



POLÍTICAS E ESTRATÉGIAS DE PATRIMONIALIZAÇÃO DO CINEMA AMADOR E FAMILIAR

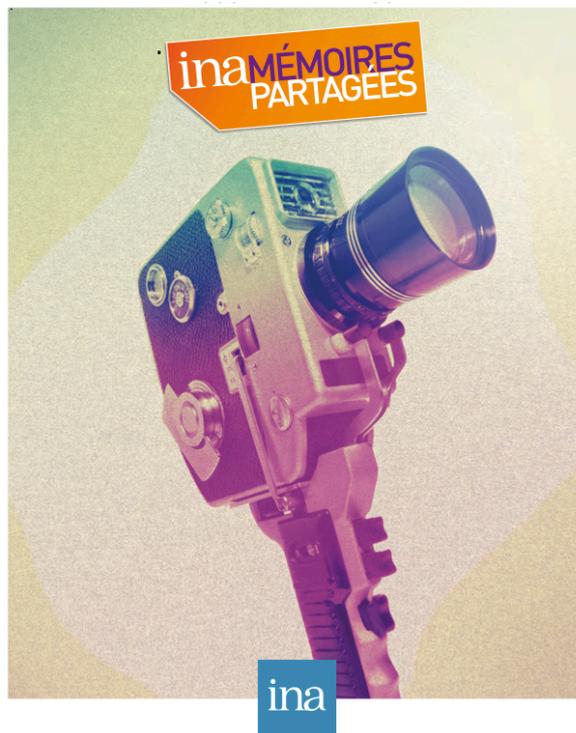
Thais Continentino Blank

Resumo: Assistimos desde a década de 1990 ao aumento significativo de instituições públicas que têm como missão a conservação e difusão de filmes amadores e familiares. Este artigo propõe investigar em que contexto e circunstâncias, objetos concebidos para permanecerem no seio familiar e amical passam a ser considerados como patrimônio histórico. Tendo como exemplo privilegiado a constituição dos acervos públicos franceses, propomos uma reflexão acerca das motivações, estratégias e dilemas que acompanham as imagens nesta trajetória que vai do privado ao público, da memória à história.

Palavras-chave: Cinema Amador; Filmes de Família; Arquivo; História; Documento

Abstract: Since the 1990's we have witnessed a significant expansion of public institutions with the purpose to preserve and diffuse amateur and familiar films. This article's purpose is to investigate in which context and circumstances these objects, conceived to remain in an intimate and familiar realm, begin to be considered as historical heritage. Through the privileged example of French public archives, we propose a consideration on the motivations, strategies and dilemmas siding these images in their course from private to public domain, from memory to history.

Keywords: Amateur Cinema; Home-Movies; Archive; History; Document



Introdução

1981, o *National Museum of Natural History*, em Nova York, estabelece como uma das suas atividades a coleta e preservação de filmes amadores como documentação de atividades históricas e culturais. Em 1991, é criada em Paris a *Inédits*, associação sem fins lucrativos, que tem como objetivo encorajar a coleta, a conservação, o estudo e a valorização dos filmes amadores. 1994, a *Library of Congress*, em Washington, incorpora o filme de Abraham Zapruder, cineasta amador que registrou a morte do presidente Kennedy, na lista dos filmes que devem fazer parte do *National Film Registry* e preservados pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos¹.

Estes são apenas alguns exemplos das iniciativas tomadas nas últimas duas décadas no sentido de incluir os filmes amadores e domésticos² em centros de preservação de imagem. Das

¹ O *National Film Registry* é concedido anualmente para uma seleção de filmes escolhidos por membros de um conselho de especialistas de diversas áreas que compõem o *National Film Preservation Board*. Os filmes selecionados visam expressar a diversidade da cultura audiovisual dos Estados Unidos e a necessidade de sua preservação. A lista inclui filmes de ficção, documentários, curtas-metragens, filmes amadores e caseiros, publicidade e filmes experimentais.

² Neste artigo optamos por não problematizar as definições de “cinema amador” e “filme doméstico”, ainda que como conceitos e prática estes termos precisem ser pensados e discutidos, dentro da proposta



cinematecas regionais francesas ao arquivo criado pelo cineasta Peter Forgács, na Hungria, vemos o aumento significativo de instituições públicas e privadas que têm como missão a conservação e difusão destas imagens. Inicialmente marcadas pelo estigma do “malfeito”, do “não-profissional”, ocupando um papel secundário na história oficial do cinema, as imagens amadoras e domésticas parecem experimentar uma virada definitiva. Elas deixaram o restrito circuito do cinema experimental, as pequenas salas dos cineclubes, a limitada circulação das publicações especializadas, os arquivos particulares formados nos seios das famílias e invadiram o universo audiovisual contaminando e sendo capturadas pela mídia, pela publicidade, pelo cinema comercial, pelas redes, pelos documentários.

O aumento da produção, da difusão e da incorporação dos filmes amadores e familiares em diferentes obras audiovisuais veio acompanhado pelo maior interesse na sua preservação. No entanto, foi preciso esperar quase oitenta anos para que os filmes de famílias sorridentes, de viagens de férias, de encenações íntimas, fossem incorporados aos acervos públicos. A proposta deste artigo é realizar um estudo de caso e analisar os dilemas e controvérsias que envolveram a recente constituição do acervo de filmes domésticos do maior arquivo público francês, o Institut National de l’Audiovisuel (INA). Em 2012, uma das maiores instituições de salvaguarda audiovisual da França lançou uma grande campanha para estimular a doação de filmes familiares. A operação batizada de *Mémoires partagées* foi alvo de duras críticas e foco de grandes polêmicas. Neste artigo, propomos entender a origem e o que está por trás das controvérsias suscitadas pelo INA.

