O CONTRIBUTO CRIATIVO DOS PRODUTORES NO DESENVOLVIMENTO DO PARADIGMA CLÁSSICO DE HOLLYWOOD[1]

Jorge Carrega[2]

RESUMO

No período entre as duas grandes Guerras Mundiais, os estúdios de Hollywood desenvolveram um modelo narrativo e formal que é hoje conhecido como "Cinema Clássico". Apesar de intimamente associado a cineastas norte-americanos como Cecil B. DeMille, John Ford, Allan Dwan, Henry King ou Raoul Walsh, este modelo de representação fílmica nasceu da colaboração profissional que se estabeleceu entre cineastas, argumentistas e produtores. Este artigo pretende analisar o contributo criativo de produtores como Darryl F. Zanuck e Hal B. Wallis, no desenvolvimento e institucionalização do chamado paradigma clássico de Hollywood.

Palavras-chave: Cinema clássico de Hollywood, Sistema dos estúdios, Darryl F. Zanuck, Hal B. Wallis, John Ford, Raoul Walsh.

ABSTRACT

In the period between the two great World Wars, the Hollywood studios developed a narrative and formal model that is now known as "Classical Cinema". Although closely associated with American filmmakers such as Cecil B. DeMille, John Ford, Allan Dwan, Henry King or Raoul Walsh, this model of film representation was born of the professional collaboration established between filmmakers, screenwriters and producers. This article intends to analyze the creative contribution of producers like Darryl F. Zanuck and Hal B. Wallis in the development and institutionalization of the classic Hollywood paradigm.

Keywords: Classic Hollywood cinema, System of studies; Darryl F. Zanuck, Hal B. Wallis, John Ford, Raoul Walsh.

"You're as good as you're last producer"[3]

Allan Dwan

[1] Recebido em 12/03/2017.

[2] Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve/Portugal. jorgecarrega@hotmail.com

[3] Allan Dwan numa entrevista concedida a Peter Bogdanovich no final dos anos 60, em "Who The Devil Made It: conversations with legendary film directors", p. 122.

O PARADIGMA CLÁSSICO DE HOLLYWOOD

Apoiado num sistema de produção industrial, o cinema norte-americano desenvolveu durante as décadas de 1920 e 1930, um estilo narrativo e formal que é hoje conhecido como “paradigma clássico de Hollywood”. Do ponto de vista formal, o estilo clássico caracteriza-se pela utilização da chamada *decoupage* clássica, ocultando os mecanismos técnicos da realização, com o objetivo de facilitar a identificação dos espetadores com os protagonistas, envolvendo-os emocionalmente numa narrativa cujo naturalismo se baseava na continuidade visual, temporal e espacial da ação. Enraizado naquilo que Noel Burch definiu como o MRI: Modo de Representação Institucional, o estilo clássico de Hollywood adotou um vasto conjunto de mecanismos visuais tendo em vista o desenvolvimento de um cinema ilusionista, compatível com uma indústria de entretenimento que se assumiu como herdeira da herança representativa da literatura e do teatro burguês do séc. XIX. (Bordwell, 1997[b], p. 111).

Ainda que a matriz do cinema clássico remonte à década de 1910, foi com o desenvolvimento do sistema de produção dos estúdios que o estilo clássico assumiu o estatuto de paradigma da indústria de cinema norte-americana. Esta hegemonia estética, que permitiu a um modelo de representação fílmica sobrepor-se a todos os outros no seio da maior indústria de cinema mundial, só foi possível graças à influência exercida por um conjunto de produtores executivos que assumiram a liderança da indústria de cinema norte-americana durante os anos 20.

A implementação de uma estrutura organizacional verticalmente integrada, permitiu que um reduzido número de produtores pudesse exercer um controlo significativo sobre grande parte da produção cinematográfica de Hollywood, conseguindo deste modo impor um modelo narrativo, ideológico e formal a um vasto conjunto de profissionais e artistas de formação e sensibilidades distintas. Deste modo, um estudo sério do cinema clássico de Hollywood não pode limitar-se a uma abordagem autorista da carreira de alguns cineastas, nem deve reduzir o papel dos produtores às suas funções de gestão e administração dos estúdios. Dadas as condições específicas em que foram produzidas as grandes obras do cinema clássico norte-americano, é impossível investigar este importante período histórico

sem aprofundar as complexas relações de trabalho que se verificavam no seio dos estúdios de Hollywood.

