

filme

como

Edição 4
PSV-Films

um

objeto

um olhar sobre acervos de cinema

no

espaço

Filme como um objeto no espaço

um olhar sobre acervos de cinema

Quarta edição:
PSV-Films

19 e 20 de setembro de 2026

Sábado

16hs: Programa de curtas de Paulin Soumanou Vieyra
+ debate com Sílvio Marcus de Souza Correa

Domingo

16hs: *Sob prisão domiciliar*
+ Masterclass com Sílvio Marcus de Souza Correa

Centro Cultural São Paulo
Rua Vergueiro, 1000
Info 11 3397 4002
Entrada gratuita

Prefeitura de São Paulo
Ricardo Nunes

Secretaria de Cultura
Totó Parente

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

DIRETOR
José Mauro Gnaspini

CURADORIA DE CINEMA
Célio Franceschet e
Carlos Gabriel Pegoraro

SUPERVISÃO DE PRODUÇÃO
Kazuaki Shinjo

SUPERVISÃO DE COMUNICAÇÃO
Supervisora
Elisa Gudin

Administrativo
Cristiane Lopreto

Administrador de sistemas TI
Edmárcio Silva

Comunicação visual
Marco Aurélio
Steffany Lima
João Gabriel Oliveira
Julia Tavares Bispo
Heloisa Coutinho

Audiovisual
Alessandro Santos
Nina Bastian Gocke

Redação
Alexandre César
Danilo Amaral
Gustavo Santos
Camila Martins
Ratz Barreto

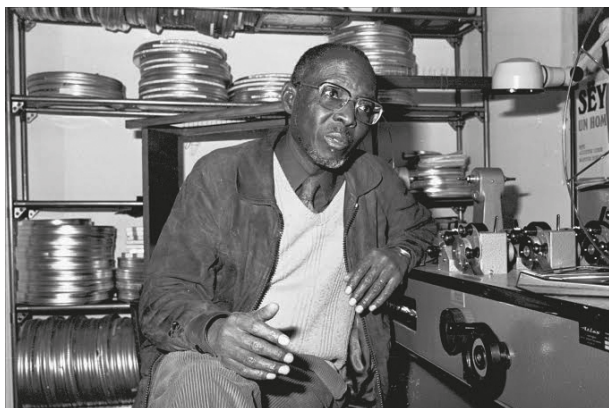
Redes Sociais
Thayna Pais Pereira
Pedro Blanco

Relações públicas
Maurício Faria

Equipe gráfica
Bruno Valeiro
João Batista Amaro
João Francisco dos Santos
Paulo Sérgio Cassiano

FILME COMO UM OBJETO NO ESPAÇO

Curadoria e produção
Aaron Cutler
Mariana Shellard



06 INTRODUÇÃO

09 DOSSIÊ BFCA

18 A DIÁSPORA BIBLIOGRÁFICA DO
CINEMA AFRICANO

35 SINOPSES

43 BIO CONVIDADO

“Filme como um objeto no espaço: Um olhar sobre acervos de cinema” é um evento bimestral de cine-clube com o propósito de mostrar as diferentes faces da preservação de cinema, por meio de filmes de diferentes períodos e países que foram preservados digitalmente nos últimos 20 anos. As cópias dos filmes vêm de instituições públicas e privadas que são voltadas à preservação, com o intuito de mostrar seus arquivos e o trabalho que envolve levar um filme antigo de volta ao público. O evento acontece no formato de sessões duplas de cinema para representar os acervos, com apresentações antes das exibições pelos curadores e organizadores do evento, Aaron Cutler e Mariana Shellard (da produtora Mutual Films).

A edição de setembro traz um foco em um artista e em uma instituição dedicada a preservar o seu legado. O artista é Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987), que nasceu em Daomé (atualmente Benim), cresceu na França e passou boa parte da vida dele no Senegal, onde ele também fez a maioria dos seus filmes. Vieyra trabalhou tanto como um representante institucional do governo da República do Senegal (que declarou sua independência da França em 1960), quanto como um cineasta independente, e assim transitou entre uma grande diversidade de gêneros em sua filmografia: Noticiários, fábulas, documentários criativos e pedagógicos, docuficções e um longa-metragem de ficção satírico, além de vários projetos inacabados no momento da sua morte precoce aos 62 anos. Ele também trabalhou, de forma igualmente pioneira, como um administrador e cronista do então nascente cinema africano pós-colonial, em diversas atividades como a organização de produções de cineastas que ele admirava (mais notavelmente, o senegalês Ousmane Sembène), a fundação do maior festival de cinema africano (o ainda existente FESPACO, em Burquina Fasso) e como historiador do cinema africano e interlocutor durante entrevistas com diversos cineastas africanos – a maior parte delas inéditas quando Vieyra faleceu.

