.215). Assim, a violência retratada no filme não é apenas um reflexo da realidade, mas uma expressão das estruturas de poder que sustentam a guerra às drogas e suas consequências desumanizadoras.

Achille Mbembe (2020) expande essa reflexão ao propor o conceito de necropolítica, que se aplica particularmente às sociedades coloniais e contemporâneas. Segundo Mbembe (2020), a biopolítica foucaultiana não captura plenamente a realidade de países subdesenvolvidos e colonizados, onde o objetivo do poder é a aniquilação do "inimigo". Ele sugere que, nesses contextos, a guerra se tornou uma necessidade e um fim em si mesma, reintroduzindo relações coloniais em escala global. Em tais guerras, os inimigos não são julgados por crimes cometidos, mas por supostas faltas futuras, e a violência empregada contra eles é ilimitada. Como destaca Mbembe, o "inimigo a ser castigado era considerado um inimigo por natureza" (Mbembe, 2020, p. 68).

A "guerra às drogas" no Brasil, vista sob a ótica de Cidade de Deus (2002), exemplifica esse processo. A política antidrogas, marcada pelo racismo estrutural, seleciona alvos específicos, sobretudo negros e pobres, que são expostos à violência e à morte cotidiana. Desse modo, a necropolítica brasileira, ao estabelecer seus inimigos internos, legitima o extermínio de certos grupos, naturalizando sua morte e marginalização (Almeida, 2019, p.126).

No entanto, logo na cena de abertura de "Cidade de Deus", enquanto uma festa animada se desenrola no quintal da casa de Almeidinha, símbolos subliminares prenunciam

os conflitos e personagens que moldaram a narrativa. A preparação das cenouras, alusão ao futuro personagem Cenoura, interpretado por Matheus Nachtergaele, e a galinha que escapa da morte iminente, simbolizando Mané Galinha, interpretado por Seu Jorge, prenunciam os destinos dos personagens principais. Sua fuga desencadeia uma perseguição frenética liderada por Zé Pequeno e sua gangue, destacando a vida cotidiana permeada pelo crime na comunidade.

Enquanto isso, o jovem Buscapé, determinado a seguir sua paixão pela fotografia jornalística, arrisca sua vida para capturar uma imagem que pode mudar seu destino. Esta cena de abertura coloca Buscapé entre a gangue de Zé Pequeno e um grupo de policiais que aparecem no fim da rua. Essa combinação de repressão policial e combate ao tráfico é tema fundamental da trama. A cena é uma *fusão*¹⁴ para a década de 60, buscando demonstrar as raízes dessa criminalidade.

2.2 Arco 1: A Cidade de Deus na Década de 60

A cena nos transporta aos anos 60, para um campo de futebol improvisado na Cidade de Deus. Um grupo de garotos, incluindo Buscapé e Barbantinho¹⁵, joga animadamente, enquanto o jovem Buscapé, ainda em sua infância, mostra-se desajeitado como goleiro, uma característica que ecoa sua tentativa frustrada de agarrar a galinha na cena anterior. A dinâmica entre os meninos revela a hierarquia implícita na comunidade, com a chegada ameaçadora de Dadinho e seu comparsa Bené¹⁶ simbolizando a presença precoce do crime entre os jovens. Dadinho exibe uma aura de ameaça natural, enquanto Bené tenta manter uma certa calma na situação.

A tensão cresce quando Cabeleira¹⁷, um jovem bandido, aparece, demonstrando sua habilidade no futebol com as crianças antes de liderar um assalto a um caminhão de gás, revelando sua influência na comunidade. A cena culmina com a fuga dos bandidos, que se misturam à paisagem do jogo de futebol, escapando da vista da polícia e dos olhos curiosos dos moradores. O contraste entre a inocência da infância e a violência do crime é palpável, destacando a complexidade social e o contexto turbulento da Cidade de Deus nos anos 60.

¹⁴ A **fusão** é uma técnica de edição que **une duas cenas distintas** de forma suave e gradual, criando uma transição fluida entre elas.

¹⁵ Amigo de infância de Buscapé e que o acompanha ao decorrer do filme.

¹⁶ Interpretado na infância por Michel Gomes e, na vida adulta, interpretado por Phellipe Haagensen.

¹⁷ Interpretado por Jonathan Haagensen.

Entretanto, este primeiro arco do filme encapsula uma poderosa crítica à marginalização sistemática dos pobres e à negligência estatal no fornecimento de condições básicas de vida para os habitantes das favelas:

A gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso. Um monte de famílias tinham ficado sem casa por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas. A rapaziada do governo não brincava. Não tem aonde morar, manda pra Cidade de Deus. Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, mas pro governo e os ricos, não importava o nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica muito longe do cartão postal do Rio de Janeiro. (fala de Buscapé; 8min37seg, Cidade de Deus, 2002).

A prática de enviar os marginalizados para essas áreas, distantes dos olhos da sociedade, perpetua a disparidade socioeconômica entre as favelas e as áreas mais privilegiadas da cidade, contribuindo para o processo de *gentrificação*¹⁸ ao empurrar os mais pobres para longe dos centros urbanos e das áreas valorizadas. Assim, a formação da Cidade de Deus é marcada não apenas pela negligência estatal, mas também pela exploração econômica e social.

As condições precárias de moradia, ausência de serviços públicos e falta de oportunidades para os jovens na favela são elementos retratados como fatores que alimentam o ciclo vicioso de criminalidade. As disparidades socioeconômicas entre as favelas do Rio de Janeiro, em termos de renda, acesso a saneamento básico e níveis de escolaridade, agravam ainda mais o problema do crime¹⁹. Essa análise comparativa demonstra como o filme não apenas retrata a violência em si, mas evidencia as origens complexas do crime.

Vera Malaguti Batista (2016) ressalta que a política de Guerra às Drogas, iniciada nos EUA entre as décadas de 1960 e 1980, nos governos de Nixon e Reagan, acompanhou a expansão do neoliberalismo, em um contexto de alta rentabilidade da cocaína no mercado internacional. No entanto, a criminalização dessa substância não visava o uso social nas elites, mas a repressão da população pobre, empurrada para o tráfico devido ao desemprego e à exclusão social típica do neoliberalismo.

