



O Gênero Musical Reinventado¹

Christine Veras²

Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH

Resumo

Na década de 1980, o cineasta espanhol Carlos Saura realizou uma trilogia de balés dramáticos, através da dança e da música flamencas, em colaboração com o coreógrafo e dançarino Antonio Gades: *Bodas de Sangue*, *Carmen* e *O Amor Bruxo*. Mesmo que essas produções sejam consideradas filmes de dança, o uso criativo da coreografia e da música espanhola, enquanto instrumento narrativo, permite sua análise como sendo uma inovação do gênero musical no cinema.

Palavras-chave

Cinema; Gênero Musical; Filmes Musicais; Linguagem cinematográfica; Carlos Saura

O Gênero Musical

O musical enquanto gênero cinematográfico foi estabelecido a partir do desenvolvimento do cinema sonoro. Assim como a invenção do cinema trouxe uma nova forma de ver, pensar e reproduzir a realidade, todo o processo de se escrever, realizar, produzir, atuar, exibir e assistir a filmes sofreu alteração com a chegada do som. Nenhuma das transformações e aperfeiçoamentos técnicos pelos quais o cinema passou até então, desde sua criação, foi de caráter tão profundo. Com o som, o cinema jamais voltaria a ser o que era.

Em 1927, após inúmeras pesquisas e tentativas, surgiu o filme que revolucionaria a indústria cinematográfica, sendo considerado desde então o primeiro filme falado: *O Cantor de Jazz*, do norte-americano Alan Crosland. Este filme instaurou as bases do filme sonoro e evidenciou o papel da música como agente catalisador dos sentimentos e desejos do personagem. Aspecto este que seria cada vez mais explorado nos filmes, principalmente nos musicais, a partir daquele momento.

Nesse período de transição e adaptação, podia-se considerar como filme musical aqueles que fizessem uso do som diegético, ou seja, filmes em que a fonte sonora era visível na tela, podendo ser representada por atores/cantores e/ou instrumentos. O som no cinema fora concebido como um elemento realista, por isso a estratégia encontrada para tornar a música crível nos filmes era mostrar

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP de Comunicação Audiovisual.

² Christine Veras é mestre em Artes Visuais/Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG (2005), graduada em Belas-Artes com Bacharelado em Cinema de Animação pela UFMG (2003). Lecionou na disciplina “Cinema e Vídeo” (2006) e atualmente nas disciplinas “Técnicas de História em Quadrinhos e Animação” e “Projeto Experimental II: orientação de monografia” no Centro Universitário de Belo Horizonte UNI-BH. E-mail: chveras@hotmail.com



sua fonte de origem, fosse ela um rádio ou uma orquestra. Mesmo nos primeiros musicais o espectador ouvia apenas aquilo que os personagens também podiam ouvir. Toda origem sonora era mostrada. Com o passar do tempo o próprio gênero transcendeu esse simples conceito, dando lugar a diferentes estilos de musical. Philippe Paraire conceitua assim o gênero:

Nascido com o cinema falado, o filme musical conhece seu momento de glória nos anos 30, 40 e 50. A crise econômica, a guerra e a guerra fria produziram desse modo seu antídoto através de um gênero otimista e puramente divertido, a comédia dançada e cantada, ou comédia musical, que sacrifica o roteiro, sempre convencional, a um encadeamento mais ou menos coerente de grandes quadros ou cenas cantadas e dançadas.

Aos poucos, evolui-se rumo ao filme musical moderno: mais rigor na intriga, estudo mais aprofundado do cenário histórico, que às vezes assume um caráter nitidamente social ou documentário. Finalmente, o período contestatório transforma o filme musical numa arma de vulgarização das idéias novas. Esse aspecto desapareceu há cerca de dez anos, e o gênero readquiriu sua condição de puro entretenimento. (PARAIRE, 1994, p.75)

Como em todo processo de adaptação de uma nova tecnologia, as primeiras experiências sonoras bem-sucedidas tornaram-se fórmulas exploradas à exaustão, até que novos caminhos foram descobertos e transformados em estratégias significativas. Todo tipo de espetáculo que fazia uso do som tornou-se uma fonte de inspiração, adaptação e transposição para o cinema, como os típicos shows musicais do *vaudeville*, *music hall* e *broadway*³.