A instituição em foco é a associação sem fins lucrativos PSV-Films (<https://www.psv-films.fr/>), sediada na França e fundada em 2012 com o intuito de preservar o legado de Vieyra com seus materiais fílmicos e seu vasto acervo de fotografias e documentos em papel. Os esforços da família do cineasta (principalmente Stéphane Vieyra, um dos seus três filhos) de fazer parcerias resultaram nas restaurações de vários dos seus 30 filmes pelo Institut Français e CNC (Centro Nacional de Cinematografia) e na doação integral do acervo para a Black Film Center & Archive (Centro e Acervo de Cinema Negro) na Universidade de Indiana em Bloomington, nos Estados Unidos, que disponibilizou uma boa parte da Coleção Paulin S. Vieyra online através do seu sistema bibliotecário: <https://archives.iu.edu/catalog/VAE5497>. A associação também se responsabiliza por eventos realizados em homenagem a Vieyra, por exemplo, as comemorações do seu centenário ao redor do mundo em 2025: <https://www.psv-films.fr/centenaire-paulin-2025/>. As comemorações do centenário, inclusive, foram realizadas em quatro cidades brasileiras em outubro de 2025, sendo Florianópolis, Rio de Janeiro, Recife e Salvador.

Um dos organizadores das comemorações brasileiras, o professor universitário de história Sílvio Marcus de Souza Correa (UFSC), dará uma aula magna sobre a vida e obra de Vieyra no Centro Cultural São Paulo no dia 20. Sua fala acompanhará as exibições dos dois programas da mostra. O primeiro programa, no dia 19, conta com cinco curtas-metragens do cineasta que transitam entre documentário e ficção enquanto mantém uma sensibilidade ensaística que reflete sobre o que significa ser africano. E o segundo programa, no dia 20, contará com a estreia brasileira da versão recém-restaurada do único longa-metragem dirigido por Vieyra.

Este livreto conta com dois materiais traduzidos do inglês para o português – uma entrevista realizada pela revista *Black Camera* e publicada pela Indiana University Press, entre Essence London e os três filhos

de Paulin Soumanou Vieyra, Makanjuola Jacques Vieyra, Célia Vieyra e Stéphane Vieyra, e, um artigo de Nikolaus Perneczky para a revista *Public* – que conversam entre si e expõem o complexo universo da preservação de acervos e oferece uma reflexão sobre possíveis caminhos para enfrentar, principalmente, políticas públicas instáveis e muitas vezes desfavoráveis.

Agradecimentos pela realização da mostra vão para Stéphane Vieyra (da PSV-Films), Sarah Moustakim (da Cinémathèque Afrique, do Institut Français), Jeanne Latourrette (da Embaixada da França no Brasil) e Sílvio Marcus de Souza Correa. Agradecimentos adicionais por sua ajuda na pesquisa e preparação do evento vão para Vincent Bouchard e seus colegas na Universidade de Indiana em Bloomington; os pesquisadores de cinema africano Marcelo Ribeiro e Nikolaus Perneczky; e Sonia Bekam e seus colegas no African Film Festival, Inc. (Festival de Cinema Africano), em Nova York. A mostra é dedicada à memória da escritora de descendência guadalupense Myriam Warner-Vieyra (1939-2017), que foi casada com Paulin Soumanou Vieyra entre 1961 e 1987.

DOSSIÊ BFCA

“‘Un grand homme, une grande dame’”:

Uma entrevista com os filhos de Vieyra”

A entrevista a seguir foi originalmente publicada em inglês no periódico Black Camera (Volume 17, Número 2, Verão de 2026), que é publicado semestralmente pela Universidade de Indiana em Bloomington. Ela representa uma tradução e seleção de uma conversa maior que foi originalmente realizada em francês entre Essence London – pesquisadora que trabalha com as publicações e com a programação do Black Film Center and Archive, da Universidade de Indiana em Bloomington – e os três filhos adultos de Paulin Soumanou Vieyra e Myriam Warner-Vieyra – Célia Vieyra, Makanjuola Jacques Vieyra e Stéphanie Vieyra. Agradecimentos vão a Akinwumi Adesokan, Cole Nelson, Essence London, Heather Lengyel e Vincent Bouchard – todos da Universidade de Indiana em Bloomington – por autorizar e facilitar a tradução do documento para português. Uma listagem completa dos conteúdos da edição de Black Camera que conta com a entrevista pode ser encontrada através do link:

<https://muse.jhu.edu/issue/56949>.

