



RELICI

PAPER PRINTS: MATERIALIDADE E PRESERVAÇÃO (1893-1915)¹

PAPER PRINTS: *MATERIALITY AND PRESERVATION (1893-1915)*

João Pedro Lefèvre Malta²

RESUMO

O presente artigo examina como a materialidade da coleção de paper prints da Library of Congress influenciou a preservação de filmes mudos estadunidenses produzidos entre 1893 e 1915. Produzidas com papel brometo para registro de direitos autorais, essas cópias tornaram-se um recurso crucial quando as películas de nitrato originais se deterioraram, não apenas permitindo que filmes importantes do período fossem preservados, mas também ditando os métodos técnicos e artísticos em que sua preservação ocorreu. Baseado em fontes originais de Kemp Niver e John A. Tennant, assim como autores modernos como Paolo Cherchi Usai, Charles B. Grimm e outros, o artigo argumenta que as propriedades físicas das cópias em papel foram um fator decisivo para evitar a perda de parte considerável do cinema estadunidense primitivo, moldando assim compreensões contemporâneas acerca do mesmo.

Palavras-chave: paper print, preservação, materialidade, cópia.

ABSTRACT

This article examines how the materiality of the Library of Congress's collection of paper prints influenced the preservation of American silent films produced between 1893 and 1915. Produced with bromide paper for copyright registration, these copies became a crucial resource when the original nitrate films deteriorated, not only allowing important films from the period to be preserved but also dictating the technical and artistic methods by which their preservation occurred. Based on original sources by Kemp Niver and John A. Tennant, as well as modern authors such as Paolo Cherchi Usai, Charles B. Grimm, and others, the article argues that the physical properties of the paper copies were a decisive factor in preventing the loss of a considerable part of early American cinema, thus shaping contemporary understandings of it.

Keywords: paper print, preservation, materiality, print.

¹ Recebido em 20/11/2025. Aprovado em 05/12/2025. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.19495233

² Luca School of Arts. lefevremalta@gmail.com



RELICI

INTRODUÇÃO

A nível institucional, os primeiros esforços para preservar filmes nos Estados Unidos são geralmente associados à fundação da Film Library do MoMA em 1935, quando Alfred Barr, então diretor do museu, propôs que filmes recebessem o mesmo tratamento que outras formas de arte ali expostas (Slide, 1992). No entanto, nas primeiras décadas do cinema, dois fatores em particular representaram um obstáculo à criação de arquivos cinematográficos: a base de nitrato dos filmes e a falta de interesse dos produtores de preservar obras a longo prazo.

No primeiro caso, a natureza autodestrutiva e inflamável do nitrato impunha um sério risco para quem desejasse armazená-lo em grandes quantidades. De acordo com Kemp Niver, a combinação de elementos que constituíam a base da emulsão fotográfica era uma das substâncias mais voláteis e perigosas já utilizadas pelo homem em larga escala (1964). Somado a isso, havia o fato de filmes serem vistos como objetos essencialmente efêmeros: após sua exibição nos cinemas, obras que não alcançavam popularidade ou que perdiam a viabilidade comercial geralmente eram descartadas deliberadamente (Borde, 1984). Os espectadores, por sua vez, não esperavam algum dia rever os lançamentos dos anos anteriores.

Portanto, não é de se surpreender que quando os representantes do MoMA, John Abbott e Iris Barry, viajaram à Europa com o objetivo de expandir a coleção de filmes do museu — no que é considerada a primeira tentativa de cooperação internacional entre arquivos cinematográficos (Dupin, 2013) — grande parte dos filmes produzidos até então havia se perdido, especialmente quando se trata da era do cinema mudo. As estimativas da dimensão dessa perda costumam variar, mas um estudo recente de David Pierce publicado pela Library of Congress indica que cerca de 75% dos filmes estadunidenses do período foram completamente perdidos (2013).

Dos demais 25%, muitos continuam existindo não devido a um programa de conservação consciente, mas sim a um procedimento meramente burocrático que não visava preservá-los para exibição (Grimm, 2019). Isso porque décadas antes dos esforços do MoMA, a Library of Congress recebeu cópias em papel de filmes dos



RELICI

principais estúdios e diretores do país, com o objetivo de registrar seus direitos autorais. Essa prática se estendeu de 1893 a 1915, e é graças a ela que filmes importantes daquela era continuam sendo assistidos até hoje.

