

“Estados Alterados”

As drogas em “viagem” pela história do cinema

Lauro Antônio

RESUMO: Com este estudo pretende-se essencialmente traçar uma primeira abordagem dos contactos mantidos entre o cinema e o universo da droga, desde a época muda, precisamente desde uma obra como “O Lírio Quebrado”, de David W. Griffith, até aos recentes “Kids”, de Larry Clark, ou “Trainspotting”, de Danny Boyle. Procuram-se traçar as diferentes formas de abordar o problema, tendo em conta a própria evolução de mentalidades das sociedades, o agravar da situação a nível mundial e os interesses da indústria cinematográfica. Numa primeira parte viaja-se até ao início da década de 70, ficando a promessa de, no próximo número de Toxicodependências, se chegar à actualidade.

ABSTRACT: This paper aims to draw a first approach on the connexions maintained by the cinema and the drug universe since the age of the speechless movies, precisely since a production such as “The Broken Blossoms”, from David W. Griffith, to the contemporary “Kids”, from Larry Clark, or “Trainspotting”, from Danny Boyle. It tries to draw different approaches, considering the evolution of the societies mentalities itself, the worsening of the situation in a world-wide level and the interests of the cinematographic industry. This first part is a travel until the beginning of the 70's and we promise to arrive to the present time in the next edition of Toxicodependências.

RÉSUMÉ: Ce travail veut ébaucher une première approche aux liens entre le cinéma et l'univers de la drogue dès l'époque du cinéma muet, précisément dès une production telle que “The Broken Blossoms” de David W. Griffith, jusqu'au nouveau “Kids”, de Larry Clark, ou “Trainspotting”, de Danny Boyle. Il essaye de faire cette approche sous des différentes formes, tenant compte de l'évolution des mentalités des sociétés elle-même, de l'aggravement de la situation au niveau mondial et des intérêts de l'industrie cinématographique. Cette première partie c'est un voyage jusqu'au commencement des années 70 et nous promettons d'arriver à nos jours dans la prochaine édition de Toxicodependências.

O que são drogas? O que é um toxicodependente?
Não vou responder, sobretudo porque nem me sinto habilitado para tanto, mas creio que drogas tanto pode ser o cigarro que, agora mesmo, tenho entre os lábios enquanto bato à máquina (melhor, no computador) este texto, como o whisky que escorre abundantemente pelas noites de Lisboa, o “copo de três” que às vezes “aquece” o corpo e entorna o espírito, o garraão de tintol que preside a tanta farra e “piquenicão”. Droga não será a dependência do jogo de computador e do surf pela internet? Droga não será também o próprio cinema, esta fábrica de sonhos que nos faz devorar filme atrás de filme, tantas vezes em busca de algo que torne possível

continuar a suportar o cinzento da realidade quando, no écran, nos servem o brilhante caleidoscópio multicolor da utópica aventura ou da comédia cor de rosa? Drogados não serão os jogadores do pano verde que procuram elevar os índices de adrenalina apostando tudo no pequeno ou no grande, na primeira dúzia ou no 18? Drogado não será o executivo que dorme no escritório, deixando cair a cabeça sobre montanhas de papéis e de cifras que lhe anunciam lucros a cada dia mais elevados e que procura reproduzir no futuro, esquecendo a vida que cá fora passa, alheia a essa frenética febre de competitividade? O papel da droga não será levar o dependente a viver “estados alterados” de comportamento, funda-

mentalmente de euforia, que o dia a dia lhe nega, ou que ele não sabe descobrir?

Há, no entanto, que distinguir os efeitos dessas drogas, ressaltando mesmo que algumas até podem ter aspectos positivos. Foi Woody Allen, nesse belíssimo *A Rosa Púrpura do Cairo*, quem nos mostrou que, por vezes, aquele cinema, “fábrica de sonhos”, tão acusado, durante décadas, de “alienar” o espectador, levando-o a fugir da realidade, pode ser um elemento de equilíbrio, uma aragem de utopia que torna mais vivível e suportável uma realidade social e humana que, de outra forma, se transformaria num pesadelo informe. Todas as formas de arte podem ser, portanto, drogas leves de efeitos benéficos, adictivos espirituais que nos transportam, obviamente, para “paraísos artificiais” criados pela imaginação, a inteligência e a sensibilidade de músicos e escritores, de pintores e cineastas que têm o condão de subverter a realidade, transmutando, por vezes, as próprias agruras da vida em realidades estéticas de vigorosa análise crítica e emoção profunda. Quando Scorsese pega num taxista traumatizado pela Guerra do Vietname e a violência das grandes metrópoles e nos oferece esse fabuloso *Táxi Driver*, não estará a assumir-se como um inspirado alquimista das imagens e dos sons (sim, porque a música de Bernhard Hermann tem uma influência decisiva)?

Esta introdução procura ter uma dupla finalidade. Por um lado, isolar o corpo dessa toxicodependência que nos irá aqui guiar ao longo desta viagem pela história do cinema. Vamos, essencialmente, referir-nos às drogas duras, deixando de lado todas essas outras formas de dependência que vão do álcool ao jogo, do sexo à arte, do tabaco ao trabalho. Por outro lado, já vimos que o cinema, o grande cinema, o que tenta servir e não servir-se do público, é uma forma de expressão artística que tudo pode (e deve) abordar, sem preconceitos nem tabus, porque essa é a sua própria missão. Uma obra como o recente *Miúdos* (Kids), de Larry Clark, pode provocar polémica e agredir a sensibilidade de muitos espectadores, mas nem por isso deixará de ser um testemunho implacável sobre uma sociedade e um tempo. Poderá ser esse, também, o caso de um outro título que ainda não vi, *Trainspotting*, do inglês Danny Boyle, que tem causado uma violenta controvérsia pelos vários locais por onde tem passado, e que algumas referências

críticas, nomeadamente durante o último Festival de Cannes, nos dizem ser uma obra de alguma coragem e realismo, sobretudo porque expõe com frieza esse clima de prazer que o drogado pode sentir ao consumir a droga que mais tarde se revelará fatal.

Vamos então viajar pela história do cinema em busca de obras que, durante estes derradeiros cem anos, tenham testemunhado, não de forma episódica, mas fulcral, a preocupação de debater o consumo da droga. Infelizmente, muito raros são os textos de referência sobre este tema, motivo porque esta aproximação se mostrará certamente lacunar. Razão também para, no final do texto, se estabelecer uma pequena filmografia sobre o tema, dado que ela pode funcionar como base para futuros trabalhos e pesquisas mais aprofundadas.