Aos poucos se foi aprendendo o valor do som e como este poderia ser usado em contraponto com a imagem, para assim agregá-la de um valor e de um significado que a imagem sozinha não poderia transmitir. Era o elemento musical complementando a narrativa, permitindo assim que o conceito de gênero musical também se transformasse.

Surgiram variações do gênero como o musical de ambiente universitário, a opereta adaptada, os musicais do período de esforço de guerra e, alguns anos mais tarde, as biografias de compositores, músicos e intérpretes famosos.

Segundo Rick Altman⁴, a estrutura tradicional desse gênero tipicamente Hollywoodiano segue padrões que ajudam a compreender sua sintaxe. O musical clássico norte-americano intercala, podendo integrar ou não, os números de canto e dança à ação, como por exemplo, num filme de bastidores da produção de um espetáculo como *Ciúme, Sinal de Amor* (1949), de Charles Walters, ou ainda em um filme que narra o cotidiano familiar como em *Agora Seremos Felizes* (1944), de

³ Diferentes estilos de entretenimento musical teatral que iam dos mais populares espetáculos de variedades como o *Vaudeville* e sua versão inglesa *Music Hall*, aos mais requintados como a *Broadway*.

⁴ ALTMAN, In: NOWELL-SMITH, 1997, p. 294-303.



Vincente Minnelli, sendo que neste último as pessoas cantam simplesmente para expressar seus sentimentos de alegria ou decepção diante dos acontecimentos, enquanto no primeiro o canto e a dança estão associados ao espetáculo.

Já os personagens principais de um musical clássico são representados por um casal, que tem sua relação influenciada pela sociedade que os circunda e que contribuirá para que eles se encontrem, se afastem e se reencontrem novamente, pondo seu amor à prova, mas concretizando-o através do final feliz.

A encenação varia entre o movimento realista e a combinação rítmica da dança estimulada pela música. Os personagens dançam e cantam em um “mundo” em que as ações são pontuadas pela música, revelando ao espectador o que se passa em seu interior.

A trilha sonora mistura música e sons diegéticos aos diálogos, transportando o espectador da “realidade” do personagem para sua fantasia e desejos expressos através dos números musicais. Em algumas obras do gênero, a narrativa pode ser interrompida pelos números musicais, mas a partir da era de ouro do musical hollywoodiano (décadas de 1940 e 1950) o canto e a dança estavam cada vez melhor inseridos na trama, dando continuidade a ação.

Com relação aos elementos da linguagem cinematográfica, a composição, a montagem, os enquadramentos e os ângulos de câmera procuram dar maior dinamismo à ação. A câmera dança, propiciando ao espectador de cinema uma visão do espetáculo mais participativa e diversificada do que a do espectador de teatro. A linguagem clássica⁵ do cinema alia-se ao gênero para que o espectador tenha a ilusão de participação e envolva-se na dança dos personagens. O cinema industrial norte-americano favorecia o envolvimento catártico do espectador, acreditando que através do uso de técnicas invisíveis este envolvimento seria maior. Para envolver o espectador na fantasia e liberdade propostas pelo gênero musical a técnica precisava ser impecável a fim de tornar crível o universo fantástico proposto. As seqüências de canto e dança deveriam dar continuidade à história, tornando o canto e a dança inevitáveis a seus personagens. Com o passar dos anos, grandes musicais como *Cantando na Chuva* (1952), de Stanley Donen, desenvolveram técnicas que associavam a forma ao conteúdo, conseguindo envolver o espectador e convidando-o a entrar no universo subjetivo do personagem, um lugar onde tudo poderia acontecer.

⁵ Linguagem clássica do cinema é aquela fundamentada na montagem e técnica invisíveis. Nela o som, a câmera e a continuidade dos planos seguem a lógica do olhar, não devendo chamar atenção sobre si mesmos a fim de propiciar a ilusão de participação e o envolvimento do espectador.



O gênero musical clássico norte-americano celebra a relação amorosa através de um grande espetáculo. Nele, cenário, figurino, músicas, artistas e técnicos estão a serviço do entretenimento através da representação de uma relação idealizada como estímulo ao *american way of life*. Os problemas são sempre superados em uma grande festa. Era Hollywood contribuindo com aquilo que sabia fazer melhor: entreter. Não é à toa que nos períodos de crise o gênero se fortaleceu. Era através do entretenimento que o musical propunha ao público a crença em dias melhores. Pode-se afirmar que os musicais norte-americanos refletiam e direcionavam tendências culturais do público, procurando adaptar-se aos diferentes contextos políticos e transformações sociais.