¹⁸ A gentrificação é um processo urbano descrito inicialmente pela socióloga Ruth Glass, em 1964, que envolve a transformação de áreas antes ocupadas por populações de baixa renda em espaços predominantemente de classe média ou alta. Isso ocorre através da valorização imobiliária e da requalificação urbana, resultando frequentemente na substituição dos antigos moradores devido ao aumento do custo de vida. O fenômeno pode ser associado tanto a mudanças físicas, como reformas habitacionais, quanto a alterações sociais e econômicas, muitas vezes resultando em exclusão social e elitização dos espaços urbanos. Fonte: ALCÂNTARA, Maurício Fernandes de. “Gentrificação”. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2018.

¹⁹ “Poucos estudos sobre violência no Brasil foram realizados na escala local por meio de dados desagregados, pois têm caráter macrossocial, buscando a associação entre indicadores socioeconômicos construídos para grandes áreas como regiões administrativas e áreas de planejamento. Vários mostraram maior risco de morte por violência em áreas pobres das cidades, tanto em periferias”. (Barcellos; Zaluar, 2014, p.96)

Para consolidar a Guerra às Drogas, os EUA investiram pesadamente na militarização das polícias e incentivaram a apropriação de bens de suspeitos de tráfico, o que resultou na intensificação da repressão, majoritariamente contra negros e pobres (Alexander, 2017, p. 133). Alexander (2017, p.190) argumenta que a Guerra às Drogas nunca teria sido implementada da mesma maneira em comunidades brancas e ricas, onde o consumo de drogas era igualmente presente. A política visava a marginalização de grupos racializados, consolidando a desigualdade racial e econômica.

O Brasil incorporou rapidamente esse modelo punitivo, sobretudo durante a ditadura militar. A Lei n. 5.726/1971 equiparou o tráfico ao uso pessoal e impôs um dever de colaboração das instituições com o combate ao tráfico, punindo escolas que não denunciassem alunos envolvidos com drogas (Batista, 2003 p.89). A legislação subsequente, como a Lei n. 8.072/1990, classificou o tráfico como crime hediondo, aumentando a superlotação carcerária e intensificando a repressão contra negros e pobres, tendência que continuou com a Lei n. 11.343/2006, mesmo sob o governo Lula da Silva. Assim, a Guerra às Drogas no Brasil reflete o modelo norte-americano, perpetuando a violência e a exclusão social nas periferias, com impactos devastadores para a juventude negra e pobre.

Entretanto, no arco dos anos 60, em Cidade de Deus, destaca-se a famosa cena em que Marreco diz a Dadinho: “enche o cu de maconha e fala merda”. Essa cena retrata o envolvimento precoce das crianças com o uso de drogas²⁰. No início do filme, o consumo se restringe à maconha, e as atividades de tráfico, se existentes, são provavelmente limitadas, já que a Cidade de Deus ainda está em seu estágio inicial nessa parte da história. Somente no arco da década de 70 é que vemos o tráfico começar a se desenvolver, inicialmente com maconha e, depois, com cocaína.

Posteriormente somos levados para um terreno baldio ao lado de um motel, onde Marreco, Dadinho, Alicate e Cabeleira se preparam para uma ação criminoso. Os bandidos verificam suas armas enquanto Dadinho, o mais jovem e menos experiente do grupo, demonstra ansiedade e desejo de provar sua valentia. No entanto, Marreco, o líder do grupo, o repreende, destacando sua falta de maturidade. Cabeleira, reconhecendo o potencial de Dadinho, decide designá-lo para dar cobertura, uma posição menos arriscada. Embora desapontado, Dadinho aceita a tarefa, enquanto os outros bandidos partem para a ação, deixando-o para trás. O assalto dá certo, e o “Trio Ternura” foge do motel ao ouvir tiros. O

²⁰ Batista (2003) destaca que a falta de oportunidades e o desemprego, especialmente em contextos de recessão econômica, levam muitos adolescentes de classes sociais mais baixas a serem recrutados para o tráfico de drogas, uma atividade que, embora lucrativa, os expõe à criminalização e à marginalização.

tiroteio era Dadinho que, com tédio, entrou no motel e fez um massacre, matando as pessoas que estavam no local. O sangrento incidente no Motel Miami se tornou um dos eventos mais chocantes da época, provocando um temor generalizado na Cidade de Deus e desencadeando uma mudança irreversível na trajetória do “Trio Ternura”, sob constante vigilância policial.

No entanto, o Rio de Janeiro apresentava, por décadas, um dos maiores índices de homicídio do Brasil. Nas décadas de 1960, 1970 e 1980, período retratado no filme, as taxas de homicídio na cidade eram significativamente superiores à média nacional. No entanto, há uma certa dificuldade em encontrar dados sobre violência urbana no Brasil antes da década de 70. Até 1960 a população rural brasileira era superior à população urbana, no entanto, “em algum ano entre 1960 e 1970, o Brasil passou a se tornar principalmente urbano e essa urbanização se deu, desde 1964, sem liberdade de expressão”²¹. O urbano brasileiro surge numa socialização sem direitos. No entanto,

Em fins dos anos 60 e início dos 70, jornais e revistas começaram a dedicar mais atenção ao tema da violência urbana, particularmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Além da violência política do governo ditatorial, essa foi também a época do auge do “esquadrão da morte”²². (Costa, 1999, p.3).

2.3 Arco 2: a Cidade de Deus nos anos 70

No entanto, no contexto da década de 70, a dinâmica do tráfico de drogas emerge como um aspecto crucial em “Cidade de Deus”, ganhando maior profundidade. O arco retrata como os traficantes impõem suas leis, dominam territórios na favela e influenciam a vida dos moradores. Até então, Dadinho e Bené eram apenas assaltantes, e uns dos mais procurados do Rio de Janeiro. Entretanto, na década de 70, o tráfico de drogas na Cidade de Deus começa a emergir como uma força dominante, moldando não apenas a economia local, mas também a estrutura social e as relações de poder dentro da comunidade. Este período é crucial para entender a consolidação das organizações criminosas e o impacto profundo que essas tiveram sobre a vida dos moradores da favela.

No plano mais amplo, durante a década de 70, o Brasil vivenciou uma intensificação das políticas de repressão ao tráfico de drogas, culminando na promulgação da Lei 6.368 de 21 de Outubro de 1976. Essa legislação não apenas aumentou as penas para o tráfico, mas

²¹ Da Lógica do Favor à Lógica do Pavor: um ensaio sobre a Geografia da violência na cidade do Rio de Janeiro. (p.333).