I. OS PRIMEIROS EXEMPLOS

O *Lírio Quebrado*, de David W. Griffith (EUA, 1919), é um dos primeiros títulos cinematográficos de que há memória, onde a droga faz a sua aparição: um pobre chinês, platonicamente apaixonado pela martirizada filha de um alcoólico boxeur londrino, afoga as mágoas em ópio. A vedeta de *The Broken Blossoms* era Lillian Gish, mas uma das outras actrizes preferidas de Griffith, Mary Pickford, a “noiva da América”, iria defrontar, na vida real, um problema semelhante: o seu irmão Jack Pickford, casado com a actriz Olive Thomas, durante umas filmagens em Paris, descobre a mulher morta no quarto de hotel. Choveram várias versões do acontecimento, e Mary Pickford fez todos os esforços para que se tentasse desvendar o caso e que este fosse do conhecimento do público norte americano: afinal Olive Thomas era uma dependente da cocaína e a sua morte ficou a dever-se a um suicídio.

A opinião pública ficou chocada com o escândalo, mas este não era senão uma pequena ponta de um vasto iceberg. Wallace Reid, um galã de Hollywood, por exemplo, morreu aos 30 anos, depois da rodagem de *Clarence* ter sido interrompida por diversas vezes, dado que o actor não se conseguia sequer manter em pé. Escândalos como este, orgias diárias de sexo e drogas, por vezes com mortes à mistura, criaram uma imagem de Hollywood que os produtores e distribuidores norte americanos tentaram anular, criando legislação para o efeito.

Em 1922, o Republicano Will H. Hayes foi contratado pela Motion Pictures Producers and Distributors Association para criar um código de conduta que tinha a ver com os argumentos dos filmes a rodar, mas também com o próprio comportamento dos actores e atrizes que os interpretavam. O código ficou conhecido pelo nome do seu redactor, Código Hayes, e manter-se-ia durante algumas décadas como baluarte da moralidade e do puritanismo (e também de alguma hipocrisia) dos estúdios norte americanos. Algumas das vedetas que foram surpreendidas na sua vida real em comportamentos menos ortodoxos acabaram incluídas numa lista negra que as impedia de trabalhar, um pouco à maneira do que iria suceder, trinta anos depois, durante as perseguições do macchartismo.

É evidente que o aparecimento do Código Hayes iria ter as suas consequências, até na forma como o cinema abordava temas como a droga. Por isso, até meados da década de 50, raros são os títulos que o fazem. Em 1926, John Ford, em *The Blue Eagle*, fala-nos de dois marinheiros que lutam por uma mesma mulher mas que conseguem reunir esforços no combate aos traficantes de droga que utilizam um submarino para introduzir a mercadoria nos EUA. Em 1932, Rouben Mamoulian dirige a primeira versão de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, com Fredric March no duplo papel que dá o nome à obra de Robert Louis Stevenson. Aqui a droga principia por ser um experimento científico que acabará por causar uma total dependência no Dr. Jekyll. Ainda nos anos 30, interessante será citar *Heroes for Sale*, de William A. Wellman (1933), com Richard Barthelmess a interpretar o papel de um veterano da I Guerra Mundial que, depois de ter perdido a mulher e o emprego, se lança na droga e *The Mystery of Edwin Drood*, de Stuart Walker, com Claude Rains na figura de um padre dependente do ópio que acabará por assassinar o seu próprio sobrinho.

Na década de 40, dois clássicos abordam o tema de forma diferente. Howard Hawks, adaptando o romance policial de Raymond Chandler, *The Big Sleep* (1946), leva Humphrey Bogart, na figura do detective privado Philip Marlowe, a cruzar-se com uma jovem dependente do láudano. Estamos nos domínios do “filme negro”, prolongamento natural do policial e do “thriller”, que ganharam estatuto de género nobre nos anos 30, onde a

descrição da sociedade norte americana atinge um certo realismo de clima de evidente mal estar e onde a ambiguidade moral das personagens e das situações ganha consistência. Mas, para os nossos propósitos, mais interessante no esboço da figura de um atormentado drogado é *Dragonwyck*, de Joseph L. Mankiewicz (1946), onde um admirável Vincent Price recria a personagem de um senhor feudal que explora violentamente os camponeses que trabalham nas suas terras, e assassina as sucessivas esposas, procurando “conforto” na droga. Em 1955, finalmente, um acontecimento marcante.

II. “O HOMEM DO BRAÇO DE OURO”

Os grandes temas sempre apaixonaram Otto Preminger. E os grandes desafios também. *Ingénua... até Certo Ponto*, desafiara as regras do Código de Censura e o monopólio das grandes produtoras norte americanas, ao abordar de forma frontal a virgindade, ainda que em tom de comédia. *O Homem do Braço de Ouro* persistiu no confronto com o Código Hayes.

Rodado em 1955, dois anos depois de *The Moon is Blue*, *The Man With the Golden Arm* parte de um romance de Nelson Algren que parece ter entusiasmado Preminger, sobretudo pela forma como abordava um tema até aí tabu no cinema norte americano: a droga.

Não se tratava, no entanto, de falar de alguém que se viciara em drogas pesadas depois de as ter experimentado num hospital ou no exército, situações que eram até aí as desculpas mais utilizadas para mencionar a droga. Frankie, o protagonista, é um ser fraco, perdido num ambiente de solidão e desespero, que se vicia porque sente algum bem estar com essas drogas. Porque elas o ajudam a furtar-se ao cinzento do dia-a-dia que o rodeia. Porque elas lhe permitem esquecer o falhanço de uma carreira de música sempre adiada. O que transforma o acto de se drogar em algo de deliberado e consciente, numa opção com poucas atenuantes que se possam ir encontrar fora de si próprio. Era essa personagem que Preminger pretendia estudar, elegendo-a como base de uma história dramática, ambientada no “bas fond” de Chicago, rodeando-a de figuras sugestivas e pitorescas, vivendo situações violentas e extremadas.

O filme inicia-se com o regresso de Frankie a Chicago, depois de um período de desintoxicação. Ele vem dis-



posto a afastar-se da droga que lentamente o minava e a encetar a carreira de baterista que o apaixonava. Como em muitos outros filmes interpretados pelo mesmo Frank Sinatra, Frankie desce da camioneta de longo percurso carregado de bagagem e vem redescobrir o seu território: as ruas miseráveis, os bares, os cafés, os amigos e os escroques que habitam essa zona, onde ele fora um "dealer", um distribuidor de cartas em clandestinas partidas de poker.