A cultura de um povo torna-se fator determinante na releitura, renovação e adaptação do gênero musical clássico, trazendo em si a força das raízes culturais e intelectuais de seu realizador, contribuindo para a criação de soluções narrativas próprias e estratégias que enriquecem e revitalizam o gênero.

A Inovação do Gênero musical na Trilogia de Carlos Saura

Alguns países não possuem propriamente uma cinematografia voltada para o musical tão tradicional quanto a norte-americana, mas sim iniciativas isoladas de diretores que se aventuraram no gênero, propondo uma nova abordagem para desgastados clichês. Este é o caso do espanhol Carlos Saura que na década de 1980 realizou uma trilogia de balés dramáticos, através da dança e da música flamencas, em colaboração com o coreógrafo e dançarino espanhol Antonio Gades: *Bodas de Sangue* (1981), *Carmen* (1983) e *O Amor Bruxo* (1986). Mesmo que essas produções sejam consideradas filmes de dança⁶, o uso criativo da coreografia e da música espanhola, enquanto instrumento narrativo, permite sua análise repensando as adaptações, inovações e peculiaridades do gênero em sua obra a partir dos elementos básicos que constituem o musical clássico.

Carlos Saura é um dos grandes expoentes do cinema espanhol das décadas de 1970 e 1980 que, depois da morte do ditador Franco, passou a abordar diferentes temas em seus filmes.

Durante a ditadura, seus filmes possuíam um caráter essencialmente político, procurando revelar os efeitos do regime franquista na sociedade espanhola. Sua trilogia de balés dramáticos na década de 1980 tornou-se um dos maiores sucessos de bilheteria espanhola, revelando a cultura e a arte de seu

⁶ Categoria inglesa que enquadra como vertente do gênero musical filmes que narram a produção e apresentação de espetáculos de balé, normalmente relacionando o destino dos protagonistas com o dos personagens da dança.

povo para o mundo. Em 1988, a trilogia ganhou um prêmio especial no Festival de Cinema de Montreal.

Nesta trilogia os filmes não possuem uma continuidade narrativa. O que permite agrupá-los é a temática trágica, a exaltação da dança e músicas flamencas e a relação de que todos são espetáculos em produção, seja através do ensaio como em *Bodas de Sangue*, dos bastidores até o dia da estréia como em *Carmen*, e do espetáculo em si como em *O Amor Bruxo*. Esses elementos mantêm certa unidade na trilogia, mas também permitem que cada filme os interprete livremente. Assim como a presença de Antonio Gades como coreógrafo e protagonista em todos eles.

No filme *Bodas de Sangue*, uma companhia de dança flamenca se prepara para o ensaio do espetáculo. A força da tragédia escrita por García Lorca, aliada a coreografia passional de Gades ganham novo apelo com a direção de Saura. Dos três filmes *Bodas de Sangue* talvez seja o mais original. Por isso, ele será analisado mais adiante. Nele a passionalidade da dança flamenca atinge seu ápice, através da simplicidade cênica aliada a forma cinematográfica de se contar uma história.

Em *Carmen*, realidade e fantasia confundem-se na busca do coreógrafo Antonio Gades por uma dançarina para o papel-título de seu novo espetáculo, baseado na novela *Carmen*, de Prosper Mérimée, e na ópera homônima, de Bizet. A dançarina encontrada por Antonio, também se chama Carmen e ela se revela tão intensa e complicada quanto o personagem que interpreta no palco. O coreógrafo passa então a sofrer na realidade o drama que encena.

A linha entre realidade e fantasia é tênue, fazendo com que se misturem. Nos ensaios do espetáculo, as situações apresentadas confundem o drama real de Antonio com a encenação. Isso se deve essencialmente à estrutura narrativa do filme que intensifica o drama de *Carmen*, adaptando-o à atualidade. Por se tratar de um ensaio, os personagens do espetáculo se confundem com seus personagens fictícios ao dançarem sem o figurino, apenas com suas roupas normais.

A estrutura da montagem de um espetáculo é evidenciada, mas sua similaridade com a “realidade” dos personagens torna-se o eixo principal da narrativa. Dessa maneira, a dança ganha um valor mais passional, por expressar também o turbilhão de sentimentos dos dançarinos, o que torna suas performances ainda mais emocionantes.



