

O ECRÃ NO LUGAR DO JUIZ — OU A REPRESENTAÇÃO DA JUSTIÇA NO CINEMA DE FRITZ LANG

"O ecrã vai ocupar o lugar do juiz e é nele que vemos a peça de acusação mais irrefutável do que quaisquer palavras (...)"

João Bénard da Costa * (sobre *Fúria*)

A representação de salas de tribunal ocorre com frequência no cinema da Fritz Lang, em especial na fase americana da sua obra. Tribunal e justiça não são, contudo, sinónimos na cinematografia de Lang. O ritual do tribunal não garante a descoberta da verdade. O depoimento das testemunhas, a argumentação dos advogados e acusadores públicos e as sentenças dos juízes e dos júris nem sempre conseguem sobrepor-se às «multidões solitárias» (para recorrer à terminologia de Riesman) desejosas de encontrar «bodes expiatórios» para os seus próprio sentimentos de insegurança.

A biógrafa mais célebre do cineasta, Lotte Eisner, informa a este respeito que Lang desenvolveu aturado esforço de documentação acerca do sistema judiciário norte-americano, a fim de compreender a sua diferença do europeu. O cineasta assistiu a «inúmeras audiências» e interrogou diversos especialistas. À semelhança de um antropólogo no terreno, observou directamente os tribunais com vista a captar as principais dimensões do seu funcionamento: o ritual e a argumentação (Eisner, 1988, p. 205)¹.

As cenas de tribunal de *Fúria* (Fury, 1935-36)² mostram as insuficiências do aparelho

* João Bénard da Costa, «1936 – Fury/Fúria», in António Rodrigues et alia, *As Folhas da Cinemateca – Fritz Lang*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1996.

¹ Lotte Eisner, in *Fritz Lang*, Paris, Flammarion, 1988, p. 205.

² Este artigo baseia-se na comunicação apresentada, após a exibição do filme de Fritz Lang, na Cinemateca Portuguesa, no âmbito de um ciclo de cinema organizado pelo DIAP, a convite da Dr^a. Francisca Van Dunen.

Mário Mesquita

Escola Superior de Comunicação Social /
Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologias

judiciário para assegurar a expressão da consciência individual e a defesa dos direitos da pessoa. As multidões iradas condicionam os tribunais. Os media dominantes na época – o jornalismo cinematográfico, a rádio e os jornais – antecipam o veredicto, embora deixem «fora de campo» eventos decisivos, contribuindo para fazer da sala de audiências um teatro de aparências.

Fúria insere-se num tema «languiano» por excelência: o indivíduo indefeso perante a hostilidade ou a indiferença das pessoas que o rodeiam. Em *Fúria*, o «herói» Joe Wilson, representado por Spencer Tracy, começa por ser «vítima» de uma suspeita infundamentada que por pouco não culmina no seu assassinio pela multidão, liderada pelos «notáveis» de uma pequena cidade norte-americana, que não hesita em incendiar a penitenciária a fim de fazer justiça por mãos próprias. Wilson consegue, no entanto, escapar à morte pelo fogo, evadindo-se da cadeia.

Quando os seus perseguidores são julgados e acusados de homicídio voluntário, o «perseguido» veste a pele de «perseguidor». Permanece escondido de modo a alimentar a convicção de que morrera no incêndio da cadeia, vingando-se dos «homens bons» da cidade, sentados no banco dos réus. Wilson-Tracy reaparece no final da audiência, mostrando que, afinal, está vivo. O seu reaparecimento iliba os acusados e o filme termina com um «happy-end» (o beijo de Spencer Tracy à «namorada» Sylvia Sidney), final cor-de-rosa que Lang considera desnecessário e redundante (o encontro dos olhares seria suficiente), mas que lhe foi imposto pelo produtor em nome das dogmáticas reinantes em Hollywood naquela época. Esta trama narrativa pressupõe, naturalmente, um «contrato ficcional» em que o espectador aceita como bons alguns episódios inverosímeis da intriga, designadamente que não tenha sido feita prova em tribunal da (suposta) morte do «herói».

O ritual judiciário

O ritual dos tribunais desdobra-se em duas vertentes: o processo judicial que garante a eficácia do julgamento; o cerimonial, o vestuário e o comportamento codificado dos diferentes intervenientes de acordo com a respectiva hierarquia conferem à justiça um aura de sagrado. Lang subordina a representação do tribunal aos critérios da criação cinematográfica. O dispositivo cinematográfico «apropria-se» do dispositivo teatral da sala de audiências.