A opção pelo estudo de caso do arquivo francês não ignora o fato de que a valorização de filmes amadores por parte dos arquivos públicos tenha ocorrido também no Brasil. No início dos anos 2000 a Cinemateca Brasileira colocou em marcha o *Censo cinematográfico* – um ambicioso projeto que teve como objetivo principal “fazer um levantamento de todos os filmes feitos no Brasil desde o século XIX até a atualidade”³. Como parte do *Censo*, a Cinemateca promoveu pelo país uma campanha de doações de filmes que abarcava registros caseiros e familiares. Para a divulgação do projeto a instituição contou com uma reportagem veiculada em rede nacional no programa *Fantástico*, que apresentou para o grande público a estrutura da cinemateca – com seus “depósitos propícios para armazenar filmes”⁴ - e exibiu no horário nobre de domingo algumas raras filmagens brasileiras dos primeiros anos do século XX. Imagens que, como afirmou o pesquisador Carlos Roberto de Sousa, sobreviveram por todo um século de

do artigo nos pareceu necessário trabalhar com a mesma definição que orienta a classificação destas imagens nos fundos de arquivo: imagens em movimento realizadas por não profissionais, sem fins comerciais, como atividade de hobby ligada ao lazer.

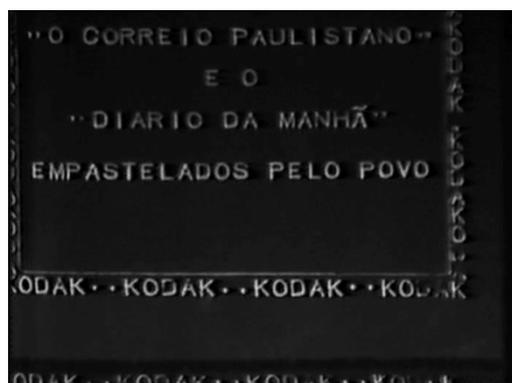
³ Locução do programa *Fantástico*, Rede Globo, 2002.

⁴ Idem.



cinema apesar da longa ausência de políticas efetivas interessadas na conservação da memória visual brasileira⁵. Enfim, na aurora do século XXI, esses preciosos registros encontravam, como dizia o locutor do programa, “uma luz no final do túnel”⁶. Ao final da reportagem o apresentador conclamou a população a doar seus filmes familiares fechando a emissão com a eficácia de um *slogan*: “agora só falta aquela gravação que você esqueceu no fundo do baú”⁷.

O apelo da reportagem em rede nacional fez com que pessoas como Marieta Mattos procurassem a instituição. Dona de um rico material filmado pelo pai ao longo dos anos 1920, Dona Marieta, então uma senhora de idade e sem herdeiros, descobriu através da emissão dominical uma forma de garantir para a posteridade os “ricos documentos feitos por seu pai”⁸. Nos filmes rodados por Júlio de Mattos, pai de Marieta, cenas familiares se misturam a raros registros de acontecimentos públicos da história recente do Brasil. Médico bem sucedido do interior paulista, homem das ciências, entusiasta da modernidade e do progresso, Júlio de Mattos filmou por mais de uma década o crescimento da filha e os fatos marcantes do seu tempo. Em meio às estripulias da pequena Marieta encontramos imagens da construção do edifício Martinelli, na época o maior arranha céu da capital paulista, e da agitação popular que tomou conta de São Paulo em outubro de 1930. A sequência apresentada com a cartela “Ecos da Revolução de Outubro de 1930” mostra a multidão nas ruas, o ataque dos populares ao prédio do jornal Correio Paulistano e a recepção ao General Isidoro Dias Lopes.



⁵ SOUZA, Carlos Roberto. “Estratégias de sobrevivência” In PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Org.) *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. São Paulo: Azougue Editorial, 2011.

⁶ Locução do programa *Fantástico*, Rede Globo, 2002.

⁷ Idem.

⁸ Entrevista concedida por Marieta Mattos em 2011 à pesquisadora Thais Blank. São Paulo.



Frames retirados da sequência "Ecos da Revolução de Outubro de 1930", de Julio de Mattos (Cinemateca Brasileira)

Este precioso e heterogêneo material produzido por Júlio de Mattos foi incorporado à Cinemateca Brasileira mais de sete décadas após as filmagens graças ao apelo do programa de domingo. Na instituição, as imagens passaram a integrar a Base de Dados de Filmes Domésticos da Cinemateca ao lado outras centenas de registros que chegaram ao arquivo em diferentes momentos. Em entrevista concedida em 2014, Fernanda Coelho, coordenadora de preservação da Cinemateca Brasileira, afirmou não ser possível identificar o momento exato de criação do acervo de filmes domésticos da Cinemateca ou mesmo reconhecer um elemento disparador que tenha incentivado a doação e a consequente incorporação destes materiais ao arquivo, nas palavras de Fernanda, “o acervo se formou por motivações pessoais dos depositantes: o avô morreu e não sabem o que fazer com aquele filminhos que cheiram mal, estão de mudança e os filmes não tem mais utilidade porque o projetor quebrou...”.⁹ Ainda que não seja possível identificar um momento inaugural, não restam dúvidas de que o projeto *Censo cinematográfico* tenha colaborado na sistematização e na ampliação deste acervo.

Fernanda Coelho relatou também que apenas entre o período de 2009 e 2014 “mais de 508 materiais domésticos já passaram pela Cinemateca” e que “apesar de nunca ter havido uma política institucional de prospecção destes acervos”, ocorreram ações localizadas de pesquisadores e funcionários ligados ao arquivo que podem ter contribuído para “intensificar a entrada de filmes domésticos”¹⁰. Este é o caso do *Home Movie Day* (Dia do Filme Doméstico), “iniciativa criada por arquivistas audiovisuais preocupados com a preservação e a difusão de filmes amadores produzidos nas bitolas 9.5mm, 8mm, Super-8 e 16mm”¹¹, que teve a sua

⁹ Entrevista concedida por Fernanda Coelho por email em 2014 à pesquisadora Thais Blank.

¹⁰ Idem.

¹¹ Site da Cinemateca Brasileira <http://www.cinemateca.gov.br/programacao.php?id=74> consultado em 5 de novembro de 2014.



primeira edição em outubro de 2010. Organizado em diversos países do mundo, o *Home Movie Day* ganhou uma versão brasileira graças ao empenho dos arquivistas e pesquisadores.

É graças também a iniciativas individuais que hoje conhecemos um pouco mais dos mecanismos de patrimonialização do cinema doméstico no Brasil. Em 2010, a pesquisadora Lila Foster defendeu na Universidade Federal de São Carlos a dissertação *Filme domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*, onde apresentou os dilemas que acompanham a incorporação desses materiais de caráter privado em uma instituição pública. Os desafios descritos por Foster vão desde a dificuldade de indexação e catalogação, até as questões de caráter jurídico que acompanham um arquivo constituído de especificidades. Como afirma a pesquisadora:

o acervo de filmes domésticos é extremamente frágil no que tange o seu estatuto jurídico e informacional. Os registros de depositantes estão defasados dificultando o acesso às famílias depositantes, fonte primordial de informação. Muitos títulos atribuídos no momento da incorporação (primeiro momento da catalogação) são excessivamente genéricos e poderiam ser mais esclarecedores acerca do conteúdo já que a maioria dos filmes domésticos não passa pelo processo completo de catalogação.¹²

Apesar do esforço feito pela Cinemateca na conservação dos filmes domésticos e do trabalho realizado pelos pesquisadores e arquivistas que nutrem o interesse por esta produção, no que se refere aos processos de patrimonialização e conservação dos filmes amadores e familiares, ainda estamos muito distantes da realidade francesa. Não houve até o momento uma política continuada voltada exclusivamente para a valorização dessas imagens e a Cinemateca Brasileira¹³ é a única instituição pública no país a lidar com esse material de forma sistemática. Para analisar as estratégias, dilemas e conflitos que acompanham os filmes amadores na sua incorporação nos fundos da Cinemateca Brasileira é preciso levar em conta as especificidades de um país que mantém uma parca e frágil política de preservação da sua memória audiovisual. Neste artigo, nos interessa aprofundar o estudo de caso da instituição francesa exatamente por ela estar inserida em um contexto onde, como afirma o historiador Eduardo Morettin, o “desenvolvimento da indústria cinematográfica é fortemente vinculado à tradição

¹² FOSTER, Lila. *Filme domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

¹³ A Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, também possui materiais de origem familiar, no entanto, não existe uma base de dados disponível para consulta pública onde seja possível encontrar informações sobre o acervo de forma sistemática.



arquivística”¹⁴. Partindo do caso específico do arquivo público francês INA, propomos uma reflexão acerca das motivações, estratégias e dilemas que acompanham as imagens nessa trajetória que vai do privado ao público, da memória à história.

Imagens amadoras e familiares: da memória à história

Antes de nos debruçarmos sobre a operação *Mémoires partagées* e as estratégias de criação do acervo de filmes domésticos do Institut National de l’Audiovisuel, com sede em Paris, faremos um recuo para entender o contexto e as circunstâncias que permitiram que filmes amadores e familiares fossem incorporados aos arquivos públicos. A valorização das imagens produzidas por cineastas não profissionais enquanto patrimônio histórico se confunde com a história da preservação dos registros sonoros e visuais como um todo, com os processos de formação das cinematecas e, de uma forma mais ampla, com as transformações ocorridas dentro da própria disciplina histórica.

Em março de 1898, quando o cinema ainda dava seus primeiros passos, um fotógrafo polonês residente na França publicou um folheto de doze páginas que pode ser considerado o texto fundador dos arquivos cinematográficos. Em “*Une nouvelle source pour l’histoire (Création d’un dépôt de cinématographie)*”, Boleslas Matuszewski propôs a criação de um museu ou “depósito histórico de filmes” e defendeu, pela primeira vez, o cinema como modo de escrita da história. Ao advogar pela preservação das películas, Matuszewski afirmava que era necessário “dar a essa fonte, talvez privilegiada, a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso que aos arquivos já conhecidos”¹⁵.

Matuszewski alegava também o privilégio do cinema sobre outras fontes históricas, pois esse possibilitaria, segundo o fotógrafo, uma “visão direta da realidade histórica”¹⁶ substituindo a necessidade de investigação e estudo dos eventos do passado. Nas palavras do autor, “a fotografia animada, uma vez que permite uma visão direta (do passado), suprimirá (...) a necessidade de investigação e estudo”¹⁷. Em seu texto, Matuszewski evocou também a

¹⁴MORETTIN, Eduardo. “Cinema Como Documento Patrimonial” In *Revista Contraplano*, 2013. Acessada em 10 de novembro de 2014. <http://contraplano.sesctv.org.br/2013/09/05/eduardo-morettin-cinema-como-documento-patrimonial/>

¹⁵MATUSZEWSKI, Boleslas *apud* VÉRAY, Laurent. *Les images d’archive face à l’histoire*. Paris: Scérén, 2011, p. 27.

¹⁶Ibidem.

¹⁷MATUSZEWSKI, Boleslas. *Une nouvelle source de l’histoire du cinéma (Création d’un dépôt de cinématographie historique)*. In MAZARAKI, Magdalena (Org), Boleslas Matuszewski. *Écrits cinématographiques*. Paris: Association française de recherche sur l’histoire du cinéma/ Cinémathèque française, 2006. Tradução livre.



capacidade do cinema de fazer “reviver o passado”, de “ressuscitar os mortos”. Suas considerações teóricas o levaram a dar importância à “cinematografia de família”, que para ele permitiriam “bem mais tarde reencontrar, com a aparência da vida, nas suas maneiras de ser, nos seus hábitos particulares, os homens que a morte terá carregado”¹⁸.

Matuszewski não foi o único a atentar para as imagens familiares e amadoras nos primórdios do cinema. Uma resenha publicada no jornal francês *La poste*, em 30 de dezembro de 1895, também enalteceu o poder da nova tecnologia em produzir documentos da história dos homens comuns:

Quando estes aparelhos estiverem livres ao público, quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta. E a história cotidiana, da nossa moral, dos nossos costumes, o movimento das nossas multidões, passarão para a posteridade, não mais fixada, mas com a exatidão da vida.¹⁹

No entanto, apesar da resenha premonitória publicada no *La poste* e dos esforços de Matuszewski, o cinema, em especial as imagens amadoras e domésticas, ainda teriam que esperar algumas décadas até possuírem arquivos inteiramente dedicados à sua preservação. Em artigo intitulado “*Les premières cinémathèques*”, Nadia El Kenz recompõe os processos de constituição das cinematecas europeias. A autora mostra que a partir da década de 1930 surgem as primeiras instituições de caráter público interessadas em preservar o cinema como um bem em si mesmo e não fundamentadas em princípios de troca e comercialização²⁰. Diferentemente das iniciativas tomadas anteriormente aos anos 1930, que eram motivadas por razões utilitárias, os “arquivos modernos” possuem uma “visão universal do cinema”²¹ e são baseados sobre a noção cultural da salvaguarda de uma arte. Nadia El Kenz afirma que a criação das cinematecas esteve diretamente ligada ao desejo de preservar os filmes mudos em pleno processo de extinção e sublinha que os anos 1930 correspondem ao momento em que os filmes deixaram de ser vistos como mercadoria e passaram a ser entendidos como bens culturais.

¹⁸ MATUSZEWSKI, Boleslas *apud* VÉRAY, Laurent. *Les images d'archive face à l'histoire*. Paris: Scérén, 2011, p. 28.

¹⁹ *La poste* *apud* ALLARD, Laurance. “*L' amateur: une figure de la modernité esthétique*”. *Communications*, Paris, 1999, p. 68 -85.

²⁰ Antes da existência das Cinematecas, os primeiros produtores de filmes, diante da necessidade de preservar a sua produção contra os atos de contrafação, depositavam suas obras nos depósitos das bibliotecas públicas. Entre os depósitos conhecidos podemos citar a *Library of Congress de Washington* e o *Cabinet de Estampes de Paris*.

²¹ EL KENZ, Nadia. “*Les premières cinémathèques*” In *Communications et langages*. N° 108, segundo trimestre 1996, p. 80-93.



Henri Langlois, um dos fundadores da Cinemateca Francesa (criada em 1936 e financiada em grande parte pelo Estado), conta que nos primeiros anos de vida da instituição os esforços de conservação foram dirigidos sobretudo aos filmes considerados “obras-primas”²². No entanto, pouco a pouco, Langlois e outros conservadores mudaram de discurso e substituíram os critérios artísticos e estéticos por um olhar histórico e sociológico. O discurso calcado na preservação dos filmes como obra de arte deu lugar ao argumento de que todo o filme, bom ou ruim, revela algo sobre a sociedade em que foi produzido e constitui um testemunho sobre as formas de viver e a mentalidade de uma época.

Nós logo entendemos que deveríamos tentar conservar tudo, salvar tudo, manter tudo, e renunciar a representar o papel de aficionados por clássicos. Com o tempo, percebemos que todos os valores eram modificáveis: o que parecia de bom gosto se tornava entediante, o que parecia espalhafatoso se tornava harmonioso. Como nós poderíamos nos permitir julgar? Apenas a distância poderia estabelecer a verdadeira escala de valores²³.

Apesar da renúncia em “representar o papel de aficionados por clássicos”, a Cinemateca Francesa comandada por Henry Langlois acabou por se consolidar como instituição de guarda de obras canônicas do cinema. Neste artigo não nos interessa travar um debate aprofundado sobre a história da constituição da Cinemateca Francesa ou sobre a personalidade de Henry Langlois, que foi muitas vezes acusado de não ter dado espaço ao cinema experimental ou aos filmes que não fazem parte da história oficial do cinema. Ainda que houvesse uma distância entre o discurso proferido por Langlois e as práticas adotadas pela Cinemateca, é relevante o fato de que dentro do próprio campo do cinema a defesa da necessidade de preservação das películas tenha rapidamente adotado a noção de que os filmes, independentemente de suas qualidades estéticas e artísticas, fornecem um testemunho sobre seu tempo histórico.

Na mesma década em que Henri Langlois fundou a Cinemateca Francesa uma corrente de historiadores, também resididos na França, formava a Escola dos Annales. Lucien Febre e Marc Bloch propuseram uma nova concepção de história que ia de encontro aos fundamentos da escola positivista predominante na época. Entre outras novidades, Febre e Bloch apontaram para uma ampliação da noção de documento para além do texto escrito, defendendo que “seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documento especializado para esse uso”²⁴.

²² LANGLOIS, Henri apud EL KENZ, Nadia. “*Les premières cinémathèques*”, in *Communications et langages*, n. 108, 2º trimestre 1996, p. 80-93.

²³ Ibidem.

²⁴ BLOCH, Marc apud LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990, p. 446.



O alargamento das fronteiras do documento histórico, proposto pela Escola dos Annales, veio acompanhado da crítica da própria noção de documento. Febre e Bloch propuseram um fazer histórico capaz de escapar da percepção consolidada desde o Renascimento e aperfeiçoada pelos historiadores positivistas do século XIX que se fundamentava sobre a procura da autenticidade, sobre a diferenciação entre o falso e o verdadeiro. Este movimento iniciado nos anos 1930 terá seu auge na década de 1970, quando o historiador Jacques Le Goff, dialogando com Foucault, discute a noção de *monumento* dentro da historiografia. Partindo do princípio de que não existe documento objetivo, inócuo, e alegando que todo documento possui uma carga de intencionalidade²⁵, Le Goff defende a ideia de que todo documento é também *monumento*:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa²⁶.

A crítica interna do documento veio acompanhada da afirmação da necessidade de olhar para “outros” documentos da história. Como afirma Le Goff, a partir dos anos 1960 o interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, a história política, diplomática e militar. Interessa-se por todos os homens, pelo cotidiano, pelos pequenos acontecimentos²⁷. Nos anos 1970, Marc Ferro, historiador da terceira geração da Escola dos Annales, publicou o artigo intitulado “O filme: uma contra-análise da sociedade?” e inseriu definitivamente o cinema no campo da historiografia:

O filme, aqui, não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale por aquilo que testemunha. (...) A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente.²⁸

²⁵ LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

²⁶ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990, p. 460.

²⁷ Idem.

²⁸ FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p 2-6.



Ao refazer este percurso desejamos evidenciar que o processo de criação das Cinematecas, no sentido moderno do termo, se dá no mesmo momento em que a História enquanto disciplina, com a primeira geração da Escola dos Annales, começa a abrir seus horizontes e a aceitar a incorporação de novas fontes. Por sua vez, as próprias Cinematecas acompanham o movimento de abertura e alargam também suas fronteiras, incorporando a partir dos anos 1980 os acervos de filmes amadores e familiares. Esta incorporação se baseia, como veremos adiante, na defesa de que as imagens domésticas são também documentos da história. O interesse historiográfico pela vida dos homens comuns, sobre os pequenos acontecimentos, se reflete na prática dos arquivos quando eles abrem as suas portas para o cinema doméstico.

No entanto, enquanto a Nova História avançou na crítica interna ao documento afirmando a necessidade de trabalhar sobre as suas condições de produção, grandes instituições de guarda audiovisual continuam, em muitos casos, a incorporar os filmes amadores e familiares calcando-se no discurso da autenticidade, do verdadeiro e do original. Nas próximas páginas deste artigo analisaremos e problematizaremos alguns argumentos e procedimentos utilizados pelo *Institut national de l'audiovisuel* na incorporação dos filmes domésticos aos seus acervos e que parecem remodelar e modernizar o discurso da objetividade do documento, que permitiria um acesso direto aos eventos do passado. Nosso intuito não é confrontar ou desvalorizar o trabalho que realizam, mas entender sobre que bases estão calcadas as diferentes possibilidades de visibilidade e patrimonialização do cinema doméstico.

As promessas do arquivo

Em 2012, o INA abriu suas portas para as imagens amadoras. Uma grande campanha de marketing foi lançada em diferentes meios de comunicação. Sob o *slogan* “*Nous sommes amateurs... de vos films amateurs*” a operação *Mémoires partagées*, ainda em desenvolvimento, convoca os cidadãos franceses a escolherem “entre seus *souvenirs* os vídeos que testemunham uma época ou um acontecimento da nossa história”²⁹. No dossiê de imprensa publicado na época do lançamento do projeto o INA explica as suas motivações:

Em uma época em que cada um pode tomar parte da esfera midiática, nos pareceu necessário ampliar nosso trabalho de preservação e dar o devido valor aos filmes ditos “amadores” lançando um apelo à contribuição. Porque o INA constrói uma memória audiovisual comum, os filmes amadores possuem um lugar em nossos fundos. Estes

²⁹ *Dossier de presse: INA, Mémoires partagées*. Disponível em: <http://www.ina.fr/themes/memoires-partagees> – acessado em 12 de janeiro de 2013.



souvenirs, que possuem em sua origem um uso privado, serão valorizados no site ina.fr, onde eles complementarão e enriquecerão as milhares de horas de imagens e sons fornecendo um olhar diferente: o do público.³⁰

Os procedimentos a serem adotados pelos interessados são explicados passo a passo no site do projeto. Aqueles que desejarem transformar suas imagens de família em patrimônio do Estado francês devem encaminhar o material filmado (são aceitos filmes em película ou videocassete³¹) para a *Forever*, empresa parceira do INA que se ocupa da digitalização das imagens concedendo ao doador um desconto de trinta por cento sobre o valor total do serviço. Após ser digitalizado o material original é devolvido ao doador e os arquivos digitais são incorporados na plataforma *Dailymotion*, onde ficam a disposição dos “*experts*” do INA. A equipe do INA tem a missão de escolher entre as centenas de horas de imagens aquelas que segundo eles “apresentam um valor patrimonial”. Apenas os vídeos selecionados são disponibilizados para o público no site ina.fr podendo, assim, “entrar na memória coletiva”.³²

Em seu primeiro ano de existência o site do INA já incorporou mais de 250 filmes amadores. No entanto, apesar do apelo junto ao público, a operação *Mémoires partagées* causou grande polêmica entre acadêmicos e arquivistas franceses. A direção do INA é acusada de ser irresponsável e de utilizar o patrimônio como ferramenta marketing. Grande parte das críticas se dirigem às *démarches* adotadas pela instituição no passo a passo descrito acima. Especialistas afirmam que o projeto *Mémoires partagées* coloca em risco os documentos, uma vez que o INA não oferece o acondicionamento em condições ideais dos materiais originais em película e videocassete mantendo somente os arquivos digitais. A salvaguarda de dados digitais é uma das grandes questões em pauta no universo da preservação audiovisual.

Em 2005, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos EUA convocou uma “reunião de cúpula”³³ com arquivistas, técnicos dos estúdios de Hollywood e responsáveis pela preservação de imagens de instituições públicas e privadas para tratar especificamente desta questão. Após este encontro, o Conselho de Ciência e Tecnologia da Academia realizou uma extensa pesquisa sobre o tema que originou o relatório *O Dilema Digital*, traduzido em 2009 para o português pela Cinemateca Brasileira e disponível para download em seu site. Além do relatório, que ao longo de suas setenta páginas aborda questões de gerenciamento, custo e

³⁰ Ibidem.

³¹ O INA não estabelece claramente um recorte sobre o período histórico em que os filmes doados devem ter sido produzidos. No entanto, o arquivo só aceita imagens feitas originalmente em película e videocassete, deixando de fora a produção contemporânea em digital.

³² Ibidem.

³³ *O Dilema Digital. Questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais*. Disponível em <http://web.cinemateca.org.br/dilema-digital>



preservação de arquivos digitais, foi publicado em 2013 no Brasil o livro *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*, de Ray Edmondson. Como o próprio nome do livro aponta, Edmondson propõe uma visão mais teórica sobre a preservação, abordando questões éticas, filosóficas e históricas pertinentes ao campo. Apesar de não se restringir ao problema do digital, Edmondson dá destaque ao tema e discute alguns dos dilemas enfrentados pela preservação diante do avanço das tecnologias. Para o autor, um dos aspectos centrais é o da obsolescência rápida dos formatos. Nas palavras de Edmondson:

A digitalização coloca o dilema da obsolescência cada vez mais rápida dos formatos, com os arquivos precisando lidar com os mistérios da preservação digital, por um lado, e, por outro lado, com a necessidade de continuar preservando e atendendo às demandas de acesso aos “formatos tradicionais”, mais antigos³⁴.