A simplicidade e a personalização do conflito, através do espelhamento do drama fictício na realidade do coreógrafo Antonio, possibilitam uma diferente abordagem de uma das óperas mais adaptadas ao cinema – *Carmen* já ganhou diferentes versões cinematográficas, de Otto Preminger a Jean-Luc Godard. Ainda assim, o filme de Saura, apesar de não ser uma superprodução, inova ao provar a modernidade de um clássico, ao mesmo tempo em que exalta suas raízes ciganas através da passional e sedutora dança flamenca.

Em *O Amor Bruxo*, último filme da trilogia, a intensidade do flamenco é retomada para exaltar o amor cigano. Carmelo (Antonio Gades) sofre em silêncio por não poder revelar seu amor por Candela (Cristina Hoyos) que havia sido prometida para José (Juan Antonio Jiménez) ainda criança. Quando estes se casam, descobre-se que José nunca fora fiel a Candela e a trai com Lucía (Laura del Sol). Nessa trama amorosa, a relação entre realidade e espetáculo é mais branda que nos outros filmes da trilogia. Só se sabe que a situação em questão é uma encenação porque, logo na abertura do filme, a câmera passeia pelos fundos de um teatro, aparentemente abandonado, e revela um imenso palco cujo cenário reproduz um acampamento cigano.

A dança permeia todo o filme, tornando-se uma forma de expressão típica dos ciganos. O cenário realista permite uma maior aproximação do espectador com a história vivida pelos personagens.

Apesar de possuir diálogos, em *Amor Bruxo* são as canções passionais espanholas que revelam o interior dos personagens. Em determinada seqüência, toda a comunidade cigana permanece imóvel, como que congelada, enquanto Candela dança entre eles, expressando seu ciúme. É como se ninguém a visse. Apenas o espectador passa a conhecer seus sentimentos mais íntimos.

A dança e a música flamencas de origem cigana tornam-se a expressão máxima dos sentimentos dos personagens. Ao contrário dos filmes anteriores, a relação entre espetáculo e realidade é colocada em segundo plano no último filme da trilogia. Em *Bodas de Sangue*, o espetáculo em si é a essência do filme. Em *Carmen*, a realidade se confunde com o espetáculo. Já em *O Amor Bruxo*, apesar de também se tratar de um espetáculo, a trama tem mais força do que a estratégia de se narrar através da dança, com a expressividade da dança flamenca sendo justificada pelo contexto cigano. Isso acaba fazendo com que o filme não atinja a originalidade das produções anteriores. Ainda assim, a obra revela-se um belo espetáculo, graças à emoção contida na coreografia de Gades.



Bodas de Sangue

O balé *Bodas de Sangue*, baseado na peça teatral homônima do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936) foi apresentado pela companhia de Antonio Gades em 1974. Nesta tragédia rural passada na região da Andaluzia, uma jovem camponesa foge com seu verdadeiro amor no dia em que foi obrigada a se casar com outro homem. O marido, então, vai atrás dos amantes para limpar sua honra.

O filme inicia-se com a chegada e preparação dos artistas para um ensaio geral com figurino completo da peça *Bodas de Sangue*. No camarim os dançarinos conversam e arrumam-se enquanto os músicos afinam seus instrumentos. Antes de trocar de roupa eles se dirigem a uma ampla sala, com piso de madeira, espelho e grandes janelas. Lá os dançarinos se aquecem orientados pelos passos de Antonio Gades.

Durante o aquecimento o espectador familiariza-se com o espaço em que a história se passará. A câmera permanece parada, apenas descrevendo o espaço e permitindo que se acompanhe o movimento dos dançarinos que erram, conversam e acabam acertando os passos. Imagens dos pés dos dançarinos são intercaladas com as de seus rostos, permitindo sua identificação. Depois de aquecidos todos retornam ao camarim para a troca de roupas.

Até então o filme se assemelha a um documentário sobre os bastidores de um espetáculo. Os artistas conversam amenidades enquanto se arrumam. Já de volta à sala, devidamente vestidos, os dançarinos desfilam em frente da câmera, familiarizando-se com o espaço, não há público. Gades avisa que o ensaio é para valer e que não o interromperá por nada. Os músicos começam a tocar.

A relação entre o ensaio supostamente “ao vivo” do teatro é aqui contraposta com a manipulação cinematográfica, na qual os cortes e a repetição de cenas são habituais.