²² “O “esquadrão da morte” foi formado originalmente, em fins dos anos 50, no Rio de Janeiro. Seus integrantes eram policiais da polícia civil e, no início, tentaram justificar sua ação homicida como uma verdadeira missão de limpeza da sociedade de criminosos indesejáveis. Mas, gradativamente, os membros do esquadrão envolveram-se com quadrilhas de criminosos, grupos de extermínio e delitos de todos os tipos. Em 1968, o “esquadrão da morte” passou a atuar na cidade de São Paulo.” (Costa, 1999, p.11).

também refletiu as orientações político-criminais dos países centrais, evidenciando uma crescente punitividade no sistema legal brasileiro. Torcato (2016) menciona que "a diferença entre a lei de 1968 e a de 1976 não está nas figuras típicas do código, mas no maior peso da pena: de três a quinze anos de prisão"(Torcato, 2016, p.251). Esse contexto político-criminal criou um terreno fértil para a formação de organizações criminosas mais estruturadas, como as retratadas no filme, que buscavam controlar o comércio de entorpecentes.

Na narrativa de "Cidade de Deus", a introdução do tráfico na favela se dá através da "boca dos apês", culminando com a ascensão de Dadinho ao status de Zé Pequeno, um nome que adota influenciado por suas convicções religiosas. O arco é habilmente construído, começando com Buscapé e seus amigos, as "cocotas", em cenas que mesclam a leveza juvenil com a exposição ao mundo das drogas. Um momento chave é a introdução da cocaína, simbolizada por uma conversa na praia, onde Thiago repreende o grupo por fumar maconha e sugere o consumo de cocaína. Essa transição marca um ponto de virada não apenas na narrativa, mas também no ritmo do filme, que se torna mais acelerado e dinâmico, refletindo a crescente complexidade e violência que acompanham a ascensão do tráfico.

Uma dessas cenas emblemáticas ocorre quando, Buscapé se oferece para buscar um chá²³ na boca do Neguinho²⁴, é nesta parte em que somos apresentados à “Boca dos Apês”, um importante ponto de comércio de drogas que passou por algumas disputas ao decorrer da história da comunidade. A cena retrata um momento de tensão e transição de poder dentro da dinâmica do tráfico de drogas. Neguinho, um traficante que aparenta tranquilidade enquanto prepara drogas com a ajuda de alguns *vapores*²⁵, é surpreendido por batidas violentas na porta. O clima de aparente normalidade é abruptamente interrompido, revelando a constante ameaça de violência que permeia a vida desses personagens. Na porta era Zé Pequeno, que chega para questionar a posse da boca. A disputa pela "Boca dos Apês", catalisada pela chegada de Zé Pequeno, é um microcosmo dessas dinâmicas mais amplas. A cena não só evidencia a luta pelo domínio territorial, mas também inaugura uma trajetória de violência crescente que permeia o restante do filme.

²³ Chá é uma gíria comumente utilizada pela cultura cannábica para se referir a maconha.

²⁴ Nesta altura do filme, o Neguinho, interpretado por Rubens Sabino, é quem controlava uma das bocas de fumo mais famosas da Cidade de Deus, a boca dos apês. Neguinho era um amigo de escola de Buscapé e que largou a escola para se dedicar ao tráfico de drogas.

²⁵ Um "vapor" é o traficante que atua diretamente na venda varejista para consumidores, sem a necessidade de portar armas. Seu ganho é baseado em comissões sobre as vendas realizadas. Contudo “nos mercados de drogas os varejistas concorrem em mercados abertos e descobertos, pois o varejo tanto possui um ambiente fixo e de fácil acesso. As transações ocorrem entre pessoas conhecidas e desconhecidas em alto volume o que faz com que tais mercados sejam mais violentos”. (NOGUEIRA, p.11).

2.4 Arco 3: A Década de 80 e frenesi do fim

À medida que a influência do tráfico de drogas se consolida na Cidade de Deus, suas ramificações se estendem para além das fronteiras da favela, infiltrando-se nas instituições sociais e políticas do Rio de Janeiro. A corrupção policial e a conivência do Estado com o crime organizado emergem como elementos-chave na perpetuação do ciclo de violência e impunidade. Enquanto Zé Pequeno e seus comparsas expandem seu domínio sobre a comunidade, os moradores se veem encurralados entre a tirania do tráfico e a ineficácia do sistema de justiça. Entretanto, neste arco, que busca retratar a Cidade de Deus nos anos 80, é o momento mais frenético, onde a violência ganha grandes proporções.

Neste momento do filme, a corrupção policial tem um impacto direto na segurança pública. Num plano mais amplo, a alocação de recursos policiais para combater o tráfico de drogas resulta em menos recursos disponíveis para prevenir outros tipos de crime, o que diminui a eficácia geral da polícia (Cerqueira, 2024, p.10). No contexto de "Cidade de Deus", isso se traduz em uma polícia que não consegue proteger a comunidade, mas que, em vez disso, se torna parte do problema.

A corrupção policial também está intimamente ligada ao aumento da violência nas favelas. A necessidade de proteger seus territórios leva os traficantes a financiar a corrupção, criando uma rede de cumplicidade que perpetua a violência. Em 2017, a taxa de homicídios na cidade era de 38,4 por 100 mil habitantes, com uma parte significativa desses homicídios sendo atribuída a conflitos relacionados ao tráfico de drogas (Cerqueira, 2024, p.20).

Nesse momento do filme, o conflito entre a boca de fumo de Cenoura e a de Zé Pequeno atinge seu auge. Ambos os lados começam a recrutar jovens de forma indiscriminada, seja para obter armas, seja para resolver questões pessoais ou de vingança contra membros da gangue rival. Além disso, motivos financeiros também impulsionam esse recrutamento, intensificando a rivalidade entre os grupos.

De modo mais amplo, essa situação reflete uma realidade alarmante: a taxa de homicídios entre jovens de 15 a 29 anos é extremamente elevada, representando 50,3% do total de óbitos nessa faixa etária (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2018, p.22). Além disso, a maioria das vítimas são homens jovens, geralmente oriundos de comunidades vulneráveis, onde o tráfico de drogas figura como uma das poucas alternativas para alcançar alguma forma de ascensão social (Ibidem, p.22). Essa conjuntura trágica não apenas reforça os ciclos de violência, mas também evidencia as limitações estruturais que aprisionam esses jovens em contextos de exclusão e criminalidade.

Contudo, podemos concluir que a representação da guerra às drogas em Cidade de

Deus não é apenas uma narrativa ficcional, mas um reflexo de uma realidade histórica que continua a impactar a sociedade brasileira. A estigmatização e a marginalização dos moradores das favelas ecoam nas políticas públicas que falharam em abordar as causas profundas da criminalidade. Em conclusão, o último arco de Cidade de Deus é uma crítica poderosa à guerra às drogas e suas consequências devastadoras.. A obra se torna um chamado à reflexão sobre a necessidade de uma abordagem mais humana e eficaz para lidar com a questão das drogas, destacando a urgência de políticas que priorizem a inclusão social e a proteção da vida.

