

F.W MURNAU E PAUL LENI: DOIS CINEASTAS GERMÂNICOS NO CINEMA CLÁSSICO DE HOLLYWOOD

Jorge Manuel Neves Carrega¹

RESUMO

Em 1927 os realizadores alemães F.W. Murnau e Paul Leni chegaram aos EUA, contratados pelos estúdios FOX e Universal, respetivamente. Graças a filmes como *Sunrise* (F.W. Murnau, 1928) e *The Cat and the Canary* (P. Leni, 1928), os dois cineastas introduziram um estilo “expressionista” cujo formalismo, apesar de contrário ao estilo clássico hollywoodiano, exerceu uma profunda influência em cineastas norte-americanos como Frank Borzage, John Ford e Raoul Walsh.

Palavras chave: F.W. Murnau, Paul Leni, Cinema Clássico de Hollywood, Expressionismo, Filme de Terror.

ABSTRACT

In 1927 the German filmmakers F. W. Murnau and Paul Leni immigrated to the United States, to work in Hollywood, hired by FOX and Universal Studios, respectively. Thanks to movies like *Sunrise* (FW Murnau, 1928) and *The Cat and the Canary* (P. Leni, 1928), these two filmmakers introduced a "expressionist" style whose formalism, although contrary to the classical Hollywood style, exerted a profound influence on American filmmakers like Frank Borzage, John Ford and Raoul Walsh.

Key words: F.W. Murnau, Paul Leni, Classical Hollywood Cinema, Expressionism, Horror Movies.

Introdução

Profundamente afetadas pela I^a Guerra Mundial, as indústrias de cinema europeias foram impotentes para travar a emergência da indústria norte-americana, permitindo que o cinema de Hollywood conquistasse uma posição hegemónica no mercado internacional. Ameaçados por uma grave crise financeira, os produtores alemães viram-se forçados a estabelecer parcerias com os estúdios norte-americanos, que rapidamente perceberam estar perante um autêntico viveiro de

¹ Investigador do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Doutor em Comunicação, Cultura e Artes. jmcarrega@ualg.pt

talentos, ansiosos por trocar a Europa pela oportunidade de trabalhar nos estúdios da Califórnia.

F. W. Murnau na Fox

Apesar da posição dominante que detinha desde o final da Iª Guerra Mundial, a indústria de cinema norte-americana não era uma ilha isolada, mantendo ligações com produtores europeus. O interesse despertado pelo cinema alemão junto da comunidade cinematográfica de Hollywood no início dos anos vinte levaria Samuel Goldwyn, um dos pioneiros do sistema dos estúdios, a adquirir os direitos de distribuição para os EUA de *Der Letzte Mann* (1924), uma das mais aclamadas obras de F.W. Murnau. Exibido no circuito dos chamados *art house cinemas*, o filme foi aplaudido por um público reduzido, mas culturalmente influente, convencendo o produtor William Fox a contratar o prestigiado cineasta alemão para trabalhar na FOX (Elsaesser, *in* Losilla, 2009: 38-45), uma aposta que visava a afirmação cultural dos estúdios FOX, e que viria a deixar uma forte marca em Hollywood.

Estudante de arte e amante da obra dos grandes pintores, Murnau iniciou a sua carreira artística no palco, onde foi discípulo de Max Reinhardt, o mais importante encenador teatral alemão do primeiro quartel do século XX, e cuja influência no desenvolvimento do cinema germânico foi enorme, pois a este se ficaram a dever algumas das características formais do que mais tarde viria a ser conhecido como “expressionismo alemão” (Eisner, 1973).

Na verdade, a obra de Murnau reflete o complexo jogo de influências estéticas que caracterizaram o cinema germânico dos anos vinte. Segundo Lotte Eisner, a maioria das obras integradas no chamado “expressionismo alemão” resultam de uma amálgama de estilos tão distintos como o verdadeiro expressionismo de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920) e a sua antítese estética - o *Kammerspielfilm*, o naturalismo escandinavo e, acima de tudo, o estilo teatral de Max Reinhardt², cujo trabalho se caracterizava, precisamente, pela utilização “impressionista” do claro-escuro (a chamada iluminação ao estilo

² Segundo João Bénard da Costa, Henry Langlois defendia que as origens da “escola alemã” que surgiu após a I Guerra Mundial e da estilização dita expressionista, remontam de facto às versões cinematográficas de Reinhardt de peças teatrais que havia encenado, como *Sumurun* (1911), *Das Mirakel* (1912), *Insel der Seligen* (1913) e *Venezianische Nacht* (1914), filmes que infelizmente se perderam (Bénard da Costa, 1987 b: 211-212).

Rembrandt). Eisner defende, por isso, que cineastas como Murnau e Lang não devem ser considerados realizadores expressionistas, dado terem recorrido a este estilo apenas em segmentos isolados dos respetivos filmes (Eisner, *in* Ramio e Thevenet, 1993: 107-110), juntamente com influências estéticas que, no caso de Lang, incluem também o conceito teatral de Bertolt Brecht (Casas, 2010: 141-142).

Para Thomas Elsaesser, o estilo germânico desenvolvido durante o período da República de Weimar, e tantas vezes denominado de expressionista, representou de facto uma tentativa consciente para criar um *film d'art*, que visava atrair a atenção de um público “intelectual”. Nas palavras do autor:

Más que conducida por impulsos demoníacos o tendencias políticas autoritarias, la obra de esos directores refleja un amor por la tecnología cinematográfica, ´conducida` por el disfrute de las dificultades técnicas en la realización de películas, en los efectos especiales y en los *tours de force* vinculados al estilo (Elsaesser, *in* Losilla, 2009:38).

O apogeu deste estilo germânico, em obras como *Faust* (1926), de Murnau, constitui, assim, uma expressão do hibridismo estilístico que caracteriza o cinema germânico dos anos vinte, e cujo formalismo³ nasceu, em larga medida, de uma tentativa de diferenciação de produto, estimulada pela própria indústria cinematográfica alemã – e em particular pelo produtor Erich Pommer⁴ (Elsaesser, *in* Nowell-Smith, 1997: 136-145).

Quando em 1927, F.W. Murnau chegou aos EUA, com a promessa de total liberdade artística, para realizar *Sunrise* (1927), o cineasta alemão teve ao seu dispor os vastos recursos da Fox, incluindo os diretores de fotografia Karl Struss e Charles Rosher (dois norte-americanos de origem germânica), particularmente recetivos ao sentido de experimentação formal do realizador. Com este filme, Murnau deu início a uma complexa fusão de elementos: uns, provenientes de toda uma tradição cinematográfica europeia de *avant-garde* (o chamado expressionismo) e outros, derivados do modelo cinematográfico de Hollywood e da cultura popular norte-americana (Morrison, 1998: 31-33).

³ Ao longo deste artigo utilizarei o conceito estético de formalismo como expressão da ênfase que algumas obras (e cineastas) colocaram na forma sobre o conteúdo, assumindo uma postura estética que, ao revelar uma preponderância das qualidades puramente formais do filme, violava a “transparência” do cinema clássico e a submissão do estilo às necessidades narrativas.

⁴ Erich Pommer (1889-1966) foi o grande responsável pela aposta da indústria de cinema alemã em F.W.Murnau, Fritz Lang e Robert Wiene, cineastas para quem produziu obras como *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Faust*, *Dr. Mabuse*, *Der Letzte Man*, *Tartuff* e *Metropolis*.



Figura 1: *Sunrise* (1927) T.C. FOX. Foto do autor

Em *Sunrise*, Murnau opõe a pureza do mundo rural e a intemporalidade do amor de um casal de camponeses à frivolidade do mundo urbano, cujo potencial maligno é simbolizado pela *vamp* que, inicialmente, seduz o homem casado, levando-o a tentar afogar a sua própria mulher. Apesar de, em larga medida, o filme adotar as regras e convenções do melodrama hollywoodiano dos anos vinte, Murnau introduz técnicas de subjetividade ótica e mecanismos de experimentação formal característicos do expressionismo alemão, alternando, constantemente, entre uma retórica de subjetividade e uma retórica de objetividade, que permite diluir as fronteiras entre a realidade e a fantasia. Deste modo, a multiplicação de pontos de vista na cena da barbearia e o tratamento subjetivo da cena em que o casal de protagonistas atravessa, como que por milagre, uma rua movimentada (indiferente aos perigos do trânsito, como se a união amorosa os tivesse transportado para uma outra dimensão) compromete o que James Morrison definiu como o culto da “objetividade” que caracteriza o cinema clássico de Hollywood⁵ (Morrison, 1998:41-43).

Uma das grandes marcas de estilo de Murnau foi, sem dúvida, a fluidez dos movimentos de câmara, recurso que utilizou mais do que qualquer outro cineasta

⁵ A cena constitui um verdadeiro *tour de force* técnico e visual, em que o realizador utilizou as transparências para sobrepor a realidade subjetiva dos protagonistas ao mundo real da grande cidade.

deste período, transformando-o num elemento fundamental da dramaturgia. A cena em que George O'Brien atravessa o pântano ao encontro da amante, em *Sunrise*, constitui, assim, o exemplo paradigmático da “exploração total e revolucionária do plano sequência” (M.C. Ferreira, *in* Madeira, 2011: 42), uma inovação estilística cujo impacto no cinema de Hollywood motivou vários cineastas norte-americanos a explorar o potencial expressivo dos movimentos de câmara, questão que desagradou a muitos produtores, que imediatamente tentaram restringir a sua utilização.

Sunrise recebeu um Óscar especial da Academia de Hollywood, pela sua contribuição para a arte cinematográfica mas, apesar do aplauso generalizado da crítica, os elevados custos de produção limitaram bastante a rentabilidade do filme, levando a Fox a exercer um maior controlo durante a produção de *4 Devils* e, por fim, a intervir na montagem de *Our Daily Bread* (rebatizado de *City Girl*), a terceira e última longa-metragem realizada por Murnau em Hollywood.

O desaparecimento precoce de F. W. Murnau em 1931 deixou um vazio insubstituível na 7ª arte; no entanto, a sua influência continuaria a fazer-se sentir na obra de realizadores europeus como Michael Curtiz, Robert Florey, Edgar G. Ulmer, James Whale e Rouben Mamoulian, que chegaram aos EUA entre finais dos anos vinte e início dos anos trinta, e norte americanos como os seus colegas da Fox John Ford, Allan Dwan, Raoul Walsh e Frank Borzage (Gallagher, 1986:49-50), cineastas cujo nome viria a tornar-se sinónimo do próprio cinema clássico de Hollywood.

Paul Leni na Universal

No mesmo ano em que Murnau foi recebido, com pompa e circunstância, pela comunidade cinematográfica de Hollywood, um outro realizador germânico, Paul Leni, chegava aos EUA para trabalhar nos estúdios Universal. Leni, que gozava de um inegável prestígio no seu país, foi um dos principais responsáveis pela disseminação do estilo “expressionista” no *studio system*. Tal como Murnau, Leni frequentara o curso de Belas Artes, tendo depois trabalhado como cenógrafo no meio teatral berlinense, onde colaborou com Max Reinhardt, colaborando posteriormente em filmes de Joe May e Ernst Lubitsch, até se estreiar na realização em 1917.



Figura 3: Cartaz de *The Man Who Laughs* (1928) Disponível em <http://www.classic-monsters.com/the-man-who-laughs-universal-1928/>

À semelhança de Murnau, a *mise-en-scène* de Leni funde a influência expressionista com o estilo de Max Reinhardt e distingue-se pela riqueza expressiva dos cenários, pelo domínio dos movimentos de câmara e pela utilização do claro-escuro. Segundo Lotte Eisner, o trabalho do realizador revela uma obsessão por elementos decorativos e formais como tetos baixos, escadas e corredores (ideais para a criação de efeitos de claro-escuro), que condicionavam a representação dos atores (Eisner, 1973:115-125), num processo de subjetivação da *mise-en-scène* que caracteriza os filmes do cineasta e que é particularmente notório em *Das Wachsfigurenkabinett* (1924), um dos raros filmes genuinamente expressionistas, e no qual Leni adotou um grau de estilização comparável ao de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920)

Quando Paul Leni chegou a Hollywood, o filme mudo americano havia já atingido o seu apogeu criativo, graças ao talento de cineastas como D. W. Griffith, Cecil B. DeMille, Fred Niblo ou os jovens Raoul Walsh e John Ford. Nos estúdios da Universal, o realizador alemão encontrou as melhores condições técnicas e um grupo de colaboradores talentosos, entre os quais se contavam dezenas de emigrantes oriundos da indústria de cinema germânica. O primeiro filme de Leni em Hollywood foi *The Cat and the Canary* (1927), que introduziu uma das mais populares fórmulas do filme de suspense e terror, ao encerrar um conjunto de

personagens numa casa assobrada. Neste filme o realizador revela a sua mestria no domínio da *mise-en-scène* ao assinar uma obra plena de *suspense* que antecipa o trabalho de Alfred Hitchcock (um cineasta fortemente influenciado pelo cinema germânico). Poucos meses depois seguiu-se *The Chinese Parrot* (1927) cujo sucesso convenceu o estúdio de que o cineasta era a melhor escolha para realizar *The Man Who Laughs* (1928), sem dúvida o mais expressionista dos filmes americanos do realizador, protagonizado pelo prestigiado ator alemão Conrad Veidt, também este um discípulo de Max Reinhardt, radicado nos EUA desde 1926.

Infelizmente, o cineasta germânico faleceu inesperadamente em setembro de 1929, tendo apenas realizado quatro filmes nos EUA (o último foi *The Last Warning* que havia estreado em janeiro desse mesmo ano), tendo contudo deixado uma marca profunda no cinema de Hollywood, ao estabelecer as bases do cinema de terror “clássico” e do próprio *house style* dos estúdios Universal (Momba, 2006:43-44).

A Influência de Murnau e Leni no cinema de Hollywood

Mesmo antes da chegada de F.W. Murnau e Paul Leni aos EUA (em 1927), a sua influência já se fazia sentir no cinema de Hollywood em obras como *Flesh and the Devil* (1926), de Clarence Brown ou, mesmo, *The Thief of Bagdad* (1924) de Raoul Walsh, cujos cenários estilizados de William Cameron Menzies parecem ter sido inspirados pelas formas irreais e pelas linhas inclinadas do chamado expressionismo alemão (Jesús Angulo, *in* Latorre, 2008: 82).

Entre os colegas de Murnau na Fox, encontrava-se John Ford, cuja admiração pelo trabalho do cineasta germânico resultou numa amizade entre os dois realizadores, levando Ford a viajar até à Alemanha em fevereiro de 1927, no âmbito da pré-produção de *Four Sons* (1928), para conhecer o meio cinematográfico alemão (McBride, 2004: 160-161).

A influência de Murnau na obra de Ford é particularmente visível nos filmes que este realizou durante o período de transição do cinema mudo para o sonoro, especialmente em *Four Sons*, um verdadeiro *pastiche* da obra de Murnau, para o qual o realizador norte-americano reutilizou o cenário de aldeia criado para *Sunrise* (Eyman, 2000: 107). No entanto, a influência de Murnau na obra de Ford remonta a *Mother Machree* (1927), um filme elogiado pelo próprio Murnau (Eyman, 2000: 106-

107) e que - à semelhança de *7th Heaven* (1927), de Borzage - foi filmado nos estúdios Fox, quase em simultâneo com *Sunrise*.



Figura 2: *Four Sons* (1928). T.C. FOX. Foto do autor

O encontro com Murnau e, em particular, a realização de *Four Sons* para a Fox assinalaram um novo período na obra de John Ford. Se, durante a primeira década da sua carreira, o realizador desenvolveu um estilo clássico (baseado na dramaturgia e montagem griffithiana), a partir de 1927, Ford assimila a sensibilidade “expressionista” europeia e oscila constantemente entre os dois grandes pólos da sua formação estética: Griffith e Murnau. Para Tag Gallagher, que divide a carreira de John Ford em dois grandes períodos - um antes e um depois de Murnau - a influência do cineasta germânico traduziu-se numa estilização que assumiu contornos poéticos na criação de determinadas texturas, com as quais o realizador procurava dar forma a emoções e estados de alma (Gallagher, 1986:54). No entanto, para Lindsay Anderson a influência de Murnau resultou num formalismo excessivo, em obras como *The Black Watch* (1929). Com efeito, a influência de Murnau, cujo estilo germânico veio questionar o naturalismo e a “transparência” do cinema clássico de Hollywood, esteve na origem de uma tendência formalista que influenciou profundamente John Ford - em particular, no período de 1927 a 1948, durante o qual, segundo Carlos Losilla, o cineasta sobrepôs (com frequência) a forma ao conteúdo, mascarando aquilo que queria dizer com a retórica que utilizava para o dizer (Losilla: 2002, 39).

O formalismo germânico introduzido por Murnau e Leni deixou marcas profundas no cinema de Hollywood, em particular no ciclo de filmes de terror da década de 1930, definindo esteticamente obras como *Dracula* (1931), de Tod Browning e Karl Freund; *Frankenstein* (1931), de James Whale; *The Mummy* (1932), de Karl Freund; *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (1932), de Rouben Mamoulian; *Murders in the Rue Morgue* (1932), de Robert Florey e *Island of Lost Souls* (1932), de Erle C. Kenton (com fotografia de Karl Struss).

Entre os cineastas que mais contribuíram para o cinema de terror, durante a década de 1930, o britânico James Whale⁶ (contratado pela Universal em 1930), foi, sem dúvida, o grande continuador da obra de Paul Leni no estúdio de Karl Lämmle. A influência germânica na obra do realizador britânico é particularmente notória em filmes como *The Old Dark House* (1932) - inspirado em *The Cat and the Canary* de Leni - ou *Frankenstein* (1931) e *Bride of Frankenstein* (1935), que revelam a influência de obras como *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), *Metropolis* (1927) e *The Man Who Laughs* (1928).

Para Whale, tal como Murnau e Leni, o cinema foi um território de experimentação formal, em que a *mise-en-scène* representava um veículo privilegiado de expressão artística, na tentativa de ultrapassar os excessivos constrangimentos naturalistas que caracterizaram o drama burguês e o cinema clássico. Assim, em *Bride of Frankenstein* (1935), cuja ação decorre numa Europa Central imaginária, os cenários do castelo, do cemitério e da floresta revelam uma influência expressionista que se traduz na arquitetura de linhas oblíquas e no desequilíbrio da composição, expressão do universo psicológico e emocional dos protagonistas.

⁶ Tal como Murnau e Leni, James Whale iniciou a carreira no teatro, onde trabalhou como actor, cenógrafo e encenador, antes de emigrar para Hollywood. Nos tempos livres, dedicava-se à pintura.



Figura 4: *The Bride of Frankenstein* (1935). Universal pictures. Foto do autor

Na obra de Whale, os “monstros” nunca são os verdadeiros vilões; são, isso sim, vítimas de uma sociedade que não os compreende e de circunstâncias que fogem ao seu controlo. Os seres criados por Frankenstein e pelo Dr. Pretorius, o homem invisível e o príncipe Philippe de Gascoine (em *The Man with the Iron Mask*) suscitam a simpatia do espectador, graças, em larga medida, à *mise-en-scène* do realizador. Deste modo, em *Bride of Frankenstein*, Whale enquadra o “monstro” em composições que estabelecem uma relação simbólica com a figura de Cristo, sublinhando a sua condição de vítima, alvo de intolerância e perseguição. Através do artifício dos cenários (que por vezes chegam a criar uma distorção da perspectiva), aliado a uma fotografia contrastada e a ângulos de câmara insólitos, Whale constrói uma *mise-en-scène* estilizada, que revela no seu estilo germânico a influência “expressionista” de F. W. Murnau e Paul Leni.

A popularidade dos filmes de terror da Universal, que se distinguiram pelo seu estilo “expressionista”, levaria os restantes estúdios de Hollywood a abordarem este género pela mesma linha estética germânica. Deste modo, a RKO produziu *The Most Dangerous Game* (1932) de Irving Pichel e a Warner Bros. apostou em *Mystery of the Wax Museum* (1933), do húngaro Michael Curtiz. No entanto, para além da Universal, o estúdio que mais contribuiu para o ciclo de terror dos anos trinta foi, sem dúvida, a Paramount, graças a filmes como *Murder by the Clock* (1931) de Edward Sloman, *Island of Lost souls* (1932) de Erle C. Kenton ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932) de Rouben Mamoulian, todos com fotografia do norte-americano (de

ascendência germânica) Karl Struss⁷, que havia colaborado com Murnau em *Sunrise*.