Introdução original (de Essence London):

No início de novembro de 2025, todos os filhos de Myriam Vieyra e Paulin S. Vieyra se sentaram juntos pela primeira vez para uma entrevista. Makanjuola Jacques, Célia e Stéphanie se juntaram à editora e programadora Essence London da BFCA (Black Film Center and Archive) de suas casas na França, por Zoom, com tradução consecutiva de Jordan Howard, um doutorando em língua francesa na Universidade de Indiana. Apesar desse trecho da entrevista ser uma primeira transcrição e tradução, a presença da voz dos filhos de Vieyra no dossiê demonstram a parceria ativa entre a família e o Black Film Center and Archive (Arquivo de Cinema Negro). O arquivo em áudio da conversa de 2 horas de duração inclui as respostas mais aprofundadas e comentários que não foram incluídos aqui, como a rede de artistas e ativistas prestigiados que seus pais apresentaram a eles, e que eles seguem alimentando, assim como a linhagem detalhada de seus próprios filhos.

O áudio completo da entrevista pode ser obtido através do e-mail: bfca@iu.edu.

ESSENCE LONDON: *Qual é sua memória favorita da infância?*

STÉPHANE VIEYRA: Eu me lembro, é claro, dos meus pais, meu irmão e minha irmã e a relação harmoniosa que tínhamos com nossos pais ao longo de toda nossa infância. Foi isso que me deu toda a confiança que sinto para fazer qualquer coisa. Nós fomos mimados demais. Nós fomos muito bem cuidados – ao menos esse é meu ponto de vista.

CÉLIA VIEYRA: Eu diria os domingos de manhã quando ficávamos em casa. O papai tinha tempo para fazer o café da manhã. Havia uma atmosfera tranquila. Geralmente ele saía para fazer compras e voltava com guloseimas para o almoço.

MAKANJUOLA JACQUES VIEYRA: É difícil ser muito original comparado a minha irmã e meu irmão. Eu concordo que tivemos uma ótima infância. Eu estava comentando ontem no Senegal que eu acho que tive a melhor infância do mundo. Eu tive os melhores pais do mundo. De fato, com meu irmão e irmã assim foi. Com o passar do tempo, os pequenos soluços se tornaram bênçãos. Lembranças felizes. Eram pequenas coisas.

EL: *Existe algo mais específico que os irmãos gostariam de acrescentar, como os cafés da manhã que a Célia mencionou?*

SV: Eu posso acrescentar. Nos domingos, claro, havia o tradicional café da manhã. Também, durante anos eu não compreendia por que os golpes de estado aconteciam nos domingos na África, porque meu pai costumava caminhar pela casa a manhã inteira com seu rádio no ombro e havia sempre um golpe de estado em algum lugar. Eu não entendia. Todo domingo havia música militar e havia um golpe de estado aqui, outro ali, então eu achava que golpes de estado aconteciam apenas aos domingos. Alguns anos atrás, talvez dois

ou três, eu cheguei na África no domingo. Ouvir o rádio no meu carro me trouxe lembranças daquela época.

MJV: Eu me lembro do pain grillé (pão na chapa). Eu nunca fui capaz de acertar o sabor exatamente dele como meu pai fazia.

EL: *Como é a vida profissional de vocês, e como essas memórias de infância contribuíram para a carreira que vocês escolheram?*

SV: Uma questão filosófica!

CV: Eu trabalho numa área que é muito distante das artes, ainda que eu seja muito interessada em tudo relacionado à arte – teatro, literatura etc. Talvez exatamente porque meus pais faziam parte dessa área. Eu me lembro que eles não me empurraram nessa direção. É muito difícil nas artes, então acho que eu não tinha motivação o suficiente para enfrentar as dificuldades em uma carreira de artista. Eu não faço parte desse ambiente profissional, mas não estou longe dele na minha vida pessoal, como um passatempo.