3. Pico da Neblina: Entre o Ficcional e a Realidade da Proibição da Maconha no Brasil

Entretanto, a série "Pico da Neblina", lançada pela HBO, produzido pela O2 Filmes em 2019 e dirigida por Quico Meirelles²⁶, apresenta um Brasil fictício onde a maconha foi legalizada. Este cenário ficcional oferece um rico campo de análise sobre as complexas relações entre a legalização das drogas, a economia, a sociedade e a criminalidade no Brasil. A série centra-se na vida de Biriba²⁷, um jovem traficante de drogas que, diante da legalização da maconha, decide abandonar a vida criminoso para iniciar um negócio legalizado com *cannabis*. Ao longo da trama, a série explora os desafios e dilemas enfrentados por Biriba e outros personagens - dentre eles empreendedores do mundo canábico e traficantes - enquanto se adaptam ao novo mercado regulamentado.

Para entender o impacto e as implicações da legalização da maconha na série e na vida real, é crucial analisar o contexto histórico da proibição das drogas no Brasil, focando particularmente na maconha. A proibição da maconha no Brasil remonta ao início do século XX e está profundamente enraizada em questões sociais, raciais e políticas. A *cannabis* foi introduzida no Brasil pelos escravos africanos e era amplamente utilizada para fins recreativos e medicinais. A proibição da maconha no Brasil está profundamente enraizada na percepção cultural da planta como uma substância que altera a consciência, especialmente associada à cultura negra. Diversos termos usados no Brasil para se referir aos derivados da *cannabis*, como "diamba", "liamba", "pango" e "fumo de Angola", têm suas origens na África. Câmara Cascudo (1965), descreve a técnica de "beber fumo" ou "beber os ares", ilustrando a forma como a *cannabis* era utilizada,

²⁶ Francisco Meirelles ou Quico Meirelles é um cineasta brasileiro, conhecido por seu trabalho na direção de séries e filmes. Ele é filho do renomado diretor Fernando Meirelles, que é famoso por filmes como "Cidade de Deus" e "O Jardineiro Fiel". Quico seguiu os passos do pai na indústria cinematográfica, trazendo seu próprio estilo e perspectiva para suas obras, incluindo a série "Pico da Neblina"

²⁷ Interpretado pelo ator Luís Navarro.

No quimbundo o fumar é nua makanha. O verbo beber é nua, e tabaco será dikanha, fazendo o plural makanha [...] pouco disfarçando o macanha, maconha, o venenoso cânhamo. Era esse o tabaco de Angola, antes que chegasse o verdadeiro levado do Brasil pelo português que dele já não se separava (Cascudo, 1965, p. 180).

A publicação do Decreto-Lei nº 891, de 1938²⁸, foi um marco significativo na política de drogas do Brasil, proibindo o cultivo de *cannabis* e outras plantas entorpecentes. Essa legislação, originalmente destinada a regular a produção de substâncias terapêuticas, acabou reforçando a criminalização do uso recreativo da maconha. Nos anos 1940, com a consolidação do Código Penal de 1940 e outras regulamentações subsequentes, a política de drogas no Brasil se centralizou ainda mais, enfatizando a criminalização e o controle rigoroso sobre substâncias entorpecentes.

O artigo 281 do Código Penal de 1940 originalmente criminalizava a importação, exportação, venda, e outras formas de distribuição de drogas, estabelecendo penas de reclusão de 1 a 5 anos e multas. As revisões subsequentes endureceram essas penalidades, especialmente para profissionais da saúde, e ampliaram as condutas tipificadas, incluindo a prescrição inadequada e o incentivo ao uso. Além disso, as penas eram agravadas quando os delitos envolviam menores de idade ou ocorriam em locais como escolas e hospitais. Essas mudanças legislativas mostram uma tentativa constante de adaptação das leis penais às realidades sociais e sanitárias do país, intensificando o rigor punitivo e refletindo um endurecimento das políticas públicas em relação às drogas, típico do contexto da guerra às drogas que marcou o século XX.

A política punitiva adotada pelo Brasil ao longo das décadas levou a um aumento da repressão e ao fortalecimento do tráfico de drogas, impactando desproporcionalmente as populações mais pobres e marginalizadas. A série "Pico da Neblina" retrata um cenário hipotético de legalização da maconha, oferecendo uma perspectiva contrastante à realidade atual e explorando os possíveis efeitos sociais e econômicos de uma mudança tão significativa na legislação de drogas.

Este capítulo busca problematizar como a série "Pico da Neblina" aborda o tema da guerra às drogas, examinando tanto o contexto histórico da proibição da maconha no Brasil quanto as implicações de sua legalização tal como apresentado na série analisada. A análise

²⁸ "São proibidos no território nacional o plantio, a cultura, a colheita e a exploração, por particulares, da Dormideira "Papaver somniferum" e a sua variedade "Album" (Papaveraceae), da coca "Erytroxylum coca" e suas variedades (Erytroxilaceae) do cânhamo "Cannabis sativa" e sua variedade "indica" (Moraceae) (Cânhamo da Índia, Maconha, Meconha, Diamba, Liamba e outras denominações vulgares) e demais plantas de que se possam extrair as substâncias entorpecentes mencionadas no art. 1º desta lei e Seus parágrafos." (Art.2º; Decreto-lei nº 891/1938).

será estruturada em três partes principais: a história da proibição da maconha no Brasil, o tráfico de drogas e a legalização na série "Pico da Neblina", e os impactos da proibição e da legalização na sociedade brasileira. Através desta abordagem, espera-se contribuir para uma compreensão mais profunda das complexas dinâmicas entre a proibição ou legalização das drogas e a estrutura social e econômica do Brasil.

3.1 História da Proibição da Maconha no Brasil

A história da proibição da maconha no Brasil é complexa e marcada por influências sociais, raciais e políticas que se entrelaçam ao longo do tempo. A introdução da *cannabis* no Brasil ocorreu durante o período colonial, trazida pelos escravos africanos que utilizavam a planta tanto para fins recreativos quanto medicinais. A utilização da maconha por esses grupos, contudo, logo foi associada a práticas culturais consideradas "degeneradas" pelas elites dominantes, fomentando uma estigmatização que perdura até os dias atuais (Carlini, 2006, p.317).

