

Artigo – Temáticas Livres

“Just say no”: anti-melodrama e desconstrução da moral neoconservadora em *Drugstore Cowboy*, de Gus Van Sant

“Solo di no”: anti-melodrama y deconstrucción de la moral neoconservadora en *Drugstore Cowboy*, por Gus Van Sant

“Just say no”: anti-melodrama and deconstruction of neoconservative morals in *Drugstore Cowboy* by Gus Van Sant

Daniela de Paula Gomes¹

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-2011-864X>

Resumo: Analisamos como são construídas as imagens de indivíduos desviantes no filme *Drugstore Cowboy*, de 1989, do cineasta estadunidense Gus Van Sant, pensando na evidência de um discurso cinematográfico anti-melodramático construído em contraponto a uma estrutura melodramática clássica. Adotamos uma análise fílmica que procurou ressaltar as evidências de um discurso dissidente que colocava em perspectiva as impossibilidades das representações melodramáticas em dialogar com as políticas adotadas sobre o consumo de drogas no contexto da Era Reagan (1981-1989) nos Estados Unidos.

Palavra-chave: Anti-melodrama; Outsiders; Era Reagan; Gus Van Sant.

Resumen: Analizamos cómo se construyen las imágenes de individuos desviados en la película *Drugstore Cowboy* de 1989, del cineasta estadounidense Gus Van Sant, resaltando un discurso cinematográfico anti-melodramático construido en contrapunto a una estructura melodramática clásica. Adoptamos un análisis cinematográfico que buscó resaltar las evidencias de un discurso disidente que puso en perspectiva las imposibilidades de las representaciones melodramáticas al dialogar con las políticas adoptadas sobre el consumo de drogas en el contexto de la era Reagan (1981-1989) en Estados Unidos.

Palabras clave: Antimelodrama; Outsiders; Era Reagan; Gus Van Sant.

Abstract: We analyze how the images of deviant individuals are constructed in the 1989 film *Drugstore Cowboy*, by American filmmaker Gus Van Sant, thinking about highlighting an anti-melodramatic cinematic discourse constructed in counterpoint to a classic melodramatic structure. We adopted a film analysis that sought to highlight the evidence of a dissident discourse that put into perspective the impossibilities of melodramatic representations in dialoguing with the policies adopted on drug consumption in the context of the Reagan Era (1981-1989) in the United States.

Keywords: Anti-melodrama; Outsiders; Reagan Era; Gus Van Sant.



Bob: *Senhora, eu sou um viciado. Eu gosto de drogas. Eu gosto de todo o estilo de vida. Mas ele simplesmente não valeu a pena. Você sabe... você não vê meu tipo de pessoa. Porque o meu tipo de pessoa, eles não vêm aqui e imploram por droga. Eles saem lá foram e conseguem. E se eles vacilam eles vão para prisão. E terminam sozinho com nada em algum tanque.*

Assistente Social: *Desculpe-me, Bob. Eu não tive intenção de incomodá-lo. Tudo isso é requerido. Desculpa se você considera desnecessário. Você já considerou ajudar outros viciados em seus problemas?*

Bob: *Não.*

A.S.: *Por que não?*

Bob: *Bom, pra começar, ninguém – ninguém mesmo – consegue convencer um viciado a não se dopar. Você pode convencê-lo por alguns anos, mas cedo ou tarde eles vão se viciar em algo. Talvez não seja droga. Talvez sejam bebidas. Talvez cola. Talvez gasolina. Talvez um tiro de bala na cabeça. Mas alguma coisa... alguma coisa para aliviar as pressões da vida cotidiana. Como ter que amarrar os sapatos...*

Drugstore Cowboy, 1989 (tradução nossa)¹.

Introdução

No ano de 1989, em meio ao retorno de programas de combate às drogas que alcançaram estágios mais incisivos e mudanças na legislação nos Estados Unidos na Era Reagan (1981-1989), Gus Van Sant lançava *Drugstore Cowboy*, seu segundo longa-metragem. Narrando a jornada de um grupo de viciados em drogas e ladrões de farmácia, o filme desafiava a empreitada moral empenhada no combate ao consumo e tráfico de drogas, cuja campanha “*Just say no*” constituía um de seus maiores estandartes². E não só caminhava na contramão dos discursos neoconservadores, como estabelecia um ponto de inflexão em relação à representação da drogadição na produção cinematográfica estadunidense.

¹ Esse diálogo é o que Bob (Matt Dillon), protagonista, estabelece com a assistente social que registra sua entrada no programa de recuperação em Metadona. Quando questionado se gostaria de ajudar outros viciados, Bob se levanta e inicia um monólogo agitado. Do original: *Bob: Lady, I'm a junkie. I like drugs. I like the whole lifestyle. But just didn't pay off. You know... you don't see my kind of people. Cause my kind of people they don't come down here and beg dope. They go out there and get it. And if they miss they go to jail. And they kick alone with nothing in some holding tank./ Social Assistant: I'm sorry, Bob. I don't mean to harass you. All this is required. I'm sorry if you think it is unnecessary. Have you ever considered helping other addicts with their problems?/ Bob: No./ S.A.: Why not?/ Bob: Well, to beginning with, nobody - and I mean nobody - can talk a junkie out to use. You can talk him a few years but sooner or later they gonna get all to something. Maybe it is not dope. Maybe it is booze. Maybe it is glue. Maybe it is gasoline. Maybe it is a gunshot in their head. But something... something to relieve the pressures of the everyday life. Like having to tie their shoes...*

² Explicaremos adiante no texto o contexto de criação e significados da campanha.





Um filme sobre viciados pode priorizar uma representação objetiva e alcançar, enquanto discurso, um efeito sobre o espectador que possa afastá-lo da prática desviante quando o filme foca nos efeitos negativos das drogas, ou pode aproximá-lo, quando uma atraente visão romantizada em relação aos viciados se estabelece. Com efeito, para que qualquer uma dessas perspectivas possa ser bem-sucedida, uma opção seria criar uma relação de identificação do espectador com os personagens que apague o papel do sujeito do discurso fílmico na produção do filme e coloque a película como um documento fidedigno capaz de transmitir uma mensagem transparente. O fato é que *Drugstore Cowboy* não se insere em nenhuma das duas possibilidades referidas. Por seu turno, o filme evidencia tensões próprias ao lidar com correntes ideológicas dominantes, uma vez que parte de um ponto de vista dissidente, particular, que não consegue, ou não deseja, se apartar inteiramente dos ideais que, no entanto, procura desconstruir.

