

Os álcoois no cinema (1904-1933): afirmação e sátira do discurso proibicionista

The alcohols in the cinema (1904-1933): affirmation and satire of the prohibitionist discourse

Rafael Morato Zanatto

RESUMO: O presente artigo analisa a representação dos álcoois no cinema em relação ao avanço do discurso proibicionista comprometido em transformar o consumo de álcool em patologia. Veremos como, a partir do início do século XX, cineastas como o francês Ferdinand Zecca e o estadunidense D.W. Griffith adotaram em seus filmes um discurso moralizante que visava amedrontar a classe trabalhadora ao propagar os perigos do consumo abusivo de álcool. Posteriormente, o tema será tratado satiricamente por comédicos como Charles Chaplin e Roscoe Fatty Arbuckle, ao representarem o alcoolismo das classes mais abastadas dois anos antes da promulgação da Lei Seca (1919). Por último, compreenderemos como nos primeiros anos da década de 1930 os desdobramentos da Lei Seca (1933) serão tratados no cinema não apenas pelos filmes de gângsteres, mas também em comédias como *What! No Beer?* (1933), no qual Buster Keaton e Jimmy Durante protagonizam uma dupla de ativistas e empreendedores do ramo de bebidas, um mês antes da revogação da lei. Em conjunto, pretendemos demonstrar como o cinema pode ser considerado uma excelente fonte de pesquisa para o estudo dos discursos proibicionistas e antiproibicionistas em épocas e contextos específicos, dos quais esses filmes são ao mesmo tempo expressão social, entretenimento e propaganda.

Palavras-chave: história e cinema; antiproibicionismo; expressão social e propaganda; pânico moral.

ABSTRACT: The present article analyzes the representation of alcohols in the cinema in relation to the advance of the prohibitionist discourse committed in transforming alcohol consumption into pathology. We will see how from the beginning of the twentieth century, filmmakers such as the Frenchman Ferdinand Zecca and the American D.W. Griffith adopted in their films a moralizing discourse aimed at frightening the working class by propagating the dangers of abusive alcohol consumption. In a next moment, we will see how the subject will be treated satirically by comedians like Charles Chaplin and Roscoe Fatty Arbuckle, in exploring the theme of alcoholism in the wealthier classes, two years before the promulgation of the Volstead Law (1919). Finally, we will understand how in the early 1930s the unfolding of Volstead Law (1933) will be treated in the movies not only by gangster movies, but also in comedies such as *What! No Beer?* (1933), in which Buster Keaton and Jimmy Durante, a duo of beverage activists and entrepreneurs, one month before the repeal of the law. Taken together, we intend to demonstrate how the cinema of these three specific moments constitutes an excellent source of historical research for the study of current discourses in society of which these films are at the same time social expression, entertainment and propaganda.

Keywords: history and cinema; anti-prohibitionism; social expression and propaganda; moral panic.

¹ Doutor em História pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, em Assis. Contato: rafael_zanatto@hotmail.com.

Entre meados do século XIX e o primeiro terço do século seguinte, o tema do alcoolismo aparece com certa frequência na literatura, na imprensa e em trabalhos científicos, sendo o cinema o último instrumento de irradiação do assunto. Ao analisarmos hoje os filmes que tratam do tema, podemos facilmente incorrer no erro em pensar apenas na função propagandística destes filmes. Mas, entre 1896 e 1908, o cinema ainda era obra de artesãos que dependiam da bilheteria de seus filmes para dar andamento aos projetos futuros. Para tanto, a seleção adequada dos temas a partir do potencial em atender ou dialogar com a sociedade pode explicar a adesão dos realizadores do período aos temas já consagrados pela linguagem escrita, como romances de sucesso ou temas largamente difundidos pela imprensa, como crimes incomuns ou todo o tipo de acontecimentos capazes de suscitar o interesse do público.

Ao refletir sobre a questão, o historiador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes afirma que “[...] o cinema não modelava a opinião pública, mas se modelava de acordo com ela. Quer dizer que era muito mais passivo do que ativo, muito mais expressão social do que propaganda” (Gomes, 1958, PE/PI 0049), corroborando com as ideias de Siegfried Kracauer, para quem “os filmes ajudam a mudar as atitudes das massas, contanto que estas atitudes já tenham começado a mudar” (Kracauer, 1988, p. 323). No caso do combate ao consumo de álcool considerado abusivo, cientistas, religiosos, industriais, escritores e jornalistas já haviam se lançado nessa cruzada ao menos meio século antes que os cineastas.

Em *A fabricação do vício* (2002), Henrique Carneiro afirma que o século XIX é o momento em que drogas como ópio, tabaco, café, chocolate, cocaína etc. seduzem as populações mundiais, recebem teorizações médicas sobre os seus efeitos e marcam “o isolamento químico de drogas puras (morfina, 1805; codeína, 1832; atropina, 1833; cafeína, 1860; heroína, 1874; mescalina, 1888)”, suscitando a dosificação e a experimentação controlada. Segundo Carneiro,

Todo esse período foi de uma escalada crescente na intervenção do Estado sobre a disciplinarização dos corpos, a medicalização das populações, recenseadas estatisticamente de acordo aos modelos epidemiológicos para os objetivos da eugenia social e racial, “higiene social” e a “profilaxia moral”, ou seja, tentativas de evitar a deterioração racial supostamente causada pelos degenerados hereditários, entre os quais se incluíam com lugar de destaque os viciados e bêbados. Assim como se buscava, a essa época, a erradicação das doenças contagiosas, com o estabelecimento de medidas como quarentenas e notificação compulsória dos doentes (*Disease Act*, em 1889, na Inglaterra), também planejou-se uma campanha de aniquilação do vício, que desaguou no massivo movimento pela temperança nos Estados Unidos. O Controle epidemiológico impunha-se para um comportamento infeccioso como o alcoolismo. (Carneiro, 2002, p. 4)

O processo iniciado no século XIX irá se intensificar, no século XX, com a transformação do consumo de bebidas alcóolicas em uma patologia, um problema sanitário a ser sanado. Segundo a historiadora Daisy de Camargo no livro *Alegrias Engarrafadas* (2012), “o século XX representa uma reviravolta de valores e um ponto de inflexão na história da embriaguez”, a partir da ampliação dos estudos sobre o “processamento químico do álcool” e a compreensão de seus efeitos no organismo.