O clima, denso e pesado, está dado, mas há mais. Casado com Zosh, uma mulher que se faz passar por paralítica e lhe torna a vida ainda mais negra, Frankie apenas encontra alguma solidariedade em Molly, uma vizinha amigável, sedutora e algo ingénua. Preminger acompanha então o previsível percurso de Frankie, solitária viagem num universo de falhados e a sua sombria recaída no vício. Sem força de vontade, sem nada de muito concreto a que se agarrar, Frankie deixa-se andar à deriva, tenta furtar-se à droga, mas regressa ao pesadelo.

Produzido directamente por Otto Preminger, **O Homem do Braço de Ouro** volta a ter problemas com a censura, que lhe recusa o selo que lhe permitiria uma exploração normal nas salas de cinema norte americanas. O pretexto é o tema, mas a verdade será talvez o facto da obra ter sido rodada fora do controle das "majors". Mas Preminger sabe que o Estado norte americano tinha entretanto criado uma lei anti "trust" que desligava a produção da distribuição cinematográfica, o que lhe permitia algumas esperanças de uma distribuição nacional aceitável.

Foi o que aconteceu e **The Man With the Golden Arm** seria mesmo um muito meritório sucesso de bilheteira, acabando também por se ver colocado na corrida para os Oscars de 1955, com nomeações para Frank Sinatra, como melhor actor, para Elmer Bernstein, para a melhor banda sonora, e ainda para a melhor direcção artística. Não conquistaria nenhuma dessas estatuetas, mas a tocante e sensível representação de Frank Sinatra

ficaria como um dos seus melhores momentos no cinema, e o tema musical do filme continua ainda hoje a ser recordado.

III. "ATRÁS DO ESPELHO"

Outros títulos houve, nos anos 50, a abordar de forma mais ou menos superficial o tema, mas seria **Bigger Than Life** o outro grande momento desta década. Nicholas Ray é um dos cineastas norte americanos da marginalidade. Marginalidade ao sistema das grandes produtoras, marginalidade nos temas escolhidos, marginalidade na forma como viveu, descomprometido com os interesses e as vãs glórias. Por isso se compreende que ele tenha sido um herói e um mito para sucessivas gerações de jovens, que, desde o final dos anos 40, desde **Os Filhos da Noite** até **Fúria de Viver**, desde **O Crime não Compensa** até **Nick's Movie**, que Wim Wenders dedicou ao cineasta, o não têm abandonado. Nicholas Ray soube compreender o sentir mais profundo da juventude, soube corporizar os seus desejos e frustrações, soube dar alma a personagens de "rebeldes sem causa", soube fixar na película a imagem mítica de um símbolo, James Dean.

Pode dizer-se que foi também ele a imagem do cineasta maldito, "um estranho aqui em baixo", como costumava definir-se a si próprio. Mas um "estranho" com uma inteligência e uma sensibilidade inequívocas, aquele que na América talvez melhor tenha sentido e transmitido o pulsar de uma época que, na Europa, ficaria ligada ao existencialismo de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, um cineasta que aceitou descer ao fim da noite como Cellini ou jogou com o absurdo da existência com o mesmo desencanto de um Samuel Beckett.

As inquietações dos anos 50, dessa geração do pós guerra, foram as suas inquietações mais sentidas. Num mundo à deriva, onde as ideologias deixavam de ser um ideal a perseguir, ele tentou encontrar uma razão para viver, ou descortinar a falta de uma razão para continuar. Ele foi o cineasta do desconforto, do "mal de vivre", da desadaptação, do desespero, do vazio. Um cineasta que sente a doença a invadir o tecido social e o bistrurza com amargura, mas sempre com uma poesia e um lirismo absolutamente envolventes e contagiantes. Que o diga quem viu, uma única vez que seja, esse poema de amor e dor que se chama **Johnny Guitar**, um dos maio-

res filmes de sempre, um daqueles que apetece ter junto de nós, à cabeceira da cama.

Nocturno e melancólico, desesperado mas sempre apaixonado e vibrante, Nick Ray é um dos casos ímpares na história do cinema. John Cassavetes pode ter sido um seu herdeiro, Wim Wenders será seguramente aquele que melhor o homenageou em **O Amigo Americano** e **Nick's Movie**, mas Nicholas Ray permanecerá para sempre como uma voz insubstituível.

Atrás do Espelho (no original **Bigger Than Life**) data de 1956, tem argumento retirado de um artigo aparecido no "New Yorker" e conta com interpretação de James Mason, Barbara Rush, Christopher Olson e Walter Matthau. James Mason é, além disso, produtor, o que só vem a reverter em seu favor.

Todo o filme roda à volta da personagem de Ed Avery, um professor de uma pequena cidade do interior dos EUA, uma daquelas comunidades que pode muito bem simbolizar o "país real", como presentemente se diz. Avery é um pacato cidadão, bom pai de família, eficiente e dedicado professor, personalidade apagada, de discreta simpatia. Um dia, igual a tantos outros, sofre vários ataques de coração, que os médicos preconizam fatais, a menos que Avery aceite experimentar um novo medicamento, a cortisona, de efeitos secundários ainda desconhecidos. Ed Avery aceita o repto, mas, sob o efeito da droga, transforma-se por completo.

Agressivo, prepotente, megalómano, Ed Avery descobre, dentro de si, um duplo cuja existência desconhecia. A parábola é evidente, de contornos sociais e políticos óbvios. O retrato dessa América pacata e ordeira torna-se subitamente ameaçador. Que forças podem estar adormecidas dentro de nós?

Mas, se o tema é apaixonante e profundamente representativo do pensamento de Nicholas Ray, sendo por isso mesmo um dos seus títulos preferidos e um dos únicos que realizou com inteira liberdade, a verdade é que é sobretudo ao nível da realização que a obra se mostra absolutamente genial, pela forma subtil como o cineasta conduz o jogo, como James Mason, Barbara Rush e Walter Matthau são dirigidos, como Nicholas Ray se serve dos espaços e da sua arquitectura (a casa, a cozinha, as escadas, o jardim, a escola, o hospital), como os objectos se transfiguram, como a luz e a sombra podem assumir papéis determinantes, como os enquadramentos se

mostram ameaçadores, como a loucura progride mansamente num quotidiano que lentamente se vai tornando “monstruoso”.