O PAPEL DO PRODUTOR NO CINEMA CLÁSSICO DE HOLLYWOOD

Numa indústria orientada para o lucro, e cuja atividade principal envolvia investimentos avultados, desde cedo os responsáveis pelos estúdios procuraram desenvolver modelos de produção que permitissem diminuir os riscos da indústria cinematográfica, através de uma maximização dos recursos humanos e materiais, e do controlo da distribuição e exibição dos seus próprios filmes. Por outro lado, conscientes de que a viabilidade comercial da indústria de cinema dependia diretamente da sua capacidade para corresponder às necessidades lúdicas de um vasto público, os produtores de Hollywood cedo compreenderam que o sucesso dos seus filmes dependia em grande parte do desenvolvimento de um modelo narrativo e formal, capaz de cativar o grande público que procurava no cinema uma fonte de histórias e entretenimento. Este modelo, hoje conhecido como estilo clássico de Hollywood, permitia uma racionalização dos meios de produção, facto que contribuiu decisivamente para que, graças à supervisão exercida pelos produtores executivos dos estúdios, fosse adotado como cânone pela indústria de cinema californiana.

Entre esta elite de produtores executivos, encontramos aqueles que foram efetivamente os grandes arquitetos do sistema dos estúdios. Pioneiros como Thomas Ince, Adolph Zuckor e Samuel Goldwyn ou personalidades marcantes como Irving Thalberg, Louis B. Mayer, Jack L Warner, Harry Cohn, Darryl Zanuck e Hal B. Wallis, aos quais devemos juntar ainda produtores independentes como David 0’Selznick e Walter Wanger, que iniciaram a carreira nos grandes estúdios de Hollywood e transplantaram posteriormente o modelo de produção centralizado do *studio system* para as produtoras independentes.

Sem pretender diminuir o enorme contributo de cineastas como D.W. Griffith, Allan Dwan, John Ford, Henry King, Howard Hawks, Raoul Walsh e Victor Fleming, no desenvolvimento do cinema clássico americano, importa reavaliar o papel desempenhado pelos produtores no desenvolvimento e na institucionalização deste modelo cinematográfico. Numa entrevista concedida ao programa de história oral da

Directors Guild, o realizador alemão Henry Koster explicou a Irene Kahn Atkins o papel do produtor Darryl F. Zanuck na organização da T.C Fox:

> *Koster: First of all, Zanuck decided what stories were being bought, and who played in them. Then he assigned a producer, called the "associate producer", in this case Freddie Kohlmar. And then he assigned the director, which was me. After that he'd have a little conference, and that was it. He ran the rushes every day, and when something was technically not right, he'd write a little note, for instance, "Do that close-up over". When the picture was finished, we'd cut it, the producer and I and the cutter, and before the music was in, we would run it for Mr. Zanuck. (…) And then came his suggestions*
>
> *.*
>
> *Atkins: In other words, his suggestions were really orders?*
>
> *Koster: Yes. He had the final word. He was the executive in charge of production, but I don't recall that he ever interfered while we were shooting. He came on the set once or twice, and told me something about a scene that he would like to take over (…). Sometimes he wanted one scene retaken or one scene added, but mostly (his changes had to do with) cutting. He was very interested in, and also talented at, cutting (…)* (Atkins, 1987, pp. 91-92).

O testemunho de Koster é bastante revelador sobre o controle exercido pelos produtores executivos em toda a produção dos grandes estúdios de Hollywood. Uma análise atenta dos registos de produção dos grandes estúdios norte-americanos, permite-nos compreender melhor a dinâmica criativa que caracterizou o seu método de produção e, deste modo, reavaliar o contributo criativo dos produtores para o desenvolvimento do cinema de Hollywood.

Na estrutura organizacional da indústria de cinema norte-americana, cabia ao produtor a responsabilidade de aprovar e supervisionar os argumentos produzidos pelo respetivo estúdio. A importância do argumento na organização do sistema de produção dos estúdios e na implementação do paradigma clássico, explica o controlo exercido sobre o trabalho dos argumentistas.

Segundo Thomas Schatz:

> *Thalberg rarely intervened during actual shooting. No intervention was necessary considering his editorial role during script development and preproduction planning, and then later during the cutting. Thalberg was a strong proponent of the continuity script, a carefully prepared scenario that broke the picture down shot by shot and served as a virtual blueprint for production* (Schatz, 1997, p. 24).