Segundo a autora, será nesse momento que o alcoolismo aflorou como uma nova patologia nos trabalhos médicos, e conseqüentemente, “um novo personagem a ser estigmatizado: o alcoólatra. Nessa mesma névoa vem uma falha moral (o desmedido) e um flagelo social (a destruição da família e do trabalho)” (Camargo, 2012, p. 192). A partir da definição do consumo abusivo de álcool como uma doença e de seu personagem, o alcoólatra, não demorou muito para que o cinema se apropriasse do tema bastante corrente e de interesse no período.

A afirmação do proibicionismo nas telas

O alcoolismo aparece representado nas telas no melodrama *Victimes de l'alcoolisme* (*Vítimas do Alcoolismo*, 1904), de Ferdinand Zecca. Na história, um pai de família sai de casa para trabalhar, mas, no meio do caminho, local em que podemos ler nas placas as palavras absinto, vinho, entre outros nomes de bebidas, alguns amigos o interceptam e o conduzem ao interior de um bar, apresentado como espaço de sociabilidade degenerado pela embriaguez e pelo jogo. Sua esposa, levando as duas filhas pela mão, implora para que o marido retorne para a casa, deixe de jogar e retome o trabalho para prover as necessidades básicas de sua família. Pouco a pouco, os efeitos devastadores do álcool transformam um pai de família carinhoso em um bêbado insensível e egoísta. Como resultado do consumo problemático de álcool, a família do trabalhador é lançada à miséria e o homem, já bastante degradado, é internado em um manicômio, numa cela com paredes acolchoadas contra as quais nós o vemos se debater atado a uma camisa de força. Segundo o historiador de cinema Richard Abel, o filme foi provavelmente adaptado do romance de Émile Zola, *L'Assommoir* (1876), destinado ao esclarecimento dos operários quanto aos problemas relacionados ao alcoolismo, um livro escrito sobre e para os operários. Além das questões referentes à presença deste tema no século XIX, Abel observa no filme de Zecca alguns aspectos do discurso e seus impactos na classe trabalhadora:

[...] o esmagador tom moral destes filmes – pregando as virtudes restritas aos vínculos familiares e ao trabalho disciplinado – certamente impediria os trabalhadores de serem “proletários” que poderiam colaborar com os fins da classe, como Sadoul argumentou. Em vez disso, como os suplementos especiais de publicidade de *Victimes de l'alcoolisme* sugerem, muito mais serviriam para garantir que a classe trabalhadora e artesãos (assim como a pequena burguesia e os colarinhos brancos) concordassem com a harmonia doméstica e pública da ordem social burguesa. (ABEL, 1998, pp. 99-101)

O filme de Zecca apela para o melodrama ao retratar famílias corroídas pela miséria provocada pelo consumo problemático do álcool, assim como a influência das más amizades em sua adesão. O conteúdo ideológico do filme encontra-se concatenado ao interesse dos industriais e do Estado em restringir as sociabilidades operárias aos espaços familiares – proposta largamente difundida pela imprensa. No trabalho de Phil Baker, *Absinto, uma história cultural*, encontramos logo nas primeiras páginas um retrato bastante elucidativo acerca da cobertura da imprensa francesa no início do século XX dos problemas referentes ao consumo de álcool. No mês de agosto de 1905,

um ano após o lançamento do filme de Zecca, as manchetes dos jornais noticiam que um camponês havia matado a esposa grávida e suas duas filhas, de dois e quatro anos. Após o crime, motivado, segundo a imprensa, pela ingestão de duas doses de absinto, o camponês ainda tentou, sem sucesso, o suicídio. No extrato abaixo, Baker oferece um retrato preciso de como a imprensa francesa força o vínculo entre as mortes e o consumo do álcool:

A reação do público ao caso Lanfray foi extraordinária e concentrou-se em um só detalhe. Ninguém atentou para o fato de Lanfray ser um alcoólatra contumaz e de ele, no dia anterior ao massacre, ter consumido não só as relatadas suas duas doses de absinto antes de sair para o trabalho (...), mas também um *crème de menthe*, um conhaque, seis taças de vinho no almoço, outra taça antes de sair do trabalho, uma xícara de café com *brandy*, um litro de vinho chegando em casa e mais um café com *marc*". (Baker, 2010, p. 11)

Notícias como a que trataram do caso Lanfray evidenciam a seleção de temas polêmicos como estratégia de difusão comercial de filmes de acordo com temas já consolidadas na literatura, no discurso médico e na imprensa burguesa, não sendo exagero dizer que propiciaram o surgimento de filmes dessa natureza. Apesar da importância do cinema francês do primeiro período, será nos Estados Unidos onde poderemos observar maiores desdobramentos no cinema da transformação do consumo de álcool em uma patologia a ser combatida.

No filme *A Drunkard's Reformation (A recuperação de um alcoólatra, 1909)*, do célebre cineasta David Wark Griffith, observamos como o enredo apresenta o constrangimento de um pai alcoólatra ao levar sua filha ao teatro para assistir a uma peça que narra o processo de degeneração do personagem pelo álcool. O cidadão de bem da peça toma partido das políticas de temperança, como fica evidente na cena em que assina um abaixo-assinado que pede restrições à "bebida demoníaca". Ao aderir à campanha, receberá como recompensa de seu ato o amor de uma linda jovem.

Apesar do gesto, pouco tempo depois o homem é seduzido por uma mulher de moral duvidosa e ébria; seus amigos o arrastam para o bar e o que começa em uma dose termina na agressão de sua esposa e filha ao irem buscá-lo no estabelecimento. Valendo-se da montagem paralela, Griffith intercala a história trágica do alcoólatra da peça teatral com a expressão facial do homem sentado no teatro, acompanhado de sua filha. Ao longo da peça, sua face se transforma: se primeiramente esboçava profunda tranquilidade, ao longo da história a perturbação ascendente fica evidenciada não apenas pelo terror de sua face, mas pelo modo como aproxima seu corpo de sua filha, procurando preservar o que lhe havia de mais precioso no mundo. Ao fim da peça, o homem, profundamente tocado, retorna para casa ao encontro da esposa. Lá chegando, a mulher mergulhada em profunda tristeza é surpreendida com sua promessa de nunca mais beber. Ao comentar o filme, Ismail Xavier afirma que o esquema adotado por Griffith