A opção do INA³⁵ em apostar na digitalização dos filmes e não na preservação das matrizes é um dos motivos que geraram dúvidas em relação à credibilidade da operação *Mémoires partagées* e criaram a desconfiança de que, no que concerne aos filmes amadores, a instituição estaria dando mais importância à difusão do que à conservação do acervo. Diante deste cenário, diversas associações e intelectuais se posicionaram publicamente contra a instituição. Em novembro de 2012, a *Fédération des Cinémathèques et Archives de Film de France* (FCAFF) e a *Inédits (Films amateurs / Mémoire d'Europe)* lançaram um comunicado de imprensa denominado *L'INA met en danger le patrimoine filmique amateur*, onde ressaltam os riscos causados pelo tipo de procedimento implementado pelo arquivo:

Fazendo crer que a transferência dos filmes para dvd é suficiente para conservar as imagens, o INA corre o risco de se tornar o responsável pelo desaparecimento dos filmes amadores originais. Persuadidas da preservação sobre dvd, as famílias descartarão os originais em película, já sem uso. Abrindo mão de imagens que sobreviveram aos efeitos do tempo por mais de noventa anos enquanto o *transfer* para dvd ou os arquivos digitais possuem duração desconhecida. Paradoxo para uma instituição dotada de especialistas em conservação. A alimentação de um site na internet não pode justificar tais erros, mesmo que seja para melhorar a comunicação do INA e suas eventuais receitas publicitárias produzidas pela frequência de seu site³⁶.

³⁴ EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2013, p. 38.

³⁵ A operação *Memóires partagées* está ainda em andamento, após a polêmica com as cinematecas regionais o INA deu indicações de que reveria a questão da salvaguarda das matrizes.

³⁶ Comunicado de Imprensa Inédits/ FCAFF, novembro de 2012. Disponível em: <http://cinemathequeducinemaamateurblog.fr/files/2012/11/communique-fcaff-inédits.pdf> – consultado em 20/01/2013.



Os motivos da polêmica gerada pela operação *Mémoires partagées* são baseados, por um lado, nas questões técnicas de conservação citadas acima e na desconfiança em relação aos reais objetivos do projeto. Mas está em jogo também, uma disputa de interesses políticos entre diferentes instituições que visam a constituição de fundos compostos por filmes amadores e familiares. Para entender as bases dessa disputa é preciso voltar aos processos de formação destes acervos.

Se não fosse pela dimensão e alcance de público, pela mobilização popular e comercial geradas pelo projeto *Mémoires partagées*, o INA não estaria apresentando maiores novidades. A França instituiu desde o fim da década de 1980 uma série de políticas visando a patrimonialização dos filmes amadores e familiares através de diversas instituições espalhadas pelo país, as chamadas cinematecas regionais. Formadas em um primeiro momento a partir de iniciativas privadas, essas pequenas cinematecas disseminadas pelo território francês conquistaram, com o tempo, a missão de salvaguardar a memória de suas regiões. Córsega, Bretanha, Marselha e Paris são alguns dos lugares onde podemos encontrar cinematecas empenhadas em preservar a memória local a partir dos filmes produzidos pelos seus habitantes.

O discurso proferido pelas cinematecas regionais é uníssono. Seus diretores, analistas e arquivistas acreditam que as imagens familiares e amadoras possuem o poder de propagar uma memória comum e de fortalecer os laços identitários de uma região³⁷. Dentro das cinematecas regionais os filmes produzidos pelos “cineastas de domingo” são entendidos como “o testemunho de uma época, de um modo de vida”³⁸. Imagens que revelam “a vida de uma região, a evolução das paisagens, das festas, dos costumes, das profissões”, capazes de mostrar “o que os filmes oficiais não mostram completamente”³⁹. Nestas instituições a problemática se coloca quase sempre como conservação de filmes amadores enquanto documento histórico, arquivo da memória regional e patrimônio local. Além da conservação, algumas cinematecas realizam verdadeiras *soirées* de exibição de filmes. Festivais, mostras e até mesmo produção de documentários a partir das imagens encontradas em seus acervos são algumas das iniciativas levadas a cabo por esses estabelecimentos.

Quando uma instituição do porte do INA – empresa pública com um orçamento anual de mais 124 milhões de euros, responsável pela conservação de mais de 5.000.000 horas audiovisuais e 1.2000.000 fotografias⁴⁰ – lança um projeto de dimensões nacionais do alcance

³⁷ ALLARD, Laurence. *Esthétiques Ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel. Equipe de recherche interuniversitaire sur le cinéma privé (Paris 3-IRCAV/Lille 3-GERICO)*, p. 1-199 (S/D/P).

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Dados retirados do site <http://www.institut-national-audiovisuel.fr/nous-connaître/entreprise/chiffres-cles.html> em 2013.



do *Mémoires partagées*, ela põe em risco a própria vida das cinematecas regionais. Estas instituições temem pela conservação dos filmes amadores e familiares, mas também, pela desvalorização do seu trabalho e pela perda gradual de espaço e protagonismo na atividade que exercem há mais de duas décadas.

O desafeto entre o INA e as cinematecas regionais francesas é um sintoma da importância que os filmes amadores e familiares passaram a ocupar dentro dos processos de produção, transmissão e conservação da memória coletiva. Não deixa de ser curioso que imagens tremidas, mal filmadas, realizadas por desconhecidos, que foram por décadas ignoradas e subvalorizadas pela academia, pelo cinema comercial e, até mesmo pelos seus próprios realizadores, tenham hoje o poder de despertar uma disputa de proporções nacionais. O interesse do INA pelo cinema amador e a dimensão da campanha *Mémoires partagées* deixa claro o papel estratégico representado pelas imagens geradas por não profissionais na produção das narrativas oficiais da história e da memória de um país.

Efeitos de “não mediação” e montagem

Em entrevista concedida em 2012, Alain Esmery, curador de um dos primeiros acervos públicos de filmes amadores da França⁴¹, criticou a operação *Mémoires partagées* por duas razões. A primeira, já abordada anteriormente, é o fato da instituição não prever a guarda das matrizes dos filmes doados, o que faz, segundo Esmery, com que “antes de tudo essa seja uma operação de comunicação e marketing”⁴². A segunda reside na seleção operada pelos “*experts*” do arquivo responsáveis por escolher dentre o material bruto as imagens que devem ser postadas no site. Esmery argumenta que o INA não realiza um trabalho de documentação sobre as imagens que ficam “soltas no site” sem maiores informações, e pergunta:

Em que bases eles selecionam as imagens? Sobre que critérios? Não sabemos. O que parece é que eles pegam as belas imagens, as imagens que falam hoje, mas e as imagens que falarão amanhã?⁴³

⁴¹ Tive a oportunidade de entrevistar Alain Esmery em Paris durante o período do estágio sanduiche. Esmery foi diretor por mais de 25 anos do *Forum des Images*, instituição criada em 1988 com o objetivo de salvaguardar e constituir a memória audiovisual de Paris. Além de criar o acervo de filmes amadores e familiares do *Forum*, Esmery produziu a série “*Objectif amateur*”. Realizada apenas com filmes amadores a série foi ao ar nos anos 1990 no Canal +.

⁴² ESMERY, Alain. Entrevista concedida em 2013 para a pesquisadora Thais Blank. Paris.

⁴³ Ibidem.



O site do INA não fornece qualquer informação sobre os critérios de seleção dos filmes domésticos incorporados ao arquivo e apenas afirma que dentre o material bruto recebido “os melhores testemunhos patrimoniais serão colocados *online*”⁴⁴. Para Esmery, as *démarches* adotadas pela instituição desrespeitam o três pilares da preservação de filmes amadores: conservação das matrizes, digitalização em qualidade profissional (a *Forever*, empresa que se associou ao projeto, é vista como uma marca que não trabalha com os parâmetros adequados) e documentação. Ao criar o arquivo de filmes amadores e domésticos do *Forum des images*, em Paris, Esmery adotou um complexo procedimento que consiste em incorporar não apenas os filmes, mas uma série de informações e documentos que estão em sua órbita. Para o arquivista, as imagens de família correm o risco de se tornarem “nulas como como papel de parede” ao entrarem nos acervos sem informações sobre suas condições de produção.

O trabalho de documentação do *Forum des images*, feito também pela maior parte das cinematecas regionais francesas, inclui não apenas a identificação das datas e locais de filmagem, mas uma vasta investigação sobre as pessoas que aparecem, as relações entre elas, os destinos de cada uma, os hábitos do cinegrafista, o tipo de câmera e filme usados, o contexto histórico. Cada material incorporado ao acervo vem acompanhado por uma entrevista com os doadores realizada pelos arquivistas. Ao escolher um fundo para assistir o espectador terá acesso também a um texto que resume todas as informações coletadas e poderá, inclusive, requisitar a entrevista gravada com os doadores. O procedimento adotado pelo *Forum* e outras instituições similares vem da noção de que as imagens amadoras e domésticas, quando não trabalhadas, correm o risco de ficarem presas ao universo privado limitando-se a satisfação das curiosidades voyeurísticas. Para abrir as imagens para a história os arquivos realizam uma verdadeira operação de montagem que articula as repetidas cenas de casamentos, de almoços de bebês, de passeios no parque, com uma história maior que atravessa as imagens.

Este é o caso dos filmes doados por Harry Bernas. Depositado em 2008 no *Forum des images*, o fundo da família Bernas é composto por mais de três horas de filmes domésticos produzidos entre 1936 e 1966 pelo cinegrafista Robert Bernas, pai de Hary. Sem maiores informações as imagens dos Bernas se assemelham a qualquer outra imagem de família. Em um dos trechos do material acompanhamos uma longa viagem onde os Bernas aparecem felizes, sorridentes para a câmera, brincam e filmam como em uma excursão de férias. No entanto, a viagem feita em 1941 não foi uma viagem como as outras. O que vemos sem que as imagens revelem é a epopeia de uma família em fuga. De origem judaica, os Bernas deixaram a França

⁴⁴ *Dossier de presse: INA, Mémoires partagées*. Disponível em: <http://www.ina.fr/themes/memoires-partagees> – acesso em: 12/02/2013.



ocupada rumo ao exílio nos Estados Unidos, o roteiro da fuga inclui as cidades de Marselha, Lion, Casablanca, Lisboa e Nova York. Sem o trabalho de documentação realizado pelos arquivistas, sem a revelação das condições de produção das imagens, estes raros registros seriam apenas mais um filme de uma família em excursão.

Notice

FONDS BERNAS - 1940 - MARS 1941, LA FUITE DU NAZISME VDP37631

de Robert BERNAS
film de famille 1940-1941 muet couleur, noir et blanc 21min
collection Films amateurs

Ces films de famille font partie d'un ensemble déposé au Forum des images en juin 2008 par Harry Bernas. Ils ont été tournés entre 1936 et 1966 par Robert Bernas, le père de Harry. Les Bernas, famille Franco-Autrichienne d'origine juive, ont été contraints de quitter l'Europe en 1941 pour se réfugier à New-York jusqu'en 1948.

Pour permettre le visionnage de ces films de famille, le Forum des images les a organisés en sept bouts à bouts thématiques. Chaque film est précédé d'un carton comportant un titre, le lieu et la date du tournage.

Dans ce quatrième bout à bout, Robert Bernas filme les différentes étapes de la famille qui quitte la France occupée.

- Voyage à Marseille - Bouches-du-Rhône, 1940, muet, noir et blanc, 2min12s, 8mm
- Voyage à Lyon, départ de Ginette - Lyon (Rhône-Alpes), 1940, muet, noir et blanc, 3min29s, 8mm
- Départ de France, 1ère étape : Alger - Algérie, 1940, muet, noir et blanc, 1min31s, 8mm
- Départ de France, 2ème étape : Casablanca - Maroc, 1940, muet, noir et blanc, 2min39s, 8mm
- Jeux d'enfants - Casablanca (Maroc), 1940-1941, muet, couleur, 1min31s, 8mm
- Revue militaire - Casablanca (Maroc), 1940-1941, muet, couleur, 2min42s, 8mm
- Départ de France, 3ème étape : Lisbonne - Portugal, 1941, muet, noir et blanc, 2min22s, 8mm
- Départ pour New-York - Lisbonne (Portugal), mars 1941, muet, noir et blanc, 3min37s, 8mm

Consulter les notices liées :
[Fonds Bernas](#)



Visible sur place

Ce document est visible actuellement dans la Salle des collections du Forum des images

GÉNÉRIQUE		INFOS TECHNIQUES	
réalisation	Robert BERNAS	support d'origine	film 8mm couleur, noir et blanc muet
production	1940 - 1941		titres attribués par le Forum des images
collection	Films amateurs		

Família Bernas, site do Forum des Images.