O argumento (roteiro) de continuidade hollywoodiano, cujo desenvolvimento era muitas vezes supervisionado pelos próprios produtores, adotou o modelo narrativo da novela do século XIX, cuja linearidade oferecia ao espetador uma falsa sensação de controlo. Naturalmente, ao assumirem o papel de contadores de histórias, os produtores norte-americanos cedo recorreram à adaptação dos

chamados clássicos da literatura e de muitas outras novelas populares, cujas versões cinematográficas são hoje indissociáveis do cinema clássico[4].

Mas, para além de adquirirem os direitos de adaptação cinematográfica e de supervisionarem o desenvolvimento dos argumentos (roteiros), condicionando o trabalho dos seus argumentistas, produtores como Irving Thalberg, Darryl Zanuck, David O Selznick e Hal B Wallis, contribuíram igualmente com ideias e sugestões que influenciaram significativamente os filmes dai resultantes. Invariavelmente, este contributo criativo não só refletia uma conceção específica do cinema, como resultava numa imposição do paradigma clássico aos argumentistas e realizadores que trabalhavam nos estúdios de Hollywood.

Um bom exemplo do papel desempenhado pelos produtores na institucionalização do estilo clássico foi a participação de Darryl F. Zanuck na produção de *The Grapes of Wrath* (1940), realizado por John Ford. O patrão da FOX, que começara a sua carreira como argumentista na Warner Bros., decidiu adaptar ao cinema a obra de John Steinbeck, confiando a Nunnalli Jonhson a responsabilidade de desenvolver um argumento que, mesmo refletindo as preocupações sociais da obra literária, fosse aceite pelo gabinete de censura. Nesse sentido, o filme de Ford, segue o percurso da família Joad, obrigada a abandonar a sua quinta no Oklahoma e a rumar à Califórnia em busca de trabalho, mas concentra a ação na primeira metade do livro, deixando de fora os episódios que violavam o código de produção.

Preocupado com o tom algo sombrio de um filme que refletia como poucos a realidade social americana durante a grande depressão, Zanuck decidiu, após terminadas as filmagens, reescrever ele próprio um dos episódios do livro de Steinbeck e transformá-lo no final do filme. Ford, que já se encontrava de férias no Havai, não teve qualquer participação neste processo, cabendo apenas ao produtor a decisão de filmar uma nova conclusão para a sua versão cinematográfica de *The Grapes of Wrath*. O célebre discurso da matriarca da família Joad, substituiu deste modo o final do livro, em que Rose of Sharon (a irmã de Tom Joad), cujo filho nascera morto, amamenta um homem que está prestes a morrer à fome. Tal conclusão, rejeitada à partida pelo código de produção, não cumpria um dos

[4] Filmes como *Anna Karenina* (1935), *Mutiny on the Bounty* (1935), *A Tale of Two Cities* (1936),*The Hunchback of Notre Dame* (1939) e *Gone with the Wind* (1939).

princípios fundamentais do cinema clássico, a obrigatoriedade de terminar o filme com uma cena que permitisse ao típico espetador de cinema uma sensação de catarse emocional. Pelo contrário, o final concebido por Darryl F. Zanuck, permitia que os espetadores concluíssem o visionamento do filme com o sentimento de que a família Joad, se manteria unida e conseguiria ultrapassar as suas dificuldades. Apesar das alterações introduzidas, a versão cinematográfica de *The Grapes of Wrath* (Ford, 1940), manteve-se no essencial, fiel à obra de Steinbek. No entanto, o produtor aderiu a um dos princípios básicos da indústria de cinema de Hollywood, afirmando repetidamente que não pretendia com este filme veicular qualquer tipo de mensagens de carácter político ou social, mas apenas contar uma boa história para entreter os espetadores (Custen, 1997, pp. 192-193).

Figura 1: Cartaz do filme *The Grapes of Wrath/As Vinhas da Ira* (1940) de John Ford, produzido por Darryl F. Zanuck.