é comum a um sem-número de melodramas da época, entretenimento barato oferecido a imigrantes analfabetos, operários, office-boys, mulheres com crianças no colo, desocupados. O dado relevante para nós é o estratagema de Griffith para caracterizar os vários passos, para dramatizar esta iluminação de consciência. Pela primeira vez, faz uso do chamado campo/contracampo: alterna a imagem do palco e a imagem do alcoólatra na

plateia (reação): repetida a alternância, seguimos as suas mudanças (19) de expressão à medida que a ação evolui no palco. Pela montagem, a situação vivida em determinado espaço é decomposta. Na sucessão de imagens, vemos ora uma porção deste espaço, ora outra – uma direção do olhar, e sua inversão, de modo a observar campos opostos. [...] A preocupação pelo sério, pelos bons efeitos do espetáculo, evidenciada nestes exemplos é a reação do cineasta a um contexto social onde as classes mais altas rejeitam o cinema. Carente de legitimidade, o novo espetáculo popular tem de lutar para superar os preconceitos [...]. Nesta institucionalização, põe-se em prática um velho pressuposto: a imitação da vida deve ser instância de um “exemplo regenerador”. A ficção, que atrai pelo prazer, justifica-se pela correção do caráter. (Xavier, 1982, pp. 18-22)

Dentro dessa ordem de considerações, Xavier afirma no livro *O olhar e a cena* (2003) que *A Drunkard's Reformation* apresenta no interior da concepção do espetáculo de Griffith “mensagens regeneradoras do espírito, cumprindo uma nobre função moral, conforme o desejo das instâncias de poder”. Como expressão social de uma época o filme se ajusta

às necessidades do momento, pois sabemos o quanto o cinema, naquela época mais ainda do que hoje, era alvo da desconfiança dos moralistas e das igrejas, quando não objeto de censura policial direta e de uma vontade de extermínio, porque coisa vulgar do populacho. A batalha da legitimidade e a conquista do público mais respeitável pediam verdadeiros filmes-manifesto como esse, em que o senso griffithiano da arte reduzia o problema da catarse a tal efeito mecânico de iluminação imediata pela contemplação do exemplo. [...] Griffith é direto na inscrição do cinema no campo da fábula moral – fórmula que privilegia por toda sua carreira. (Xavier, 2003, pp. 69-70)

Ao analisarmos os filmes *Victimes de l'alcoolisme* (1904), de Ferdinand Zecca, e *A Drunkard's Reformation* (1909), de D. W. Griffith, é possível determinar a função do melodrama na formação da compreensão binária e maniqueísta na questão do consumo de álcool. Como pontua Xavier, ao descrever o cinema do período como um entretenimento ou uma arte em busca de legitimidade cultural, esse cenário iria mudar progressivamente a partir da realização do filme francês *O assassinato do Duque de Guise* (1908), marco no qual o cinema estabelece vínculos mais profundos com expressões artísticas consagradas, como o teatro e a literatura. A partir do filme, nota-se na história do cinema o delineamento de uma receita artística interessada em atrair um público “mais respeitável” às salas de projeção, mas que continuava a ser um fabuloso entretenimento popular, no qual o gênero cômico se consagrou pelo grande sucesso comercial e por personagens cômicos de extrema maestria como Charles Chaplin. Nesses filmes, o tom moralizante da primeira década do século sofrerá transformações, particularmente, em sua matéria satírica à época que o proibicionismo do álcool avança nos Estados Unidos.

A sátira ao alcoolismo das elites

Em meados da década de 1910, o cinema estadunidense do gênero cômico contava com o grande nome de Mack Sennett, produtor dos estúdios Keystone responsável por introduzir o britânico Charles Chaplin no cinema. À época, mais precisamente em 1914, Sennett já era consagrado

por suas comédias de perseguição e pela constante sátira às autoridades policiais, em especial na série *Keystone Cops*. Nesse cenário próspero, a chegada de Chaplin irá agregar ao estilo de Sennett lições cômicas aprendidas com pioneiros como Onésime e Max Linder (Walker, 2008, pp. 20-21).

Após esse período inicial ao lado de Sennett na *Keystone*, Chaplin realiza alguns filmes para a *Essanay*, onde experimenta fórmulas cômicas que, pouco tempo depois, nos estúdios da *Mutual*, serão levadas à perfeição, como as transposições cômicas, pantômicas e a agilidade nas transformações, ao lado do desenvolvimento nítido das notas “de emoção melancólica, ironia e sátira social que caracterizarão as obras de sua plena maturidade” (Gomes, 1954). Ainda nessa fase, Chaplin substitui o vagabundo pelo tipo grã-fino e bêbado, devorado pelo tédio e pelo vício. Nos filmes que Chaplin representa o grã-fino, Paulo Emílio afirma que o ator se apoia no solo de pantomima, evocando seu passado na *Karno Pantomime Company* ao atuar no filme *The Cure* (1917) da série *Mutual*, considerado o mais rico em comicidade no período.



Figura 01: Prestes a pisar na fonte de água terapêutica do centro de recuperação, Carlitos cambaleia bêbado em direção ao primeiro plano. *The Cure*, dirigido por Charles Chaplin, *Mutual Film Corporation*, 1917

Em *The Cure* (1917), Carlitos chega de cadeira de rodas em um local de tratamento para alcoólatras de alta classe. Os endinheirados tomados de melancolia encontram-se aglomerados ao redor de uma fonte de água fresca, na qual homens e mulheres curvam-se à altura do solo para encher suas canecas. Temos assim a apresentação de uma terapia substitutiva que visava combater a abstinência ao considerar, ao lado da substância em si, um conjunto de hábitos, rituais e sensações presentes no consumo de álcool, como portar utensílios e beber repetidamente líquidos. Logo nas primeiras cenas a sátira social está posta ao apresentar personagens bem-nascidos em estado de fragilidade, invertendo assim a ordem das coisas. Neste ambiente, Carlitos invade a ação cambaleante e salta pela fonte sem se isentar de deixar uma breve e sutil pisadela enquanto é observado e encarado negativamente pelos que compactuavam do ritual.

Carlitos retoma o eixo e, auxiliado por um funcionário do centro de recuperação, é precipitado para dentro do edifício. Já no quarto, após passar desastrosamente pela porta giratória, Carlitos recebe sua bagagem: um robusto baú que quase alcança seu tamanho. Após a entrega, o superior sai do recinto e o funcionário do hotel, um tipo bastante barbudo com olhar perdido, ingere por

uma de suas narinas uma substância que tanto poderia ser rapé quanto cocaína. Na sequência, sem esboçar nenhum pudor, tenta fumar algo que poderia ser um cigarro de tabaco ou de maconha. Carlitos o repreende, afinal eram aqueles vícios reprováveis, derivados de uma classe social que não era a sua. O agravo é levado ao ápice quando Carlitos retira o cigarro da boca do funcionário do hotel, o analisa e o joga fora, para imediatamente na sequência abrir seu baú, ou melhor, uma verdadeira adega repleta de bebidas alcoólicas, como licores, vinhos, uísques, gins etc. Propriamente para vestir, Carlitos possui um chapéu, uma escova de dente, uma navalha e um colarinho, fato que intensifica a denúncia da hipocrisia dos consumidores de álcool para com os vícios ou hábitos dos outros e de outras classes sociais.



