

O *INTEGRATED DANCE MUSICAL* COMO “OBRA
DE ARTE TOTAL” NO CINEMA CLÁSSICO DE
HOLLYWOOD.

Jorge Manuel Neves Carrega
CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Resumo

O cinema musical constitui um dos géneros mais emblemáticos do chamado cinema clássico de Hollywood. Entre as suas variantes formais, destaca-se o chamado *integrated dance musical*, desenvolvido nas décadas de 1940 e 1950 por cineastas como Vincente Minnelli e Stanley Donen. Ao integrar de modo orgânico a dança, a música e o canto na dramaturgia, estes filmes, que se caracterizam pela exibição do estilo, através do virtuosismo e da hipertrofia do décor, representam uma corrente maneirista-barroca do cinema clássico americano que, pelas suas características formais, podemos classificar como “obras de arte total”.

Palavras-chave: Hollywood, cinema musical, *integrated dance musical*, obra de arte total, Vincente Minnelli.

Abstract

The film musical is an iconic genre of classical Hollywood cinema. Among its several sub genres the most acclaimed was the integrated dance musical, developed in the 1940s and 1950s by filmmakers like Stanley Donen and Vincente Minnelli. By organically integrating dance, music and song in the drama, these movies, with its highly stylized *mise-en-scène*, represent a mannerist-baroque stream of the classical Hollywood cinema and can be classified as “total works of art”.

Keywords: Hollywood film musical, integrated dance musical, total work of art, Vincente Minnelli.

Introdução

A estreia de *The Jazz Singer* (A. Crosland, 1927) representou o início de uma nova era na história da 7ª Arte. O nascimento do “sonoro” assinalou também a criação de um dos mais emblemáticos géneros do cinema de Hollywood, o filme musical. Tendo surgido numa íntima relação com a tradição do vaudeville, o teatro musical da Broadway, as estrelas da rádio e a música popular americana, este género cinematográfico apresenta variantes narrativas e formais que se diferenciam em larga medida pelo grau de integração da música, canto e dança na dramaturgia.

1. O Cinema Musical de Hollywood

Ao perceber o entusiasmo do público pelos “All Talking! All Singing! All Dancing! Movies”¹, os estúdios californianos rapidamente desenvolveram unidades de produção especializadas em filmes musicais, para as quais contrataram realizadores com experiência teatral e centenas de artistas (cantores, dançarinos, coreógrafos, compositores, letristas, músicos), cujo talento ficou para sempre imortalizado em centenas de filmes musicais.

Entre 1928 e 1932, a produção deste género cinematográfico foi dominada pelo pouco imaginativo *musical revue*, que explorava a novidade tecnológica do som, em estáticas versões hollywoodescas dos espetáculos de variedades da Broadway. Filmes como: *The Hollywood Revue* (C. Reisner, 1929), *Star Spangled Rhythm* (G. Marshal, 1942) e *Stage Door Canteen* (F. Borzage, 1943), caracterizavam-se pela quase inexistência de linha narrativa, limitando-se a apresentar uma sequência de números musicais. Contudo, a estreia de *42nd Street* (L. Bacon, 1933) e *Gold Diggers of 1933* (M. Le Roy, 1933) (ambos coreografados por Busby Berkeley), assinalou a ascensão do chamado *backstage musical*, um subgénero que dominou as décadas de trinta e quarenta, graças a títulos como: *The Great Ziegfeld* (R. Leonard, 1936), *The Broadway Melody of 1940* (N. Taurog, 1940), *The Dolly Sisters* (I. Cummings, 1945), *The Jolson Story* (A. Green, 1946) ou *Till the Clouds Roll By* (R. Whorf, 1946) (Altman, 1987: 200-205). Ao justificar os números musicais através da música diegética, e da sua integração em histórias fictícias ou de carácter biográfico que tinham como pano de fundo o mundo do espetáculo, o *backstage musical* procurou adaptar-se ao modelo narrativo e formal do cinema clássico. Apesar de introduzirem constantes pausas na narrativa, obedecendo a uma lógica de “atrações”², os momentos de puro exibicionismo formal que os números musicais representam neste filmes, tornam-se verosímeis graças à estrutura narrativa do *backstage musical*. Deste modo, em *Babes in Arms* (B. Berkeley, 1939), *The Gang’s all here* (B. Berkeley, 1943), *Down Argentine Way* (I. Cummings, 1940) e *The Dolly Sisters* (I. Cummings, 1945), *Footligth Serenade*

1. Frase promocional de alguns dos mais populares musicais da década de 1930, e cuja origem remonta ao filme *The Broadway Melody* de 1929.