Já no site do INA não é possível encontrar informações sobre os contextos familiares, a origem dos cinegrafistas ou as motivações da filmagens que estão disponíveis na plataforma. Os filmes incorporados pela operação *Mémoires partagées* são classificados apenas por ano e local de produção. Há, por exemplo, uma aba inteiramente dedicada aos filmes amadores realizados nas ex-colônias francesas. Ao clicar na opção *France coloniale*, o espectador é levado a navegar por mais de sessenta fragmentos de filmes domésticos produzidos no império colonial francês entre as décadas de 1930 e 1960. Argélia, Marrocos, entre outras ex-colônias, são retratadas nestes filmes de família como “paraísos perdidos”, onde se desenrolam mais uma vez imagens *naïves* de brincadeiras infantis, piqueniques no parque e passeios de domingo.



No entanto, apesar da aparente banalidade das imagens, o cinema amador colonial foi um importante espaço de afirmação do olhar e do discurso imperialista colonizador, e contribuiu para reafirmar estereótipos presentes no imaginário da época. Este tema foi extensivamente explorado pela socióloga Patrícia Zimmermann. No artigo “*Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*” (1996), Zimmermann analisa filmes amadores americanos realizados no Iraque, na China e na África, buscando entender de que forma estas imagens “especificam micro-práticas do imperialismo, da colonização e das diferenciações de raça”⁴⁵. Na operação *Mémoires partagées* as filmagens realizadas nas ex-colônias não são problematizadas, o olhar do colonizador não é colocado em questão. Pelo contrário, os filmes são enaltecidos como documentos capazes trazer um novo olhar sobre a história, “o olhar do público”, como se este olhar pudesse estar livre de projetos ideológicos, de contextos econômicos e sociais.

O cinema doméstico é como qualquer outro documento uma construção, um produto da sociedade que o fabricou, e se torna mais rico quando explorado em sua dimensão *monumental*. É nisto que aposta Alan Esmerly quando realiza o trabalho de documentação sobre os filmes que incorpora ao *Fórum des images*, e que permite ao espectador acessar as diferentes camadas de sentido que constituem o *documento-monumento*. Já as práticas adotadas pelo INA acabam por fazer da imagem “o lugar de uma experiência aparentemente real e não mediada”⁴⁶ reforçando a ideia de que seria possível estabelecer uma relação direta com os eventos passado. Na operação *Mémoires partagées* o passado é colocado *online* para ser acessado sem maiores informações, a fruição proporcionada pelo site cria uma enganosa sensação de ausência de mediação. A defesa de Alain Esmerly pelo preciso e extensivo processo de documentação das imagens, a sua busca por revelar também o “que as imagens não mostram”⁴⁷, aponta no sentido oposto, é uma estratégia política que assume o arquivo como um espaço de articulação, de montagem e de abertura para novas leituras do passado.

Thais Continentino Blank é doutoranda em Comunicação e Cultura (linha de Estéticas da Comunicação) na Universidade Federal do Rio de Janeiro em regime de cotutela com o instituto de *Histoire Culturelle et Sociale de l’Art* (HICSA) da Universidade Paris 1. Bolsista sanduíche CNPq 2013/2014. thaisblank@gmail.com

⁴⁵ ZIMMERMANN, Patricia. “*Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*” In *Film History* 8. Inglaterra: 1996, p 85-98.

⁴⁶ FELDMAN, Ilana *apud* MIGLIORIN, César. BRAZIL, André. “Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito” In *Galáxia*. São Paulo: 2010, n. 20, p. 84-94

⁴⁷ ESMERY, Alain. Entrevista concedida em 2013 para a pesquisadora Thais Blank. Paris.

**Bibliografia:***Livros completos:*

ALLARD, Laurence. *Esthétiques Ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel. Equipe de recherche interuniversitaire sur le cinéma privé (Paris 3-IRCAV/Lille 3-GERICO)*. 199 p. (S/D/P).

EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2013.

GENOT, Pascal. *La Corse au Regard du Film Amateur*. Córsega: Cinémathèque de Corse, 2003.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images*. Paris: Verdier, 2013.

MARCEL, Serge. *Les archives fantomes: Recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*. Paris: Lignes, 2013.

VÉRAY, Laurent. *Les images d'archive face à l'histoire*. Paris: Scéren, 2011.

Capítulos de livros:

ODIN, Roger. “*Le film de famille dans l'institution familiale*”. In: ODIN, Roger (ed). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

MATUSZEWSKI, Boleslas. *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*. In MAZARAKI, Magdalena (Org), Boleslas Matuszewski. *Écrits cinématographiques*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française, 2006.

SOUZA, Carlos Roberto. “Estratégias de sobrevivência”. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Org.) *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. São Paulo: Azougue Editorial, 2011.

Artigos em periódicos:

EL KENZ, Nadia. “*Les premières cinémathèques*”, in *Communications et langages*, n. 108, 2º trimestre 1996, p. 80-93.

FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p 2-6.



LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”, in *Revista Galáxia*, n. 21, 2011, p. 54-67.

MIGLIORIN, César; BRAZIL, André. “Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito”, in *Revista Galáxia*, n. 20, 2010, p. 84-94.

MORETTIN, Eduardo. “Cinema Como Documento Patrimonial”, in *Revista Contraplano*, 2013.

ZIMMERMANN, Patricia. “*Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*”, in *Film History* n. 8, 1996, p. 85-98.

Teses e dissertações:

FOSTER, L. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, 2010.

Sites:

Comunicado de Imprensa Inédits/FCAFF, novembro de 2012. Disponível In:

<http://cinemathequeducinemaamateur.unblog.fr/files/2012/11/communique-fcaff-inédits.pdf>

Consultado em 20/01/2013

Dossier de presse: INA, Mémoires partagées Disponível In:

<http://www.ina.fr/themes/memoires-partagees> Acesso em: 12/02/2013

O Dilema Digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos.

In: <http://web.cinemateca.org.br/dilema-digital> Acessado em 20/11/2014