Figura 02: Em seu quarto, Carlitos confere a bagagem: chapéu, navalha e uma escova de dente rivalizam com o fabuloso arsenal.
The Cure, dirigido por Charles Chaplin, Mutual Film Corporation, 1917

Ao analisarmos a cena, podemos ainda considerar a partir da grande quantidade de bebida na mala de Carlitos que a opção que visa pelo exagero atingir o ápice cômico simultaneamente revela um dos aspectos culturais que acompanham o consumo de substâncias: o colecionismo, observado mais tarde em obras da literatura americana como *Almoço Nu* (2016), de William S. Burroughs, e *Medo e Delírio em Las Vegas* (2016), de Hunter S. Thompson.

Ao fim de *The Cure*, o arsenal de Carlitos é descoberto e um funcionário é obrigado a lançar as bebidas pela janela, que, por ironia do destino, acabam caindo no interior da fonte de água visitada pelos alcoólatras em recuperação. É possível que o leitor possa imaginar sem dificuldade a verdadeira algazarra que toma o local, com os hóspedes alegres, felizes, ébrios.



Figura 03: Após beberem da fonte, batizada pela dispensa do suprimento de Carlitos, os hóspedes protagonizam uma grande algazarra no hall do centro de recuperação. *The Cure*, dirigido por Charles Chaplin, Mutual Film Corporation, 1917

No dia seguinte, todos estão acometidos por uma grande ressaca, e Carlitos, diante da fonte e na iminência de beber novamente, é interrompido pela jovem que conheceu e se apaixonara. Ele promete que não irá mais beber, mas, na sequência, ao caminhar com a dama ao seu lado, cai de corpo inteiro dentro do poço de álcool, uma das fatalidades que o impedem de levar uma vida abstinência.



Figura 04: Na cena, personagens ébrios se divertem, tocam um abajur como trompete ou repousam sonolentos, enquanto a amiga de Carlitos observa em sua sobriedade o estado ébrio dos demais. *The Cure*, dirigido por Charles Chaplin, Mutual Film Corporation, 1917.

O tom cômico aplicado ao filme destoa assim dos melodramas de Zecca e Griffith, ao satirizar de modo mais ameno o consumo de álcool das classes mais abastadas ao invés de tratar o consumo de álcool associado à miséria e à degradação da família operária. Ao fim da década de 1910, o gênero cômico talvez expressasse algumas mudanças sociais trabalhadas pelas ficções, afastando-se do maniqueísmo posto pelos primeiros melodramas. Segundo Xavier,

À medida que o século XX avançou, as mudanças sociais e as novas questões trabalhadas na ficção deram lugar a um imaginário gradualmente marcado pela psicologia moderna e por uma franca medicalização do senso comum, em que a admissão da utilidade do prazer para a vida sadia veio combater o ascetismo religioso e ajudar os padrões morais do melodrama à tolerância e ao hedonismo da sociedade de consumo. (Xavier, 2003, p. 93)

Um ano depois, o filme *Good Night Nurse* (1917), de Roscoe Fatty Arbuckle, narra a história de um alcoólatra inveterado, capaz de acender um cigarro no meio da chuva sob o amparo do *cap* de um policial distraído, ou ainda enviar seu amigo ébrio pelo correio. Enfim, é um degenerado rico e cômico, levando a vida a seu bel prazer, quando sua esposa o surpreende na sala de casa na companhia de uma dançarina, um tocador de realejo e seu macaco treinado – a gota d’água para aceitar se submeter a um tratamento milagroso que prometia curar o alcoolismo.



Figura 05: Acompanhado de sua esposa, Fatty Arbuckle chega ao centro de tratamento, recepcionado pelas enfermeiras e por uma paciente que salta ao seu colo. No papel de médico, Buster Keaton, todo coberto de sangue, afia uma grande faca. *Good Night, Nurse!*, dirigido por Roscoe Fatty Arbuckle, Comique Film Corporation, 1918

Ao chegar à clínica, o médico (Buster Keaton) o aguarda vestindo um avental branco tingido de sangue, o que causa terror ao personagem e gargalhadas aos espectadores. Fatty tenta escapar de todos os modos, mas a administração hospitalar acaba restringindo sua liberdade ao ser levado à força para a mesa de cirurgia, onde é dopado com uma farta porção de éter. Através da câmera subjetiva, podemos observar a simulação dos efeitos do éter no personagem mediante o desfoque da imagem dos médicos e enfermeiros.



Figuras 06 e 07: Os enfermeiros ministram éter como anestésico em Fatty Arbuckle. Na cena seguinte, vemos a partir da perspectiva do paciente os efeitos do éter. *Good Night, Nurse!*, dirigido por Roscoe Fatty Arbuckle, Comique Film Corporation, 1918

Nas cenas seguintes, Fatty acorda em seu leito e dá continuidade à fuga, acompanhado de uma das pacientes da clínica. Uma grande luta de almofadas entre pacientes e funcionários proporciona a ocasião perfeita para a fuga de Fatty e sua colega. Fatty encontra tempo para simular seu afogamento com uma mangueira e para se vestir de enfermeira, enganando o médico e os outros funcionários da clínica. Mas logo seu disfarce desaba, e nosso herói protagoniza uma virtuosa e clássica comédia de perseguição ao encontrar pelo caminho uma competição de velocidade. Perseguido pelo médico, enfermeiros e seguranças da clínica, Fatty corre tanto que ultrapassa os corredores, acabando por vencer a corrida e consagrar, ao mesmo tempo, o tipo cômico do gordo ágil que surpreende pelas proezas físicas pouco condizentes com seu tamanho.



Figura 08: Fatty Arbuckle desperta da anestesia, retornando do mundo onírico. *Good Night, Nurse!*, dirigido por Roscoe Fatty Arbuckle, Comique Film Corporation, 1918

Seu feito prodigioso é vencer a corrida e receber uma fabulosa soma em dinheiro, que aproveitaria se não fosse a chegada sorrateira de seus algozes, tendo Keaton na liderança. A intervenção que sofre o leva a protagonizar uma luta digna da comédia física, na qual um conjunto de homens pequenos supera a destreza física de um Golias. A luta termina com o médico agarrando Fatty pela garganta, quando através de uma transição estamos de volta à mesa de cirurgia, no momento em que Fatty acorda da anestesia à base de éter. Tudo não passou de um sonho – ou pesadelo. Vemos nosso personagem sentado sobre a maca e esboçando um largo sorriso, que pode, entre outras coisas, insinuar o alívio de que tudo não passou de um sonho, ou ainda, a cura do alcoolismo.



Figura 09: Buster Keaton afia sua faca, enquanto, totalmente distraído, Fatty Arbuckle conversa com a enfermeira. *Good Night, Nurse!*, dirigido por Roscoe Fatty Arbuckle, Comique Film Corporation, 1918

Em conjunto, os filmes que tratamos até aqui demonstram como o alcoolismo foi um tema social tratado tanto pelo melodrama quanto pelos aspectos cômicos que se poderia tirar de um consumo problemático – ou hedônico. Tanto Fatty quanto Carlitos são bêbados alegres ou mesmo personagens satíricos, assim como os álcoois dos filmes de Zecca e Griffith prejudicam apenas a si próprios ou sua família. Mas, nessa esteira, a expressão social do consumo de álcool e drogas receberá nos Estados Unidos novos contornos com a proibição do álcool e a intensificação do combate a outras drogas.

Proibicionismo e pânico moral

Assim como o álcool, a proibição de outras drogas remonta ao início do século XX. Segundo Delmanto (2016, p. 29), interessada no aproveitamento máximo da forma de trabalho, “a coerção industrial estabeleceu como principais alvos o sexo e as drogas, inclusive o álcool. É daí que vêm as proibições estadunidenses contra a venda e consumo de ópio (1909), cocaína e heroína (1914) e finalmente das bebidas alcoólicas, com a famosa lei de 1919”. Ou seja, a proibição do álcool começa a se delinear no início do século XX, refletindo as temáticas associadas à degeneração nos filmes de Zecca e Griffith, ou como assunto, dois anos antes da promulgação da Lei Seca, dos filmes cômicos de Chaplin e Fatty Arbuckle, expressões de um contexto histórico abalado pela I Guerra Mundial, que pouco tempo depois irá formular e fortalecer políticas restritivas ao consumo de álcool e outras substâncias. Segundo Henrique Carneiro,

O consumo de tabaco e álcool, assim como das drogas legais e ilegais em geral, passou a ser objeto de uma forte intervenção reguladora estatal desde o início do século XX, que redundou em tratados internacionais, legislações específicas, aparatos policiais e numa consequente hipertrofia do preço e do lucro do comércio de drogas. Ao mesmo tempo, desenvolveu-se um imenso aparato de observação, intervenção e regulação dos hábitos cotidianos das populações [...]. O controle dos hábitos populares tornou-se objeto de corpos policiais, estamentos médicos, psicológicos, industriais, administradores científicos. O taylorismo e o fordismo foram concomitantes aos mecanismos puritanos da Lei Seca, e a discriminação racial de imigrantes serviu de pretexto para a estigmatização do ópio chinês e da marijuana mexicana nos Estados Unidos. (Carneiro, 2002, p. 9)

Desse modo, os filmes destinados ao combate do alcoolismo e posteriormente de outras drogas aliaram-se ao movimento mais geral da sociedade, irradiando através do cinema o que Stanley Cohen chamou de “pânico moral”. Segundo esse autor,

Sociedades parecem estar sujeitas, de vez em quando, a períodos de pânico moral. Uma condição, episódio, pessoa ou grupo de pessoas é definido como uma ameaça aos valores e interesses da sociedade; sua natureza é apresentada de uma forma estilizada e estereotipada pela mídia de massa; as barricadas morais são tripuladas por editores, bispos, políticos e outras pessoas bem pensantes; socialmente acreditados, peritos pronunciam seus diagnósticos e soluções; formas de enfrentamento são evoluídas [...]; a condição depois desaparece, submerge ou deteriora-se e torna-se mais visível. Às vezes o objeto do pânico é bastante novo e em outros momentos é algo que tem existido por

muito tempo, mas de repente aparece no centro das atenções. Às vezes, o pânico passa por cima e é esquecido, exceto no folclore e na memória coletiva; em outros momentos ele tem repercussões mais graves e de longa duração, e pode produzir tais mudanças como aquelas em política jurídica e social ou mesmo na forma como a sociedade concebe a si mesmo. (Cohen, 2011, p. 1)

Segundo Cohen (2011, p. 1), “quando tais apelos vêm de vozes de autoridade (como juízes, especialistas, profissionais, inquéritos governamentais) o pânico moral é mais fácil de manter, mesmo que apenas por pura repetição”. Para o autor, apesar da necessidade do depoimento de peritos para explicar os perigos ocultos por trás do superficialmente inofensivo, como beber ou fumar maconha, eles também são problemas passíveis de serem identificados pelo senso comum. Desse modo, “drama, estado de emergência e de crise; exagero; valores estimados ameaçados; objeto de preocupação, ansiedade e hostilidade; forças do mal ou pessoas para serem identificadas e interrompidas etc.” (Cohen, 2011, p. 35) pela ação das autoridades competentes.



Figura 10: Buster Keaton, coberto de sangue, ordena que seus enfermeiros conduzam o paciente para a sala de cirurgia. *Good Night, Nurse!*, dirigido por Roscoe Fatty Arbuckle, Comique Film Corporation, 1918

Tendo em vista o conjunto de fatores responsáveis pela legitimação social do pânico, o cinema não teria propriamente lastro social e estaria alijado do público e da bilheteria. Mas a função dependida por outros setores da sociedade aprofundou a capacidade desses filmes transmitirem tendências ideológicas conservadoras e eugenistas, defendidas por médicos, juristas, industriais, policiais etc.