Esse é o nosso ponto de partida para uma análise do filme que procura evidenciar as relações entre o Cinema e a História, dentro de uma perspectiva de gênero, o melodrama, em um esforço de desconstrução dramática que evidencia discursos e tensões do contexto que procuramos discutir. Como parte de uma discussão maior, em uma dissertação de mestrado que trabalhou com o conceito de *outsiders* enquanto categoria central para a análise do filme, as discussões levantadas em *Drugstore Cowboy* são também da ordem discursiva da percepção da imagem construída sobre o desvio, mas sobretudo, ressaltam discussões sobre o contexto de ascensão neoconservadora nos Estados Unidos nos anos de 1980. O retrato de jovens viciados, às margens de um modelo ideal de sociedade largamente difundido, é capaz de ressaltar uma disputa discursiva e uma compreensão da sociedade estadunidense na contramão dos seus grandes estandartes e percepções oficiais.

Como metodologia, escolhemos a análise fílmica enquanto principal procedimento de trabalho em nossa construção teórica que ressalta a relação entre o Cinema e a História, sendo o filme a fonte e objeto de nossas discussões. Assim, trabalhamos em nosso artigo com uma análise de sequências fílmicas, selecionadas a partir do movimento de decomposição³ dos filmes. Entendemos que as sequências são a organização dos planos em uma unidade narrativa, retirados do filme e organizados

³ O termo é utilizado por Vanoye e Goliot-Léte em *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (2002, p. 14), texto no qual os autores propõem uma estruturação do método de análise das imagens cinematográficas. Assim, seguindo a denominação utilizada por eles, analisar significa decompor os filmes e decompor, diz sobre o exercício de desconstruir o filme, extrair, separar em partes, destacar e denominar elementos de sua linguagem e estrutura própria.





em captura dos planos, para citação e discussão deles, sem considerar a sua duração, mas sim a conexão com os eixos de análise empregados na pesquisa, tentando abranger a estrutura narrativa, que diz da organização dos planos, da construção das cenas (sua *mise-en-scène*) e da plasticidade do fotograma capturado.

Cinema é imagem em movimento e, aqui, na apresentação material da nossa discussão, é impossível reproduzir essa especificidade do material em documento escrito (Vanoye; Goliot-Léte, 2002). Mas, em esforço de seleção e organização em sequências, podemos, com auxílio constante da descrição, dimensionar ao leitor o nosso objeto. Sem ignorar, por essa especificidade da ação metodológica, que as escolhas do pesquisador exercem forte mediação entre aquilo que existe, o filme posto, e suas partes decompostas e analisadas.

Decompor, então, é o primeiro exercício da análise. A decomposição é uma descrição. Implica esmiuçar todos os detalhes do filme (a relações entre a forma e seu conteúdo), para então reconstituir esse filme, compreendendo as relações possíveis entre esses elementos evidenciados na decomposição (Vanoye; Goliot-Léte, 2002). É, portanto, um exercício de interpretação, do filme, mas que parte da relação indissociável na narrativa cinematográfica entre a sua forma e o seu conteúdo.

Em perspectiva teórica particular ao nosso trabalho, entendemos que a análise fílmica deve representar a confluência necessária e indissociável das análises dos contextos e dos discursos oficiais de cunho político e social do período evidenciado. O material fílmico possui uma dimensão singular e simultânea de construção e revelação (Kornis, 2008, p. 13). Diante dos discursos postos em evidência no contexto no qual o filme é construído (ou ao qual remonta), observam-se escolhas narrativas e uma organização particular do específico fílmico que devem ser evidenciadas. A “forma” como um conteúdo é exposto, a construção discursiva cinematográfica, estabelece tensões próprias fazendo com que um único filme apresente visões que, não necessariamente, se conformam ao projeto ideológico de origem, sendo a análise estética a ferramenta, digamos assim, que nos possibilita apreender essas tensões.

Morettin (2011) afirma que ao pesquisador é necessário “enfrentar a questão da análise fílmica”, no sentido de que o filme precisa ser colocado em primeiro plano na pesquisa. Mais uma vez, reforça que o trabalho analítico “não corresponde, é importante deixar claro, às leituras feitas da obra, como expressa nas críticas da época e nas falas do diretor, mas sim ao sentido que emerge de sua estrutura” (Morettin, 2011, p. 62). Assim, as questões que orientam a análise dos filmes devem emergir do





próprio filme, em um movimento que se empenhe em “refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto” (Morettin, 2011, p. 62). Desse modo, nos propomos a analisar o processo de desconstrução de discursos morais antidrogas na estrutura fílmica, evidenciando as especificidades do nosso objeto e colocando em perspectiva o contexto histórico, social e cultural com o qual o filme dialoga e do qual produz representações.

A categoria “anti-melodrama” aparece como operador de nossa análise pela escolha do diretor em criar, na estrutura fílmica, uma distância estética entre o espectador e o texto fílmico e por evidenciar a inadequação de um modelo melodramático que lidava com reforços morais em consonância com discursos neoconservadores. Dessa maneira, acreditamos que *Drugstore Cowboy* estabelece um tipo de efeito moral particular que se distancia dos filmes de drogadição do período.

Sobre o gênero: do melodrama à narrativa anti-melodramática

Drugstore Cowboy, segundo filme lançado da Trilogia de Portland⁴, obteve um destino diferente do filme antecessor, *Mala Noche*, de 1985. Foi a primeira produção de Gus Van Sant feita em grande estúdio, com grande equipe e com uma produtora responsável. O sucesso de crítica do primeiro longa abriu oportunidades de financiamento de um filme com uma temática arriscada para o contexto. Lançado em 1989, a jornada de um grupo de viciados em drogas e ladrões de farmácia desafiava a empreitada do governo de Ronald Reagan, então empenhado no combate ao consumo desenfreado de drogas.

O filme não só caminhava na contramão dos discursos neoconservadores como estabelecia uma nova abordagem ao assunto na produção cinematográfica estadunidense. Se *Mala Noche* flertava com o gênero melodramático buscando desconstruir e evidenciar as tensões de uma estrutura narrativa empenhada em harmonizar conflitos sociais, *Drugstore Cowboy* consegue ir adiante ao questionar modelos tradicionais hollywoodianos dentro de um padrão de produção que se aproximava do *mainstream*.