SV: Quando eu era muito jovem, fazia várias atividades com as mãos. Eu era muito interessado em coisas eletrônicas. Eu costumava colocar rádios de carros em automóveis e todo tipo de coisa assim. Eu queria seguir estudando eletrônicas, mas decidi entrar para o exército. Como eu também era bom em eletrônica e os computadores estavam começando a se popularizar, eu me interessei por isso também. Eu imediatamente me dediquei a programação quando estava no exército, e isso posteriormente influenciou meu trabalho porque acabei me interessando no vídeo e em edição de vídeo. Eu até fiz cursos noturnos em Photoshop e Illustrator. Foi assim que passei a me interessar pelos filmes de meu pai, assim eu pude digitalizá-los e tratá-los. E eu tenho certeza de que continuarei, pois sempre tive uma postura prática.

MJV: Como meu pai viajava muito, eu me interessava em revistas de aviação. Meu pai deve ter me levado mais de uma vez, mas eu me lembro de ir ao aeroporto

ver os aviões pousarem. Eu tenho uma foto com ele assim. Ele plantou a semente, eu estudei aeronáutica. Então eu tive um acidente e quase morri, foi quando as coisas mudaram. Eu mudei completamente. Eu passei a me interessar por coisas ligadas à espiritualidade. Apesar de tudo, eu continuei trabalhando com aviação por mais nove anos, até negociar minha saída em 2009. Eu passei a me interessar por desenvolvimento sustentável e encontrei tudo na natureza. Finalmente treinei para me tornar um instrutor de ioga.

Quando eu era criança, não achei que isso ocorreria. Entretanto, o que posso dizer sobre quando era pequeno, houve um tempo em que a mãe de um amigo meu me levou para fazer ioga com um professor que reencontrei muitos anos depois. É engraçado, mas é assim que funciona o destino.

EL: *Apesar do dossiê da Black Camera, onde sairá essa conversa, é dedicado à vida e trabalho de seu pai, o arquivista assistente Sarah Petras escreveu um artigo focando em sua mãe Myriam Warner-Vieyra, que era poeta, ativista e bibliotecária, além de outras coisas. Quando vocês perceberam que seus pais eram espetaculares?*

SV: Nossas vidas não eram espetaculares do nosso ponto de vista. Nós podíamos comer na mesa do presidente, assim como podíamos comer no bairro. Nós estávamos bem em qualquer lugar. Nossos pais nos ensinaram tudo o que eles sabiam fazer. Eu realmente senti o impacto do trabalho de meu pai na Oficina das Coleções de Sêmbene e Vieyra [evento realizado na Universidade de Indiana em Bloomington em maio de 2025]. Eu abordei o trabalho como um pesquisador, por isso não digo, “Sim, estou impressionado.”

CV: Quando você é criado em uma família como essa, é apenas uma parte de quem você é. Pareceu natural para nós ser assim. Minha mãe sempre teve uma aura incrível em torno dela, e as pessoas a ouviam. Ela era muito ativa em diversas associações humanitárias, e muitas pessoas se dirigiam a ela para pedir ajuda,

então eu percebia que ela tinha uma certa importância na sociedade senegalesa, na comunidade, ajudando mulheres e as empoderando.

Eu sempre notei que nossos pais tinham uma certa presença e atitude. De fato, não há outro momento mais verdadeiro do que agora. Nós reconhecemos isso com as celebrações para meu pai, e particularmente com seu centenário. Mas para mim é normal, pois esse sempre foi o lugar dele. Ele sempre me influenciou.

MJV: Eu me dei conta da importância do trabalho deles e o impacto que tiveram, antes e depois que faleceram, até mais depois da morte deles. Como há mais trabalhos sendo feitos em torno do meu pai, nós provavelmente faremos algo para nossa mãe também. Ir para Indiana e observar como a coleção está sendo tratada me fez perceber ainda mais a importância do trabalho de meu pai, e alguns arrependimentos de minha parte. Sendo o mais velho, eu não me dei conta imediatamente da necessidade de preservar o legado. Eu poderia ter feito mais. Eu poderia ter conversado mais com eles também – meu pai e minha mãe. Minha mãe conversava mais, meu pai menos. Eu me pergunto como eles conseguiram fazer o que faziam, e me sinto como se não tivesse feito nada até agora.

Depois de sua morte, conforme o tempo foi passando, eu tomei conhecimento do lugar de meu pai na história – para além da história do cinema. Eu sou capaz de ter uma certa perspectiva desapegada para dizer, “O senhor Vieyra era genuinamente um grande homem, e a senhora Vieyra era uma grande mulher.” Há um sentimento de incompletude. Mais poderia ter sido feito se eles tivessem vivido mais tempo.