A história da maconha no Brasil revela três principais usos ao longo dos séculos. Inicialmente, foi cultivada como cânhamo para a produção de cordas e tecidos, destacando-se na Real Feitoria do Linho Cânhamo no Rio Grande do Sul desde 1783, onde era cultivada por escravos. Este uso não estava associado ao consumo psicoativo, que só ganhou relevância mais tarde no século XIX como medicamento nas farmácias oficiais.

Com a promulgação do Código Penal de 1940, a repressão ao uso da maconha se intensificou. O novo código incluía disposições específicas contra o cultivo, a produção e a comercialização de substâncias entorpecentes. Durante esse período, a política de drogas no Brasil se centralizou e se tornou mais punitiva, refletindo uma crescente influência das políticas antidrogas dos Estados Unidos, que promoviam uma abordagem de "guerra às drogas".

Ao longo das décadas seguintes, a política de criminalização continuou a se endurecer. Durante a ditadura militar (1964-1985), a repressão ao uso de drogas foi exacerbada, e a maconha foi associada a movimentos contraculturais e de resistência política, o que justificou uma repressão ainda mais severa. Essa abordagem punitiva teve consequências devastadoras para as populações mais vulneráveis, especialmente negros e pobres, que eram desproporcionalmente alvo das forças de segurança e do sistema de justiça criminal. Segundo Barros e Peres (2011):

Em 1968, em plena ditadura militar, por meio do Decreto-Lei 385 e alteração do artigo 281 do 5 Código Penal, o usuário foi equiparado ao traficante, sendo-lhes atribuídas penas idênticas. Em 29/10/1971, foi editada a lei 5726, que mantinha esta

equiparação e trazia medidas ainda mais profundamente repressivas, tais como o oferecimento de denúncia mesmo sem qualquer substância, ou seja, sem existência de prova material. Esta situação de exceção era análoga ao que o regime militar também fazia por meio da Lei de Segurança Nacional, pela qual qualquer policial, sem ordem judicial, podia prender uma pessoa e deixá-la incomunicável com sua família ou advogado por trinta dias, renováveis através apenas de uma comunicação ao juiz, por mais trinta. (Barros; Peres, 2011, p.15-16).

Na transição para a democracia, nos anos 1980 e 1990, houve algumas tentativas de reforma, mas a política antidrogas brasileira permaneceu amplamente punitiva. Nos anos 2000, movimentos sociais e acadêmicos começaram a questionar mais fortemente a eficácia e a justiça do modelo de criminalização. Em 1976, a Lei 6.368 foi implementada, estabelecendo a distinção entre traficante (art. 12) e usuário de drogas (art. 16). Esta lei manteve-se em vigor parcialmente até 2002, quando Fernando Henrique Cardoso sancionou a Lei 10.409. No entanto, essa nova legislação sofreu tantos vetos que acabou por se tornar ineficaz. Durante seu mandato, FHC não promoveu mudanças significativas na legislação de drogas, afirmando que a Lei 10.409/2002 apenas trocava "seis por meia dúzia" (Barros; Peres, 2011, p.16).

Seu sucessor, Luiz Inácio Lula da Silva, sancionou a Lei 11.343 em agosto de 2006, que eliminou a pena de prisão para usuários de substâncias ilegais e para aqueles que cultivassem pequenas quantidades de maconha para uso próprio. Apesar da tentativa de reforma com a Lei 10.409/2002, os artigos 12 e 16 da Lei 6.368/76 continuaram em vigor até serem finalmente revogados pela Lei 11.343/2006. Os vetos de FHC à Lei 10.409/2002 resultaram na continuidade da vigência desses artigos criminalizadores, perpetuando uma abordagem punitiva que afetava desproporcionalmente as populações mais vulneráveis (Barros; Peres, 2011, p. 16).

A Lei nº 11.343, de 2006, conhecida como Lei de Drogas, trouxe algumas mudanças, diferenciando o tratamento de usuários e traficantes. No entanto, a ambiguidade na definição de "usuário" e "traficante" continuou a permitir a criminalização de indivíduos de maneira discriminatória. Nogueira (2019) destaca que o governo não considera adequadamente a estrutura do mercado de drogas, incluindo sua rede verticalmente relacionada, custos transacionais e poder de mercado. O autor argumenta que as políticas de repressão adotadas pelo governo, que muitas vezes são violentas, visam reduzir o mercado ilegal de drogas, mas não levam em conta os efeitos colaterais e as características específicas desse mercado. Segundo Nogueira Júnior (2019):

(...) O comércio de drogas além de ser crime possui um mercado devidamente estruturado com uma rede verticalmente relacionada, com custos transacionais e poder de mercado, sendo tais características geralmente desprezadas pelo governo em suas análises de melhoria nas políticas de repressão, criada em meados de 1998 visando à redução do mercado ilegal de drogas através de ações inevitavelmente

violentas a fim de gerarem uma redução do mercado e utilizam diversas vezes o nível de preço deste mercado, contando que um choque neste mercado que eleve o preço cobrado pelos traficantes reduzirá tanto o consumo quanto às externalidades negativas inerentes deste mercado. (Nogueira Júnior, 2019, p.37).

No ano de 2024, o Supremo Tribunal Federal (STF) tomou uma decisão histórica ao descriminalizar o porte de maconha para uso pessoal, estabelecendo o limite de 40 gramas para diferenciar usuários de traficantes. Essa medida gerou um intenso debate em todo o Brasil e revelou a confusão entre dois conceitos distintos: descriminalização e legalização. Enquanto a descriminalização elimina punições penais para o porte e uso, mas mantém a proibição, a legalização autoriza o porte e consumo, exigindo a regulamentação completa da cadeia produtiva, desde o plantio até a comercialização.

Daniel Pacheco, professor da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da USP e especialista em Direito Penal, destaca que a decisão do STF mantém algumas medidas, como a aplicação de multas ou serviços comunitários para usuários flagrados com maconha, mas traz mudanças significativas. Agora, quem for encontrado com até 40 gramas de maconha não perderá a condição de réu primário, o que representa um avanço na abordagem penal. Além disso, o professor explica que a legalização exigiria alterações na Portaria 344/1988 da Anvisa, que atualmente classifica a maconha como substância ilícita, além da regulamentação de toda a cadeia produtiva, como ocorre com o cigarro e o álcool²⁹. Portanto, essa decisão do STF ecoa temáticas abordadas na série "Pico da Neblina".