Esse aspecto é visível em alguns fragmentos de *Fúria*, especialmente no conjunto de sequências que se desenrolam na sala de audiências. Lang mostra o seu virtuosismo na gestão do espaço e do tempo no interior do tribunal. Desenvolve a narrativa cinematográfica numa série de velocidades e de tempos. A relação imagem-som coloca em evidência a velocidade do tempo filmico em relação ao tempo da diégese (o lento tempo judiciário) que também se expressa em planos fixos de longa duração. Enquanto o acusador público prossegue o seu longo discurso, que se ouve (por vezes em regime de voz *in*, noutros casos em *off*), funcionando como um sub-narrador, a câmara desloca-se, livremente, percorrendo sucessivamente, numa série de planos de duração muito curta, o banco dos arguidos, de novo o procurador da República (com a assistência em fundo), a assistência no interior do tribunal, o rosto da namorada do réu, o microfone radiofónico colocado dentro do tribunal (a assinalar a mediatização).

A seguir, a câmara sai da sala, para mostrar os prolongamentos mediáticos do julgamento, fora das paredes do tribunal, pondo em evidência os grupos de pessoas que, noutros locais, seguem o processo pela rádio (três planos sucessivos) e o próprio acusado ouvindo igualmente a emissão

radiofónica. De regresso à sala de audiências, enquadra alguns membros do júri e, por fim, devolve-nos o acusador público, a terminar as alegações. É precisamente nesse reencontro com a figura do Procurador da República que nos surge figura do «duplo plano» que permite exprimir a lentidão do tempo judiciário nos termos descritos por Raymond Bellour (autor do conceito): uma «dupla acção no interior de um mesmo quadro, cortada por um tempo morto de maior ou menor duração»³. No caso em análise, trata-se de um plano médio, com a câmara fixa, em ligeiro picado, a mostrar-nos, de início o procurador a dirigir-se ao júri, expondo a sua argumentação. Em profundidade de campo, vê-se uma parte da assistência até ao fundo da sala. A seguir à exposição do acusador público, enquanto este retoma o seu lugar, sentado, e o advogado de defesa se levanta para tomar a palavra, há um tempo morto, que marca uma espécie de pausa entre as duas fases do plano. Em seguida a câmara descreve uma panorâmica, da esquerda para a direita, e mostra a outra metade da sala de audiências, vendo-se, então a cabeça do juiz, por detrás e diante dele, na sua secretária os papéis e livros bem ordenados, metaforizando o ideal de justiça e o papel do juiz.

A agilidade da câmara de Fritz Lang mostra que a problemática do processo ultrapassa largamente o espaço fechado do tribunal e prolonga-se num «novo espaço público» que os media antigos (reportámo-nos aos anos 30), como a imprensa, e os novíssimos (rádio e actualidades cinematográficas) estavam a construir. O realizador aponta o contraste entre a retórica dos longos discursos do procurador e a sucessão de plenos fixos (de curta duração) que mostram o rosto, o olhar e as reacções expressivas e gestuais dos acusados, da namorada do acusado, dos radiouvintes, do próprio réu e dos membros do júri. Os movimentos da câmara entre o exterior e o interior do tribunal evidenciam que os media, de certa maneira, alargam o espaço do tribunal. O lugar distanciado que, em teoria, o tribunal deveria constituir é submetido à pressão de elementos exteriores.

Os binóculos do cinema

As mudanças de plano e os movimentos de câmara decompõem o espaço da sala de audiências, focando as personagens, os grupos e os diferentes centros de interesse. O próprio realizador descreve com clareza a estratégia que aplicou neste caso: «O público do cinema deve ser colocado numa atitude de ver o filme como se assistisse a uma peça de teatro que o espectador gosta de olhar com binóculos para se aproximar e ver os actores e o cenário ao pormenor...(A câmara) deve poder atravessar esse espaço como um curioso que desejasse tomar conhecimento do que se passa em determinado lugar e o inspeccionasse em todos os seus recantos.»⁴

A justiça de Lang não decorre numa torre de marfim imune às pressões circundantes. Pelo contrário, as ligações entre o poder político e a máquina judiciária são sublinhadas quando o governador ameaça paternalmente o procurador, sugerindo-lhe que talvez o a segurança da sua família esteja em causa se ele decidir prosseguir o processo. Apostando na acumulação (quase diríamos, saturação) de pormenores, o narrador fílmico mostra-nos, nessa sequência, sobre a secretária do procurador, a moldura com a fotografia do filho, principal elemento de chantagem emocional usado pelo político.

³ Raymond Bellour, *L'Analyse du Film*, Paris, Albatros, 1980, p. 69.

⁴ Citado por Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 72.

A atenção às interações entre as personagens é também visível nessa conversa entre o governador e o procurador. No início do diálogo, o procurador estava sentado e o governador falava de pé com um tom, simultaneamente, paternal, autoritário e irónico, procurando situar o seu interlocutor em posição «complementar»⁵ («atenção ao bem estar da sua família!»). Depois, o procurador levanta-se, ergue a voz e restabelece, no plano gestual e argumentativo, as condições de uma «relação simétrica». O processo vai prosseguir.

A argumentação jurídica desenvolve-se, sobretudo, ao nível verbal, mas Fritz Lang recria, igualmente, os olhares, os rostos e os gestos das personagens, em especial aos aspectos não verbais (gesticulação e timbre de voz), correspondentes aos códigos da prática judiciária norte-americana daquela época. A alusão do procurador à presença na sala de um advogado contratado expressamente em Nova Iorque é feita num timbre de voz que traduz, ao mesmo tempo, deferência e ironia, como se fizesse notar que a defesa tinha sentido necessidade de se reforçar com a presença de um jurista proveniente da principal cidade dos Estados Unidos. No plano seguinte revela-nos a reacção do advogado novaiorquino que sorri e inclina a cabeça, em sinal de resposta. Este fragmento incide, no interior da sala, sobre o círculo dos iniciados: advogados, magistrado, juízes...

Os simbolismos são mais raros na obra americana de Lang do que na cinematografia alemã anterior ao exílio, de algum modo integrada na estética pictural e arquitectónica do expressionismo. O próprio Lang adverte contra a tendência de certa crítica para interpretar como símbolos todos os objectos visíveis nos seus filmes, amarrando-o à herança expressionista⁶. Em *Fúria* existe, no entanto, o célebre «insert» dos patos, que metaforizam a conversa de vizinhas e a mediocridade da opinião pública das pequenas cidades de província. Mas afloram, com frequência, resquícios dessa herança de jogos simbólicos presente nos filmes da fase dita «realista». Numa sequência de *A Casa à Beira do Rio* (1949) os óculos do juiz – com uma lente clara e outra escura – correspondem à metáfora de uma justiça semi-cega⁷.

Essa ideia de instituições judiciárias imperfeitas, em que as aparências, os preconceitos e os constrangimentos sociais tornam difícil o julgamento, percorre todos os «filmes judiciais» de Lang, a começar, ainda na fase alemã, por *Matou (M)*, o seu primeiro «filme documentário», rodado em Berlim, em que os gatunos da capital alemã «simulam», numa cave imunda, o «julgamento» de um dos seus (figura interpretada por Peter Lorre), por ter violado e assassinado uma menina, numa espécie de simulacro e paródia da justiça institucional.

O filme dentro do filme

Seis anos antes de Orson Welles, em «O Mundo a seus pés»⁸, Fritz Lang exerce em *Fúria* aquilo a que Daney chama o «*droit de regard* do cinema sobre os media», neste caso, mostrando os jogos

⁵ Paul Watzlawick e os psicólogos de Palo Alto distinguem a «interacção simétrica» da «interacção complementar». A interacção caracteriza-se «pela igualdade e minimização da diferença, enquanto a interacção complementar se baseia na maximização da diferença». Cf. Paul Watzlawick et alii, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil (Points), 1979, p. 65 e *passim*.

⁶ Fritz Lang, «La nuit viennoise», *Les Cahiers du Cinéma*, n° 169, Agosto de 1965, citado por Michel Marie, *M le Maudit*, Paris, Nathan, 1989, pp. 99-100.

⁷ Em linguagem metziana, dir-se-ia «metáfora articulada em sintagma» (Cf. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 227).

⁸ Serge Daney, «Devant la recrudescence des vols de sacs à main», Lyon, Aléas Editeur, 1991, pp. 87-88.

perversos entre a imprensa, a rádio e esse «suporte», espécie de antepassado do telejornal, designado por «Actualidades Cinematográficas», que era componente obrigatória, junto com documentários e desenhos animados da parte inicial do espectáculo cinematográfico, a anteceder a longa metragem de ficção. Nos três filmes referidos, Lang põe em evidência a forma implacável como os mundos da política, da economia de mercado, da justiça e dos media se cruzam e influenciam mutuamente.

Isso é particularmente visível, em *Fúria*, na célebre cena da máquina de projectar que faz uma entrada triunfal e misteriosa na sala de audiências, envolta numa cobertura⁹. O filme projectado em tribunal e o seu «efeito de real» vão constituir o principal elemento de prova levado pelo ministério público com vista a demonstrar a culpa das figuras influentes de uma pequena cidade de província no incêndio da prisão, a fim de matarem o «herói», representado por Spencer Tracy, injustamente suspeito de homicídio.

Escreve João Bénard da Costa: «O ecrã vai ocupar o lugar do juiz e é nele que vemos a peça de acusação mais irrefutável do que quaisquer palavras: o *'news-reel'* da noite do linchamento, filme dentro do filme ou televisão dentro do filme, duplicando e desdobrando a imagem, como em tantos outros filmes de Lang, para reforçar a inaniidade do ponto de vista, quer do ponto de vista moral, quer do ponto de vista representativo.»¹⁰

O mecanismo do «filme dentro do filme» corresponde neste caso a um desdobramento perfeito, visto que o filme em exibição contrói a ficção da sua própria própria construção através de outro filme que, afinal, como nota Metz, não é, nem logicamente poderia ser outro...¹¹. As imagens que já havíamos observado no filme primeiro são-nos, agora, devolvidas através do filme segundo, afinal o mesmo. Contudo, o verdadeiro jogo especular envolve os espectadores do enunciado – ou seja, as personagens presentes na sala de audiências – duplamente horrorizados pela imagem que deles mesmos devolve o «jornal cinematográfico» e pelo efeito que poderiam ter na sentença do tribunal.

«Os grandes momentos de Lang são aqueles em que uma personagem se trai», sublinha Deleuze¹². Em *Fúria*, o ponto decisivo verifica-se no momento da projecção no tribunal, das actualidades cinematográficas, em que as personagens se surpreendem com a sua própria imagem devolvida pelo filme em atitudes contrastantes com os depoimentos prestados sob juramento. Sem se limitar a exercer o seu direito de crítica sobre a administração da justiça no momento em que filma, permite-se fazer igualmente futurologia sobre o funcionamento dos tribunais. Com efeito, em 1936, os tribunais não aceitavam imagens cinematográficas como prova, enquanto hoje cabe ao juiz decidir a aceitação de tal documento. Como sublinha Eisner, «a intuição de Lang parece ter feito escola»¹³.

A figura do cineasta amador (hoje «video amador»¹⁴) aparece como agenciadora de uma improvisada reportagem, depois incluída num jornal cinematográfico, transformado em prova

⁹ Cf., Mário Mesquita, «O droit de regard do cinema sobre os media – Fury (1936), Citizen Kane (1941) e Zelig (1983)», in *O Quarto Equívoco – O Poder do Media na Sociedade Contemporânea*, Coimbra, Minerva-Coimbra, 2004 (2ª edição), pp. 161-170.

¹⁰ João Bénard da Costa, «1936 – Fury/Fúria», in António Rodrigues *et alia*, *As Folhas da Cinemateca – Fritz Lang*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1996.

¹¹ Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p.98.

¹² Gilles Deleuze, «Cinéma 2 – L'image-temps», Paris, Minuit, 1985, p. 180.

¹³ Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 204.

¹⁴ Durante a guerra de Golfo certas pseudo-notícias televisivas (combates na praça central da cidade do Koweit entre iraquianos e resistentes koweitanos que nunca existiram) foram introduzidas nas televisões sob o pretexto de se tratar de videos registados por amadores, quando, na verdade, se tratava de simulacros produzidos, em Washington, pela agência de informações de Michael Deaver, antigo assessor de Ronald Reagan.

incriminadora. Tal como fará mais tarde Orson Welles, ao introduzir o jornal de actualidades «News on the March» na trama narrativa de *Citizen Kane*, este «filme dentro do filme» corresponde a uma contraposição entre o «ficcional» e o «documental», supostamente «objectivo»¹⁵.

As imagens vão induzir o tribunal num logro: elas mostram quem foram os incendiários da prisão, numa impressionante sequência em que o contraste claro-escuro revela os sinais da fase expressionista, mas deixam «fora de campo» o momento da fuga de Spencer Tracy, pela traseiras da prisão.

A ficção de Lang revela as fragilidades da imagem enquanto «representação do real» e, portanto, instrumento de prova, ao mesmo tempo que põe em evidência os efeitos da mediatização pela imprensa e pela rádio da própria audiência (embora ainda não, naquela época, pelas actualidades cinematográficas, nem pela televisão, ainda inexistente enquanto meio de comunicação social).

Tal como já referimos noutra estudo¹⁶ a apresentação da imagem como logro (seria excessivo dizer «simulacro» nesta situação concreta) é particularmente evidenciada em *Fúria* através da metalinguagem do *filme dentro do filme* que, como Bénard da Costa sugere, antecipa os equívocos da televisão. Mas não é apenas, nem sobretudo, a aceitação da imagem enquanto prova, no plano jurídico, que perpassa por *Fúria* e por outros filmes de Lang. O cineasta antecipa a complexa teia de relações entre a justiça e a comunicação social que se desenvolverá, mais tarde, na era da televisão.

Os filmes de Lang ilustram com propriedade a forma como as instituições da justiça se «oferecem» à articulação com os media. «As actividades da justiça e particularmente o pretório e as formalidades do julgamento – escreve o jurista Cunha Rodrigues¹⁷ reproduzem as características da tragédia grega (unidade de tempo, de lugar e de acção), dando aos órgãos de comunicação social a possibilidade de, com economia de meios, visarem, ao mesmo tempo, a peça (o facto e os seus agentes), os actores (o tribunal e os intervenientes processuais) e o público (a audiência e os circunstantes)». As sequências de *Fúria* mostram, porém, como os media transferem as audiências de tribunal do regime teatral para o cinematográfico e rompem as convenções da unidade de tempo, de lugar e de acção.

As aparências da justiça

O papel da justiça neste filme inscreve-se no âmbito do tema preferido de Lang: «o combate do indivíduo contra as circunstâncias, o eterno problema dos Gregos antigos, do combate contra os deuses, o combate de Prometeu»¹⁸. A representação do tribunal, embora não o reduza a um mero reflexo das pressões e constrangimentos políticos e sociais, apresenta como reduzida a sua margem de autonomia.

O cinema de Fritz Lang, designadamente em *Fúria*, descreve o funcionamento dos tribunais com uma metodologia de quase-antropólogo, através da «acumulação de pormenores», ao mesmo tempo que recorre a uma enorme quantidade de recursos técnicos e estilísticos próprios da linguagem

¹⁵ Cf. Ana Lúcia Andrade, *O filme dentro do filme*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1999, p. 35.

¹⁶ Mário Mesquita, *ibidem*.

¹⁷ Cunha Rodrigues, *Comunicar e Julgar*, Coimbra, Minerva, 1999, p. 75.

¹⁸ Declaration de Lang, in Jean Domarchi et Jacques Rivette, *ibidem*.

cinematográfica. O próprio Lang definiu bem essa estratégia quando disse que «no cinema, a espontaneidade, como atmosfera, só pode resultar de uma acumulação de detalhes».¹⁹

Esse «olhar etnológico» concretiza-se através da atenção ao cerimonial judiciário. A câmara está sempre atenta aos gestos e às palavras das personagens, desde os procedimentos ritualizados do juiz, dos advogados, das testemunhas e dos escrivãos, aos pequenos acidentes, aparentemente marginais, que põem em evidência as contradições de uma testemunha ou revelam aspectos do carácter de alguém.

A «reconstrução» dos rituais judiciários por Lang incide igualmente na argumentação judiciária, que se situa «a meio caminho (...) entre a prova que obriga intelectualmente, como na matemática, e o uso sofisticado da linguagem»²⁰. A linguagem cinematográfica, com recurso a procedimentos como a montagem alternada, permite mostrar, em simultâneo o valor e a fragilidade do discurso jurídico. Na sala de audiências coexistem os que mentem e os que procuram dizer a verdade, os que querem argumentar com honestidade e os que jogam com sofismas a fim de impor o seu ponto de vista através das artes de agradar e seduzir.

O tribunal interage com a opinião pública. Lang mostra essa interacção a dois níveis, o da multidão, que se manifesta à porta do tribunal, e os públicos mediáticos, constituídos por via da imprensa, da rádio e das actualidades cinematográficas. A sala de audiências integra-se numa rede mais vasta englobando o aparelho de Estado, a opinião pública e meios de comunicação.

«Dir-se-ia que, para Lang, não existe a verdade, mas apenas aparências. O Lang americano transforma-se no cineasta das aparências, das falsas imagens»²¹, escreve Gilles Deleuze. Integradas num contexto social, político e mediático, dominado por estereótipos e preconceitos, as instituições judiciárias dispõem de alguns meios, embora frágeis, para tentar alcançar a justiça. Sem mergulhar num total relativismo, o cineasta mostra a fragilidade dos meios ao alcance do aparelho da justiça.

Esses meios são frágeis, conforme sucede com a argumentação através do uso de argumentos prováveis. Mas o jogo de aparências, de sombras e de luzes, dos tribunais e da opinião pública, das imagens e do escrito, deixa sempre uma hipótese de salvação ao indivíduo. Esta seria talvez a síntese conclusiva a extrair de *Fúria* e de outros filmes judiciários do realizador alemão. Mas seria abusivo transformar o trabalho de etnólogo de Lang, junto dos tribunais americanos numa espécie de «teoria da justiça». Afinal, Lang sugeria sempre aos seus amigos que desconfiassem das «teorias»: «uma teoria, não representa nada para um criador; só serve às pessoas que já estão mortas»²².

Filmografia

Fúria (Fury) – Estados Unidos, 1936; real. Fritz Lang; arg. Lang, N.Krasna, B. Cormack; fot. J. Ruttenberg; mus.F. Waxman; dec. C. Gibbons, E. B. Willis e W.A. Horning; mont. F. Sullivan; prod. MGM; intérpretes: Spencer Tracy; Sylvia Sydney; Walter Abel; Bruce Cabot; Edward Ellis.

¹⁹ Lotte H.Eisner, *op. cit.*, p. 182.

²⁰ Paul Ricoeur, «Le juste entre le légal et le bom», in *Esprit*, nº 174, septembre 1991, p. 20.

²¹ Gilles Deleuze, *ibidem*.

²² Jean Domarchi et Jacques Rivette, *loc. cit.*, p. 8.

Referências bibliográficas

Livros

- Andrade, Ana Lúcia (1999), *O filme dentro do filme*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Aumont, J. et Marie, M. (1989), *L'analyse des films*, Paris, Nathan.
- Bazin, André (1985), *Qu'est que le cinéma?*, Paris.
- Bellour, Raymond (1980), *L'analyse du film*, Paris, Albatros.
- Dallenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- Daney, Serge (1988), *Le Salaire du Zappeur*, Paris, Ramsay.
- , (1991), *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas Editeur.
- Deleuze, Gilles (1985), *L'image-temps*, Paris, Minuit.
- Eisner, Lotte (1988), *Fritz Lang*, Paris, Flammarion.
- Gaudreault, André e François Jost (1990), *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.
- Grafe, Frieda, Enno Patalas e Hans Helmut Prinzler (1993), *Fritz Lang*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Humphries, Reynold, *Fritz Lang – Cinéaste américain* (1982), Paris, Albatros.
- Metz, Christian (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- , (1993), *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois.
- Moscovici, Serge (1981), *L'âge des foules*, Bruxelles, Ed. Complexe.
- Riesman, David (1971), *A Multidão Solitária*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Rodrigues, António et al (1996), *As Folhas da Cinemateca – Fritz Lang*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Rodrigues, Cunha (1999), *Comunicar e Vulgar*, Coimbra, Minerva.
- Watzlawick, Paul et al (1979), *Une logique de la communication*, Paris, Seuil (Points).

Artigos

- Bénard da Costa, João (1996.), «1936 – Fury/Fúria», in António Rodrigues et alia, in *As Folhas da Cinemateca – Fritz Lang*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- Domanarchi, Jean et Rivette, Jacques (1959.), *Entretien avec Fritz Lang*, *Cahiers du Cinéma*, n° 99, Setembro.
- Mesquita, Mário (2000), «O droit de regard do cinema sobre os media», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n° 27, Lisboa, A Regra do Jogo.
- Ricoeur, Paul (1991), «Le juste entre le légal et le bon», in *Esprit*, n° 174, Septembre.