EL: Já que Indiana apareceu em sua resposta, *eu gostaria de perguntar sobre a decisão de fazer a doação para o Black Film Center and Archive e para a IU Libraries Moving Image Archive. O que os levou a tomar essa decisão? Como vocês tomaram conhecimento?*

SV: Foi um grande processo conseguir preservar a coleção. Em 2012 ou 2013, quando eu comecei a assumir o trabalho que minha mãe havia iniciado, havia mais

interesse. Havia pedidos para lançar e distribuir filmes.

Eu passei a me interessar pela crescente rede de contatos e busquei formas de fazer isso com meu irmão. Em certo momento, eu estive em contato com a Cinéma-thèque Afrique, do Institut Français, na França. Eu também conheci a Rachel Gabara [pesquisadora norte-americana, professora na Universidade da Geórgia, nos Estados Unidos, e autora do livro *Documentary Objectives: Filming Africa from Colonialism*] que foi à França para fazer uma pesquisa. Nós tomamos um café em 2017 ou 2018 e ela me disse: “Seu trabalho é magnífico, eu vou dizer aos meus colegas pesquisadores para poder preservá-lo.” Enquanto isso, eu tive uma reunião com a equipe do Institut National de l’Audiovisuel [INA] na França. Eles estavam interessados nas fotos, mas não em toda a coleção. Um arquivista que eu conhecia bem me orientou a jamais separá-la. Nós doamos a biblioteca da família para a Universidade Cheikh Anta Diop, em Dacar, e levamos a coleção de para a Europa.

Em 2018, eu fui apresentado a Vincent Bouchard e Terri Francis, da Universidade de Indiana. Eles fizeram uma reunião por Zoom comigo para que eu pudesse falar da coleção. Pouco tempo depois, Terri me ligou e disse que faria uma viagem à Europa e que ela queria ver a coleção. Ela passou uma semana na minha casa com os materiais.

Eu consultei meu irmão e minha irmã para saber como proceder. A obra de meu pai não tinha preço, portanto não tínhamos interesse em vendê-la. Nós queríamos preservá-la, e, acima de tudo, garantir que toda a África – o mundo todo, mas especialmente a África – poderia ter acesso à coleção. Célia me ajudou muito na redação das cláusulas da escritura de doação com Terri Francis.

EL: *Sei que também existe uma organização chamada PSV-Films. Você poderia nos contar a história dela e quem está no comando dela?*

SV: Sim, a história da criação da PSV é uma história que foi construída em família. Começou por volta de

2012, quando eu estava buscando fundos para restaurar o filme *Sob prisão domiciliar*. Quando eu escrevi para o Centre National du Cinéma (CNC), eles me disseram que não fornecem verba para indivíduos, apenas para organizações. Foi quando tive a ideia de criar a associação PSV-Films.

Célia me ajudou a redigir os estatutos que protegem todo o trabalho de nossos pais. Meus irmãos e eu somos membros por direito, e nossos filhos – o filho de minha irmã e os meus – também são membros por direito. Isso significa que, através da Association PSV Films, nós somos os detentores dos direitos para essa obra. Foi muito importante para nós que todos os direitos autorais das obras de meus pais, livros ou filmes, estivessem vinculados à PSV.

Depois que criamos uma organização, nós solicitamos subsídio para restaurar o longa-metragem. Infelizmente nos foi negado. Em certo momento, o CNC me pediu provas de que o filme tinha recebido financiamento europeu para sua realização. Eu não tinha documentos que provassem isso, então eles rejeitaram o subsídio naquele momento. Mas foi por isso que a organização foi criada.

Nós decidimos que não faríamos apenas tributos o tempo todo com a PSV-Films. Nós criamos um clube de cinema para a projeção dos filmes de meu pai e de outros cineastas africanos durante o ano todo.

EL: *2025 marcou 100 anos de nascimento de Vieyra, e nós tivemos celebrações do centenário aqui em Bloomington. O que mais aconteceu pelo mundo para celebrar o centenário?*

SV: Nós planejamos o centenário por dois anos. Nós queríamos criar uma espécie de espetáculo para realmente apresentar o trabalho. A abertura global aconteceu nos Estados Unidos, no Black Film Center and Archive, quando meu irmão veio em janeiro. Depois tivemos um evento em Paris com uma coletiva de imprensa para anunciar as novas restaurações e eventos por vir. No total, houve dezessete eventos internacio-

nais, incluindo um programa no FESPACO, o maior festival panafricano que acontece em Burkina Faso; eventos em quatro cidades brasileiras, com o apoio da Aliança Francesa; e um tributo no Festival de Cartago, na Tunísia.