A história da proibição da maconha no Brasil é uma história de estigmatização, criminalização, marginalização e violência. Compreender essa trajetória é essencial para analisar criticamente as representações e debates contemporâneos sobre a guerra às drogas, como explorado na série "Pico da Neblina". A série oferece um contraponto interessante à realidade histórica e contemporânea, ao imaginar um cenário de legalização e suas possíveis implicações.

3.2 O Tráfico de Drogas e a Legalização na Série "Pico da Neblina"

A série "Pico da Neblina" (2019) oferece uma abordagem inovadora ao retratar um Brasil onde a maconha foi legalizada. Este cenário fictício serve como um laboratório social para explorar as complexas dinâmicas entre o tráfico de drogas, a legalização e suas implicações na sociedade brasileira. A trama segue Biriba³⁰, um jovem traficante que decide

²⁹ As informações deste parágrafo foram retiradas de: FERRAZ JUNIOR, Tércio Sampaio. Descriminalizar não é permitir porte ou uso da maconha. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/?p=782446>>. Acesso em: 4 dez. 2024.

³⁰ Personagem interpretado pelo ator Luís Navarro.

abandonar a vida criminoso para abrir um negócio legalizado de maconha, enfrentando diversos desafios e dilemas ao longo do caminho.

No Brasil atual, a criminalização da maconha sustenta uma rede complexa de tráfico de drogas que envolve desde pequenos vendedores até grandes organizações criminosas. A proibição tem sido um fator chave para a manutenção de um mercado ilegal lucrativo, gerando violência e corrupção. Segundo Nogueira Júnior (2019):

O tráfico de drogas no Brasil gera um efeito negativo em vários setores do país, onde anualmente, milhares de pessoas são presas por praticar tal ato ilegal. Milhares de reais são investidos na repressão e em crimes relacionados ao tráfico. O objetivo do governo é minimizar a quantidade de drogas que é comercializada, reduzindo assim, os efeitos negativos gerado por tal mercado, especialmente a violência sistemática. (p.15).

A série "Pico da Neblina" propõe uma realidade onde a legalização da maconha transforma radicalmente a estrutura do tráfico de drogas. A legalização cria um mercado regulamentado que desafia a hegemonia do tráfico ilegal. No entanto, a transição do mercado ilegal para o legal não é simples nem isenta de problemas. Biriba, o protagonista, enfrenta dificuldades ao tentar legalizar seu negócio. Ele precisa lidar com a competição do mercado ilegal, a burocracia do novo sistema legal e os estigmas sociais persistentes.

No entanto, a competição entre o mercado legal e ilegal continua a ser uma preocupação significativa. A cena de abertura da série é Biriba lavando um bloco de “prensado”. O “prensado” é uma forma de *cannabis* que é amplamente consumida no Brasil devido ao seu baixo custo e fácil acesso. Ele é caracterizado por ser um bloco compacto de maconha prensada, o que facilita seu transporte e armazenamento, especialmente em contextos ilegais. O prensado é a maconha de pior qualidade vendida pelo tráfico³¹.

No entanto, o prensado é frequentemente associado a vários problemas de saúde devido à sua baixa qualidade e contaminação. Devido à falta de regulamentação e controle de qualidade, o prensado pode conter substâncias perigosas, como fungos, bactérias, pesticidas, e até resíduos de solventes químicos usados no processo de prensagem. Essas substâncias podem causar sérios problemas de saúde, incluindo infecções respiratórias e reações alérgicas³². Neste sentido, o personagem lava o prensado na tentativa de reduzir os danos no uso da maconha.

Neste sentido, a criminalização da maconha força os usuários a recorrer ao mercado ilegal, onde predominam produtos de baixa qualidade e contaminados, como o prensado. Isso

³¹ As informações sobre o prensado foram tiradas da seguinte fonte: MAXX, Matias. Como Nasce o “Prensado”. Disponível em: <https://apublica.org/2017/08/como-nasce-o-prensado/>. Acesso em: 4 dez. 2024.

³² MAXX, Matias. Como Nasce o “Prensado”. Disponível em: <https://apublica.org/2017/08/como-nasce-o-prensado/>. Acesso em: 4 dez. 2024.

expõe os consumidores a riscos de saúde que poderiam ser evitados com uma regulamentação adequada e um mercado legal. Assim sendo, a proibição cria uma demanda por práticas de redução de danos. Em "Pico da Neblina", Biriba representa um traficante diferente dos outros, destacando-se pela prática incomum no Brasil de lavar o prensado para melhorar sua qualidade. A atenção e cuidado com o produto, além da identificação sociocultural com a maconha são características fundamentais para a construção desse personagem.

Para identificarmos a função de Biriba no Tráfico, levamos em consideração o trabalho de Nogueira Júnior (2019), onde podemos identificar as funções específicas na cadeia produtiva do tráfico. Segundo Nogueira Júnior (2019, p11-12) podemos classificar as funções no mercado de drogas da seguinte forma:

- Produtores: Responsáveis pela produção das drogas ilícitas, cultivando ou fabricando as substâncias.
- Traficantes Atacadistas: Encarregados de adquirir as drogas dos produtores em grande quantidade e repassá-las para os revendedores.
- Traficantes Revendedores: Responsáveis por vender as drogas diretamente aos consumidores finais.
- Consumidores: Indivíduos que adquirem e consomem as drogas ilícitas.

Essa estrutura organizada e verticalmente relacionada da cadeia produtiva do tráfico de drogas é fundamental para o funcionamento do mercado ilegal e a distribuição das substâncias ilícitas (Nogueira Júnior, 2019, p.19). Neste sentido, Biriba se encaixaria na categoria de Traficante Revendedor/Varejista, pois estaria abaixo de seu Atacadista, o Salim³³. Entretanto, por ser quem vai ter contato com o consumidor final, o Varejista precisa assumir o papel de "executor", sendo responsável por gerar violência para manter o mercado ativo e seguro. Em outras palavras, o atacadista aceita um custo para evitar gerar violência, delegando essa função aos setores de varejo, onde ela é inevitável (Nogueira Júnior, 2019, p.12). No entanto,

Em um primeiro momento, vamos considerar os revendedores como competidores num modelo de localização a lá Hotelling³⁴. Num segundo momento, as revendedoras escolhem um nível de violência, considerando a demanda e o nível de repressão estatal. A violência é um instrumento do revendedor para reduzir a efetividade da repressão estatal, ou seja, reduzir a chance do revendedor ser preso e ter seu produto apreendido. (Nogueira Júnior, 2019, p.21).

³³ Interpretado pelo ator Henrique Santana.

³⁴ O modelo de Hotelling é um conceito econômico desenvolvido por Harold Hotelling, que descreve como competidores escolhem suas localizações em um mercado para maximizar seu lucro e atrair o maior número de clientes.