Dir-se-ia que, pelo simples poder da realização, da sua inteligência e eficácia, um retrato realista de uma comunidade igual a tantas outras, resvala para o puro terror. Um terror íntimo, por isso mesmo mais grave, mais desesperado, mais inquietante.

IV. O VALE DAS BONECAS

Na década de 50, surgiram vários filmes abordando temas de juventude e de certa rebelião perante a sociedade. James Dean, rebelde sem causa, mas também sem droga, é o exemplo máximo desta corrente, em obras como *A Leste do Paraíso*, de Elia Kazan, ou *Fúria de Viver*, de Nicholas Ray. Títulos como *Sementes de Violência*, de Richard Brooks, testemunham esse crescendo de violência, com todas as formas de autoridade postas em causa, dos pais aos professores, passando pelos próprios agentes de autoridade. Curiosamente, ou talvez não, a droga não está no horizonte das preocupações mais evidentes e são raros os filmes onde surgem esporádicas referências. Nos cinemas de bairro, as produções de série B, lá vão mostrando também essa juventude irreverente e agressiva, que se inscreve com óbvia incomodidade nos cânones da sociedade mas, no final de cada sessão, a moralidade triunfava sempre com as palavras *The End*, e os conselhos dos adultos “experientes” a salvar a face do “statu quo”.

Os anos 60 prolongam e acentuam esse interesse do cinema pela juventude e os seus problemas (afinal cada vez mais o seu público preferencial) e o aparecimentos de movimentos como o *flower power* e os *hippies*, a contestação à guerra do Vietname ou a luta pela emancipação dos negros são referências obrigatórias. As drogas mais leves começam a surgir amiúde no écran, com uma ou outra incursão por ambientes mais pesados. Não são só as produções de série B que se acercam com regularidade desses ambientes. Um best seller de Jacqueline Susan, *O Vale das Bonecas*, é adaptado ao cinema por Mark Robson, numa produção de grande orçamento: uma jovem vinda da província chega à grande cidade e, para suportar o impacto de uma vida de grande licenciosidade e competitividade intensa, enfrasca-se em estímu-

lantes, aqui chamados “dolls”. O filme dá a volta ao mundo e mostra à burguesia um retrato complacente desse mundo do espectáculo onde tudo é permitido. Marilyn Monroe aparece por essa altura morta com uma *overdose* de barbitúricos, fala-se de crime mas a autópsia assinala suicídio. Hollywood, apesar da luta por uma imagem impoluta, continua a ser o centro nevrálgico dos grandes escândalos, com sexo e droga à cabeça.

Se *O Vale das Bonecas* era uma especulação espectacular sobre os estupefacientes, *The Connection*, do independente Shirley Clark, um nome pertencente à então chamada Escola de Nova Iorque, companheiro de Cassavetes e Adolph Meksas, inspirava-se num trabalho cénico do Living Theatre, e aproximava-se do drama da droga com uma outra coragem e maturidade, ao acompanhar um grupo de jovens dependentes que esperam com angústia, no apartamento de um deles, a chegada do dealer - *the connection*. Será um dos primeiros títulos a retirar a carga moralizante, e a enfrentar o problema com uma frieza e um realismo radicais.

V. EASY RIDER

Muito diferente é *The Trip* (em Portugal significativamente traduzida por *Os Hippies*), uma película estranha de Roger Corman (1967), um dos nomes mais importantes da cinematografia norte americana desta época, quer pelo tipo de produção contínua que estabeleceu na American International Pictures, uma pequena produtora de obras de reduzido orçamento, quer pela sucessiva descoberta de personalidades – realizadores, actores, argumentistas, técnicos, etc. – que apadrinhou e lançou no meio cinematográfico. Em pleno período de euforia psicadélica, *The Trip* explora os sonhos e os pesadelos do LSD: Paul Groves, interpretado por Peter Fonda, um realizador de televisão em crise emocional, resolve iniciar-se na droga, guiado por um experimentado amigo. A “viagem” permite a Corman um torrencial devaneio, por vezes de um certo mau gosto, mas terá sido certamente esta obra que abriu caminho a um dos grandes clássicos dos anos 60, dirigido pelo actor Peter Fonda, que se estreia na realização, ainda que em colaboração com outro actor, Dennis Hopper: *Easy Rider* (1969). Esta “road movie” tornou-se rapidamente um filme de culto, conseguindo cristalizar em si o espírito de uma



época e de um local: dois jovens percorrem a América em poderosas motos, são presos numa pequena cidade conservadora e puritana, estabelecem amizade com um advogado que acabará por os seguir e ser assassinado numa outra paragem fortuita numa aldeia de costumes violentos. Wyatt e Billy (ressonâncias de alguns outros lendários marginais da história norte americana: Wyatt Earp e Billy, the Kid) lançam-se na perseguição dos assassinos, mas ambos acabarão vítimas dessa espiral de violência que se abate sobre esse comportamento de rebeldia que reinvidicam para si, como norma de vida: um contacto franco com a natureza e o sexo, com passagem pelos mundos paralelos das drogas. Peter Fonda, Dennis Hopper e Jack Nicholson são as revelações desta viagem pela América, montados em majestosas Harley Davidson que substituem os cavalos dos westerns de outrora.

Temos acompanhado com particular atenção o cinema americano, mas outras cinematografias se começam a interessar pelo tema, como a França, onde André Cayatte, um cineasta de “grandes temas” e “grandes causas” nos oferece uma espécie de antologia temática da época: *Os Caminhos de Katmandou* (1969) tem um pouco de tudo, Maio de 68, hippies, droga e budismo em doses apropriadas. Muito mais interessante era *More*, de Barbet Schroeder (1969), que provocou na altura uma intensa polémica pela foram distanciada como se acercava da toxicodependência: um jovem alemão, amargurado e perdido numa sociedade sem valores que repudia, persegue uma rapariga até Ibiza, então farol das comunidades hippies e centro de droga mundial

(“Os Filhos de Torremolinos”, recordam-se?), para aí se iniciar numa lenta destruição com heroína.