2. No mesmo sentido exibicionista com que Tom Gunning definiu o conceito de “Cinema of Attractions” (Gunning in Strauven, 2006:381-388).

(G. Ratoff, 1942) ou *Million Dollar Mermaid* (M. LeRoy, 1952), os delirantes números musicais protagonizados por estrelas como Carmen Miranda e Betty Grable, e os bailados aquáticos que celebrizaram Esther Williams ³, correspondiam invariavelmente a números de um espetáculo teatral ou show musical, permitindo assim justificar o artifício da mise-en-scène e “naturalizar” a narrativa.



Figura 1: Frank Sinatra em *Pal Joey*. Foto do autor.

A necessidade de adaptar o cinema musical ao paradigma clássico de Hollywood explica, igualmente, a preferência dos estúdios por um conjunto de intérpretes da música popular norte-americana, que dominaram a comédia musical durante três décadas. Deste modo, cantores de estilo naturalista como: Bing Crosby, Betty Grable, Judy Garland, Frank Sinatra, Dean Martin, Doris Day e Elvis Presley, desenvolveram longas e bem-sucedidas carreiras, suplantando virtuosos (de estilo lírico) como: Jeanette McDonald, Nelson Eddy, Mario Lanza, Kathryn Grayson, Howard Keel e Gordon McRae, precisamente porque os seus estilos vocais eram mais adequados a uma conceção do cinema em que o artifício e a técnica estavam sujeitas a um ideal de “transparência”. Assim, em obras como: *Love Me or Leave Me* (C. Vidor, 1955), *Pal Joey* (G. Sidney, 1957) e *Jailhouse Rock* (R. Thorpe, 1957), o modelo do *backstage musical* permitiu retirar o máximo partido de cantores populares como Day, Sinatra e Presley (respetivamente), cujas interpretações musicais foram integradas em cenas de palco, ensaios ou sessões de gravação discográfica, nas quais os personagens destes filmes participavam.

3. Momentos musicais frequentemente coreografados e filmados por Busby Berkeley, que colaborou em diversos filmes realizados por profissionais como Richard Thorpe e Lloyd Bacon.

2. A “arte total” do *integrated dance musical*

O final da Segunda Guerra Mundial coincidiu com a consagração do *integrated dance musical* nos palcos da Broadway, graças ao trabalho de compositores como a dupla Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II⁴, que exerceram uma profunda influência no cinema musical de Hollywood e, em particular, na chamada unidade de produção de Arthur Freed na MGM, estúdio que, juntamente com a FOX, foi o grande responsável pela afirmação deste modelo narrativo e formal no cinema do pós-guerra.

Ao contrário da maioria dos filmes musicais produzidos em Hollywood, o *integrated dance musical* caracterizava-se pela conjugação da música, texto, dança, décor e iluminação, de modo a que, os números musicais, constituíssem um prolongamento dramático da ação narrativa. Nesse sentido, os textos das canções funcionavam quase sempre como diálogos ou monólogos musicados, contribuindo para a caracterização psicológica das personagens e para a progressão do enredo (Langford, 2005: 85).

No cinema, as origens do *integrated dance musical* remontam às operetas musicais da primeira metade da década de 1930, filmes como *Monte Carlo* (E. Lubitch, 1930) e *The Smiling Lieutenant* (E. Lubitch, 1931) ou *Love Me Tonight* (R. Mamoulian, 1932), em que as cenas musicais deixaram de ser concebidas como números autónomos (Bénard da Costa, 1987: 40-42), mas também ao ciclo de comédias musicais protagonizadas pela dupla Fred Astaire-Ginger Rogers na RKO, nas quais a dança assumiu um valor orgânico no desenvolvimento da narrativa. No entanto, só nos anos cinquenta o *integrated dance musical* veio a ser institucionalizado pelas elites culturais como forma paradigmática do cinema musical de Hollywood. Juntamente com os musicais inteiramente desenvolvidos pela unidade de produção de Arthur Freed (na MGM) - obras aclamadas como *An American in Paris* (V. Minnelli, 1951), *Singing in the Rain* (G. Kelly e S. Donen, 1952), *It's Always Fair Weather* (G. Kelly e S. Donen, 1955) e *Gigi* (V. Minnelli, 1958), as décadas de 1950 e 1960, assinalaram uma forte aposta dos estúdios de Hollywood na adaptação de um conjunto de *shows* da Broadway que foram fundamentais no desenvolvimento do *integrated dance musical*, êxitos como *Show Boat* de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II (G. Sidney, 1951), *Guys and Dolls* de Frank Loesser (J. L. Mankiewicz, 1955), *Porgy and Bess* de George Gershwin e DuBose Heyward (O. Preminger, 1959), *West Side Story* de Jerome Robbins e Arthur Laurents (R. Wise e J. Robbins, 1961), *My Fair Lady* de Alan J. Lerner e Frederick Loewe (G. Cukor, 1964), e os grandes sucessos da dupla Rodgers and Hammerstein II: *Oklahoma* (F. Zinneman, 1955), *Carousel* (H. King, 1956), *The King and I* (W. Lang, 1956), *South Pacific* (J. Logan, 1958), *Flower Drum Song* (H. Koster, 1961) e *The Sound of Music* (R. Wise, 1965).