Neste, como em muitos outros casos, os produtores foram responsáveis pela imposição do modelo narrativo clássico em obras que, de outro modo, poderiam ter facilmente rompido com as convenções do cinema de Hollywood e as normas impostas pelo código de produção. Mas, para além da supervisão dos argumentos, o controlo exercido pelos produtores estendia-se igualmente à fase de rodagem e por fim à montagem do filme. Ao produtor, cabia avaliar os resultados diários das

filmagens de modo a corrigir, em tempo útil, quaisquer desvios ao paradigma clássico instituído pelos grandes estúdios. Naturalmente, esta supervisão visava também impor um modelo de produção racional, que impedisse os realizadores de ultrapassarem os orçamentos e planos de rodagem estabelecidos pelo produtor.

Foi neste sentido que, num memorando datado de 8 Janeiro de 1938 relativo à produção de Jezebel, o produtor executivo da Warner Bros, Hal B. Wallis, se insurgia contra o realizador William Wyler, cujo estilo favorecia o plano longo que, anos mais tarde, seria muito elogiado por André Bazin.

> *Doesn't this man (Wyler) know that we have close ups to break up a scene of this kind, and with all of the care he used in making the close-ups certainly he must expect that we would use the greater portion of the scene in close–up. Yet, he takes the time to make sixteen takes of a long shot. What the hell is the matter with him anyhow - is he absolutely daffy?* (Behlmer, 1985, p. 42).

A indignação de Wallis com os métodos de trabalho e as opções estilísticas de William Wyler, não só revela o controlo exercido pelo produtor sobre o trabalho do realizador, como aponta para uma relação direta entre os métodos impostos pelo sistema de produção dos estúdios e o estilo adotado pela maioria dos cineastas que trabalhavam em Hollywood (Bordwell, 1985, p. 83).

Constrangimento semelhante teve Joseph L. Mankiewicz, quando filmou *The Late George Apley* (1945) para a FOX. Adepto da utilização da grua, o realizador viu o seu entusiasmo ser refreado por Darryl F. Zanuck, que restringia a utilização deste aparato. Na cena do jantar de Ação de Graças, parte da qual o realizador filmou num plano longo, em que utilizava uma panorâmica de 360º, Mankiewicz foi obrigado a filmar *close-ups* das personagens para que o patrão da FOX pudesse montar a cena de acordo com o seu próprio critério estético (Geist, 1977, p.132).

Consideremos o caso de *The Roaring Twenties*, um clássico do filme de *gangsters* da Warner Bros., produzido por Hal B. Wallis e realizado por Raoul Walsh. Num longo memorando datado de 29 de Agosto de 1939, Wallis deu indicações precisas ao realizador sobre o modo como este devia filmar a cena para obter o melhor efeito dramático. Surpreendentemente, foi o produtor quem definiu a escala de planos, os movimentos de câmara e mesmo a direção de atores que o realizador utilizou para construir o clímax final desta obra cinematográfica (Behlmer, 1985, pp. 93-94). Uma análise comparativa entre o filme e os registos de produção permite-nos concluir que ao produtor se ficou a dever a autoria da cena final do filme, na qual

o protagonista James Cagney é baleado, corre até às escadarias de uma igreja e acaba por morrer nos braços da sua companheira. As indicações de Wallis, revelam que, mesmo antes de ter sido filmada a cena em questão, o produtor sabia exatamente aquilo que pretendia do realizador com vista à concretização, na sala de montagem, da sua visão pessoal do filme.

E era precisamente na montagem que os produtores exerciam um controlo definitivo sobre os filmes produzidos pelos estúdios, tantas vezes impondo a sua visão estética à dos realizadores, profissionais cujo talento era valorizado apenas na medida em que não fosse incompatível com os princípios narrativos e formais institucionalizados pelo Sistema dos Estúdios. Ao realizador exigia-se competência técnica, alguma sensibilidade artística, mas acima de tudo a capacidade de corresponder às expectativas do produtor, subordinando a sua própria visão artística às exigências e aos cânones estéticos da indústria de cinema de Hollywood.

Jean Renoir representa neste sentido um caso interessante de subordinação estética ao modelo de produção dos estúdios de Hollywood. Refugiado nos EUA, durante a ocupação nazi do seu país, o realizador francês assinou contrato com a FOX de Zanuck para a realização do filme *Swamp Waters* (1941).