VI. OS INCORRUPTEIS CONTRA A DROGA

A droga torna-se então uma realidade inquietante um pouco por todo o lado. De tal forma que a ONU, com a colaboração desinteressada de actores e técnicos de todo o mundo, produz uma obra para alertar contra os perigos deste flagelo e simultaneamente documentar as actividades das forças da Ordem no combate ao tráfico de estupefacientes. *The Poppy is Also a Flower* (1966), com argumento de Ian Fleming, pai de OO7, James Bond, e realização de Terence Young, que assinou igualmente alguns dos primeiros filmes da série desse espião de Sua Magestade, “com ordem para matar”, reunia um impressionante conjunto de actores e atrizes do cinema internacional com a finalidade última de recolher fundos para a luta contra a narcotraficância. Dois agentes americanos perseguem os caminhos da droga pesada, passando pelo Irão, a Côte d’Azur, Nápoles e demais escalas previsíveis. A importância simbólica do filme é evidente, mas o seu significado irrelevante, não ultrapassando a condição de filme de aventuras, como muitos outros que antes, e sobretudo depois, se fizeram no mesmo estilo.

De um outro nível, muito superior, ainda que dentro do mesmo género, é *The French Connection* (Os Incorruptíveis Contra a Droga, 1971), de William Friedkin, um “policial” que parte de um caso verídico a que os franceses chamaram “L’Affaire Angelin”, e onde estiveram envolvidos dois inspectores americanos, Eddie Egan e Sonny Grosso. O motivo da investigação é a droga que viaja de Marselha até Brooklin, em Nova Iorque, irradiando depois deste bairro italiano-americano para toda a cidade. Um pouco por acaso, dois inspectores da polícia colocam-se na peugada dos traficantes. Um deles “sente” que algo se irá passar, mas o departamento não acredita nas suspeitas, impedindo a continuação do inquérito. A droga é depois descoberta, os *dealers* encurralados, mas “pouco” sucede, para além de meia dúzia de mortes, entre prováveis culpados e vítimas inocentes que se atravessam fortuitamente neste confronto que mais parece um ajuste de contas entre dois “gangs” rivais, de tal forma se assemelham os pro-



cessos utilizados por ambos os campos. O inspector Jimmy Doyle, conhecido por "Popeye", é-nos dado nos tons escuros da raiva acumulada e da vingança quase pessoal. Aquele caso, que começa quase por instinto, transforma-se rapidamente no "seu" caso. Na sequência final, Doyle dispara rajadas sobre o "Barbas" que persegue, não pestanejando sequer quando descobre que acaba de matar um colega. Ele tem de apanhar o "Peras", aquele francês que lhe surge pela frente, desafiando a sua argúcia. Duelo de decisão, de arrojo, de violência, *The French Connection* desenvolve-se em ambientes que lhe quadram perfeitamente. Estamos numa América onde as ruínas avançam pela noite e os detritos se avolumam na sombras das ruas. Neste cenário sombrio, cinzento e lúgubre, pouco haverá a reter a não ser uma enorme fadiga, só cortada pelo sopro de raiva nos olhos dos homens que se defrontam tendo a droga como alvo. Um filme que se desenvolve em dois tempos mais ou menos definidos, inicialmente uma longa espera que

serve para traçar os recortes das figuras e dos ambientes, seguindo-se um tempo de brutal violência que principia numa solitária rajada nas ruas de Brooklin e se prolonga depois por uma das mais memoráveis perseguições que o cinema recorda. O filme teria anos mais tarde (1975) uma sequência, *French Connection II*, dirigida por John Frankenheimer, prolongando a perseguição de Gene Hackman a Fernando Rey, agora pelas ruas de Marselha, mas com resultados menos brilhantes, inclusive para o inspector que, apanhado pelos traficantes, se descobre injectado com heroína, a contra gosto.

Este tipo de filmes torna-se, posteriormente, uma verdadeira epidemia de sub produtos, sobretudo numa altura em que o cinema vê desaparecer alguns dos seus vilões de estimação. Índios e negros emanciparam-se e já não podem constituir aquela ameaça permanente de outrora, sob pena dos estúdios poderem ser justificadamente chamados de racistas; a queda do muro de Berlim e a derrocada dos países comunistas esvaziaram de conteúdo esta outra ameaça. No panorama mundial, a droga e os seus traficantes surgem então como os vilões por excelência, aqueles que fazem o pleno de ódio aos olhos de qualquer espectador bem intencionado. Mas nada nos espantaria saber que alguns desses traficantes internacionais que controlam as rotas dos produtos branqueassem capitais produzindo filmes deste tipo - isto é, de rara eficácia no debate do problema e na procura de soluções reais para o seu combate. ■

*No próximo número desta revista prossegue esta viagem pela história do cinema em busca de referências a "estados alterados" pelo consumo de drogas, analisando as décadas de 70 a 90, culminando com o debate de obras como *Kids*, de Larry Clark, ou *Trainspotting*, de Danny Boyle.*