No entanto, quando a maconha é legalizada na série "Pico da Neblina", os traficantes demonstram forte resistência à ideia. Esse descontentamento é evidente em um diálogo entre Salim e Biriba no primeiro episódio, onde fica clara a insatisfação dos traficantes, especialmente de Salim, com a nova legislação. Salim expressa sua frustração com a legalização e sugere que Biriba passe a vender cocaína em vez de maconha. Essa sugestão destaca a tensão e a adaptação necessária que os traficantes enfrentam diante das mudanças no mercado de drogas, refletindo a complexidade das dinâmicas de poder e sobrevivência no mundo do tráfico. Neste momento, Salim tem a oportunidade de ascender na hierarquia do tráfico e se tornar Coordenador Regional. Sua intenção é aceitar o cargo e promover Biriba para o posto de gerente de uma boca de fumo, permitindo que Biriba deixe de ser varejista para se tornar atacadista. No entanto, Biriba não vê essa promoção com bons olhos, pois ele entrou no tráfico unicamente por questões financeiras, sem a intenção de se envolver mais profundamente no mundo do crime organizado.

Embora a legalização possa reduzir a violência associada ao tráfico, ela não elimina automaticamente o mercado ilegal, que pode persistir devido a preços mais baixos e à falta de regulamentação. Esse ponto é explorado na série quando Biriba precisa viajar da Grande São Paulo até Umuarama, no Paraná, para buscar um carregamento de maconha com um policial corrupto. Durante a missão, Biriba acaba matando o policial e ficando com o dinheiro que seria usado para pagar pela droga. Ele, então, investe esse dinheiro em uma loja de maconha. A corrupção, exemplificada pelo policial na série, continua a ser um fator que pode minar os benefícios da legalização. A violência e a criminalidade associadas ao tráfico não desaparecem de imediato com a legalização; em vez disso, elas podem se transformar e se manifestar de novas maneiras.

Outro tema central da série é a regulação do mercado de maconha. A série ilustra as complexidades envolvidas na criação e implementação de um sistema regulatório eficaz. Desde a obtenção de licenças até o cumprimento de padrões de qualidade e segurança, a burocracia pode se tornar um obstáculo significativo para os pequenos empresários. Este cenário é um reflexo das dificuldades enfrentadas em países que legalizaram a maconha e continuam a ajustar suas políticas regulatórias para equilibrar a segurança pública com a viabilidade econômica (Nogueira Júnior, 2019, p.32).

Neste Brasil legalizado retratado em "Pico da Neblina", o personagem Joselo³⁵, fornecedor de maconha para a loja de Biriba, o Empório Maria Joana, representa as

³⁵ Interpretado pelo ator Fabio Marcoff.

complexidades e desafios do plantio de *cannabis* no contexto da legalização. Joselo destaca-se por seu cuidado e preocupação com a qualidade da planta, em contraste com outras marcas na série que, visando apenas o lucro, oferecem produtos de baixa qualidade, como “becks”³⁶ prontos vendidos em embalagens semelhantes a carteiras de cigarro. A trajetória de Joselo revela as tensões entre o pequeno produtor e os grandes interesses corporativos, evidenciando a persistência de desigualdades mesmo em um mercado legalizado. Sua experiência ilustra a luta por inclusão e justiça econômica no novo cenário regulatório, mostrando como a legalização, sem políticas de apoio adequadas, poderia marginalizar ainda mais aqueles que já estavam à margem e levar à produção de maconha de baixa qualidade.

A representação da legalização da maconha em "Pico da Neblina" também destaca os impactos sociais e culturais dessa mudança. A legalização poderia reduzir o estigma associado ao uso de maconha, promovendo uma maior aceitação social. No contexto da série, essa mudança cultural é retratada através de pequenos gestos e interações que refletem a lenta aceitação da maconha como parte de um mercado legalizado. Exemplos incluem a hesitação de alguns personagens em frequentar o Empório Maria Joana, o preconceito enfrentado por Biriba ao tentar atrair investidores, e até mesmo o contraste entre consumidores mais jovens e mais velhos, que lidam de maneiras distintas com a normalização da substância.

Assim sendo, a trama sugere que a transformação cultural ocorre gradualmente, à medida que a legalização vai criando espaços de diálogo e interação, desafiando estereótipos e promovendo uma visão mais informada e menos estigmatizada sobre o consumo de maconha na sociedade brasileira. Esse estigma, segundo Castro (2020):

O estigma de "maconheiro" e de "cultivador da própria maconha" constitui-se como rótulos que carregam acusações morais. Esse ideário moral depreciativo não está presente apenas na legislação de drogas brasileira, mas também é difundido pela sociedade por meio dos preconceitos que a permeiam. Dessa maneira, a acusação moral de "maconheiro" ou "cultivador" assume uma dimensão política, uma vez que a reversão dessas acusações configura conflitos com o Estado — especialmente no que diz respeito à legitimidade da lei de drogas e à produção de ordem por meio dela — assim como com a moralidade informal da sociedade. (Castro, 2020, p.14).

Por fim, podemos concluir que "Pico da Neblina" utiliza o artifício da legalização da maconha para explorar questões complexas sobre o tráfico de drogas e suas consequências sociais e econômicas. A série oferece uma visão das dificuldades e oportunidades apresentadas pela transição de um mercado ilegal para um mercado legalizado, destacando a

³⁶ Na cultura cannábica, um “beck” é um cigarro de maconha.

importância de políticas públicas inclusivas e de uma regulação eficaz para garantir que a legalização beneficie amplamente a sociedade.

No entanto, ela também faz uma crítica contundente à chamada "guerra às drogas," expondo seus impactos devastadores, como a violência sistemática, a marginalização de comunidades vulneráveis e o fortalecimento de organizações criminosas. A série não apenas questiona a eficácia dessa política, mas sugere que a repressão estatal ao tráfico, ao invés de erradicar o problema, contribui para perpetuar um ciclo de violência e exclusão social. Assim, Pico da Neblina provoca reflexões sobre como a legalização poderia ser uma alternativa ao modelo punitivista, oferecendo caminhos para a reconstrução de uma sociedade mais justa e menos marcada pelos efeitos colaterais da proibição.

4. Conclusão

Assim sendo, a análise das representações da guerra às drogas na cinematografia da O2 Filmes, com foco nos filmes "Cidade de Deus" e na série "Pico da Neblina", ofereceu uma rica compreensão não apenas da evolução da representação cinematográfica do tema, mas também da interseção entre o cinema e a história social e política do Brasil. Estas obras destacam o papel do cinema como uma ferramenta poderosa para a reflexão crítica sobre questões sociais complexas e profundas.