Hollywood é conhecida pela reciclagem de gêneros que alcançaram grandes

⁴ A Trilogia de Portland, assim nomeada em entrevista concedida por Van Sant a Mario Falsetto (2015), é composta pelos filmes: *Mala Noche* (1985), *Drugstore Cowboy* (1989) e *My own private Idaho* (1991).



sucessos e pela manutenção de fórmulas narrativas clássicas que possibilitaram seguros retornos financeiros. Esses modelos retornam em grande escala na década de 1970. A estrutura melodramática (molde clássico de narrativa) encontra grande representatividade em um contexto de crescente conservadorismo – que se reflete nas produções. Assim, o vultoso sucesso de películas de horror de teor melodramático, por exemplo, não se apartava de *plots* narrativos que buscavam resgatar determinados valores tradicionais⁵. Notadamente nas produções de terror estadunidenses, do seguimento *teen* em grande escala, o consumo de drogas pelos jovens era punido com a morte precoce e violenta. Eram filmes carregados de abordagens moralistas que questionavam a liberdade sexual e desestruturação familiar.

A retomada de *plots* melodramáticos comuns às décadas de 1930, 1940 e 1950, como o drama familiar que exaltava o núcleo tradicional, buscavam ressaltar os perigos de práticas desviantes que desestruturavam um ideal tradicional familiar, base para todo comportamento considerado íntegro, correto⁶. O desvio, nessas narrativas, era tratado como ponto de partida para redenção e reintegração dos personagens em uma situação considerada ideal.

Em *Drugstore Cowboy* tratamos dessa apropriação do melodrama de forma direta quando sua representação caminha na contramão de um discurso neoconservador que adquiria grande representação no contexto cinematográfico e social em questão. Nesse sentido, o impacto das imagens era guiado pelo interesse, acreditamos, em evidenciar o choque entre a representação ficcional e o real que tangenciava todas as produções.

A categoria “anti-melodramática” aparece como norte de nossa análise. Não queremos demonstrar que o filme consegue fornecer subsídios para uma definição apropriada do anti-melodrama, contudo, procuramos, singularmente, apontar como ele consegue criar perspectivas anti-melodramáticas (tendo sempre o melodrama como norte discursivo) observando os impactos na construção de uma imagem sobre os desvios que impulsionam sua narrativa.

O anti-melodrama no cinema ganha força com os movimentos das novas vanguardas da década de 1950, mais marcadamente a *Nouvelle Vague*, e insiste, essencialmente, em criar uma distância estética entre o espectador e o texto fílmico.

⁵ Podemos citar *A mosca* (David Cronenberg), de 1986; *Fome de viver* (Tony Scott), de 1983; bem como *Halloween* (John Carpenter), de 1978.

⁶ Como exemplos, podemos citar *Os garotos perdidos* (Joel Schumacher), de 1987; *Falcão – O campeão dos campeões* (Menahem Golan), de 1987; *Rain man* (Barry Levinson), de 1988; e a maioria dos filmes de John Hughes do período.





Essa definição é apresentada por Katherine S. Woodward (1991), quando analisa as semelhanças estruturais de filmes dos diretores Fassbinder, Godard e Truffaut pelo viés anti-melodramático.

Partindo do trabalho de Woodward (1991), temos que o anti-melodrama não nega a perspectiva melodramática. Ele inclui, por seu turno, episódios e estruturas do melodrama sugerindo comentários sobre suas escolhas. A intenção é fazer o espectador questionar modelos pré-estabelecidos em sua memória cinematográfica, desconstruindo uma estrutura estática e criando possibilidades para uma análise do filme em termos cinematográficos. O que leva à outra categoria essencial para o melodrama que é sua fundamentação na identificação emocional do público com os personagens. As emoções são, portanto, centrais às desconstruções anti-melodramáticas que se esforçam em quebrar a estrutura dicotômica clara do bem e do mal nas narrativas clássicas.

O espectador é constantemente lembrado da manipulação emocional que sofre durante a projeção de um melodrama. Mas a apropriação dessa estrutura caminha para apontar a inadequação de soluções emocionais fáceis. Ao analisar o filme *Ali: fears eats the soul* (O medo consome a alma, 1974), de Reiner W. Fassbinder, Woodward (1991) descreve o artifício utilizado ao final do filme em colocar a doença do protagonista como mais um empecilho a ser superado pelo casal para obter seu final feliz. O amor que sentem um pelo outro deveria ser o elemento necessário para superação de mais este obstáculo (*love conquers all*), mas o episódio foca em demonstrar as reais dificuldades em adoecer na condição de imigrante em um país com postura xenofóbica. Fassbinder, como aponta a autora (Woodward, 1991, p. 587-588), não romantiza a doença de Ali. Ele insiste nas reais dificuldades da situação e nega a possibilidade de transcendência da doença como mero artifício dramático.

Em *Mala noche*, primeiro longa de Gus Van Sant, observamos como os obstáculos comuns a casais em dramas românticos se transformam na possibilidade de dar voz à personagem imigrante que se recusa a manter um relacionamento com o norte-americano Walt. Gus Van Sant evita tratar o *status* ilegal de seus personagens como artifício de transcendência. Walt não precisa superar a situação de Jhonny e este, sobretudo, não encaminha para uma cruzada pela regulamentação de sua situação para que ambos consigam viver o ideal de amor projetado pelo primeiro. O tema aparece como problema em sua essência, inserido na narrativa partindo das reais contrariedades para a população imigrante latina. *Drugstore Cowboy* consegue ser ainda mais incisivo nos esforços de demonstrar a inadequação de um modelo





melodramático que lida com uma identificação passiva e com soluções pré-determinadas.

Baseado no livro de memórias homônimo de James Fogle, que ficou conhecido pelos seus grandes roubos a farmácias nos Estados Unidos, o filme acompanha a trajetória de Bob (Matt Dillon), sua esposa Diane (Kelly Lynch) e um casal de amigos, Nadine (Heather Graham) e Rick (James Le Gros). Viciados e engajados no assalto de farmácias locais, o grupo convive integralmente, como uma família disfuncional com Bob e Diane na função de pais responsáveis em prover drogas aos seus garotos. Ambientado em Portland de 1971, o filme flerta com o melodrama doméstico apresentando elementos que remetem a um engajamento romântico, a problemas familiares no lar e desconstrói qualquer artifício emocional que essas categorias carregam ao longo de sua duração.