Lauro António
TVI - Edifício ALTEJO
Rua 3, Sala 609
Braço de Prata
1900 LISBOA

FILMOGRAFIA

- 1919 **THE BROKEN BLOSSOMS** (O Lírio Quebrado), de David S. Griffith (EUA);
- 1921 **NOBODY**, de Roland West (EUA);
- 1926 **THE BLUE EAGLE** (A Águia Azul), de John Ford (EUA);
- 1927 **EL PUÑO DE HIERRO**, de Gabiel Garcia Moreno (México);
- 1932 **DR. JEKYLL AND MR. HYDE** (O Médico e o Monstro), de Rouben Mamoulian (EUA);
- 1933 **HEROES FOR SALE**, de Willaim A. Wellman (EUA);
- 1935 **THE MYSTERY OF EDWIN DROOD**, de Stuart Walker (EUA);
- 1936 **REEFER MADNESS**, de Louis Gasnier (EUA);
- 1936 **THE COCAINE FIENDS**, de William A. O'Connor
- 1936 **MARIHUANA**, de Dwain Esper (EUA);
- 1938 **RICHU**, de Yue Feng (China);
- 1946 **THE BIG SLEEP** (À Beira do Abismo), de Howard Hawks (EUA);
- 1946 **DRAGONWYCK** (O Castelo de Dragonwyck), de Joseph L. Mankiewicz (EUA);
- 1951 **FURY OF THE CONGO**, de William Berke (EUA);
- 1952 **HONJITSU KYUSHIN**, de Minoru Shibuya (Japão);
- 1953 **I, THE JURI**, de Harry Essex (EUA);
- 1955 **THE MAN WITH THE GOLDEN ARM** (O Homem do Braço de Ouro), de Otto Preminger (EUA);
- 1956 **OHNE DICH WIRD ES NACHT** (À Beira do Pecado), de Curd Jurgens (RFA);
- 1956 **BIGGER THAN LIFE** (Atrás do Espelho), de Nicholas Ray (EUA);
- 1956 **ONE WAY TICKET TO HELL**, de Bamlet J. Price, Jr. (EUA);
- 1956 **THE FLAMING TEEN-AGE**, de Ervin S. Yeaworth (EUA);
- 1956 **THE WILD PARTY**, de Harry Horner (EUA);
- 1957 **A HATFUL OF RAIN** (Cárcere sem Grades), de Fred Zinnemann (EUA);
- 1957 **THE TIJUANA STORY**, de Leslie Kardos (EUA);
- 1957 **MONKEY ON MY BACK**, de André De Toth (EUA);
- 1958 **STAKEOUT ON DOPE STREET**, de Irvin Kershner (EUA);
- 1958 **HIGH SCHOOL CONFIDENTIAL**, de Jack Arnold (EUA);
- 1958 **HOW TO MAKE A MONSTER**, de Herbert L. Strock (EUA);
- 1958 **THE COOL AND THE CRAZY**, de William Witney (EUA);
- 1958 **THE LINEUP**, de Don Siegel (EUA);
- 1958 **I MOBSTER**, de Roger Corman (EUA);
- 1959 **THE BLOODY BROOD**, de Julian Roffman (EUA);
- 1959 **THE SCAVENGERS**, de John Cromwell (EUA);
- 1959 **THE TINGLER**, de William Castle (EUA);
- 1960 **THREE SHADES OF LOVE**, de Richard L. Bare (EUA);
- 1960 **THE PUSHER**, de Gene Milford (EUA);
- 1960 **NAKED YOUTH**, de John Screyer (EUA);
- 1961 **IM STAHLNETZ DES DR. MABUSE** (O Diabólio Dr. Mabuse), de Harald Reinl (RFA);
- 1961 **THE CONNECTION**, de Shirlet Carke (EUA);
- 1962 **CONFESSIONS OF AN OPIUM EATER** (O Fumador de Ópio), de Albert Zugsmith (EUA);
- 1962 **LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT** (Longa Jornada para a Noite), de Sidney Lumet (EUA);
- 1963 **THE MAN WITH X-RAY EYES** (O Homem com Raios X nos Olhos), de Roger Corman (EUA);
- 1963 **THE NUTTY PROFESSOR** (As Noites Loucas do Dr. Jerryll), de Jerry Lewis (EUA);
- 1964 **IL PROFESSORE**, episódio COCAINA DI DOMENICA, de Franco Rossi (Itália);
- 1964 **EL SALARIO DEL CRIMEN**, de Julio Buchs (Espanha);
- 1964 **MONDO BALORDO**, de Roberto Bianchi (Itália);
- 1964 **MORO WITCH DOCTOR**, de Eddie Romero (Filipinas, EUA);
- 1964 **LA 317 SECTION**, de Pierre Schoendoerffer (França);
- 1965 **THE LOLLILOP COVER**, de Everett Chambers (EUA);
- 1966 **HALLUCINATION GENERATION**, de Edward A. Mann (EUA);
- 1966 **THE POPPY IS ALSO A FLOWER** (A Papoila Também é uma Flor), de Terence Young (Inglaterra, EUA);
- 1967 **RIOT ON SUNSET STREET**, de Arthur Dreyfuss (EUA);
- 1967 **MOVIE STAR AMERICAN STYLE, OR LSD, I HATE YOU!**, de Albert Zugsmith (EUA);
- 1967 **THE TRIP** (Os Hippies), de Roger Corman (EUA);
- 1967 **VALLEY OF THE DOLLS** (O Vale das Bonecas), de Mark Robson (EUA);
- 1967 **THE LOVE-INS**, de Arthur Dreyfuss (EUA);
- 1967 **TEENAGE REBELLION**, de Norman Herman (EUA);
- 1967 **MONDO HOLLYWOOD**, de Robert Carl Cohen (EUA);
- 1967 **MONDO MOD**, de Peter Perry (EUA);
- 1967 **TWO A PENNY**, de James F. Collier (EUA);
- 1967 **THE HIPPIE REVOLT**, de Edgar Beatty (EUA);
- 1968 **THE ANGRY BREED**, de David Commons (EUA);
- 1968 **MARYJANE**, de Maury Dexter (EUA);
- 1968 **MANTIS IN LANCE**, de William Rotsler (EUA);
- 1968 **HUMO DE MARIHUANA**, de Lucas Demare (Argentina);
- 1968 **SKIDOO**, de Otto Preminger (EUA);
- 1968 **GIRL IN GOLD BOOTS**, de Ted V. Mikels (EUA);
- 1968 **PSYCH-OUT**, de Richard Rush (EUA);
- 1968 **WILD IN THE STREETS**, de Barry Shear (EUA);
- 1969 **REVOLUTION**, de Jack O'Connell (EUA);
- 1969 **THE BIG CUBE**, de Tito Davison (EUA, México);
- 1969 **LE CHAMPIGNON**, de Marc Simenon (França);
- 1969 **FREE GRASS**, de Bill Brame (EUA);
- 1969 **SATAN'S SADIST**, de Al Adamson (EUA);
- 1969 **CYCLE SAVAGES**, de Bill Brame (EUA);
- 1969 **EASY RIDER** (Easy Rider), de Dennis Hopper e Peter Fonda (EUA);
- 1969 **LES CHEMINS DE KATMANDOU** (Os Caminhos de Katmandou), de André Cayatte (França);