Quando redescobertos na década de 1940 por Howard Walls, os chamados paper prints foram tratados com interesse, especialmente devido a sua história curiosa e aos desafios técnicos que representavam. Graças a esses rolos de papel, foi possível, em diferentes momentos históricos, produzir novas cópias físicas e digitais dos filmes da coleção, permitindo que sejam visualizados por acadêmicos, estudantes e entusiastas do cinema. Mas isso não teria sido possível se eles não possuísssem características materiais muito específicas, que determinaram não apenas sua sobrevivência, mas também as condições sob as quais essa sobrevivência ocorreu.

O objetivo deste artigo é analisar como tal materialidade influenciou a preservação de obras produzidas de 1893 a 1915 nos Estados Unidos, explorando as diferenças entre o suporte de papel e películas de nitrato, os aspectos técnicos do processo de duplicação conduzido por Kemp Niver na década de 1950, e o futuro do material. Mas para desvendar esse aspecto dos paper prints, é necessário primeiro detalhar o contexto de seu surgimento.

UMA BREVE HISTÓRIA DOS PAPER PRINTS

A história dos paper prints remonta ao final do século XIX, quando produtores de cinema perceberam o enorme potencial lucrativo da nova forma de arte, o que ocorreu paralelamente ao surgimento de um novo tipo de ameaça: a circulação de cópias ilegais de filmes no mercado. Portanto, foi necessário encontrar uma maneira de proteger seus direitos autorais.

O maior obstáculo enfrentado foi o fato de a lei de copyright estadunidense ainda não proteger imagens em movimento, algo que só mudou em 1912. Paolo Cherchi Usai propõe que o cinema representava um novo desafio para legisladores e burocratas porque, ao contrário da literatura e da pintura, por exemplo, dependia dos



RELICI

esforços de um grupo de profissionais e artistas, o que suscitava questionamentos sobre a autoria das obras (2019). A solução encontrada foi registrar os filmes no Copyright Office da Library of Congress como sequências de fotos impressas em papel fotográfico. Como apontam Williamson e Driskel, embora certos produtores preferissem simplesmente enviar alguns fotogramas de cada cena, outros produziam cópias integrais dos filmes (2016).

Até recentemente, acreditava-se que o primeiro filme registrado dessa forma fora Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze, produzido pela Edison Company e dirigido por William K. L. Dickson, cujo copyright foi processado em 7 de janeiro de 1894. Mas em 2022, a pesquisadora Claudy Op den Kamp descobriu uma carta nos arquivos da Library of Congress que revela que Blacksmith Scene, também dirigido por Dickson, já havia sido submetido para registro em 1893 (The Library of Congress, 2022). Mesmo assim, Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze continua sendo uma referência importante para o estudo do tema. No caso, os fotogramas do curta-metragem foram impressos num cartão de 5x7 polegadas, como pode ser confirmado no repositório digital da instituição. Mais tarde, os paper prints passaram a ser enviados em rolos de papel com proporções idênticas às dos negativos originais. Dado o crescente sucesso do cinema e a eficácia do sistema testado pela Edison Company, não é surpreendente que, nos anos seguintes, as principais produtoras da indústria cinematográfica estadunidense tenham decidido seguir pelo mesmo caminho. Alguns exemplos são a Biograph e a Flying A, bem como algumas empresas menores (Grimm, 2019). O resultado foi o envio de mais de 3.000 cópias completas de diferentes filmes para a Library of Congress.

Quase por acaso, estava sendo criado um dos primeiros arquivos audiovisuais do mundo. No entanto, segundo Anthony Slide, a natureza do processo era tão puramente burocrática que, em 1897, quando o material chegou às mãos da Division of Prints da Library of Congress, foi simplesmente armazenado (1992). Isso nos leva a concluir que, de fato, não havia nenhum objetivo artístico ou arquivístico por trás do recebimento desses itens, algo que se torna ainda mais evidente ao analisarmos a



RELICI

mudança na lei de direitos autorais: em 1912, com o reconhecimento de imagens em movimento como artigos passíveis de proteção, a instituição aceitou receber cópias de nitrato para fins de registro. Seus depósitos, entretanto, não possuíam a infraestrutura necessária para guardar o novo material. Conseqüentemente, cópias passaram a ser recebidas e retornadas após seu processamento, e não mais armazenadas. Curiosamente, como disse Eric Barnouw, isso fez com que filmes lançados entre 1894 e 1912³ nos Estados Unidos tenham sido mais bem documentados do que aqueles lançados nos anos imediatamente seguintes (1985).