Para o campo da História, essa análise revela-se significativa por diversas razões. Primeiramente, os filmes funcionam como documentos culturais que capturam e refletem os contextos sociopolíticos de suas épocas específicas. "Cidade de Deus" (2002) aborda a violência urbana e a vida nas favelas do Rio de Janeiro durante as décadas de 1970 e 1980, oferecendo uma narrativa intensa e brutal sobre a realidade de muitos brasileiros. Por outro lado, "Pico da Neblina" (2019) projeta um futuro próximo onde a maconha foi legalizada, permitindo uma crítica às políticas de drogas vigentes e explorando as consequências sociais dessa legalização hipotética.

Além disso, as obras proporcionam narrativas alternativas que frequentemente são marginalizadas na historiografia oficial. Através do cinema, as experiências de grupos sociais excluídos dos discursos hegemônicos ganham visibilidade. Tanto "Cidade de Deus" quanto "Pico da Neblina" oferecem perspectivas a partir das periferias urbanas, destacando as realidades de indivíduos que vivem à margem da sociedade, dando voz a histórias que merecem ser contadas.

A representação da violência e da criminalidade em "Cidade de Deus" e a abordagem da legalização das drogas em "Pico da Neblina" refletem e criticam as políticas públicas e a atuação do Estado em relação às drogas e à segurança pública no Brasil. Essas produções cinematográficas permitem uma análise crítica das políticas de guerra às drogas, suas consequências sociais e os desafios enfrentados pela população urbana.

Para o campo do Cinema, a importância deste estudo é igualmente relevante. A comparação entre os dois filmes mostra a evolução do estilo cinematográfico e das técnicas narrativas na representação da criminalidade e das drogas. "Cidade de Deus" é marcado por uma estética de realismo brutal e um ritmo frenético, que capturam a atenção do público e transmitem a intensidade da vida nas favelas. Em contraste, "Pico da Neblina" utiliza uma abordagem mais contemplativa e especulativa, explorando as complexidades e nuances de uma sociedade em transição para a legalização das drogas.

Referências

ALEXANDER, Michelle. A nova segregação: racismo e encarceramento em massa. Tradução de Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo estrutural. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

AMORIM, Carlos. CV_PCC: A irmandade do crime. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ARAÚJO, Luciana Correia de. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

ATLAS DA VIOLÊNCIA 2018. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Rio de Janeiro: IPEA, jun. 2018.

BARCELLOS, C.; ZALUAR, A. Homicídios e favelas no Rio de Janeiro: uma análise das disputas territoriais e da distribuição da violência. Revista de Saúde Pública, 48(1), 94-102, 2014.

BARROS, André; PERES, Marta. Proibição da maconha no Brasil e suas raízes históricas escravocratas. Revista Periferia, vol. 3, núm. 2, julho-dezembro, 2011. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552156375006>. Acesso em: 06/06/2024.

BARROS, Matheus Guimarães de. (Necro)política de drogas: uma guerra abjeta contra pobres e negros no Brasil. Mosaico, v. 13, n. 20, p. 506-524, 2021.

BATISTA, Vera Malaguti. Díficeis ganhos fáceis: drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

BAZIN, André. O que é o cinema? 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

_____. Cinema brasileiro: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pesquisa. São Paulo: Annablume, 1995.

BORGES, Danielle dos Santos. A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005. Dissertação (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007.

CARLINI, Elisaldo Araújo. A história da maconha no Brasil. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, v. 55, n. 4, p. 314-317, 2006.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Made in África: pesquisas e notas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

CASTRO, Marco Vinicius de. Redes de usuários-cultivadores de maconha: estigma, reconhecimento e aceitabilidade moral. 44º Encontro Anual da ANPOCS. GT13 – Drogas, atores e sociedade, 2020.

CERQUEIRA, Daniel. Custo de bem-estar social dos homicídios relacionados ao proibicionismo das drogas no Brasil. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), mar. 2024.

COIMBRA, A. L. Memória e imagens da Bahia no documentário de Alexandre Robatto Filho. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2011.

COSTA, Márcia Regina da. A violência urbana é particularidade da sociedade brasileira? *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 13, n. 4, p. 3-12, out./dez. 1999.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. O filme: uma contra análise da sociedade. In: NORA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 2-19.

FIUZA, Alexandre Felipe. Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc. 2001. 272 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GALVÃO, Maria Rita. *Cinema e burguesia: o caso Vera Cruz*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Org.). História geral da civilização brasileira: Tomo III: o Brasil republicano - economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Ed. Difel, 1984.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GREGIO, G. B.; PELEGRINI, S. de C. A. Estado e cinema: a produção cinematográfica na Era Vargas. Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade, v. 1, n. 18, p. 82–119, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/39710>. Acesso em: 20 jun. 2024.

HOLANDA, Karla. Documentário nordestino: mapeamento, história e análise. São Paulo: Annablume, 2008.

KRACAUER, S. De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MARTINS, W. S. N. "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920). Dissertação de Mestrado (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MAXX, Matias. Como Nasce o “Prensado”. Disponível em: <https://apublica.org/2017/08/como-nasce-o-prensado/>. Acesso em: 4 dez. 2024.

MBEMBE, Achille. Políticas da inimizade. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

NOGUEIRA JÚNIOR, Gilberto José. Mercado de drogas e repressão: efeitos da intervenção governamental sobre a violência gerada pelo mercado de drogas numa rede verticalmente relacionada. 2019. 66 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Econômicas) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SIMÕES, Inimá. Roberto Santos: a hora e a vez de um cineasta. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SIMONARD, Pedro. A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOUZA, C. R. de. Os pioneiros do cinema brasileiro: raízes do cinema brasileiro. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 20-37, jul./dez. 2007.

SOUZA, José Inácio de Melo. Descoberto o primeiro filme brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, p. 171-173, publicado em 28 de novembro de 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26894/28674>. Acesso realizado em 19 de junho de 2024.

SOUZA, Ricardo Luiz de. O cinema novo: origens e consolidação. *Periódico Interdisciplinar*, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 70-92, ago./nov. 2020.

TORCATO, C.E.M. A História da Proibição das Drogas no Brasil. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

VICENTE, Tânia. O INC e a Embrafilme sob os olhares da comunidade de informações. *Revista de História, Política e Bens Culturais*, v. 61, p. 1-21, 2023.