- 1969 **MORE** (More), de Barbet Schroder (França);
- 1970 **THE HALLUCINATORS**, de William Greffe (EUA);
- 1970 **WOODSTOCK** (Woodstock), de Michael Wadleigh (EUA);
- 1970 **THE STUDENT NURSES**, de Stephanie Rothman (EUA);
- 1970 **I DRINK YOUR BLOOD**, de David Durston (EUA);
- 1970 **THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES** (A Vida Privada de Sherlock Holmes), de Billy Wilder (EUA);
- 1970 **BLOODY MAMMA** (O Dia da Violência), de Roger Corman (EUA);
- 1970 **COLD TURKEY** (O Vício das Beatas), de Norman Tokar (EUA);
- 1970 **FRAGMENT OF FEAR** (Três Degraus para a Morte), de Richar C. Sarafian (Inglaterra);
- 1970 **BEYOND THE VALLEY OF THE DOLLS**, de Russ Meyer (EUA);
- 1970 **ZABRISKIE POINT** (Deserto de Almas), de Michelangelo Antonioni (EUA);
- 1970 **TRASH** (O Vício), de Paul Morrissey (EUA);
- 1970 **THE PEOPLE NEXT DOOR** (O Vício Mora a Meu Lado), de David Green (EUA);
- 1971 **THE PANIC IN NEEDLE PARK** (Pânico em Needle Park), de Jerry Schatzberg (EUA);
- 1971 **THE LAST MOVIE**, de Dennis Hopper (EUA);
- 1971 **ABSENCES REPETEES**, de Guy Gilles (França);
- 1971 **THE FRENCH CONNECTION** (Os Inocorrupíveis Contra a Droga), de William Friedkin (EUA);
- 1971 **BORN TO WIN**, de Ivan Passer (EUA);
- 1972 **LADY SINGS THE BLUES**, de Sidney J. Furie (EUA);
- 1972 **SUPERFLY**, de Gordon Parks, Jr. (EUA);
- 1973 **EL ULTIMO VIAJE**, de Jesús António de la Loma (Espanha);
- 1973 **LA BELLE AFFAIRE**, de Jacques Besnard (França);
- 1973 **THE LONG GOODBYE** (O Imenso Adeus), de Robert Altman (EUA);
- 1973 **LUCKY LUCIANO**, de Francesco Rosi (Itália);
- 1974 **LENNY** (Lenny), de Bob Fosse (EUA);
- 1975 **CISKO PIKE**, de Bill L. Norton (EUA);
- 1975 **THE FRENCH CONNECTION II** (French Connection, nº 2), de John Frankenheimer (EUA);
- 1976 **SPARKLE**, de Sam O'Steen (EUA);
- 1976 **EL APANDO**, de Felipe Cazals (México);
- 1976 **ANSIKTE MOT ANSKITE**, de Ingmar Bergman (Suécia);
- 1976 **AFYON**, de Ferdinando Baldi (Itália, França);
- 1976 **COMME UN BOOMERANG**, de José Giovanni (França);
- 1977 **JUVENTUDE DROGADA**, de José Truchado Reyes (Espanha);
- 1977 **LOOKING FOR MR. GOODBAR** (À Procura de Um Homem), de Richard Brooks (EUA);
- 1977 **JACK**, de Jan Halldorff (Suécia);
- 1977 **BLUE SUNSHINE**, de Jeff Leiber (EUA);
- 1977 **THE BIG FIX**, de Jeremy Paul Kagan (EUA);
- 1978 **MIDNIGHT EXPRESS** (O Expresso da Meia Noite), de Alan Parker (EUA);
- 1978 **COMME LES ANGES DECHUS DE LA PLANETE SAINT-MICHEL**, de Jean Schmidt (França);
- 1979 **LA DROGA ES JOVEN**, de Gil Carretero (Espanha);
- 1979 **QUADROPHENIA** (Quadrophenia), de Franc Roddan (Inglaterra);
- 1979 **LUNA** (Lua), de Bernardo Bertolucci (Itália);
- 1979 **ARREBATO** (Arrebato), de Ivan Zulueta (Espanha);
- 1979 **COCAINE COWBOYS** (Cocaina Cowboys), de Ulli Lommel (EUA);
- 1979 **UP IN SMOKE**, de Lou Adler (EUA);
- 1979 **THE ROSE** (A Rosa), de Mark Rydell (EUA);
- 1980 **ALTERED STATES** (Viagens Alucinantes), de Ken Russell (EUA);
- 1980 **TOXIC ZOMBIES**, de Chuck McCrann (EUA);
- 1980 **FOXES** (Gatonas), de Adrian Lyne (Inglaterra);
- 1980 **CHRISTIANE F. WIR KINDER VOM BANHOFF ZOO** (Christiane F.), de Ulrich Edel (RFA);
- 1980 **OUT OF THE BLUES** (Angústia de Viver), de Dennis Hopper (EUA);
- 1980 **CHEECH AND CHONG'S NEXT MOVIE** (Cortina de Fumo), de Thomas Chong (EUA);
- 1981 **NEIGE** (Neve), de Juliet Berto e Jean- Henri Roger (França, Bélgica);
- 1981 **MAMA COCA**, de Jaime Giménez Arnau e Julio Wizuete (Espanha);
- 1981 **MONKEY GRIP**, de Ken Cameron (Austrália);
- 1981 **CHEECH AND CHONG NICE DREAMS** (Gelados Quentes, Sonhos Dormentes), de Thomas Chong (EUA);
- 1981 **DINA E DJANGO**, de Solveig Nordlung (Portugal);
- 1982 **CANGREJO**, de Román Chalbaud (Venezuela);
- 1982 **IO SO CHE TU SAI CHE IO SO**, de Alberto Sordi (Itália);
- 1982 **ICH WOLLTE LEBEN**, de Alfred Nainas (Austria);
- 1982 **DIE SEHNSUCH DER VERONIKA VOSS** (A Saudade de Verónica Voss), de Rainer Werner Fassbinder (RFA);
- 1982 **I'M DANCING AS FAST AS I CAN**, de Jack Hofsiss (EUA);
- 1983 **CHEECH & CHONG STILL SMOKING**, de Thomas Chong (EUA);
- 1983 **LA BETE NOIRE**, de Patrick Chaput (França);
- 1983 **AMORE TOSSICO**, de Claudio Caligari (Itália);
- 1983 **EL PICO**, de Eloy de la Iglesia (Espanha);
- 1983 **ENTRE TINIEBLAS** (Hábitos Negros), de Pedro Almodovar (Espanha);
- 1983 **THE HUNGER** (Fome de Viver), de Tony Scott (EUA);
- 1984 **EL PICO II**, de Eloy de la Iglesia (Espanha);
- 1984 **PIANOFORTE**, de Francesca Comencini (Itália);
- 1984 **WER WAR ALLANT?**, de Michael Haneke (Austria);
- 1984 **VIDAS**, de António da Cunha Telles (Portugal);
- 1985 **MIA TOSO MAKRINI APOUSSIA**, de Stavros Tsiolis (Grécia);
- 1985 **FIGLIO MIO, INFINITAMENTE CARO**, de Valentino Orsini (Itália);