Sobre este filme, disse Renoir:

> *Rapidamente percebi que a FOX não esperava que eu lhe trouxesse os meus métodos pessoais mas que me adaptasse aos métodos de Hollywood.*
> *Cansei-me a repetir a Zanuck, o grande patrão, que, se o que ele queria de mim eram filmes como estava habituado a fazer, era melhor procurar outra pessoa. Hollywood estava cheia de talentos. Para quê pedir-me que substituísse um deles que, naturalmente lhe forneceria o material a que estava habituado? No campo deles só podia ser um medíocre imitador. No meu campo poderia trazer algo de novo* (Bénard da Costa: 2000, pp. 114-118).

As palavras de Renoir confirmam aspetos bem evidentes no filme. Se do ponto de vista temático esta obra parece reter algumas das características do autor, do ponto de vista estético e formal, *Swamp Waters* revela muito mais a marca do estúdio e do seu produtor, do que a do seu realizador, obrigado a trabalhar segundo as regras do cinema clássico de Hollywood. A influência de Zanuck na imposição deste modelo formal foi determinante, como podemos constatar pelo memorando datado de Julho de 1941, no qual o patrão da FOX informava Jean Renoir de que:

1- *You are wasting entirely too much time on non essential details in your background*
2- *You are moving your camera too much on the dolly or on the tracks.*
3- *You should not play scenes two different ways as you did the sequences on the porch in yesterday's rushes. You should decide upon which way you are going to play it and then follow through without compromise.*

4- *You are worrying to much about background, atmosphere and elements witch will not be important in the finished film.*
5- *The dolly shot of the sheriff in front of the store took over two hours to get in the camera. It is not worth it.*
6- *In order to make up time and keep on schedule and budget, it is essential that you concentrate your attention on the important scenes featuring the principal actors, and on the other scenes find ways and means of covering them as quickly and efficiently as you can.*
7- *You used four different angles to get over the action with the sheriff on the porch. This could have been covered with one or two angles at the most.*
8- *The rushes that I have seen in the last two days should have been shot in one day. (Behlmer: 1993, pp. 52-53).*

Conhecido pelo seu estilo de *mise-en-scene*, bem evidente em obras como *La Gran Ilusion* (1937) e *La Regle du Jeu* (1939), Renoir foi obrigado a sacrificar o seu estilo cinematográfico, perante a pressão do produtor que exigia ao cineasta maior rapidez durante as filmagens, desincentivando a utilização do plano longo e dos elaborados movimentos de câmara concebidos por Renoir, por estes inflacionarem os custos de produção de um filme cujo potencial comercial era, segundo o produtor, reduzido (Behlmer: 1993, pp. 52-53).

Em *Swamp Waters* (1941), como em muitos outros casos, os critérios de racionalização e gestão dos meios de produção, sobrepuseram-se aos critérios artísticos, influenciando esteticamente o filme dai resultante. A leitura autorista levada a cabo por estudiosos como João Bénard da Costa, que viu neste filme o início de uma experiência estética que culminaria, segundo o autor, nesse parêntesis da obra de Renoir que é *The River* (1954)[5], constitui uma interpretação excessiva e algo romântica, que é de resto contrariada quer pelas declarações do realizador quer pelas evidências documentais.

Claramente *Swamp Waters* (1941), resulta muito mais da imposição do modelo formal que caracterizava os grandes estúdios de Hollywood do que de qualquer viragem na obra de Renoir (Bénard da Costa: 2000, p. 118). Na realidade, os elementos documentais e as declarações de Jean Renoir, apontam claramente para a influência do produtor e constituem prova evidente do modo como o paradigma clássico foi imposto a um cineasta "moderno", cuja obra europeia apresentava algumas das características formais que vieram a caracterizar o maneirismo de Hollywood.

Neste contexto histórico, a *decoupage* clássica não só funcionou como instrumento de um modelo de produção industrial e de uma estratégia visual de

[5] Bénard da Costa, João, "Jean Renoir - As Folhas da Cinemateca", pp. 114-118.

entretenimento, como permitia aos produtores exercerem um maior um controlo criativo sobre a forma e o conteúdo dos filmes produzidos nos grandes estúdios norte-americanos. Era precisamente a montagem que permitia ao produtor a manipulação do material filmado pelos realizadores, segundo uma lógica narrativa e visual que encerrava em si mesma uma conceção estética e ideológica do cinema. Precisamente por dificultar a montagem, e deste modo o controlo que os produtores exerciam sobre a obra filmada, a utilização do plano sequencia e da profundidade de campo era desincentivada pelos estúdios, pois desagradava aos produtores de Hollywood, como refere Patrick Mcgilligan, a propósito da conturbada relação entre David O' Selznick e Alfred Hitchcock:

> *"Blanket "coverage" was an orthodoxy in Hollywood: DOS expected a full complement of close ups, medium shots, establishing shots, angles and two-shots of virtually every page of the script, allowing the producer to have every conceivable option in the editing room. In Hollywood directors may have presided over the set, but producers ruled the editing roost."* (McGillian: 2003, p. 251).