No contexto do sistema dos estúdios de Hollywood, o cinema musical, e em particular o *integrated dance musical*, foi o que mais claramente aderiu ao conceito de arte pela arte, nascendo da conjugação de diferentes formas artísticas, sendo artes performativas como a dança, a música e o canto, os seus elementos estruturantes. Este facto permite-nos recorrer

4. A célebre dupla de compositores foi responsável por alguns dos maiores êxitos Broadway, tendo inaugurado a chamada era de ouro do teatro musical norte-americano com *Oklahoma* (1943) e *Carousel* (1945), este último encenado por Rouben Mamoulian.

ao conceito estético de *Gesamtkunstwerk* ou “obra de arte total”, desenvolvido no séc. XIX por Richard Wagner e alguns teóricos do romantismo alemão, para melhor definir este importante subgênero do cinema musical.

A emergência do *integrated dance musical* nos anos do pós-guerra, representou uma afirmação da natureza inerentemente “maneirista-barroca” do cinema musical, graças a um conjunto de filmes cuja *mise-en-scène*, assumidamente estilizada, utilizava o canto e a dança de um modo que era muitas vezes contraditório com o discurso realista da narrativa. Ao operar segundo um código de verosimilhança, distinto do modelo de representação naturalista do cinema de Hollywood, o *integrated dance musical* constituiu uma alternativa formal, que permitiu a vários cineastas maior liberdade para explorar subjetividades marginalizadas pelas convenções do cinema clássico de Hollywood (Langford, 2005: 93).

Ao contrário do tradicional *backstage musical*, e da grande maioria das comédias musicais (não integradas) produzidas pelos estúdios de Hollywood, o *integrated dance musical* adotou algumas das mais inverosímeis convenções do teatro musical da Broadway, substituindo personagens que eram profissionais do mundo do espetáculo (ou aspirantes a tal), por personagens “comuns” sem qualquer ligação ao *showbiz*. Deste modo, em filmes como *Oklahoma* (F. Zinnemann, 1955), *The Pajama Game* (S. Donen, 1957), *Damn Yankees!* (S. Donen, 1958), *West Side Story* (R. Wise e J. Robbins, 1961) e *My Fair Lady* (G. Cukor, 1964), protagonistas sem qualquer ligação ao mundo do espetáculo, substituem a fala pelo canto e o gesto pela dança, no decurso de atividades comuns, transformadas em elaboradas coreografias⁵, violando deste modo os princípios de verosimilhança e interpretação naturalista que presidiam ao cinema clássico, no qual os atores procuravam uma reprodução fiel do comportamento humano (Xavier, 2005: 41-42).

Um das principais características do *integrated dance musical* é, sem dúvida, o papel predominante da dança (nas suas mais variadas formas) na dramaturgia. Destaca-se, nesse sentido, o importante contributo criativo de coreógrafos como Robert Alton, Hermes Pan, Jack Cole, Michael Kidd e Bob Fosse, que trabalharam com atores/cantores/dançarinos como Fred Astaire, Judy Garland, Ann Miller ou Doris Day, e estabeleceram frutuosas colaborações com os grandes realizadores do cinema musical, alguns dos quais, como Stanley Donen, Charles Walters e Busby Berkeley, iniciaram precisamente as suas carreiras como coreógrafos.

Eminentemente formalista, a arte do *integrated dance musical* assumiu a sua expressão máxima no trabalho de Vincente Minnelli, Stanley Donen e Gene Kelly (sem esquecer o contributo de Rouben Mamoulian, George Cukor e Joshua Logan), cineastas que conseguiram ultrapassar as convenções naturalistas do cinema clássico, e impor definitivamente o filme musical como um género estilizado, no qual já não era necessário qualquer pretexto realista para colocar os protagonistas a cantar ou a dançar. Nos seus musicais, estes cineastas exploraram os limites do género, fazendo uso da técnica e dos vastos recursos dos grandes estúdios na criação de um conjunto de obras, verdadeiros exercícios de estilo,

5. O artifício e a inverosimilhança acentuavam-se, quando os atores destes filmes não possuíam talento musical e eram dobrados por cantores profissionais, como aconteceu com Natalie Wood e Audrey Hepburn, dobradas por Marnie Dixon em *West Side Story* e *My Fair Lady*, respetivamente.

cuja principal motivação residia nos diversos *tours de force* com que, realizadores e intérpretes demonstravam todo o seu virtuosismo artístico aliado a um grande domínio da técnica cinematográfica⁶. Apesar do importante trabalho que desenvolveram em géneros como o melodrama e a comédia romântica, foi no cinema musical que a sensibilidade maneirista-barroca de Minnelli, Donen e Kelly, encontrou o seu veículo máximo de expressão, permitindo a estes cineastas desenvolver arriscadas apostas formais, através de uma *mise-en-scène* tendencialmente subjetiva, que se caracteriza pela proliferação do *décor* e o tratamento expressivo da cor e da luz, os vertiginosos movimentos de camera e o artifício da própria representação, num conjunto de obras cinematográficas concebidas para um público “erudito”, apreciador do género e conhecedor das diversas referências artísticas e culturais a que estes filmes por vezes aludiam.

Vincente Minnelli foi talvez o cineasta que mais contribuiu para a renovação formal do cinema musical de Hollywood no pós-guerra. Em filmes como: *Meet me in St° Louis* (V. Minnelli, 1944), *Yolanda and the Thief* (V. Minnelli, 1945), *The Pirate* (V. Minnelli, 1948), *An American in Paris* (V. Minnelli, 1951), *The Band Wagon* (V. Minnelli, 1953), *Brigadoon* (V. Minnelli, 1954) e *Gigi* (V. Minnelli, 1958), o realizador revelou-se um grande *metteur-en-scène*, cuja obra tem como tema recorrente, a inadaptação do indivíduo ao seu meio, problema que os personagens resolvem através da hipertrofia do *décor*, numa resolução expressionista dos conflitos interiores que define a abordagem maneirista do cineasta a toda a sua obra (Campan e Menegaldo, 2003: 101). Assim, o típico protagonista “minnelliano” é alguém que persegue um sonho, mas revela também uma necessidade de se esconder das dificuldades e desilusões da vida quotidiana, procurando refúgio num mundo artificial, baseado numa recriação do real bastante estilizada e de carácter subjetivo (McElhaney, 2009: 8).

A dimensão onírica dos musicais realizados por Vincente Minnelli permitiu a introdução de diversas sequências de sonho, através das quais o cineasta explorou as possibilidades do cine-ballet, segundo as conceções de coreógrafos russos como Mikhail Fokine e George Balanchine, cujo trabalho propôs uma rutura com o modelo de representação teatral do séc. XIX, tendo exercido uma enorme influência no teatro musical da Broadway, durante as décadas de 1930 e 1940 (McElhaney, 2009: 230-31). Amigo de Balanchine, com quem colaborou em Nova Iorque na criação dos ballets de *Ziegfeld Follies of 1936*, Minnelli aproveitou os vastos recursos da MGM, e a relativa liberdade criativa que a unidade de Arthur Freed lhe oferecia, para introduzir uma nova conceção da dança e da sua função narrativa no cinema de Hollywood. Nesse sentido, os *dream ballets* de filmes como *Yolanda and the Thief* (V. Minnelli, 1945)⁷, *The Pirate* (V. Minnelli, 1948), *An American in Paris* (V. Minnelli, 1951), *The Band Wagon* (V. Minnelli, 1953) e *Brigadoon* (V. Minnelli, 1954), constituíram a expressão máxima de um trabalho de experimentação formal com que o cineasta procurou estabelecer uma relação direta entre o cinema de Hollywood, os grandes pintores do passado e correntes artísticas de avant-garde (McElhaney, 2009: 231-36). A sua obra revela

6. Veja-se por exemplo “a dança com o alter-ego” em *Cover Girl* (1944) a primeira colaboração cinematográfica de Gene Kelly e Stanley Donen (num filme realizado por Charles Vidor).

7. O realizador considerava que, em *Yolanda and the thief*, concebera o primeiro ballet surrealista do cinema de Hollywood (Griffin, 2010:100).

assim características pictóricas, patentes no gosto de Minnelli pela criação do *tableau vivant* ou na obtenção do efeito pintado, numa acumulação de efeitos que se traduz, por vezes, num excesso estilístico que, aliado a uma componente fantasiosa, pode ajudar a explicar o fracasso comercial de alguns dos seus filmes (Griffin, 2010: 100-101).



Figura 2: *tableau vivant* em *An American in Paris*. Foto do autor.

A carreira de Gene Kelly representa, provavelmente, o *epítome do integrated dance* musical. Ao contrário de Fred Astaire, que nunca excedeu as suas funções de ator-dançarino, Kelly foi um dos grandes autores do cinema musical. Dançarino, coreógrafo e ator, Gene Kelly chegou a Hollywood em 1942, tendo-se estreado em *For Me and My Gal* (B. Berkeley, 1942), e rapidamente começou a colaborar com os seus realizadores, elaborando coreografias em musicais como *Cover Girl* (C. Vidor, 1944), *Anchor Aweigh* (G. Sidney, 1945) e *The Pirate* (V. Minnelli, 1948). Reconhecido pela qualidade e inovação do seu trabalho, Kelly estreou-se como realizador em *On the Town* (G. Kelly e S. Donen, 1949), numa parceria com Stanley Donen, um jovem coreógrafo com quem trabalhara na Broadway, e com o qual corealizou também os célebres *Singing in the Rain* (G. Kelly e S. Donen, 1952) e *It's Always Fair Weather* (G. Kelly e S. Donen, 1955). No auge da sua criatividade, Gene Kelly assumiu as funções de ator-dançarino, argumentista, coreógrafo e realizador, em *Invitation to the dance* (G. Kelly, 1956)⁸, transformando-se no *total filmmaker* de uma verdadeira “obra de arte total”.

O que distinguiu o trabalho de Gene Kelly e cineastas-encenadores/coreógrafos como Busby Berkeley, Vincente Minnelli, Stanley Donen e Rouben Mamoulian foi, não só o facto

8. Realizado entre finais de 1952 e meados de 1953, *Invitation to the Dance* teve estreia adiada para Maio de 1956, uma vez que os responsáveis da MGM consideraram o filme uma arriscada aposta formal, destinada ao fracasso na bilheteira.

de procurarem integrar plenamente o canto e a dança na narrativa, mas também o de terem sabido criar coreografias que exploravam as potencialidades estéticas e formais da camera (e da grua), distinguindo assim a experiência da dança no palco, da dança no grande ecrã, ao contrário do que se verifica nos musicais de realizadores como Walter Lang, Norman Taurog e Roy Del Ruth, cuja camera demasiado estática, parecia meramente registar os números musicais. A arte do musical integrado, atingiu deste modo a máxima expressão em números inesquecíveis como “The Pirate ballet” em *The Pirate* (V. Minnelli, 1948), “A Day in New York ballet” em *On The Town* (G. Kelly e S. Donen, 1949), “The American in Paris ballet” em *An American in Paris* (V. Minnelli, 1951), “The Broadway ballet” em *Singing in the Rain* (G. Kelly e S. Donen, 1952) ou “The Girl Hunt ballet” em *The Band Wagon* (V. Minnelli, 1953)º “Fated to be mated” em *Silk Stockings* (R. Mamoulian, 1956) ou “America” em *West Side Story* (R. Wise e J. Robbins, 1961). Esta exploração do potencial expressivo da dança no musical de Hollywood, atingiu o ápice em *Invitation to the Dance* (G. Kelly, 1956), um filme composto por três episódios representados em pantomina e inteiramente coreografados por Gene Kelly, que contracenou com bailarinos de formação clássica como Igor Youskevitch e Tamara Toumanova. No último episódio, “Sinbad”, largamente animado (17 minutos dos 29 totais), o cineasta superou o seu próprio número de dança com Tom e Jerry, em *Anchors Aweigh* (G. Sidney, 1945), articulando imagem real com animação (uma vez mais com a colaboração dos animadores Hanna-Barbera), num belíssimo ballet coreografado ao som da “Scheherazade” (1888) de Nikolai Rimsky-Korsakov e no qual teve como parceira...uma Xerazade animada.