Protagonizado, em larga medida, por um conjunto de cineastas e diretores de fotografia europeus - que fundiram o estilo clássico de Hollywood com o estilo germânico - o ciclo de filmes de *suspense* e terror dos anos trinta distinguia-se por um grau de estilização, artifício e subjetividade que violava a tradição mimética do cinema clássico de Hollywood. Povoados por seres alienados e criaturas estranhas, estes filmes revelam um gosto pelo fantástico, o grotesco e o monstruoso que, se por um lado, podemos atribuir à influência do romantismo (e da *gothic novel*), por outro, nos permite estabelecer uma ligação direta com o chamado expressionismo alemão dos anos vinte, cujo estilo foi introduzido em Hollywood por dois dos mais influentes cineastas europeus da primeira metade do século XX, F.W. Murnau e Paul Leni.

Conclusão

Em meados dos anos vinte do século passado, F.W Murnau e Paul Leni, abandonaram a indústria de cinema germânica e rumaram aos EUA, introduzindo no cinema de Hollywood um estilo formalista, com elementos de uma estética vanguardista, que rompeu com a “transparência” e o naturalismo do chamado cinema clássico. Bastaram seis filmes, para que estes cineastas influenciassem profundamente a indústria de cinema norte-americana, abrindo o caminho para um dos períodos de maior experimentação formal no cinema de Hollywood, os anos de 1927-1935, que abrangem o crepúsculo do cinema mudo e os primeiros anos do cinema sonoro. Na verdade, se, tal como afirmou Ismail Xavier, o cinema clássico de Hollywood procurava criar um simulacro de realidade, através da montagem de um sistema de representação que pretendia anular a sua presença enquanto tal (Xavier, 2005: 41-43), então, o formalismo de raiz expressionista/reinhardiana - introduzido por Murnau e Leni nos EUA - esteve na origem de um estilo que (no contexto do cinema clássico de Hollywood) assumiu as características de um maneirismo cinematográfico, com o qual, cineastas como Frank Borzage, James Whale, Rouben Mamoulian, Josef von Sternberg e John Ford, abandonaram a tradição naturalista e

⁷ A Karl Struss se ficou a dever o efeito que permitiu a transformação do Dr. Jekyll em Mr. Hyde num plano contínuo.

questionaram o primado da “transparência”, através da subjetivação da *mise-en-scène* (recorrendo à estilização e ao simbolismo) e da exibição de um virtuosismo de procedimentos que (para além de revelar um profundo interesse pela técnica cinematográfica) representou, igualmente, uma tentativa de afirmação do autor através da visibilidade do estilo.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Lindsay (1999). **About John Ford**. London: Plexus.

BOXWELL, David (2004). **Four Sons**. Disponível em http://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/four_sons/. Consultado em 19/12/2011.

BÉNARD DA COSTA, João (1987b). **O Musical** (vol. 2). Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

EISNER, Lotte. (1973). **The Haunted Screen**. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

MADEIRA, Maria João, (org.) (2011). **F.W. Murnau- As Folhas da Cinemateca**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

MALTBY, Richard (2003). **Hollywood Cinema** (second edition). London: Blackwell Publishing.

MEMBA, Javier (2006). **El cine de terror de la Universal**. Madrid: T&B editores.

MORDDEN, Ethan (1989). **The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies**. N.Y: Fireside.

NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.) (1997). **The Oxford History of World Cinema**. Oxford/N.Y: Oxford University Press.

LOSILLA, Carlos (2002). **El Fantasma de Tom Joad**, In *El joven Ford (revista Nosferatu 40)*. San Sebastian: Donostia Kultura, pp. 35-42.

LOSILLA, Carlos (ed.) (2009). **En Tránsito: Berlin-Paris-Hollywood, más allá de la história del cine**. Madrid: T&B Editores.

LOURENÇO, Frederico (org.) (1990). **James Whale**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

PALÁCIO, Manuel y SANTOS, Pedro (coord.) (1995). **Historia General del Cine volumen VI: La transición del mudo al sonoro**. Madrid: Ediciones Cátedra.

RAMIO, Joaquim Romanguera; THEVENET, Homero Alsina (ed.) (1993). **Textos y Manifiestos del cine**. Madrid: Catédra.

ROBERTS, Ian (2008). **German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow**. London, Wallflower.

THOMSON, David (2010). **Paul Leni**, *In* The New Biographical Dictionary of Film (fifth edition). London: Little Brown, pp. 573-74.

XAVIER, Ismail (2005). **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** (3ª edição revista e ampliada). São Paulo: Paz e Terra.

Recursos da Web:

<http://www.classic-monsters.com/the-man-who-laughs-universal-1928/>