O *plot* em si, dentro de uma tradição narrativa da cinematográfica hollywoodiana e, essencialmente, no contexto em que foi produzido, carrega um peso catártico muito explorado em melodramas mais famosos da década anterior (*The panic in the Needle Park* e *Born to Win*, ambos de 1971 e dirigidos por Jerry Schatzberg e Ivan Passer, respectivamente). Pensamos aqui sobre algumas recorrências nas narrativas sobre abuso de drogas. Em primeiro lugar, se sobressai a necessidade de redenção: a personagem viciada precisa enfrentar seu destino, seja encarando a morte como o fim de um tormento, seja reconhecendo que a melhor saída para sua situação se encontra na reabilitação. Característica que deriva em sua maioria da representação comum do viciado em situação desprivilegiada e na qual fique evidente o quanto o vício foi o responsável por sua situação degradante. Uma segunda recorrência aparece, no que tange às jornadas de redenção e recuperação do vício, na lição de moral antidrogas que se sobressai quando as características anteriores alcançam a empatia emocional do público⁷.

Drugstore Cowboy não evita essas referências melodramáticas. Mas parece adicionar comentários a todas as escolhas que o aproximem de uma catalogação simples de um filme de drogadição. O que o aproxima de uma estruturação autoconsciente e anti-melodramática. A raiz melodramática está nas emoções que suscita de sua audiência (Woodward, 1991, p. 589). O tom do filme, sua chave emocional, geralmente é explicitada nos minutos iniciais da projeção. Como a densa fumaça na estação de trem em Moscou que recebe Anna Karenina (como Greta

⁷ Uma referência estrutural básica pode ser observada em *A Drunkard's Reformation* (1909), filme de D. W. Griffith.



Garbo, ou Vivien Leigh), e o terrível acidente do funcionário da ferrovia que quebra o brilho do encontro do novo casal, que já antecede ao público que aquela não é uma história com um final feliz. Em *Drugstore*, o espectador é guiado a questionar seus sentimentos pelo protagonista quando, logo no início da projeção, sua apresentação é dúbia.

Bob aparece em *close* (*Drugstore*, 1989, entre 00min07s e 02min25s). Rosto suado. Luzes passando pela sua face que mantém uma expressão que mistura estágios de dor, de sonolência, ou de alguém sob efeitos de drogas. A câmera permanece fixa nele, mas as luzes, as movimentações que preenchem o quadro e os sons de buzina situam Bob em algum veículo em movimento (Figura 1). *For all we know*, interpretada por Abbey Lincoln, começa a tocar como trilha não diegética e embala os créditos do filme que se alterna com quadros do rosto em *close* do personagem. Ele se apresenta em *off*, indicando uma narrativa em primeira pessoa. Com a voz melancólica, Bob se coloca como ex drogado em tempo integral. O “filhinho da mamãe”, como ele enfatiza, roubava farmácias para manter seu vício. O primeiro indício de uma narrativa sobre redenção se estabelece. Mas, na sequência, Van Sant cria uma disjunção entre o que é narrado pelo personagem e o que as imagens sugerem na montagem.



Figura 1: Prólogo de *Drugstore Cowboy*. Close do rosto de Bob, ele deitado.

Fonte: Captura do filme *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989).

Imagens em *Super 8* do grupo ao qual Bob pertencia situam seus parceiros em momento despreocupado de descontração. Nadine, Diane e Rick sorriem para a câmera e fletam com seu operador enquanto a voz de Bob os descreve como desajustados, viciados e marginais. Os quatro brincam de se esconder em pilastras preocupados apenas com a filmagem familiar que realizam. As imagens se descolam da descrição dos crimes cometidos por Bob com o seu grupo. Mas todas as



declarações parecem mais uma vez retomar sua força dramática quando a câmera se abre para Bob deitado em uma maca no interior de uma ambulância.

Sua personalidade não pode ser resumida na figura de um drogado, ladrão de farmácias impiedoso que abdicou de uma vida perfeita para integrar o mundo marginal e que reconhece, quando as coisas parecem desabar, que toda sua trajetória deve ser superada. O prólogo não esconde sua intenção em desmanchar qualquer simplificação que possa prevalecer em um breve momento de empatia. Bob está ali, exposto, mas é apenas o início da jornada de mergulho em sua subjetividade. Se o melodrama prioriza a criação de modelos de personalidades simples e de fácil identificação, a moral anti-melodramática expõe a incompatibilidade em reduzir a complexidade humana em modelos dicotômicos bem balizados (bem/mal; herói/vilão).

Em nosso percurso de análise do filme, nos interessa desvelar a desconstrução da imagem clássica do toxicodependente no cinema norte-americano da década de 1980. As campanhas antidrogas e o contexto de forte incidência neoconservadora da Era Reagan permeiam algumas escolhas do diretor e contribuem para uma apreensão das intenções e dos diálogos que este estabelece com a sociedade estadunidense. Assim, nossa análise coloca o filme também como um testemunho de sua época. Desse modo, discursos e registros da campanha antidrogas do então presidente são colocados em perspectiva diante das escolhas na construção do discurso fílmico em *Drugstore*.

“Just say no”: representação do vício e discursos de reintegração social

Nancy Reagan, esposa do presidente Ronald Reagan, se tornou a porta voz de um programa social de combate ao aumento do consumo de drogas por jovens. O programa recebeu o slogan *Just say no* após o encontro da primeira-dama com um grupo de jovens que a questionavam sobre qual a medida a ser tomada quando lhes fossem oferecidas drogas. Como Nancy descreve em declarações à imprensa, a resposta que ela ofereceu a eles se transformou no *slogan* pessoal de alguns grupos que formaram pequenas associações de apoio: apenas diga não!⁸ Focado em jovens em idade escolar, especialmente, a iniciativa consistia em discutir outras opções para conscientizá-los dos perigos do vício que destruiria os seus futuros.

⁸ Trecho de uma declaração realizada pelo casal Reagan à CNN em 1986 na qual Nancy Reagan descreve os objetivos da campanha *Just say no* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IQXgVM30mIY>.