Gângsteres e álcool em busca do sonho americano

Nas décadas de 1920 e 1930, a proibição do álcool favoreceu o desenvolvimento de empreendimentos organizados, verdadeiros sindicatos do crime que detinham o controle do mercado ilegal de bebidas alcoólicas. Este novo mundo, regido pelo crime organizado, aparece representado nas ondas do rádio, nas páginas dos jornais e nos filmes de gângsteres:

Os filmes de gângsteres falados eram escritos por jornalistas e dramaturgos, veteranos e observadores que conheciam o mundo metropolitano e seus escoadouros em primeira

mão. O melodrama era o ingrediente principal do ciclo, mas à medida que os escritores dominaram os filmes de gangster de 1930 e 1931, formaram um mosaico documental, um panorama do crime e sua punição em uma sociedade instável. (Paiva, 1953, pp. 74-75)

Seguindo as considerações de Salvyano Paiva, os filmes de gângsteres nasceram diretamente e sentimentalmente da Lei Seca e da injustiça penal, dois fenômenos paralelos, no tempo, da civilização norte-americana. No princípio da década de 1930, o *gângster* se tornou um herói popular porque somente um contraventor poderia encontrar sucesso no caos social provocado pela crise econômica de 1929. Uma espécie de banditismo focado na salvação pessoal aparecia como única alternativa para aqueles que sonhavam em “fazer a América”. Na perspectiva de Paiva, esta ótica perdurou nos filmes do gênero entre 1931 e 1934, em filmes que apresentavam o contraventor como herói e estabeleciam laços de identificação com o público. Mas, com o rearranjo da economia estadunidense e o fim da lei seca, os papéis retomam a configuração maniqueísta original: o bandido é o malvado e o policial, o salvador da pátria, assim como o poder das forças policiais é inigualável ao poder do crime, baseado na força bruta e na truculência. Em filmes como *G-Man* (1935), os procedimentos científicos de investigação adotados pela polícia são apresentados como arma secreta na luta contra o crime (Paiva, 1953). Em todo caso, uma rápida observação dessa inversão temática é expressão direta do arrefecimento da recessão, o fim da Lei Seca e a redução do sentimento de impunidade, orquestrada com a punição de grandes gângsteres, como a prisão de Al Capone em 1931.

Em meio à diluição paulatina dessa atmosfera, os gângsteres aparecem ora como vilões, ora como heróis, na comédia *What! No Beer?* (*Entre Secos e Molhados*, 1933), protagonizada por Buster Keaton e Jimmy Durante e dirigida por Edward Sedgwick. A história protagonizada pelo taxidermista Elmer (Keaton) e o barbeiro Jimmy (Durante) foi lançada um mês antes da revogação da Lei Seca, produzida nos estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer, de modo que não poderemos considerá-la como um filme de exploração, como os produzidos por diretores como Dwain Esper. Contudo, o tom propagandístico do filme a favor da regulamentação do álcool reforça os vínculos que as imagens estabelecem com a sociedade no sentido de corroborar com a opinião pública.



Figura 11: O ativista pró-cerveja Jimmy em seu carro. No adesivo, pode-se ler “estou todo molhado”, o mesmo que dizer estou bêbado, ou ainda, não sou abstinente.

What! No Beer?, dirigido por Edward Sedgwick, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933

A trama sutil, pouco engenhosa, mas verossímil ao basear a comicidade em situações palpáveis, é construída sob dois personagens centrais: Jimmy (Durante), um barbeiro profissional e ativista inflamado, e Elmer (Keaton), taxidermista de ofício, solitário, por vezes apático e inocente, mas motivado pela ideia de se tornar milionário e se casar. Nas cenas iniciais, Jimmy dirige um carro repleto de adesivos e mensagens antiproibicionistas. Ao estacionar e adentrar por uma porta, mergulhamos no mundo sombrio e monótono do ateliê de Elmer, repleto de animais empalhados.

Os tipos cômicos de Elmer e Jimmy são complementares: um é apático, inocente, desligado, e o outro ativo, ladino e fanfarrão. Juntos eles conseguem adquirir uma antiga cervejaria para alcançarem o sonho estadunidense: se tornar milionários. Mas o sucesso financeiro aparece como uma consequência ou meio para a realização de projetos pessoais: de Jimmy, em difundir o álcool, e Elmer, de se casar.

A fixação por uma jovem que observa na rua o faz adentrar em um grande salão, ocupado por uma convenção proibicionista. Sorrateiro, Elmer observa Hortense (Phillys Barry) e seu acompanhante, Butch Lorado (John Miljan), um tipo cuja vilania emana de seu aspecto mais superficial. O público assiste com atenção o palestrante da noite, Dr. Smith (Sidney Bracey), opositor ferrenho à regulamentação do álcool. Assim como na vida real, a autoridade médica dissemina o pânico entre seus ouvintes, assegurando com veemência os malefícios mortais da substância. Ao ouvir o discurso, Elmer protesta, mas é rapidamente atirado para fora do anfiteatro, como um saco de batatas.

A representação dos proibicionistas em trajes de gala, divididos entre austeros e esnobes os posiciona no campo oposto do universo popularesco de onde efluem as tendências favoráveis à regulamentação do álcool, como na barbearia em que Jimmy trabalha. Clientes e trabalhadores comungam da mesma animação com o resultado favorável obtido no plebiscito regional, entoando em coro palavras de ordem como “nós queremos cerveja”. A empolgação que acomete a barbearia acaba por produzir cenas bastante cômicas, com exageros de creme de barbear e golpes de navalha que evocam a tradição cômica de Mack Sennett. O horizonte de expectativas dos personagens é ampliado quando Jimmy convence Elmer a investir suas economias na compra de uma cervejaria abandonada e revitalizá-la.

Ao chegar ao local, encontram o estabelecimento ocupado por desabrigados, que de pronto são contratados como funcionários da cervejaria. Eles limpam o local e começam a fabricar cerveja a partir de uma receita de Jimmy, que nunca havia fabricado algo semelhante. Como era de se esperar, a caldeira transborda e em meio a tombos e trapalhadas, os novos empresários envasam sua mercadoria e abrem seu estabelecimento, sinalizado com um grande anúncio na entrada. Rapidamente, as forças policiais invadem o local e interrompem as atividades. Na delegacia, em frente ao chefe de polícia, Jimmy afirma conhecer seus direitos e que o país está mudando – pessoas de Nova York à Califórnia pensam como ele. Elmer fica em silêncio e, algemado a Jimmy, é arrastado de um lado para o outro pelos largos gestos de indignação do sócio ítalo-americano que preserva a construção inicial dos tipos cômicos: o atrapalhado, cínico, mas perseverante, e o apático, sonso, mas comprometido. A dupla escapa dos seis anos de prisão aos quais seriam condenados após o teste químico da polícia apontar que a cerveja apreendida não

possuía graduação alcoólica. O jogo vira e Jimmy, mais uma vez inflamado, destaca: “Vocês pensaram que éramos o quê? Gângsteres?”



Figura 12: Acusados de produção clandestina de cerveja, Elmer (Buster Keaton) e Jimmy (Durante) se defendem diante do comissário de polícia. *What! No Beer?*, dirigido por Edward Sedgwick, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933

Liberados e preocupados com a perda do investimento de Elmer, Jimmy decide fabricar cerveja a partir de uma receita oferecida por um dos “vagabundos” que havia contratado. Elmer se encarrega da contabilidade e logo o empreendimento está a todo vapor, a ponto de despertar a atenção de gângsteres como Spyke Moran (Edward Brophy) e Butch Lorado, o mesmo homem honorável visto frequentando os círculos proibicionistas. A construção do personagem condensa temas como a hipocrisia, a má fé e os interesses ocultos de setores interessados na manutenção da legislação proibicionista, como o crime organizado.

Ao mesmo tempo, o gângster Spyke Moran é representado como um empresário mais sóbrio, na sequência em que conhece Elmer e percebe que ao contrário de ameaçar e tentar tomar o empreendimento, como desejava Lorado, o mais sábio seria contratar a cervejaria para abastecer seus bares clandestinos. A construção dessa tomada evidencia outro dos objetivos ideológicos do filme, que é representar a possibilidade de adequação de empresários ilegais a modos de produção regulamentados ou em vias de, e abandonar os mecanismos de violência empregados no controle do mercado negro. O gângster encomenda e paga no ato 10 mil dólares em cerveja, convencido pela oferta irrecusável de Elmer. Sem saber, nosso herói começa a trabalhar para o mafioso e, diante do novo contrato firmado, avisa os empregados e parte alucinadamente para a central de emprego, à procura de novos trabalhadores.

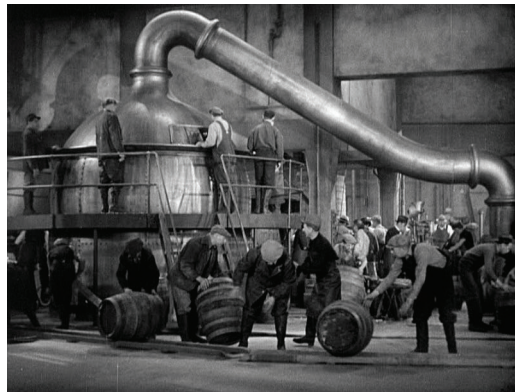


Figura 13: A produção de cerveja recomeça em grande velocidade e com maior pragmatismo.
What! No Beer?, dirigido por Edward Sedgwick, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933

Ao chegar ao local, Elmer observa o grande número de desempregados sentados na calçada, imagens que refletem condição do emprego nos Estados Unidos após a crise de 1929. Encostando sutilmente no guichê, Elmer anuncia que está à procura de trabalhadores, agitando a grande turba desanimada e empilhada às margens da central de emprego. Assim como o primeiro ato de Elmer e Jimmy como empresários cervejeiros havia sido contratar os desempregados que habitavam a antiga fábrica, o crescimento do empreendimento aquece a economia e amplia o mercado de emprego. A turba contratada que quase esmaga e persegue Elmer até a fábrica sustenta outro dos argumentos antiproibicionistas do período: a geração de empregos com a retomada da produção legal de bebidas alcoólicas e uma das alternativas para os altos níveis de desemprego – pauta que convenceu o presidente Franklin Delano Roosevelt a apoiar a medida.



Figura 14: A ampliação da produção é representada como oportunidade de trabalho para o exército de desempregados à época da depressão econômica.
What! No Beer?, dirigido por Edward Sedgwick, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933

Do ponto de vista estilístico, as cenas em que Elmer é perseguido prestam nova referência à tradição cômica de Sennett que perduraram em seu estilo, como no filme *A General* (1926), ao perseguir incansavelmente os raptos de sua locomotiva. No filme *What! No Beer?* (1933), a perseguição aparece ainda em outras ocasiões, como na cena em que Elmer, ao conduzir um caminhão repleto de barris de cerveja pelas ruas da cidade é perseguido pela organização de Butch Lorado.

Sem saber que os gângsteres se preparam para a emboscada, Elmer dirige tranquilamente, até o momento em que um pneu estoura no alto de uma grande ladeira. Uma lufada de ar retira seu chapéu da cabeça e desvia sua atenção para um sutil desarranjo da carga, mas sua intervenção acaba precipitando uma sequência grandiosa, talvez a mais condizente com o estilo cômico físico de Keaton: ao se desprenderem da carroceria, os barris rolam ladeira abaixo, tendo Elmer à frente, correndo para não ser esmagado. Enquanto vemos Elmer tomar distância, os gângsteres de Lorado invadem com seus carros a ladeira, sendo massacrados pelo mar de barris – um acaso e tanto para Elmer, que de nada desconfia.



Figuras 15 e 16: Elmer desce a ladeira em grande velocidade para não ser esmagado pelos barris de cerveja. De outro ângulo, vemos a fuga de Elmer. Ao fundo, gângsteres em seus carros precipitam-se para a emboscada. *What! No Beer?*, dirigido por Edward Sedgwick, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933.

Após o incidente com os barris, Lorado não desiste e invade a cervejaria, obrigando os trabalhadores e proprietários a trabalharem sob suas ordens. Não restando muito a fazer, obedecem Lorado, mas conseguem colocar Elmer dentro de um barril e o atiram desastrosamente para fora da fábrica. Pensando em um modo de resolver a situação, Elmer tem a ideia de convidar a cidade toda para um drinque grátis, criando uma distração que possibilite a retomada de seu empreendimento. Em cortejo, o personagem desfila por ruas e avenidas, portando uma placa com a seguinte inscrição: “Hoje! Cerveja grátis na cervejaria. Sigam-me!”.

A cidade entra em polvorosa e o persegue até a fábrica, empunhando baldes, canecas e sorrisos faciais que expressam o sentimento de alegria geral. A ideia funciona e rapidamente, com a invasão pública da fábrica, os gângsteres são dominados, e tem início a distribuição massiva de cerveja. Enquanto o povo faz a festa, os antagonistas da alegria (forças policiais) se preparam para tomar de assalto a fortaleza do vício. A sátira às autoridades, elemento básico das primeiras comédias, é intensificada em cenas como as do burro que, atado à charrete, seca um caldeirão que havia sido deixado ao seu alcance. Após o burro estar bêbado e o estoque de cerveja acabar, os policiais chegam ao local, onde não encontram uma gota de álcool sequer. A cena da chegada da polícia é intercalada ao *close-up* do burro a relinchar, puxando a charrete em câmera lenta pelas ruas da cidade para dar a exata extensão de sua embriaguez e sugerir claramente o atraso das autoridades.