É certo que os grandes cineastas da era clássica e pós-clássica de Hollywood, tentaram contrariar o domínio do produtor, adotando procedimentos e métodos que procuravam salvaguardar discretamente a sua visão pessoal da obra cinematográfica. Mas esta nunca poderia ser realizada em conflito aberto com o produtor, uma vez que na organização hierárquica dos estúdios a este cabia sempre a ultima palavra, ou seja, a supervisão da montagem final e a autoridade para ordenar os *retakes* que entendessem necessários. Foi este controlo sobre a montagem final (o *final cut*) que permitiu aos produtores impor um modelo narrativo e formal que resultou na mutilação de obras como *Greed* (Eric V. Stroheim, 1924), *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles,1942) e *The Red Badge of Courage* (John Huston, 1950).

CONCLUSÃO

No sistema de produção dos estúdios, o contributo criativo dos produtores foi, em muitos filmes, tão importante quanto o dos seus realizadores e argumentistas. Não importa que este contributo tivesse sido muitas vezes imposto, como resultado da sua posição hierárquica, o facto é que a homens como Irving Thalberg, David O'Selznick, Darryl Zanuck e Hal B. Wallis, se ficou a dever em grande medida o desenvolvimento e a institucionalização do paradigma clássico de

Hollywood e como tal a criação de um conjunto de filmes que constitui uma parte essencial da história do cinema.

BIBLIOGRAFIA

ATKINS, Irene. **Henry Koster: A Directors Guild of America Oral History.** N.Y: Scarecrow Press, 1987.

BALIO, Tino (edit). **Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939.** Los Angeles: University of California Press, 1996.

BÉNARD DA COSTA, João. **Jean Renoir- As Folhas da Cinemateca**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2000.

BEHLMER, Rudy. **Memo from David O' Selznick.** New York: Avon, 1973.

BEHLMER, Rudy. **Inside Warner Bros.1935-1950.** London: Weinfeld and Nicolson, 1985.

BEHLMER, Rudy. **Memo from Darryl F. Zanuck- The Golden Years at Twentieth Century-Fox.** New York: Grove Press, 1993.

BERG, A. Scott. **Goldwyn.** London: Sphere Books, 1991.

BOGDANOVICH, Peter. **Who the Devil Made It? Conversations with Legendary Film Directors.** New York: Ballantine Books, 1997.

BORDWELL, David; STAIGER; Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960**. N.Y: Columbia University Press, 1985.

BORDWELL, David. **Film Art: An Introduction** (Fifth Edition). N.Y: McGraw Hill, 1997a.

BORDWELL, David. **On the History of Film Style.** Cambridge: Harvard University Press, 1997b.

CUSTEN, George F. **Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood.** New York: Basic Books, 1997.

GEADA, Eduardo. **Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico.** Lisboa: Artes e Ideias, 1998.

GEIST, Kenneth L. **Pictures Will Talk: The Life and Times of Joseph L. Mankiewicz**. N.Y: Charles Scribner's Sons, 1978.

GRILO, João Mário. **A Ordem no Cinema**. Relógio D'Água. Lisboa, 1997.

HERMAN, Jan. **William Wyler: A Talent for Trouble: the life of Hollywood's most talented director**. N.Y: Da Capo.1997.

MCGILLIGAN, Patrick. **Film Crazy: Interviews with Hollywood legends**. N.Y: St. Martin's Press, 2000.

MCGILLIGAN, Patrick. **Alfred Hitchcock-A life in Darkness and Light.** N.Y: Regan Books/Harper Collins, 2003.

SCHATZ, Thomas. **The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era**. University of Minnesota Press, 1996.

SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust: American cinema in the 1940's.**Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

TAVARES, Mirian. **Cinema Digital: novos suportes, novas histórias.** 2008. consultado online em: http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt