

## A FAVOR DE UMA TEORIZAÇÃO DO RESTAURO CINEMATOGRAFICO, O CASO DE *METROPOLIS*

Ricardo Vieira Lisboa<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo apresentar-se-ão três possíveis teorizações para a prática do restauro cinematográfico que evitam, ou opõem, a filologia: a genealogia do palimpsesto de Giorgio Bertellini, a filosofia da música e a aplicação dos *princípios regulativos* de Kant à prática do restauro por Vinzenz Hediger e a taxinomia da lacuna por Paolo Cherchi Usai. Estas opções teóricas refletem uma preocupação com as contingências histórico-culturais dos filmes, das suas versões, as suas apresentações e a história de umas e de outras. Como caso de estudo considerar-se-á *Metropolis* (1927) de Fritz Lang que permitirá ilustrar os vários pontos dos três investigadores. Por fim propor-se-á um novo objeto de restauro cinematográfico que procurará coligir estas diferentes teorias a partir de uma distensão da noção de objeto filmico.

**Palavras-chave:** restauro cinematográfico; cópia original; palimpsesto; master; conservação filmica.

Contacto: rmpvlx@gmail.com

### A acidentada história de *Metropolis*

É comum estabelecer-se, como princípio, nos restauros cinematográficos e nos trabalhos de conservação filmica analógica a existência de um *material original*, isto é, um *master*. Material do qual as cópias de exibição são produzidas e que é a chave da cadeia de conservação (em condições ideais o negativo de câmara).

O supervisor do último restauro de *Metropolis* (1927), Martin Koerber, teve como um ponto de partida uma ideia fundamental para a desvalorização do conceito de *master* no restauro cinematográfico: no texto que acompanha a edição em DVD da *reconstrução* mais recente, afirma que “muitos viram, a certa altura, algo no ecrã chamado *Metropolis*. Mas o que terão visto? Certamente não terá sido o filme escrito em 1924 por Thea von Harbou e realizador por Fritz Lang entre 1924 e 1926, porque esse deixou de existir em abril de 1927” (Koerber 2010, 47, tradução do autor).

---

<sup>1</sup> Crítico no site *À pala de Walsh*, programador no IndieLisboa, realizador, vídeo-ensaísta e investigador nas áreas da história do cinema português e das problemáticas do restauro filmico. A sua dissertação de mestrado, pela ESTC, intitulou-se *O restauro cinematográfico como auto-recoreografia, o caso de Três Dias sem Deus de Bárbara Virginia*.

Lisboa, Ricardo Vieira. 2017. “A favor de uma teorização do restauro cinematográfico, o caso de *Metropolis*”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 139-148. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

Exatamente a propósito de *Metropolis* convém, parece-me, aproveitar o caso singular do filme de Fritz Lang para explorar a fragilidade que o conceito de *master* traz consigo, é esse o propósito deste artigo.

Em 1924 Thea von Harbou escreve o argumento que viria a dar origem a *Metropolis*, a rodagem do filme inicia-se nesse ano. A 13 de novembro de 1926 uma versão com 4189 metros de película foi apresentada à censura alemã e segundo as suas indicações o filme foi primeiramente exibido para o público, em Berlim, a 10 de janeiro de 1927 numa versão mais curta que a apresentada à censura a rondar as duas horas e meia de duração (dependendo da velocidade do projetor a duração do filme varia) (Bertellini 1995, 281).<sup>2</sup>

A partir dos anos 1930 começam a surgir os primeiros esforços de conservação, culminando na redistribuição comercial do filme, na Alemanha, nos anos 1950 (Bertellini 1995, 282). Nos anos 1970 inicia-se o primeiro esforço de restauro do filme *Metropolis*, pelo Munchen Filmmuseum encabeçado por Enno Patalas, tentando reconstituir a versão da estreia de Berlim. A versão de Enno Patalas é estreada em 1982 e tem 3170 metros (cerca de meia hora a menos que a versão de estreia).<sup>3</sup>

A 1 de julho de 2008 é descoberto no Museo del Cine de Buenos Aires um negativo duplicado de 16 mm (Naundorf 2010, 38) com metragem próxima da versão

---

<sup>2</sup> Foram também feitas versões diferentes para diferentes nacionalidades (o que significa que existiram logo na rodagem diferentes negativos de câmara), incluindo a versão de distribuição para os EUA com 3170 metros (cerca de 95 minutos, portanto com quase uma hora a menos que a versão da estreia) montada por Channing Pollock (Bertellini 1995, 281). Outras versões foram distribuídas e, recentemente, descobriu-se que a cópia de distribuição para a Argentina, Nova Zelândia e Austrália terá sido a versão de estreia (ou algo com duração aproximada). Por influência da versão de Pollock e por receio de não recuperar o investimento, a UFA decidiu encurtar a versão de distribuição para 3241 metros (cerca de 100 minutos), que chegaria às salas alemãs no verão de 1927. Nem a versão de censura, nem a versão de estreia terão sido preservadas (pelo menos até à descoberta da cópia do Museo del Cine de Buenos Aires).

<sup>3</sup> A partir da versão de Patalas, Giorgio Moroder concebe a sua versão (que sendo vexada por críticos, historiadores e arquivistas, obteve um enorme sucesso de público por todo o mundo, principalmente nos EUA, incluindo no mercado do VHS) com 82 minutos em que substituiu a banda sonora escrita para o filme por música *pop* dos anos 1980, sonorizou alguns momentos com efeitos, coloriu o filme segundo a tipologia do cinema mudo (Bertellini 1995, 282); substitui os intertítulos por legendas, e cortou algumas (poucas) cenas. Outros restauros foram produzidos ao longo dos anos, pelo MOMA, Gosfilmofond de Moscovo e os já referidos Staatliches Filmarchiv de Berlim e o Munich Filmmuseum (Koerber 2010, 48). Todos estes contributos culminaram numa versão (dita mais completa) de 2001 (feita a partir da versão de Patalas) em 2K pela Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (feita com o negativo de câmara da Paramount conservado pela BUNDERSARCHIV-FILMARCHIV e por várias cópias de nitrato de primeira geração de vários arquivos de todo o mundo, referidas acima). Do mesmo modo que a versão de Patalas dos anos 1980, a versão de 2001 apresentava os intervalos correspondentes às porções perdidas com intertítulos explicativos ou simplesmente com intervalos a negro.

de estreia.<sup>4</sup> A partir dessa descoberta, Martin Koerber supervisionou o restauro que se estreou em 12 de fevereiro de 2010 no festival de cinema de Berlim.<sup>5</sup>

Posto isto é justo perguntar: existe uma cópia *original* (um *master*) de *Metropolis*? Existe uma versão, ou uma reconstrução, mais *original* que qualquer outra? Existe um *Metropolis* ou uma variedade deles?

### **Cópia ideal tipo**

Feito este apanhado da história das cópias e das versões de *Metropolis* creio que ficou exemplificada a fragilidade do conceito de *master* cinematográfico: não só dificilmente se conserva um material que corresponda às características técnicas e práticas de *master* como a própria palavra implica uma noção de hierarquia das cópias e das versões, que pode ser tida de um ponto de vista qualitativo no que respeita à definição da imagem, mas que induz que essa qualidade pictórica se sobreponha à história que acompanha cada versão e que a torna igualmente válida.

Assim talvez seja conveniente evitar o termo *master*. Em sua substituição chamo a atenção para o termo cunhado por Paolo Cherchi Usai de *cópia tipo ideal* (Usai 1991, 44).

Usai define então o seu termo heurístico como “O *tipo ideal* de uma cópia de um filme é a *primeira cópia positiva tirada de um negativo original, no momento da sua primeira projeção*” (Usai 1991, 44, tradução do autor). Esta definição considera à partida três fatores fundamentais, a *materialidade* e *singularidade* de um negativo original (isto é, o negativo de câmara) a partir da qual se aplicou uma série de processos técnicos do qual resultará a primeira cópia positiva, material esse que ainda não constitui uma *cópia de tipo ideal*, já que o filme não existe antes (ou só existe aquando) da sua *projeção* – Usai refere-se à cópia não projetada como um modelo potencial.

De notar aqui as fragilidades deste termo: (a) no cinema mudo era frequente a existência de mais que um negativo de câmara já que muitas vezes se filmava com

---

<sup>4</sup> Gravado com abertura de som e como tal cortando o que teria sido a imagem da cópia de nitrato na parte superior e esquerda. A cópia tinha baixa resolução e a duplicação havia repetido a deterioração da cópia de 35mm e a sua sujidade (tendo esta cópia de nitrato de 35mm sido destruída após a duplicação).

<sup>5</sup> Utilizando alguns acrescentos de uma cópia da Nova Zelândia descoberta em 2005, quando a primeira estava demasiado danificada, num conjunto de planos e cenas completas que compõem 24 minutos adicionais (Koerber 2010, 49). Ainda assim duas cenas curtas não puderam integrar a versão

câmaras paralelas (foi o caso de *Metropolis*); (b) considera-se a *cópia ideal tipo* aquela que se projeta na *primeira* projeção porque no momento da projeção a película sofre micro-alterações que mesmo que não sejam imediatamente visíveis, são-no cumulativamente e destroem a integridade da cópia e (c) uma vez que a primeira cópia atingiu um estado de deterioração tal, uma segunda posituação do negativo já será considerada inferior à primeira por desgaste semelhante do negativo, desgaste esse igualmente cumulativo, assim todos os novos positivos são sucessivamente mais distantes materialmente da *cópia ideal tipo*. A *cópia ideal tipo* não se traduz num objeto material que se propaga no tempo e se conserva, mas sim num de existência efêmera e que cessa de existir no mesmo momento em que se materializa (no ecrã).

Usai conclui então que as noções de original e autêntico no que respeita ao cinema são premissas que não se podem aplicar, já que esse original está fixado num tempo sempre passado e inacessível, mas acrescenta:

“Cada acrescento, subtração, modificação do material original equivale ao nascimento de uma nova entidade, isto é, de uma nova integridade, e cada uma deve ser considerada para todos os efeitos como um novo exemplar original, (...) de uma identidade diversa dos precedentes, nem inferior nem superior ao outros de um ponto de vista valorativo.” (Usai 1991, 44-45, tradução do autor)

A vontade de compreender a prática do restauro (e aquilo que os restauradores dizem ser a sua prática) e dela construir uma teoria sólida, mesmo que não necessariamente abrangente, é uma vontade que perpassa os trabalhos dos três teóricos que passarei a apresentar, analisar brevemente e cruzar.

### **A taxinomia da lacuna por Paolo Cherchi Usai**

Paolo Cherchi Usai, num artigo intitulado “El filme que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exata” (1991), apresenta logo no título a intenção de considerar a lacuna como uma ciência exata e como tal as definições e a taxinomia que apresenta seguem essa intenção de teorização.

Lacuna é pois um termo que refere uma falta, é portanto um termo que se relaciona com um objeto e indica o que lhe está em falta, é um conceito que existe em relação com a materialidade de um objeto, referindo-se aquilo que nele já não está presente. Assim introduz-se uma outra noção, a lacuna diz respeito a um objeto que

---

de Kroeber dado o estado de degradação da cópia argentina — a versão apresenta cartões explicativos dessas duas cenas.

tem que ser considerado num determinado ponto da história “mais ou menos arbitrariamente” (Usai 1991, 43, tradução do autor). Isto é, a lacuna pressupõe o seu inverso, a totalidade, e como tal ela só existe se o objeto que lhe corresponde já tiver sido inteiro e agora se apresentar de modo parcial (lacunar). Dependendo pois do momento em que fixamos a totalidade do objeto fílmico, a sua dimensão lacunar variará. O que Usai propõe é a necessidade de definir a totalidade (que totalidade) e só a partir daí compreender e analisar a lacuna.

Considerando o caso de *Metropolis* qual é a sua totalidade? A maioria dos restauros considerou a noite de estreia como o modelo a atingir, no entanto sabe-se que esta versão já havia sido reduzida após a apresentação do filme à censura. Optar por uma em favor de outra não resulta, de modo nenhum, num juízo qualitativo. O que Usai propõe não é, no entanto, uma escolha arbitrária de entre as múltiplas versões do filme. Diz ele:

“É aqui que o juízo do restaurador se torna crucial, e é aqui que o tratamento da lacuna se enriquece de uma instância ética. (...) Se a diferença entre as opções disponíveis influi na nossa capacidade de apreciar o valor da obra, devemos, efetivamente, eleger a hipótese que menos nos ajuda nesta direção?” (Usai 1991, 48, tradução do autor)

O que parece ser o facto fundamental de escolha para Usai aquando da definição de uma totalidade é a questão da visibilidade que o restaurador dá à obra restaurada e de que forma o restauro deve produzir uma obra nova que, de algum modo, exponha o filme na sua *melhor* versão, isto é, na versão que mais o beneficia de um ponto de vista estético, histórico, formal e cultural (e provavelmente económico) – com a salvaguarda de que qualquer restauro deverá enunciar claramente *a priori* quais os elementos do *pot pourri*.