Logo se descobre que o ensaio é o próprio espetáculo para o espectador do cinema. A história é narrada através da dança flamenca que reconstrói em gestos e passos ritmados a tragédia campesina de García Lorca. Não há falas, apenas a melodia e a letra das músicas cantadas servem de expressão sonora. Silêncios também ajudam a pontuar a ação dramática, assim como palmas e pisadas ritmadas. Ainda no início do filme a estrutura do ensaio permanece clara, percebendo-se nos cantos



da sala os dançarinos que aguardam sua deixa para entrarem em cena. Não há cenário, apenas adereços mínimos, indispensáveis para se contar a história.

Contra a luz das janelas uma mulher mais velha, vestida de preto, aguarda. Um homem jovem chega e ela o ajuda a terminar de se arrumar. Ele está feliz e dança com ela, simulando os passos de uma cerimônia de casamento. Ela o proíbe de levar consigo sua navalha. Percebe-se que são mãe e filho. Os gestos amplos, movimentos rápidos e precisos do flamenco dão graça e harmonia à cena. Eles saem do enquadramento. A coreografia desenvolve soluções teatrais como o uso da pantomima para simular a presença de objetos imaginários (flor, por exemplo) que os personagens trocam entre si.

Cada personagem que forma o triângulo amoroso será apresentado. Antonio Gadés é o amante que larga esposa e filho para viver seu amor. A noiva prepara-se, infeliz, para seu casamento arranjado. A partir desse momento a câmera ajudará a criar o espaço fílmico e através dele a história será narrada. Toda a estrutura física que foi apresentada e tornou-se conhecida do espectador cederá lugar para enquadramentos, movimentos de câmera e montagem da ação que sejam funcionais para a narrativa. Tudo isso proporciona um espetáculo completamente diferente daquele visto pelo espectador imóvel do teatro.

Um exemplo disso está na coreografia que revela a saudade dos amantes. Em partes diferentes da sala, com a câmera em *plongée*, as imagens dela e dele se intercalam enquanto eles dançam, separadamente, pelo chão como se estivessem juntos. A coreografia de cada um complementa a do outro em continuidade visual na montagem, estabelecendo a clara relação amorosa deles. Isso ajuda a criar o lugar mágico dos amantes, mesmo que eles não estejam juntos fisicamente, a montagem sugere que estão lembrando e se encontrando em pensamento. Eles chegam a dançar juntos, como se suas almas se encontrassem, mas ao final da dança cada um volta para o seu lado revelando o fim da fantasia. As expressões faciais, os gestos, o enquadramento fechado e a montagem reforçam o peso da ausência do ser amado.

Devido à pressão social eles não podem expressar publicamente seu amor. A noiva dança seu sofrimento. Ela não tem escolha a não ser aceitar seu trágico destino, casando-se com um homem que não ama.



Na festa de casamento a disposição das pessoas no enquadramento, em planos mais próximos e mais afastados da câmera, ajuda a criar uma atmosfera de cumplicidade entre os amantes em meio à multidão. A noiva finge passar mal e se retira. A festa é interrompida quando o noivo descobre que a noiva fugiu.

A pantomima mais uma vez é utilizada. Devido ao enquadramento e à coreografia tem-se a impressão de que os amantes estão fugindo a cavalo, mas logo os passos são revelados. Não há música apenas o ruído dos pés arrastando-se ritmadamente no chão. O noivo traído acaba alcançando os amantes. Neste momento as pisadas vigorosas no chão revelam-se como gritos raivosos.

A seqüência do duelo foi coreografada com os bailarinos dançando como se estivessem em “câmera lenta”. O silêncio é absoluto e apenas a respiração ofegante dos artistas é ouvida, criando um clima tenso. Dessa maneira, a dança incorpora fisicamente o efeito cinematográfico da “câmera lenta” para dar mais intensidade emocional à narrativa. Essa manipulação teatral do tempo é intensificada pela decupagem cinematográfica. A câmera dança ágil em torno dos artistas. A violência e a paixão dos personagens-dançarinos transparecem na coreografia precisamente sincronizada, levando-os a duelar até a morte.

Com o fim da dança, o filme também chega ao fim e, ao contrário dos musicais hollywoodianos, não é necessário mostrar a noite de estréia e a reação do público com o espetáculo. O público é o próprio espectador de cinema que teve o prazer de assistir a um intenso espetáculo. A espacialidade e a temporalidade teatrais são transcendidas, permitindo recortes que não seriam possíveis de existir em um palco. Dessa maneira a obra ganha outra vida no cinema, fazendo com que o envolvimento do espectador seja diverso do de um suposto espectador de teatro.

A vigorosa coreografia exalta os sentimentos e torna-se elemento fundamental na narrativa. As formas, os sons, o canto, as sombras e as composições dos planos dão intensidade ao espetáculo, apresentando uma abordagem musical diferente. Aquilo que poderia ser apenas mais um musical de bastidores torna-se um espetáculo à parte que faz uso das estratégias cinematográficas para narrar uma história sem diálogos, apenas com música, dança e sentimento.

Ao não utilizar falas, Saura torna a tragédia de compreensão universal. A seriedade e intensidade dos atores ao interpretar seus papéis contrastam com a informalidade espontânea do início do filme.



Tudo isso contribui para que o espectador transcenda a simplicidade estética e se envolva na intensidade narrativa da dança flamenca. Isso faz com que o espectador se envolva tanto no espetáculo que chega a se esquecer que está assistindo apenas ao “ensaio”.

A fotografia de Teodoro Escamilla (habitual colaborador de Saura) exalta os pontos dramáticos da história através do uso de planos fechados dos rostos, gestos e expressões dos dançarinos, tornando-se extremamente funcional à narrativa. Aquilo que poderia ser essencialmente teatral é filmado de maneira criativa e cinematográfica. A música e a dança flamencas valorizam a expressão do turbilhão de emoções trabalhado na história.

Diferente do musical norte-americano o final feliz não será uma constante. Dos três filmes apenas em *O Amor Bruxo* o casal termina junto. A impossibilidade do amor verdadeiro, a repressão social, a opressão feminina, a sensualidade e a traição são temáticas que podem ser percebidas nos três filmes. As raízes ciganas da dança flamenca ajudam a revelar a passionalidade angustiante desse povo que, como na realidade, ama e sofre por amor.

Ao utilizar a dança como elemento narrativo Saura transcende os conceitos do musical clássico norte-americano propondo um novo tipo de relação do espectador com a música e a dança no cinema. Algo que Gene Kelly já havia tentado realizar na seqüência final de *Sinfonia de Paris* quando decide terminar o filme com um balé de 20 minutos, sem falas – feito até então inédito para um musical hollywoodiano. Ao fazer uso dos elementos cinematográficos aliados à coreografia, à teatralidade e à passionalidade da dança flamenca, Saura, principalmente em *Bodas de Sangue*, consegue potencializar a narrativa, apresentando ao espectador histórias nas quais a sensualidade e a intensidade emocional de seus personagens são expressas e sentidas à flor da pele.

A estratégia clássica do cinema se faz presente no filme de Saura, seu diferencial está essencialmente na abordagem trágica da narrativa, reforçada pela dança flamenca. Será através das peculiaridades e raízes de um povo que o gênero musical sobreviverá aos tempos. Enquanto o musical clássico chega a desaparecer ao final da década de 1950, o gênero será revitalizado nas mais diversas cinematografias, relido através das tradições e cultura de cada povo. Essas produções permitem repensar os clássicos à luz de outras nacionalidades, revelando diferentes sensibilidades para se contar uma história através da música, do canto e da dança. Essa miscigenação de olhares reinventa o gênero, revelando que o musical pode ser utilizado de maneira criativa ao abordar diferentes temáticas e narrativas.



Referências bibliográficas

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Filmografia

BEAUMONT, Harry. 1929. *Melodia da Broadway (The Broadway Melody)*. Estados Unidos, cor, 110 min.

MINNELLI, Vincente. 1944. *Agora Seremos Felizes (Meet Me In St. Louis)*, Estados Unidos, cor, 113 min.

MINNELLI, Vincente. 1951. *Sinfonia de Paris (An American in Paris)*. EUA, cor, 113 min.

SAURA, Carlos. 1981. *Bodas de Sangue (Bodas de Sangre)*. Espanha, cor, 72 min.

SAURA, Carlos. 1983. *Carmen*. Espanha, cor, 102 min.

SAURA, Carlos. 1986. *O Amor Bruxo (El Amor Brujo)*. Espanha, cor, 100 min.

WALTERS, Charles. 1949. *Ciúme, Sinal de Amor (The Barkleys of Broadway)*, Estados Unidos, cor, 109 min.