Embora paper prints tenham sido recebidos por mais alguns anos, a prática aos poucos desapareceu, e a coleção permaneceu esquecida por décadas nos depósitos do Jefferson Building (Grimm, 2019). Sua redescoberta ocorreu em 1942, e é geralmente associada a Howard Walls, um funcionário do Copyright Office particularmente interessado por obras cinematográficas. Em entrevista concedida a Anthony Slide, ele revela que solicitou permissão para acessar os antigos depósitos, que estavam fechados há 35 anos. Lá encontrou pilhas de materiais da Edison Company e da Biograph, praticamente intocados pelo tempo, embora armazenados de forma menos do que exemplar (1992).

Nos anos seguintes, Walls realizou algumas experiências com os itens recém-descobertos, mas foi sob a supervisão de Kemp Niver, responsável por gerir a coleção a partir de 1953, que ocorreram os trabalhos de maior impacto, e a maioria dos paper prints foram copiados em película de segurança de 16 mm (acetato). Décadas depois, a Library of Congress continua trabalhando para aprimorar o estado da coleção, e cópias de 35 mm de qualidade superior têm sido produzidas. Mesmo assim, o trabalho pioneiro de Walls e Niver não pode ser ignorado, e é graças aos seus esforços que agora podemos explorar os aspectos materiais dos paper prints como um fator influente na preservação de filmes estadunidenses do período.

³ Embora paper prints tenham sido produzidos até 1915, Barnouw provavelmente se refere a 1912 por esse ter sido o ano em que a lei de copyright estadunidense passou a englobar imagens em movimento. Quanto a mencionar o ano de 1894, isso se deve ao fato de ter escrito o texto décadas antes das novas descobertas de Claudy Op den Kamp.



RELICI

MATERIALIDADE E INFLUÊNCIAS

Primeiramente, vamos considerar as condições da descoberta de Howard Walls. Segundo ele, o material fora armazenado num depósito com grades que permitiam a entrada e saída de ar, expondo-o a variações climáticas indesejáveis que poderiam afetá-lo. Felizmente, os paper prints estavam armazenados de forma que cada uma das voltas dos rolos protegesse as imagens das camadas de baixo (Slide, 1992). Em parte, isso explica por que sobreviveram por tanto tempo sem nenhum cuidado, mas também há outros fatores que devem ser considerados.

Para melhor compreender as circunstâncias, vamos imaginar um cenário diferente: suponhamos que, ao invés de paper prints, a Library of Congress tivesse inicialmente concordado em receber e armazenar cópias de nitrato. Em primeiro lugar, isso exigiria não apenas um local altamente seguro, como também as condições de temperatura ideais. Composta principalmente de enxofre e nitrato de sódio, a base dos filmes usados até a década de 1950 não era apenas altamente inflamável, como também propensa à decomposição. O processo é inevitável, pois o nitrato de celulose é extremamente sensível às condições climáticas: o filme tende a se expandir em ambientes secos e se contrair em ambientes úmidos (Usai, 2019).

Esse tipo de película, como explica Paolo Cherchi Usai, também libera gases que interagem com o ar e a gelatina contidos no filme, formando ácidos que corroem os sais de prata da emulsão fotográfica. Na prática, mais cedo ou mais tarde isso significa a perda total das imagens formadas (2019). Portanto, não é difícil imaginar que se a Library of Congress tivesse realizado o processo dessa forma, o resultado teria sido desastroso, e o material, muito provavelmente, completamente perdido.

Comparativamente, os rolos de papel não apresentavam esse tipo de risco. Tradicionalmente, o material utilizado para produzi-los era o papel brometo (Wagner, 1969). Suas vantagens foram apontadas num guia prático escrito por John A. Tennant, que destaca sua lenta deterioração (mesmo em condições não ideais), facilidade de manuseio e versatilidade na cópia de diversos tipos de negativo (2008). Portanto, não



RELICI

é exagero deduzir que seu uso foi um fator determinante para sobrevivência da coleção.

Isso não significa que o material não apresentasse desafios. Kemp Niver destaca que, ao assumir o projeto em 1953, o primeiro grande obstáculo encontrado foi o enrugamento do papel e a perda de contraste das imagens, uma consequência de a emulsão fotográfica ter permanecido em posição curvada durante décadas. A solução foi mergulhar os rolos em água e secá-los, o que restaurou parte de sua aparência plana e brilhante (1964).

Se esse procedimento pôde ser repetido com todos os itens da coleção, o mesmo não se pode dizer das etapas subsequentes. Ao optar por copiar os rolos de papel para películas de 16 mm, a equipe de Kemp Niver enfrentou um problema de falta de padronização: nos primórdios do cinema, era comum que cada diretor ou operador de câmera produzisse seu próprio equipamento, o que significava que definiam a largura do filme, o número de perfurações, o número de quadros por segundo, etc. Como os paper prints eram cópias em papel produzidas diretamente a partir dos negativos, cada um deles tinha suas próprias particularidades.

Retomando o exemplo de Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze, temos um cartão de 5x7 polegadas sem perfurações ou divisões claras entre as linhas dos fotogramas. O desafio, nesse caso, foi copiar as imagens de forma estável e preservar sua aparência original na medida do possível. Outro ponto a ser considerado é que, entre as décadas de 1890 e 1910, o cinema não seguia o padrão de 24 quadros por segundo que foi estabelecido posteriormente. Se imagens filmadas a 12 fps fossem projetadas a 24 fps, por exemplo, o efeito obtido seria o de uma aceleração artificial, pois mais quadros por segundo seriam exibidos do que o que fora originalmente planejado. Por outro lado, se imagens registradas a 40 ou 50 fps fossem projetadas a 24 fps, a imagem pareceria em câmera lenta. Esse obstáculo exigiu um esforço criativo considerável. Para adaptar o filme de Edison aos padrões contemporâneos, a solução proposta foi fotografar cada imagem quatro vezes, o que proporcionou movimentos “quase naturais” em uma projeção contemporânea (Niver, 1964).



RELICI

Naturalidade à parte, assistir ao curta-metragem com uma taxa de quadros mais alta é certamente diferente da experiência do público em 1894.

Também devemos considerar que alguns filmes do cinema mudo eram coloridos artesanalmente utilizando técnicas de tinting e toning. Como em ambos os casos a cor desejada era adicionada somente aos positivos destinados à projeção, esse aspecto se perdeu nos paper prints. Assim, é seguro assumir que pelo menos alguns itens da coleção não foram vistos novamente com as cores desejadas pelos seus produtores. Claro, se essa fosse a intenção, os positivos de 16 mm produzidos por Niver poderiam ter sido submetidos ao mesmo procedimento, em uma tentativa de reproduzir os tons usados nas primeiras décadas do cinema. Nesse sentido, Paolo Cherchi Usai argumenta que cópias feitas com esse objetivo “não são mais 'duplicatas' no verdadeiro sentido do termo”, já que as cores são baseadas em fontes secundárias (2019). Os novos positivos, no entanto, não passaram por esse processo.

Com isso em mente, podemos assumir que ao passo que o suporte em papel e suas propriedades físico-químicas garantiram a preservação de uma série de obras de importância histórica, sua a materialidade ditou a maneira como tais obras passaram a ser vistas. Isso nos leva a questionar: será que os aspectos físicos do papel de alguma forma “corromperam” os filmes originais? Aqui, cabe uma reflexão proposta por Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Mecânica*: “A partir de um negativo fotográfico, por exemplo, pode-se fazer qualquer número de cópias; solicitar a cópia 'autêntica' não faz sentido” (1935). Afinal, o que é autenticidade? Em um meio que depende de sucessivas gerações de negativos e positivos, esse conceito parece ser muito vago. Se considerarmos as dificuldades financeiras e institucionais impostas à preservação de filmes, esse parece ser mais um aspecto de interesse histórico e acadêmico do que um problema estético digno de nota.

Neste ponto, é importante pensar de forma prática e analisar as obras que sobreviveram diretamente graças à existência dos paper prints. Ao abordar o assunto, Kemp Niver não esconde seu entusiasmo, o que é natural para alguém que esteve



RELICI

pessoalmente envolvido com a coleção: ele destaca, por exemplo, que graças a ela, estudantes de cinema podem acompanhar a evolução do cinegrafista Billy Bitzer e do diretor pioneiro D. W. Griffith, cujos primeiros experimentos com luz e câmera foram registrados em papel (1964). *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, é outro exemplo de uma obra que deve sua preservação ao suporte de papel (Niver, 1964). Um marco histórico no cinema, o curta-metragem representou um avanço em termos de direção, narrativa e edição, tornando-se parte do panteão dos primeiros filmes mudos de ficção estadunidenses. Já pensando em termos de acessibilidade digital, o catálogo online da Library of Congress, sob a etiqueta de colaborador Paper Print Collection, oferece 606 itens diferentes disponíveis para consulta gratuita. Entre eles estão filmes de Georges Méliès, William C. Pailey, etc. Isso sem mencionar os cinejornais sobre figuras históricas e eventos importantes da época.

Portanto, o impacto prático do suporte de papel é considerável. Mas uma vez que os paper prints garantiram a sobrevivência de obras que estavam quase perdidas, o que será de seu próprio futuro?

O FUTURO MATERIAL DOS PAPER PRINTS

Ao discutir o futuro das mídias físicas, é praticamente inevitável que a digitalização seja abordada. Inegavelmente, a chegada da era digital representou, de muitas maneiras, avanços significativos para a preservação de filmes. Henri Langlois, um dos fundadores da Cinemateca Francesa, por exemplo, considerava a exibição como o objetivo final da preservação, muitas vezes em detrimento do lado burocrático do arquivamento (Houston, 1994). Nesse sentido, sem dúvida, a digitalização permite que obras da era do cinema mudo alcancem um público mais amplo. A coleção de paper prints, como abordado anteriormente, pode ser consultada gratuitamente no site da Library of Congress, e é inegável que iniciativas do tipo contribuem para o trabalho de pesquisadores e entusiastas.

A digitalização, no entanto, não é uma solução definitiva, pois também envolve problemas de deterioração e instabilidades. Paolo Cherchi Usai argumenta que,



RELICI

embora seja uma aliada importante, satisfaz o desejo de acesso imediato em detrimento da preservação a longo prazo (2019). Nesse caso, nos voltamos novamente à mídia analógica. Boleslaw Matusewski, um dos primeiros escritores a abordar a necessidade da criação de arquivos cinematográficos, argumenta em *Une Nouvelle Source de l'Histoire* que o meio original, ou seja, o negativo, deve ser sempre catalogado, arquivado e preservado (1898). Isso se tornou uma das leis da preservação cinematográfica: sempre que necessário, deve ser possível retornar ao original. Mas, no presente caso, os objetos de estudo não são negativos, o que nos leva à seguinte questão: se os rolos de papel foram usados para produzir novas cópias, existe algum uso futuro para esse material? Afinal, tiras de papel brometo não são projetáveis, pois lhes falta transparência.

O que essa visão simplista ignora é que, mesmo sendo uma matriz de características peculiares, os paper prints são o que resta de mais próximo de inúmeros "originais". Nada contém mais informações visuais de Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze do que o cartão de 5x7 polegadas armazenado na Library of Congress. Isso acontece porque, como detalha Cherchi Usai, a produção de novos negativos e subsequentes positivos de um filme representa novas gerações de cópias, e a cada geração, uma certa porcentagem de informações visuais é perdida (2019).

Portanto, de certa forma, a qualidade material da coleção resiste a qualquer avanço tecnológico: quando a Library of Congress decidiu produzir cópias em 35 mm dos filmes, foi aos rolos de papel que recorreu (The Library of Congress, s.d.). Da mesma forma, caso decida no futuro produzir cópias em película de qualidade ainda maior, ou até mesmo digitalizar toda a coleção em 4K, é necessário que o material original permaneça disponível. Considerando a durabilidade do papel brometo, se armazenado corretamente, é provável que sobreviva a muitas gerações de cópias físicas e digitais.