Paolo Cherchi Usai propõe uma partição do conceito de lacuna em três vertentes. As três lacunas distintas e independentes, propostas por Usai, são: (a) *lacuna diacrónica*, aquela que é visível no ato da projeção, as lacunas do texto segundo a filologia (partes em falta, secções de narração ou de enunciado visual ausentes, mas também lacunas que, não afetando a compreensão da exposição ficcional, se evidenciam na alteração dos enquadramentos originais, na remontagem, etc.); (b) *lacuna sincrónica*, toda aquela que é própria da cada unidade visual e sonora, no caso do cinema o fotograma (riscos, alterações de coloração, manchas, fotogramas mutilados, marcas e demais consequências da vida projetada da cópia); (c)

*lacuna ambiental*, a que se manifesta aquando da exibição de qualquer imagem em movimento (alterações na performance do filme, se originalmente se tinha que o filme seria musicado ao vivo, ou um texto seria lido no seu decorrer, mas também a problemática da velocidade de projeção, sistemas com cheiro, as três dimensões, tipos de cor específicos, variações de ecrã largo e de formato do quadro, o suporte ou o caso dos sistemas de som estéreo anteriores ao Dolby (Usai 1991, 52-53).

### **Princípios regulativos para o restauro por Vinzenz Hediger**

Já a proposta de Vinzenz Hediger é considerar a filosofia da música, especialmente a teoria de Lydia Goehr que considera os *princípios regulativos* de Kant aplicados à música, transcrevendo-a para uma teoria do cinema, do arquivo e como tal, do restauro. As vantagens de tal operação passam pelo facto de a filosofia da música considerar como ponto central do seu raio de ação a performance e como qualificá-la na relação com a obra do compositor. Esta perspetiva interessa ao cinema, e à teoria do filme, por trazer para primeiro plano a questão da exibição que não raras vezes foi desconsiderada.

A noção de obra em música agrega as duas vertentes, a partitura e a sua interpretação, sendo que esta última só será uma performance da obra se e só se cumpre perfeitamente a partitura (Hediger 2011, 4). Tal perspetiva evidencia e corrobora a perspetiva de que no cinema, como na música, não existe original.

A noção de Kant de *princípios regulativos* é que estes não surgem sem antes haver um processo de aprendizagem. Numa primeira fase o princípio está em disputa, o seu significado cristaliza-se numa fase seguinte e o processo só se conclui com o estabelecimento do *princípio regulativo* quando deste se originam práticas estáveis (Hediger 2011, 5). O princípio é totalmente funcional apenas quando a sua familiaridade é tal que a sua aplicação passa despercebida, ao ponto de regular a prática sem questionar a sua validade e significação. Nesse momento ocorre a produção de uma teoria da prática.

A conversão desta noção para a prática do restauro e das práticas do arquivo segundo os princípios de *obra* e de *performance* são parte da atenção de Hediger. O investigador refere que considerar uma obra fílmica deste modo redefine a noção de obra na história do cinema já que passa a haver uma componente material da história do filme e outra, dedicada à história das suas exibições.

Passar a considerar a performance do filme e respetiva história como uma parte essencial na sua compreensão e inscrição histórica implica uma mudança de perspetiva. Primeiro, há que considerar que cada exibição cinematográfica é irrepetível e como tal está sempre perdida no momento da sua concretização. Segundo, há a considerar que, como na música, qualquer exibição de uma obra filmica é tão válida como qualquer interpretação de uma partitura desde que esta cumpra perfeitamente as indicações da obra (isto é, que possa ser perfeitamente identificada com a obra que se está exibindo).