Encaradas como inimigo número um da nação estadunidense, as drogas eram consideradas um risco à organização social e, muitas vezes, a proibição se baseava na constatação de que o consumo de determinadas drogas gerava um comportamento transgressor nos indivíduos. Reagan endureceu as ações de combate. O abuso de drogas representava um problema social que precisava ser combatido por uma política de ação mais efetiva. As leis que regulamentavam as punições a usuários e traficantes sofreram alterações e as penalidades foram aumentadas. O presidente criou uma força-tarefa, liderada pelo vice-presidente George H. W. Bush que visava aumentar o número de oficiais, promotores e juízes no sul da Flórida, então considerado um grande polo de tráfico: o número de presos por porte, consumo e venda de drogas chegou a sobrecarregar o sistema prisional.

O impacto dessas ações foi sentido de forma mais categórica nas ruas, nos pequenos usuários, nos vendedores que não detinham real poder de distribuição das drogas proibidas. Por outro lado, os discursos taxativos de Reagan deixavam claros os termos de uma batalha a um desvio de conduta que ele classificava como uma ameaça às famílias, às escolas, a toda comunidade estadunidense:

[...] o humor em relação às drogas está mudando nesse país e o impulso está conosco. Nós não estamos dando desculpas às drogas – pesadas, leves ou de outro tipo. Drogas são ruins e nós vamos atrás delas. Como eu disse anteriormente, nós abaixamos a bandeira da rendição e elevamos a bandeira de batalha. E nós vamos vencer a guerra contra as drogas (Reagan, 1982, tradução nossa).⁹

Apesar das ações policiais e de extinção do tráfico terem sido o foco inicial dos projetos do presidente, discursos mais amenos, focados em uma perspectiva familiar, procuravam relembrar os danos ao núcleo familiar, às relações entre vizinhos e eram incisivos em tornar a responsabilidade de combate uma intenção coletiva. Em 1986, Ronald e Nancy se dirigiram ao público estadunidense por canais de televisão, da ala oeste da Casa Branca, o lar que os estadunidenses proveram a eles, como fizeram questão de enfatizar, para lembrar que a guerra contra as drogas era também uma guerra a favor da moral familiar, do futuro dos jovens que carregavam o destino

⁹ Do original: [...] *the mood toward drugs is changing in this country, and the momentum is with us. We're making no excuses for drugs—hard, soft, or otherwise. Drugs are bad, and we're going after them. As I've said before, we've taken down the surrender flag and run up the battle flag. And we're going to win the war on drugs.*



da nação.

Drugstore Cowboy dialoga com estas duas linhas de argumentação. Bob e seu grupo escapam ilesos da maior parte dos roubos que orquestram, mas agentes policiais do DEA (*Drug Enforcement Administration*) perseguem o grupo e os aterrorizam com ameaças e buscas surpresas. As ameaças e a constante vigilância lembram ao grupo de sua situação ilegal o tempo inteiro, mas um agente em específico mantém uma postura quase paternal com Bob, com esperança de que ele um dia se regenere. O personagem carrega em sua representação uma dita responsabilidade coletiva de correção do desvio – que é sempre colocado como um obstáculo a ser superado, reintegrado (manutenção do *status quo*). Afinal, “drogas estão ameaçando nossa sociedade. Elas estão ameaçando nossos valores e subestimando nossas instituições. Elas estão matando nossas crianças” (Reagan, 1986, tradução nossa)¹⁰.

Um inimigo declarado, tão danoso para a sociedade, só poderia ser representado de modo que as consequências se sobressaíssem e que a ruína daqueles que consomem fosse o foco da representação, bem como a crescente marginalização e distância entre eles e os indivíduos não viciados. Na estrutura melodramática comum, a satisfação que a droga poderia ocasionar deveria servir como prenúncio de uma tragédia maior que levaria o personagem à sua destruição e consequente realização do erro de suas atitudes. Mas a lógica anti-melodramática utiliza esse parâmetro emocional básico para evidenciar desdobramentos menos simplistas e mais próximos de uma reflexão mais complexa sobre o desvio: no sentido de compreender melhor o indivíduo em seus atos do que só apontar as consequências dessas ações.

A primeira cena de roubo, logo após o prólogo melancólico, entre 03min20s e 05min20s, mostra um grupo de jovens atrapalhados em seus planos, guiados pelo acaso da situação e que não transparecem a tensão que a iminência de serem capturados deveria despertar. Nadine finge um ataque epilético para que Bob consiga alcançar as gavetas de medicação controlada. Ainda que todos os funcionários e clientes se reúnam em torno do corpo trêmulo de Nadine, Bob é completamente desleixado. Com um pé de cabra arromba uma das gavetas e recolhe medicações aleatórias. A ação é curta e improvável. Diane tenta evitar a passagem do farmacêutico e tosse, da maneira mais forçada possível, como um sinal para Bob que sai

¹⁰ Do original: [...] *drugs are menacing our society. They're threatening our values and undercutting our institutions. They're killing our children.*



tranquilamente da loja.

A cena tem alguns pontos de vista que denunciam a fragilidade do plano. Em quatro cortes, Van Sant enquadra o espelho convexo que reflete boa parte da farmácia e serve como uma espécie de referência e vigia para funcionários, sugerindo uma câmera alta dos personagens (Figura 2). No primeiro enquadramento, Bob passa despreocupado em direção a um estande de óculos. Prestes a sair do campo de visão do espelho, a câmera corta para ele, em plano médio, que observa seus colegas entrarem pela loja. Um por um, separados, mas imediatamente seguindo uns aos outros, Diane, Nadine e Rick passam pela porta da loja que dispara o sino de alerta. No segundo enquadramento, o espelho reflete Nadine se posicionando ao centro do campo de visão que o espelho fornece dentro do enquadramento da câmera de Van Sant. Todo o espaço em que se desenrola a encenação de Nadine está ali, desnudado. No terceiro, o farmacêutico corre para socorrer Nadine. E no quarto, Nadine caminha tranquilamente para fora da farmácia. Em nenhum desses cortes o espelho é observado pelos personagens em cena. Ele serve apenas como um ponto de vista privilegiado da situação caricata que o grupo cria.



Figura 2: Sequência do assalto a uma farmácia no início do filme. Toda a cena vista pelo espelho convexo da loja. Captura do filme *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989).