Figura 17: Um exército de pessoas draga todo o estoque de cerveja, a fim de eliminar todas as provas antes da chegada da polícia.

What! No Beer?, dirigido por Edward Sedgwick, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933

No fim do filme, um salto para o futuro mostra Jimmy e Elmer sendo festejados como empresários bem-sucedidos do ramo de cervejas, ao serem recepcionados em uma festa grã-fina em carro aberto. As imagens mostram a realização do sonho americano, e o de Elmer, em se casar com Hortense, antiga amásia de Lorado, e, é claro, em um contexto em que a Lei Seca havia chegado ao fim. Um *happy end* que ainda não havia se concretizado, pois o filme foi lançado em fevereiro de 1933, um mês antes da regulamentação federal da produção, da distribuição e do consumo de bebidas alcoólicas pelo Congresso estadunidense. Uma moldura narrativa é agregada ao filme, trazendo o espectador para o exato momento em que se encontravam, em um contexto de proibição, mas com um futuro diferente no horizonte de possibilidades, como podemos observar na cena final em que Jimmy, bebendo uma grande caneca de cerveja, se dirige à câmera e diz: “É a vez de vocês, pessoal. Agora não falta muito”. E dá um grande e prazeroso gole em sua grande caneca espumante.



Figura 18: Jimmy convoca os espectadores a votar a favor da regulamentação da produção, da distribuição e do consumo de álcool, portando uma grande caneca de cerveja.

What! No Beer?, dirigido por Edward Sedgwick, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1933.

Em conjunto, o filme *What! No Beer?* possui valor sociológico, ao expressar o ponto de vista antiproibicionista através das aventuras dos ativistas e empresários dos anos 1930, e artístico, ao adaptar lições cômicas da época do mudo ao falado e ao apresentar tipos cômicos antagonistas, mas complementares, próprios das comédias de perseguição, assim como da comicidade retirada de situações incomuns. Podemos ainda pensar o filme em duas partes: se, na primeira, Jimmy é o

responsável pelo desenvolvimento do projeto, do ponto de vista da tomada de decisão e da construção cômica das ações, Elmer, sonso, apático e por vezes melancólico, toma em suas mãos a liderança do empreendimento, fechando contratos, contratando novos empregados e salvando o dia.

Considerações finais

Ao longo de nosso artigo, procuramos apresentar algumas características que ligam os filmes aos movimentos mais gerais da sociedade nos primeiros 40 anos do século XX, no que se refere à proibição do álcool. Ao longo de nossa narrativa, demonstramos que, num primeiro momento, o consumo abusivo de álcool foi tratado pelo cinema ao dar vazão a temas bastante correntes na literatura e na imprensa, tanto quando pontuamos algumas contribuições do melodrama para o esclarecimento das classes proletárias quanto aos perigos do alcoolismo, doença que os impedia de desempenhar suas funções no ritmo exigido pelos industriais – e o cinema, como arte plebeia, possuía o público-alvo a ser alcançado pela mensagem.

Do mesmo modo, demonstramos como os problemas do alcoolismo foram satirizados por Chaplin e Fatty Arbuckle em suas comédias, ao refletir o trato menos maniqueísta que os melodramas no momento em que o discurso proibicionista se intensificava na sociedade americana, e que culminaria pouco tempo depois na aprovação da Lei Seca e no fortalecimento do crime organizado, heroicizado pelos filmes de gângsteres após a crise de 1929, momento da história estadunidense em que apenas através da contravenção o sonho americano poderia se realizar. Em *What! No Beer?*, a regulamentação álcool é apresentada como saída viável para uma política fracassada – o proibicionismo –, ao apresentar pessoas comuns que poderiam realizar o sonho americano mais uma vez, mas agora amparadas pela legislação. Enfim, acreditamos que a conjunção dos filmes apresentados recompõe um quadro de trinta anos da história do álcool no cinema, da proibição à regulamentação, mediante o exame do papel de gêneros cinematográficos como o melodrama, os filmes de gângsteres e as comédias para a construção de uma narrativa palatável para o público – expressões sociais do discurso proibicionista e de seu antagonista, o antiproibicionismo.

Após o fim da Lei Seca, médicos, cientistas, juristas e legisladores cessavam a perseguição aos álcoois, ao mesmo tempo que mobilizaram sua razão de ser no combate ao consumo de outras substâncias, como a maconha, a heroína e o ópio, inaugurando uma verdadeira cruzada étnica contra seus consumidores, como negros, chineses e latinos. Nota-se, ainda na década de 1930, a expressão desse movimento nos filmes de exploração, na imprensa, nos discursos médicos e jurídicos do período. Enfim, esses e outros temas tratados pelo cinema em épocas e contextos específicos reafirmam questões em aberto que devem ser discutidas por uma sociedade que se pretende democrática, inclusiva, horizontal.

Referências

- ABEL, Richard. **The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914**. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- BAKER, Phil. **Absinto, uma história cultural**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- BURROUGHS, William S. **Almoço nu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CAMARGO, Daisy. **Alegrias engarrafadas: os álcoois e a embriaguez na cidade de São Paulo no final do século XIX e começo do século XX**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CARNEIRO, Henrique. **A fabricação do vício** (2002). Disponível em: <www.neip.info/downloads/t_hen1.pdf>. Acesso em 10 out. 2019.
- COHEN, Stanley. **Folk's devils and moral panics: the creations of the mods and rockers**. Nova York: Routledge Classics, 2011.
- DELMANTO, Júlio. **Camaradas caretas: drogas e esquerda no Brasil**. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Expressão social e propaganda**. Anotações da 19ª aula da disciplina de Linguagem Cinematográfica, Estilo e Expressão Social, parte do Curso para Dirigentes de Cineclubes (1958). Cinemateca Brasileira: PE/PI. 0049.
- _____. **Catálogo da mostra "Grandes Momentos do Cinema"**. São Paulo: Catálogo do I Festival Internacional de Cinema, 1954.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.
- PAIVA, Salvyano. **O gângster no cinema**. Rio de Janeiro: Andes, 1953.
- THOMPSON, Hunter S. **Medo e delírio em Las Vegas**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.
- WALKER, Brent E. **Mack Sennett's Fun Factory**. A History and Filmography of His Keystone and Mack Sennett Comedies with Biographies of Players and Personnel. Nova York: Mc Farland, 2008.
- XAVIER, Ismail. **D.W. Griffith, o nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **O olhar e a cena**. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZOLA, Émile. **L'Assommoir**. Paris: G. Charpentier, Éditeur, 1877.