CONCLUSÃO



RELICI

Ao analisar os paper prints da Library of Congress, notamos uma passagem muito peculiar na história do cinema estadunidense, a começar pela contradição que marcou seu nascimento: os mesmos produtores que visavam o lucro imediato e que, conseqüentemente, não se importavam com a preservação de filmes, involuntariamente foram responsáveis por sua sobrevivência. Afinal, os rolos de papel surgiram da confluência de interesses financeiros com políticas burocráticas ainda mal definidas. A Library of Congress, por sua vez, tornou-se um importante repositório de filmes ao receber e, posteriormente, preservar o material.

Para além do contexto institucional, há os aspectos físico-químicos que permitiram sua sobrevivência por tanto tempo e que, mais tarde, definiram em parte como as obras passaram a ser vistas por novos públicos. Estar ciente disso significa entender que nunca podemos dissociar preservação e materialidade, obra de arte e suporte físico. Os conceitos andam de mãos dadas, tanto em termos artísticos quanto arquivísticos.

Paolo Cherchi Usai propõe que cada cópia de um filme possui uma narrativa própria e que “É a sobrevivente de um processo de seleção complexo, muitas vezes aleatório, não muito diferente de um esquema evolutivo darwiniano” (2019). Os paper prints certamente possuem sua história intrínseca e, mais do que isso, nos ajudam a reconstruir uma narrativa maior: a do cinema estadunidense de 1893 a 1915. Portanto, é essencial que continuem existindo na sua forma original.

Certamente, mesmo mais de 130 anos após o envio da primeira cópia em papel brometo para a Library of Congress, ainda há muito a aprender sobre esse material e, com o devido cuidado, outros 130 anos podem se passar sem que perca seu interesse histórico.

REFERÊNCIAS

BARNOUW, Erik. “Introduction”. In: NIVER, Kemp R. **Early motion pictures: The Paper Print Collection in the Library of Congress**, Library of Congress, pp. 15–16, 1985.



RELICI

BENJAMIN, Walter. **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.** Illuminations, ch. V, 1935.

BLACKSMITH Scene. Direção: William. K. L. Dickson. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1893.

BORDE, Raymond. **The fragile art of film.** The UNESCO Courier: A Window Open on the World, vol. XXXVII, no. 8, 1984.

EDISON Kinetoscopic Record of a Sneeze. Direção: William K. L. Dickson. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1894.

GRIMM, Charles B. **The origins of the Library of Congress Paper Print Collection.** Journal of Film Preservation, no. 101, pp. 95–102, 2019.

DUPIN, Christophe. **First tango in Paris: the birth of FIAF, 1936-1938.** The Journal of Film Preservation, no. 88, pp. 43–57, 2013.

HOUSTON, Penelope. **Keepers of the frame: the film archives.** British Film Institute, 1994.

MALONEY, Wendi. **The Big Bang of cinema: library researcher finds first copyrighted film.** The Library of Congress, 2022

MATUSZEWSKI, Boleslaw. **Une nouvelle source de l'histoire.** 1898.

NIVER, Kemp R. **From film to paper to film: the story of the Library of Congress paper print conversion program.** The Quarterly Journal of the Library of Congress, vol. 21, no. 4, pp. 248–264, 1964.

PIERCE, David. **The survival of American silent feature films, 1912-1929.** Council on Library and Information Resources and The Library of Congress, 2013.

SLIDE, Anthony. **Nitrate won't wait: a history of film preservation in the United States.** McFarland & Co., Jefferson, N.C., 1992.

TENNANT, John A. **Bromide printing and enlarging.** Project Gutenberg, 2008. Disponível em: www.gutenberg.org/ebooks/24637.

THE Great Train Robbery. Direção: Edwin S. Porter. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1903.



RELICI

THE LIBRARY OF CONGRESS. **Digitizing the collection.** Disponível em: www.loc.gov/collections/theodoreroosevelt-films/about-this-collection/digitizing-the-collection.

USAI, Paolo Cherchi. **Silent cinema.** Bloomsbury Publishing Plc eBooks, 2019.

WAGNER, R. W. **Preservation of the newsreel films of President Harding.** Ohio History Journal, vol. 78, no. 2, pp. 138–140.

WILLIAMSON, Collin; DRISKEL, Dana. **Reclaiming 'lost' films.** Moving Image, vol. 16, no. 1, pp. 125–134, 2016.