E esse dito ponto de vista privilegiado se aproxima de uma estética anti-melodramática que procura explicitar uma distância entre o filme, a sua narrativa, e o



espectador que passa a observar o filme em sua especificidade estética. Como apresenta Woodward (1991), autora que abordamos no subitem anterior quando da discussão sobre nossa categoria de análise, tal processo de distanciamento e, sobretudo, de apreensão dessa distância, conduz o espectador a uma análise do filme; não só, portanto, uma identificação e apreensão passiva de seu conteúdo.

A vigilância constante que as medidas de Reagan sugerem, são tratadas com escárnio no filme. Bob não teme os policiais. Ele aprendeu a se divertir com as estratégias improváveis que ele criou para despistá-los. E elas se repetem mais duas vezes durante o filme. Não ficam claros ao espectador, até pelo menos metade da projeção, quais os reais motivos que levam Bob a abandonar uma jornada que se desenrola sem consequências severas ao grupo. Gus Van Sant alterna as cenas de roubos com situações de recolhimento para consumo que aparentam uma composição ordinariamente doméstica.

O cotidiano do grupo difere radicalmente de uma situação de dependência compulsiva e entorpecente: apesar dos roubos e dos *shots* de drogas constituírem 90% da rotina deles, eles possuem um sistema de ação que não se reduz ao pânico e a atos desesperados na busca por drogas. Diferente, por exemplo, de *The panic in the Needle Park*, de 1971, filme do período auge da guerra declarada contra as drogas nos Estados Unidos, em que Bobby (Al Pacino) e Helen (Kitty Winn) estão constantemente agitados com a ânsia pela heroína. O casal briga frequentemente por drogas e os dias são pautados por torpor, episódios de quase overdose e prisões seguidas.

O filme de Schatzberg, descrito acima, assume uma trajetória de ruína. O casal não consegue se estabelecer porque o pânico da heroína paralisa todas suas ações. O casamento é cancelado porque Bobby teve uma overdose. A promessa de desintoxicação e de vida renovada, que surge com a compra de um cachorro, se desfaz quando os dois, sob efeito de heroína, largam o cão que se joga da balsa e morre. Quanto mais eles consomem drogas, mais as suas vidas se esfacelam e a repetição insistente de *closes* do processo de aplicação da heroína carregam implicitamente um alerta ao perigo que a presença de grupos de viciados pode causar a indivíduos comuns. O filme funciona pela lógica da má influência.

Gus Van Sant caminha na contramão de *The panic...* Bob chega a discriminar em detalhes como conseguir as melhores drogas em farmácias. Expõe nomes, detalhes dos comprimidos, locais mais prováveis de guarda dessas substâncias e, principalmente, é bem específico sobre doses razoavelmente seguras para se evitar uma overdose. Ele é metucioso. Evita a todo custo o terror que se





segue a uma abstinência mantendo um estoque constante. Controla o uso de todos como um provedor que se assegura do sustento de sua família. *Drugstore Cowboy* não é um filme sombrio.

Se a saída estética encontrada por Schatzberg para demonstrar a nocividade do vício é estremecer a imagem, borrando a ação, e arrancando expressões constantes de choque dos usuários, sempre em *zoom*, Van Sant está mais preocupado em imergir o espectador no estado interior de um usuário de droga. Ele explicita uma determinada estratégia melodramática que busca aproximar o espectador do personagem para que ocorra uma catarse transformadora, mas consegue um efeito totalmente diverso.

Sempre que Bob consome qualquer substância entorpecente, a câmera se aproxima de seu rosto, contemplativo, e o quadro é tomado por imagens aleatórias que deslizam pela tela. Essas imagens acabam se revelando componentes do imaginário supersticioso de Bob, que o atormentam mais profundamente. O discurso cinematográfico é totalmente desnudado, distante de uma transparência na linguagem cinematográfica. A imersão no subconsciente de Bob serve como uma aproximação como personagem que não possui intenções morais. A câmera não sugere um julgamento por parte da direção. Ao contrário, ela explicita o específico fílmico, o caráter construtivo da imagem e torna a experiência do espectador totalmente consciente.

Após o primeiro assalto, Bob se injeta no banco traseiro do carro ignorando comentários repreensivos de Diane que insiste que ele deveria esperar chegarem em casa. Imediatamente ele mergulha em um estado de torpor. Então o filme descreve, minuciosamente, a sensação que experimenta e o quadro começa a ser trespassado de imagens que permeiam o estado do personagem (Figura 3).



Figura 3: Cena de delírio de Bob com objetos atravessando seu rosto em close.
Fonte: Captura do filme *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989, 06min30s e 07min28s).

A cena tem duração rápida, de um minuto e dois segundos. O auge da droga no corpo tem curta duração, mas a sensação que ela cria constrói uma duração paralela, mais prolongada. O som externo ao carro é substituído por ruídos espaçados, em um ritmo desacelerado. As imagens, em fundo azul, são sobrepostas, em *fade*, por imagens de nuvens e o rosto de Bob quase desaparece, também em *fade* (Figura 3). Uma terceira camada é a dos objetos, captados em plano mais distante do que o utilizado para enquadrar o rosto de Bob (em *close*), e inseridos no quadro em movimentos lentos. A imersão termina com a voz de Diane que grita um xingamento para alguém no trânsito. O som dos carros se sobressai e Bob parece acordar do transe. Aqui, podemos observar que o ritmo das ruas, do cotidiano, que interfere na rotina de usuário. O olhar se transforma em essência: não estamos diante de uma narrativa que demoniza drogas e usuários. Estar dopado não é fator de exclusão. A necessidade do cotidiano que é, aqui, o grande elemento marginal.

Pertencer às margens: considerações finais

Como convencer um viciado em drogas, alguém acostumado com uma lógica de vida completamente avessa a um ideal tradicional, a largar seu vício? Por muitas décadas, nos mais de cem anos de história do cinema, o melodrama tomou



para si essa responsabilidade. A imagem cinematográfica, reconhecida enquanto duplo do real, carregava em sua essência uma força disciplinadora calcada em sua assumida verossimilhança com o episódio representado.