- 1985 **BRAS DE FER**, de Gérard Vergez (França);
- 1986 **ROUND MIDNIGHT** (À Volta da Meia Noite), de Bertrand Tavernier (França);
- 1986 **VEINTISIETE HORAS**, de Montxo Armendariz (Espanha);
- 1986 **SOBREDOSIS**, de Fernando Ayala (Argentina);
- 1986 **BLUE VELVET** (Veludo Azul), de David Lynch (EUA);
- 1986 **SID AND NANCY**, de Alex Cor (Inglaterra);
- 1987 **CAMONMILLE**, de Mehdi Charef (França);
- 1987 **LA ESTANQUERA DE VALLECAS**, de Eloy de la Iglesia (Espanha);
- 1987 **ESTA TODO BIEN**, de Luis Pedro Brunati (Argentina);
- 1987 **UNDERCOVER**, de John Stockwell (EUA);
- 1988 **LA NETA, NO HAY FUTURO**, de Andrea Gentile (México);
- 1988 **ALIEN NATION** (Os Novos Invasores), de Graham Baker (EUA);
- 1988 **CLEAN AND SOBER**, de Glen Gordon Caron (EUA);
- 1988 **BIRD** (Bird), de Clint Eastwood (EUA);
- 1988 **THE VACANT LOT**, de William D. MacGillivray (Canadá);
- 1988 **BIRD NOW**, de Marc Huraux (Bélgica);
- 1988 **THE BOOST** (Ambição de Glória), de Harold Becker (EUA);
- 1988 **PANTAREJ**, de Krzysztof Sowiński (Polónia);
- 1988 **COVER UP: BEHIND THE IRAN- CONTRA AFFAIR**, de Barbara Trent (EUA);
- 1988 **BRIGHT LIGHTS, BIG CITY** (As Mil Luzes de Nova Iorque), de James Bridges (EUA);
- 1989 **ISLAND**, de Paul Cox (Austrália);
- 1989 **DIMENTICARE PALERMO** (Esquecer Palermo), de Francesco Rosi (Itália);
- 1989 **DRUGSTORE COWBOY** (No Trilho da Droga), de Gus Van Sant (EUA);
- 1990 **H**, de Darrell Waszyk (Canadá);
- 1990 **SILENT SCREAM**, de David Hayman (Inglaterra);
- 1990 **THE GUYS** (Velhos Amigos), de Glenn Jordan (EUA);
- 1990 **RIFF RAFF**, de Kenneth Loach (Inglaterra);
- 1990 **GOODFELLAS** (Tudo Bons Rapazes), de Martin Scorsese (EUA);
- 1990 **POSTCARDS FROM THE EDGE** (Recordações de Hollywood), de Mike Nichols (EUA);
- 1990 **JACOB'S LADDER** (BZ Viagem Alucinante), de Adrian Lyne (EUA);
- 1991 **RIFLESSI IN UN CIELO OSCURO**, de Salvatore Maira (Itália);
- 1991 **MALA YERBA**, de José Luis P. Tristán (Espanha);
- 1991 **CRACK**, de Giulio Base (Itália);
- 1991 **THE DOORS** (The Doors), de Oliver Stone (EUA);
- 1991 **THE NAKED LUNCH** (O Festim Nú), de David Cronenberg (Canadá);
- 1991 **LONDON KILLS ME**, de Hanif Kureishi (Inglaterra);
- 1991 **ATTO DI DOLORE**, de Pasquale Squitieri (Itália);
- 1991 **DROGESTORY**, de Cyril Lanier (Suíça);
- 1992 **LEY 627**, de Bertrand Tavernier (França);
- 1992 **HOCHZAITSNUECHT**, de Pol Cruchten (Luxemburgo);
- 1992 **VIVIR POR NADA**, de Javier Sacritán (Espanha);
- 1992 **EL BESO DEL SUEÑO**, de Rafael Moreno Alba (Espanha);
- 1992 **ONE FALSE MOVE**, de Carl Franklin (EUA);
- 1992 **BABY GANG**, de Salvatore Piscicelli (Itália);
- 1992 **BAD LIEUTENANT** (Polícia sem Lei), de Abel Ferrara (EUA);
- 1993 **THE KILLING ZOE**, de Roger Avary (EUA);
- 1993 **CAUTIVOS DE LA SOMBRA**, de Javier Elorrieta (Espanha);
- 1993 **DESPERATE REMEDIES**, de Peter Wells e Stewart Main (Nova Zelândia);
- 1993 **PASSION FISH** (O Peixe do Amor), de John Sayles (EUA);
- 1993 **SUGAR HILL**, de Leon Ichaso (EUA);
- 1993 **DIE KUNSTLICHEN PARADISE**, de Basil Gelpke e Valentin Faesch (Suíça);
- 1993 **IGOR**, de Jean-François Gallotte (França);
- 1993 **STRAPPED**, de Forrest Whitaker (EUA);
- 1993 **GUNMEN**, de Deran Sarafian (EUA);
- 1993 **PRINCIPIO Y FIN**, de Arturo Ripstein (México);
- 1993 **L'ARGENT FAIT LE BONHEUR**, de Robert Guediguian (França);
- 1994 **DIAS CONTADOS**, de Imanol Uribe (Espanha);
- 1994 **PULP FICTION** (Pulp Fiction), de Quentin Tarantino (EUA);
- 1994 **NATURAL BORN KILLERS** (Assassinos Natos), de Oliver Stone (EUA);
- 1995 **KIDS** (Miúdos), de Larry Clark (EUA);
- 1996 **TRAINSPOTTING**, de Danny Boyle (Inglaterra).

Nota: Esta listagem representa apenas uma primeira aproximação para estabelecer uma filmografia sobre a "droga no cinema". Sobre o tema as informações são escassas, muitos dos títulos citados são-no por interpostas referências – nomeadamente a obra *"Alucinema – Las Drogas en el Cine"*, de Pedro Urís. Ed. Royal Books, Col. *"100 Años de Cine"*, Barcelona, 1995, e por algumas consultas efectuadas através da Internet.

Temos consciência da insuficiência da informação reunida, sobretudo a nível de documentarismo, pelo que sugerimos aos nossos leitores que tenham conhecimento de outros títulos aqui não mencionados que no-los façam chegar, para os incluirmos em adenda no próximo número de *"Toxicodependências"*. (L.A.).