Uma das primeiras dúvidas que podem surgir é de que modo se pode garantir que uma exibição pode ser perfeitamente identificada com a obra a exhibir, ou de outro modo, “quais são as condições identitárias que fazem de uma certa performance, uma performance de uma obra específica?” (Hediger 2011, 14, tradução do autor). Pois bem, os *princípios regulativos* vigentes identificam a *obra* cinematográfica como *obra-película*. No entanto segundo Hediger só nos anos 1980 é que os historiadores de cinema e arquivistas começaram a dedicar o seu interesse às questões performativas do filme. Em especial no cinema mudo e naquilo que constitui o *princípio regulativo* desses anos do *filme-performance*, em que o filme mais que um objeto de um realizador, produtor ou argumentista era um objeto do exibidor que o ornamentava e integrava num espetáculo de variedades com efeitos visuais e sonoros síncronos com o correr da película. Outro *princípio regulativo* que, segundo Hediger, outrora regulou a prática cinematográfica e entretanto desapareceu com a mudança de paradigma, foi o do *argumento-partitura* que guiou os procedimentos de produtores na Hollywood dos anos 1920 e 1930, e que se fixou historicamente na ideia do *story as property*. Nesse sentido, para o produtor a obra-película era o menos importante, o argumento é que guardava o valor económico da sua futura interpretação – o *remake* como a reinterpretação de uma partitura musical. Outro dos *princípios* instituídos pela prática das cinematecas e pela *política dos autores* é o do filme-come-obra-de-um-autor. Este *princípio regulativo* definiu a prática dos arquivos e da programação das cinematecas e a sua instalação profunda na prática da conservação provocou consequências práticas evidentes, o tempo e os fundos investidos em encontrar, preservar e restaurar obras de um determinado realizador (com a intenção de completar e conservar a totalidade dos filmes desse *auteur*) promoveram a desatenção e desconsideração de uma parte substancial dos arquivos de filmes que não podiam

ser atribuídos e integrados no princípio do filme-come-obra-de-um-autor (Hediger 2011, 8).

A força de um *princípio regulativo* vigente como o do filme-película é tal, que ninguém se questiona (sinal de que é de facto um princípio funcionante e estabelecido) que um filme, para ser um filme perdido, tem que ser um do qual não se possui a película, isto é a sua componente material. No entanto a taxinomia de Paolo Cherchi Usai já enunciava que qualquer filme é já sempre um objeto lacunar e como tal já partilha uma dimensão de perda. Assim um filme é sempre de alguma forma um filme perdido (parcialmente), definir então uma performance perfeita de uma obra que não o é nunca (a partir do momento em que começa a existir) parece ser uma imposição recursiva vacuosa. Hediger conclui que “para que uma performance conte como uma performance de uma obra, tudo depende do modo como definimos filme-come-obra, i.e. que conceito de obra escolhemos para regular a nossa prática arquivista” (Hediger 2011, 15, tradução do autor).

Como tal, se o *princípio regulativo* for o *filme-performance* ou o *argumento-partitura*, então uma exibição válida de uma obra cinematográfica poderá incluir a exibição de obras fragmentárias, excertos ou demais fragmentos. Isto porque considerar o princípio filológico da totalidade textual do filme como condição *sine qua non* da sua versão original e impor tal princípio à exibição é dar primazia a um modelo que esqueceu (de partida) a componente performativa do filme (Hediger 2011).

### **O palimpsesto genealógico por Giorgio Bertellini**

Apesar de o palimpsesto ser o centro das atenções de Bertellini, as suas dúvidas perante a perspetiva filológica são bem patentes e no seu artigo “Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions” (1995) o conceito é usado segundo um ponto de vista diferente, o de Michel Foucault, e a sua leitura da história e da genealogia de Friedrich Nietzsche. O palimpsesto passa a ser portanto uma metáfora para a escrita da história, como uma reescrita contínua, detalhada, profusa e imperfeita dos espaços em branco deixados pelo próprio historiador na urgência de os preencher (Bertellini 1995, 280).

O que Bertellini considera então como palimpsesto genealógico é a acumulação de textualidades de várias naturezas, origens e disciplinas do conhecimento, em torno de um objeto fílmico. Assim o filme passa a ser, além da sua materialidade, o



conjunto da sua inscrição histórica, das várias interpretações, manipulações e apropriações ao longo do tempo, a sua receção crítica, a sua canonização cultural, os seus feitos artísticos e demais fontes culturais que circundam a obra.