Diferentes vertentes dos estudos teóricos de cinema discutiam, desde a primeira projeção, o efeito de realidade que a imagem cinematográfica suscitava. Tal efeito se sustentava na associação baseada na semelhança que a imagem cinematográfica mantinha com o material captado (intensificado, sobretudo, pela captação de movimento que diferencia o efeito da imagem de cinema da fotografia) e supunha a imagem de cinema como um duplo. Ismail Xavier (2014) elucida os termos de um debate teórico que tem início nos primeiros anos do cinema e que precisava as suas bases nas relações que eram estabelecidas com outras formas de representação. No caso do material fotográfico, ele pontua:

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas (Xavier, 2014, p. 18).

Debates sobre o poder ilusório do cinema, sua especificidade enquanto um espaço de representação definido pela sua relação com o material fora da tela, ou sua classificação enquanto “janela”, permeavam disputas ideológicas preocupadas em pensar o específico fílmico em sua relação com o mundo real que constituía a base de sua arte. Algumas dessas vertentes focaram na análise de um tipo de cinema, essencialmente o narrativo, e os efeitos que ele provocava na plateia. A identificação do espectador, e os mecanismos utilizados para obtê-la, legaram ao cinema o apanágio de arte ilusória e de material que, se não era fiel ao real que encenava, conseguia passar essa sensação ao seu espectador (Metz, 2014 [1968]; Morin, 1997). No caso de Morin (1997), a participação afetiva do espectador representava a essência mesma do cinema.

Contudo, o específico fílmico possui particularidades que colocam a imagem



cinematográfica não como um reflexo da realidade, mas enquanto potência discursiva que lida com o cinema também em seu poder de ilusão e em sua possibilidade de subverter a visão da imagem enquanto material fidedigno porque impregnado dos objetos captados. Analisar os filmes enquanto anti-melodramáticos coloca como centrais estruturas de representação que lidam com efeitos de ilusão, de identificação, e outras, em relação direta com um novo tipo de narrativa que subverte o padrão melodramático partindo de uma apropriação flexível dessas estruturas de representação.

O discurso anti-melodramático tem suas bases no reconhecimento de que as representações melodramáticas impregnam o cinema com modelos emocionais pré-estabelecidos, que ditam a leitura do espectador e ocasionam certa passividade no ato de assistir a um filme. Esse discurso trabalha, portanto, no sentido de evidenciar as estratégias desses modelos de representação criando incômodo e exigindo uma postura do espectador que separa o específico fílmico do real que antes eram entendidos como um só processo – o efeito de verossimilhança. No caso do filme aqui analisado, a sequência apresentada acima, é um exemplo desse processo.

Um filme sobre viciados, em perspectiva melodramática, pode estabelecer uma identificação com o espectador que provoque um efeito moral que o distancie da prática desviante exposta. Como observamos, o filme de Gus Van Sant não se encaixa nessa possibilidade, mas flerta com esses artifícios narrativos para construir uma visão diferente sobre os desviantes ao estabelecer uma estética que convida o espectador a questionar os modelos morais predominantes no período.

Retomando ao diálogo transcrito no início do artigo, observamos uma correlação com discursos neoconservadores que davam sustentação ao debate contra as drogas no governo Reagan e que procuravam isentar o governo das responsabilidades pelas consequências do tráfico e da drogadição na sociedade estadunidense. A assistente social repete protocolos de internação de forma mecânica, como um protocolo que deve ser seguido sem considerar as subjetividades dos sujeitos que procuram o serviço de desintoxicação do Estado. Já Bob, em sua resposta, ressalta as implicações do contexto social e cultural no adoecimento desses indivíduos fornecendo assim uma visão mais complexa do vício: distante de uma colocação simplista explicitada na campanha coordenada pela primeira-dama em “apenas dizer não”.

A Era Reagan foi marcada por discursos que delimitavam ações morais e explicitavam comportamentos ditos desviantes como grandes responsáveis pela crise





que o país experimentava. No que tange às discussões sobre drogas, a palavra de ordem era “readequação”. O tráfico em expansão não abalava o país apenas economicamente: o foco escolhido para o combate estava centrado no núcleo familiar ideal, na sociedade livre de problemas de indivíduos que, por serem viciados, não se inseriam na comunidade que pertenciam. O problema estava sempre às margens, naqueles que insistiam em não se juntarem à maioria dominante para reestruturarem uma sociedade dita esfacelada.

Gus Van Sant rejeita os discursos de readequação e correção dos desvios em seus filmes. Mas ao estabelecer um diálogo com ideologias neoconservadoras dominantes que insistiam em classificar e rotular o desvio visando combatê-lo, o diretor indica um caminho de inflexão nas discussões sobre o desvio no contexto. Quando um filme se dedica a ouvir experiências de drogadição abrindo espaço de fala para personagens marginais e utiliza de estratégias de identificação emocional para aproximar do público personagens que estão constantemente flertando com ações condenáveis, ilegais ou simplesmente moralmente combatidas por grupos majoritários, a tentativa se constitui em um esforço de compreender o desvio em seus próprios termos. Falamos aqui da postura do diretor em evitar expor justificativas, propósitos, finalidades ao comportamento desviante exposto em cena.

Contudo, essa construção discursiva contrária não coloca o filme em posição privilegiada no tocante a uma representação real de um grupo que antes não possuía espaços de fala. A análise do discurso fílmico caminha no sentido de evidenciar as tensões que o filme suscita diante dos grupos que intenta captar e da imagem que resulta desse processo. O conteúdo não se desenvolve de maneira independente de como é narrado (Kornis, 2008). Tratar de uma situação ilegal e combatida às últimas consequências no período em que o filme foi lançado, a drogadição, não é condição suficiente para compreender o filme enquanto um documento capaz de iluminar uma realidade específica. Cinema não é um mero reflexo do “real”. No entanto, segundo a historiadora Michèle Lagny (2009, p. 102), “se as imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado” – e aqui falamos do papel do pesquisador em analisar as imagens cinematográficas e os discursos que elas tensionam.

Não intencionamos, em absoluto, uma análise que procure desvelar vestígios invisíveis do objeto que nos é apresentado. Tratamos, mais detidamente, de uma análise que considere as complexas relações que o produto fílmico estabelece





com a sociedade que o perpassa e recebe. Quando escolhemos categorias de análise que procuram desnudar estratégias melodramáticas, nos apropriamos de vertentes epistemológicas que considerem a utilização do filme na pesquisa de modo a “fazer aparecer a complexidade das representações nas quais se embaraçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico” (Lagny, 2009, p. 105).