Figura 3: “The Broadway Ballet” em *Singing in the Rain*. Foto do autor.

9. Importa contudo notar que estes ballets não foram exclusivos do *integrated dance musical*. Em *Words and Music* (N. Taurog, 1948) Kelly e Robert Alton criaram uma nova versão do célebre “Slaughter on Tenth Avenue” de Richard Rodgers, e em *Hans Christian Andersen* (C. Vidor, 1952) o conceituado coreógrafo Roland Petit foi responsável pelo “The Little Mermaid ballet”.

Conclusão

Entre os géneros emblemáticos da chamada era de ouro do cinema de Hollywood, o musical é o que, dadas as suas características formais, suscita mais facilmente leituras maneiristas e barrocas, em larga medida porque, de todos os géneros clássicos, foi aquele que “para sobreviver mais precisou de inovar e de se aventurar em pesquisas formais esteticamente vanguardistas” (Bénard da Costa, 1987: 24). A partir de meados da década de 1940, os musicais realizados por cineastas como Vincente Minnelli, Stanley Donen, Gene Kelly, Rouben Mamoulian, George Cukor ou Joshua Logan, caracterizam-se por uma unidade orgânica que resultou da integração da música, canto e dança na dramaturgia, através de coreografias e partituras que são fundamentais no desenvolvimento da narrativa. A conjugação, por vezes bastante sofisticada, de diferentes expressões artísticas no *integrated dance musical*, permite-nos concluir que, no contexto do cinema clássico de Hollywood, este subgénero do filme musical, constituiu a mais elaborada e expressiva forma do chamado cinema “clássico” americano, representando uma verdadeira “obra de arte total” que, à semelhança da arte barroca (e em particular da ópera), se distingue por um dinamismo cénico, cujas formas, ritmos e sonoridades, despertam as emoções e os sentidos do espectador, através de um estilo elaborado e por vezes excessivo, cuja beleza sensual traduz uma verdadeira paixão pela vida e pela arte.

Referências bibliográficas:

- ALDARONDO, Ricardo; BELTRÁN, José Miguel (Coord). (2013). *El cine musical USA*. San Sebastian: Donostia Kultura/Filmoteca Vasca.
- ALTMAN, Rick. (1987). *The American Film Musical*. London: Indiana University Press.
- AUMONT, Jacques. (2008). *O Cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- BÉNARD DA COSTA, João. (1987). *O Musical, volume I*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- BÉNARD DA COSTA, João. (1989). *O Musical, volume III*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. N.Y: Columbia University Press.
- CAMPAN, V, e MENEGALDO, G (edit.). (2003). *Du Maniérisme au Cinéma*. Paris: La Licorne.
- CASPER, Drew. (2007). *POSTWAR HOLLYWOOD 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing.

- FEUR, Jane. (1993). *The Hollywood Musical (second edition)*. London: BFI/Macmillan Press.
- GRIFFIN, Mark. (2010). *A Hundred or More Hidden Things: The Life and Films of Vincente Minnelli*. Da Capo Press.
- HAUSER, Arnold. (2003). *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- JANSON, H.W. (1998). *História da Arte (6ª edição)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LANGFORD, Barry. (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LANGFORD, Barry. (2010). *Post-Classical Hollywood: film industry, style and ideology since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LOURENÇO, Frederico. (1996). *George Cukor, cineasta das mulheres*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- MCELHANEY, Joe (ed.). (2009). *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*. Detroit: Wayne State University Press.
- MORDDEN, Ethan. (1989). *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies*. N.Y: Fireside.
- NACACHE, Jacqueline. (2005). *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, Mária Jesús. (2003). *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós.
- TAVARES, Mirian. (2010). “Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico”, In Revista Comunicar nº 35, vol. XVIII, pp. 43-51.
- THOMAS, Tony. (1991). *The Films of Gene Kelly*. New York: Citadel Press.
- TORRES, Mário Jorge, “O Mamoulian Touch ou a Arte Suprema do Musical Integrado” in FERREIRA, Manuel Cintra (org). (2006). *Rouben Mamoulian*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- XAVIER, Ismail. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência (3ª edição revista e ampliada)*. São Paulo: Paz e Terra.