Assim, o restauro passa de um conjunto de operações mais ou menos tecnicistas, de corta e cola, e converte-se num trabalho de profunda compreensão, interpretação e reescrita histórica — “o trabalho do restauro é essencialmente dirigido à reencenação de contextos passados” (Bertellini 1995, 279, tradução do autor) –, ou, pondo de outro modo, um trabalho historiográfico metodológico semiespeculativo e antineutral, através de uma *mise en scène* histórica de documentos e eventos do passado.

### **Conclusão**

Como creio que ficou bem patente anteriormente, as múltiplas versões que os espectadores, arquivistas e historiadores puderam ver ao longo dos anos do que terá sido a obra de Fritz Lang são tantas e tão díspares em duração, ritmo e narratividade que a interpretação de Bertellini para este manancial de textualidades como um palimpsesto genealógico é, no mínimo, útil.

Assim, o palimpsesto genealógico é o acumular histórico e cultural de tudo aquilo que o filme foi agregando ao longo da sua existência. A questão da apropriação dos objetos do passado verte-se na prática do restauro e a versão de Moroder, por exemplo, surge como uma interpretação pessoal da partitura que Lang legou. Aliás, segundo Hediger, a versão de Moroder “implica o direito de um restaurador de apresentar uma obra segundo a sua própria visão, i.e. uma noção do filme como obra que inclui o aspeto da performance” (Hediger 2011, 15, tradução do autor).

Este olhar sobre *Metropolis* pela mão de Moroder apresenta vantagens em relação ao típico trabalho de restauro de cinematecas e estúdios com preocupações de produção de versões autênticas e símbolos de autoridade arquivística. A força de *Metropolis* (1984) está exatamente na forma como este não se prende a um trabalho de submissão respeitosa do trabalho de Lang e reprodutora *ad nauseum* da reverência ao cânone cinematográfico. A irreverência e o trabalho de apropriação acabam por ter um efeito perverso ao evidenciarem (ao contrário do que seria de esperar) um distanciamento que os restauros tradicionais são normalmente incapazes de conseguir pela sacralidade que oferecem aos filmes sobre os quais operam. Bertellini chega mesmo a apresentar a versão de Moroder como “um modelo para uma *perspetiva*

arqueológica que preserva a distância ao passado, e trata os seus documentos como ‘objetos encontrados’” (Bertellini 1995, 287, tradução do autor).

Ou seja, a versão de Moroder assume de partida, na sua salganhada anacrónica, que aquilo constitui a própria salganhada anacrónica por detrás do trabalho do restauro reconstrutivo. Ao aproximar-se do trabalho dos realizadores do *found footage* que sempre operam sobre a natureza do *medium*, converte o filme de Lang num quasi-tratado sobre as operações de reescrita histórica que os restauros promovem. A obra restaurada como uma de natureza dúplice entre o ficcional do *scripto anterior* e o factual/documental da intervenção do restaurador na sua *mise en scène* histórica é um ponto de vista que acho importante perseguir. Há pois que olhar os objetos de restauro não através daquilo que eles tentam esconder-nos, mas através dessa evidência meta-cinématica que é a operação consciente das imagens filmicas. Objetos que existem como que um olhar presente para o que podem ter sido os filmes e que revela o tempo a agir sobre a matéria do filme. Um olhar que é necessariamente dos nossos tempos.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Bertellini, Giorgio. 1995. “Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions”. *Film History*, vol. 7, no. 3, *Film Preservation and Film Scholarship*, 277-290.
- Hediger, Vinzenz. 2011. “Original work performance. Film theory as archive theory”. In: *Quel che brucia (non) ritorna – What burns (never) returns – Lost and found films*. Ed. Simone Venturini e Giulio Buris. Udine: Campanotto, 44-56.
- Koerber, Martin. 2010. “Metropolis: reconstruction & restoration”. In: *Metropolis booklet*. Ed. Jess Fulton e Jon Utterson. Londres: Eureka/The Master of Cinema Series, 47-51.
- Naundorf, Karen. 2010. “The Metropolis mystery”. In: *Metropolis Booklet*. Ed. Jess Fulton e Jon Utterson. Londres: Eureka/The Master of Cinema Series, 29-46.
- Usai, Paolo Cherchi. 1991. “El filme que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exata”. *Revista Archivos de la filmoteca – Historia y arqueología del cine*, no. 10, 42-53.