Até este ponto, evidenciamos em *Drugstore* um distanciamento em relação a outras narrativas de viciados por evitar julgar seus personagens seguindo uma lógica moral predominante. Mas seu esforço em quebrar esses paradigmas melodramáticos vai além quando o personagem Bob escolhe participar de um programa de desintoxicação por metadona – droga sintética utilizada para tratamento de dor crônica e para tratamento de adição em drogas pesadas¹¹.

Logo quando chega na clínica, Bob se depara com formalidades que não consegue cumprir. Não entende a necessidade de preencher um formulário de adesão que não diz sobre a real experiência de um viciado. O diálogo que ele estabelece com a assistente social que registra sua entrada no programa evidencia contradições e descrenças sobre os procedimentos adotados nos programas para viciados em drogas nos Estados Unidos.

Em 1989, Nancy Reagan retira o suporte financeiro que mantinha ao centro *Lake View Terrace Medical Center*, de Los Angeles. Como justificativa, o auxílio é finalizado porque moradores locais reclamavam da instalação afirmando que ela aumentaria as estatísticas de crime e drogados na região (The New York Times, 1989). O fim do centro de reabilitação era um dos sinais da falência de um discurso de inclusão em prol do combate ao desvio. Os programas sociais insistiam na reabilitação do indivíduo à sociedade. Incentivavam o retorno ao mercado de trabalho e reuniam os ex-viciados em grupos de suporte, mas eles ainda eram vistos como *outsiders*, como focos do problema de desestabilização social, como deixavam claros os discursos antidrogas do então ex-presidente.

Mas o processo do filme segue um caminho inverso: não é a sociedade estabelecida que diz sobre aquele a quem rotula como desviante (Becker, 2008). Bob não consegue perceber sua reintegração social como positiva. As regras sociais, impostas por grupos de maior influência, que legam determinados indivíduos à

¹¹ Nos Estados Unidos a metadona começou a ser utilizada após a 2ª Guerra Mundial visando combater a epidemia de usuários de heroína. A droga sintética era utilizada em programas de reabilitação e seus principais resultados eram, em relação a adição de heroína, o alívio dos efeitos da ansia pela droga, controlar a síndrome de abstinência e bloquear a euforia associada ao uso da heroína (Joseph; Stancliff; Langrod, 2000)..

margem (seja porque cometeram algum crime, ou porque desrespeitaram algumas normas, não oficiais, de grupo), não conseguem dar conta da complexa identidade do indivíduo que quando não é rotulado como *outsider*, pode simplesmente se tornar um porque não aceita determinadas normas impostas.

Reabilitação, no universo diegético do filme, portanto, não é a solução. O que Bob exige da assistente social é um olhar ao indivíduo, não à estrutura que permite a prática desviante. Não existem respostas fáceis no drama sobre viciados, ladrões, degenerados, delinquentes que, tratados como problema social desde cedo, não conseguem se desvencilhar da segregação que os define. Não existe outro final para o filme senão o de persistir na crítica de um modelo de representação que evitava enxergar indivíduos para além de modelos dicotômicos e estereotípicos.

Mais uma vez, *For all we know*, música não diegética na voz de Abbey Lincoln, se sobressai na cena final na ambulância, progressivamente, aos barulhos da rua. Sozinho, Bob não se despede do amor que deixou para trás nem dos companheiros que conviveu por longo tempo. Retomando a cena que abre o filme, fica claro que Bob se despede daquela vida que transcorre, sem artifícios trágicos. A sugestão moral não se concretiza. Ao contrário, se apresenta uma reavaliação dos artifícios melodramáticos. Apesar de tudo, ao final, Bob estava sendo escoltado “para a maior farmácia da cidade”, ele diz.

Assim, percebemos as representações de indivíduos viciados criadas por Gus Van Sant neste filme enquanto pontos de inflexão dentro desse universo conservador desencadeado pelo período de governo republicano de Reagan. A visão sobre o desvio em seus filmes se desprende de uma lógica pedagógica e é despida de uma abordagem moralizante negativa sobre os párias que coloca em cena. O desejo pelas margens, a escolha por um estilo de vida destoante daquele esperado e incentivado é o *leitmotiv* de suas narrativas e mostra o quão variável um julgamento sobre desvio se estabelece e, sobretudo, o quão complexas são as representações dos *outsiders*.

Referências

BECKER, Howard. S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.



FALSETTO, Mario. **Conversations with Gus Van Sant**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2015. E-book.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

JOSEPH, Herman; STANCLIFF, Sharon; LANGROD, John. Methadone Maintenance Treatment (MMT): a review of historical and clinical issues. **The Mount Sinai Journal of Medicine**. v. 67, ns. 5 e 6, p. 347-364, out.-nov., 2000. Disponível em: <https://europepmc.org/article/med/11064485>. Acesso em: 08 dez. 2025.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. Salvador, São Paulo: EDUFBA/UNESP, 2009.

METZ, Christian. **A significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOLL NETO, Roberto. Reagitation: a nação e o nacionalismo (neo)conservador nos Estados Unidos nos discursos de Ronald Reagan (1981-1988). XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 17 a 22 de julho 2011. In: **Anais eletrônicos [...] São Paulo**. Disponível em: <https://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 08 dez. 2025.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. *et al.* (orgs.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. pp. 39-64.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: neurose**. 9 ed. Tradução de Maria Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

REAGAN, Ronald. Radio address to the nation on federal drug policy. 02 de outubro de 1982. Online por Gerhard Peters e John T. Woolley. **The American Presidency Project**. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/node/247162>. Acesso em: 08 dez. 2025.

THE NEW YORK TIMES. Nancy Reagan ends support of drug center. 28 de Maio de 1989. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1989/05/28/us/nancy-reagan-ends-support-of-drug-center.html>. Acesso em: 08 dez. 2025.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2 ed. Campinas: Papyrus, 2002.

WOODWARD, Katherine S. European Anti-melodrama: Godard, Truffaut and Fassbinder. In: LANDY, Marcia (org.). **Imitations of life: a reader on film and television melodrama**. Michigan: Wayne State University Press, 1991.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.



¹ Daniela de Paula Gomes

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: danielapaulagomes@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Este artigo é resultado parcial da dissertação de mestrado intitulada “Outsiders no cinema de Gus Van Sant (1985-1991)”, realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFPO).

Fontes de financiamento:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Recebido em: 02/09/2024. Aprovado em: 12/11/2025.