Inicialmente queríamos ter eventos no Benim e no Senegal. Mas, apesar de todo nosso esforço, de todos os nossos contatos, não conseguimos organizá-los. Pessoalmente, eu fico triste com isso, porque a ideia era celebrar no país de nascimento de um grande homem e no país que adotou ele. Mas nós temos que nos lembrar de que houve dezessete eventos. Isso já é muito produtivo.

MJV: Não foi o evento que imaginamos no Senegal, mas houve um evento muito importante no qual meu irmão participou, em uma conferência de dois dias na Universidade Gaston Berger, em Saint-Louis. Nós planejamos algo maior com um lançamento e tudo mais. A parte de cinema não aconteceu, mas a parte acadêmica foi bem-sucedida em um nível muito alto.

EL: *Nos digam algo sobre seu pai ou sobre a família que não acharíamos no arquivo e que vocês querem que saibamos. Ou algo mais que queiram compartilhar.*

SV: Existe um período que não é conhecido sobre meu pai porque ele próprio não falava sobre isso. Ele deixou o Benim com dez anos para ir um internato na França. Durante a guerra, ele foi separado de sua família e foi aceito no lar de seu amigo Jacques Fontaine.

Nosso pai nunca nos explicou como isso aconteceu, mas temos algumas informações sobre onde ele passou esse tempo. Ele deu uma mãozinha – é como dizemos, “deu uma mãozinha” – para a Resistência Francesa, entregando cartas através da linha inimiga. É um período muito sombrio e uma história que não necessariamente faz parte dos arquivos, mas talvez possamos achar alguns pedaços.

CV: É verdade que ele nunca falou muito de sua infância, assim sendo não temos realmente nenhuma infor-

mação. Há muitas hipóteses que não foram completamente verificadas. Na verdade, a única coisa de que ele falava era de sua amizade com Jacques Fontaine e um amigo próximo que ele fez quando estava no hospital tratando a tuberculose. Esses foram períodos dolorosos que devem ter moldado sua personalidade na vida adulta – entre a guerra, a doença, e seus amigos próximos Jacques Fontaine e Charles Magaresse. Foram pessoas que pudemos conhecer depois, especialmente os filhos deles.

SV: Em uma entrevista que fiz com Charles Magaresse, ele disse que meu pai foi a primeira pessoa a ter um pulmão retirado. Foi uma cirurgia feita nele. Ele tinha uma grande cicatriz que cruzava seu corpo. Removeiram quase $\frac{3}{4}$ de seu pulmão.

MJV: Exatamente $\frac{3}{4}$, e um quarto do outro, portanto ele tinha apenas a capacidade de um pulmão. Ele foi o primeiro homem a passar por esse procedimento. Ele sobreviveu, parou de fumar e deixou a barba crescer.

CV: Eu gostaria apenas de dizer que estou feliz pela coleção estar sendo preservada. Por diversas razões. É a preservação do trabalho que será acessível para todos os africanos e outros pesquisadores, mas também, de forma mais egoísta, meu filho terá mais informações sobre quem foi o avô dele. Ele também precisa ter acesso à coleção, pois nunca conheceu seu avô; pode ajudá-lo a entender quem ele é.

A DIÁSPORA BIBLIOGRÁFICA DO CINEMA AFRICANO

Paulin S. Vieyra, patrimônio cinematográfico 'compartilhado' e as políticas de arquivamento

O texto a seguir foi originalmente escrito em inglês pelo pesquisador de cinema africano Nikolaus Perneczky (atualmente baseado na Universidade de Londres Queen Mary) e publicado nas páginas 155 a 164 da edição 71 da revista Public em 2025. A tradução para o português reproduz a maioria do texto original, optando por omitir a introdução e breve conclusão. Agradecimentos vão ao autor pela sua autorização da tradução. A lista completa dos conteúdos desta edição do jornal pode ser encontrada através do link <https://www.intellectbooks.com/public-issue-71-is-out-now>.

Arquivando Vieyra—Vieyra no Arquivamento

Paulin Vieyra (1925–1987) codirigiu o filme pioneiro *África sobre o Sena*, um marco do início do cinema africano, que foi filmado em Paris quando grande parte da África ainda estava sob domínio colonial¹. Após a independência do Senegal, Vieyra foi nomeado diretor do Serviço de Cinema e Radiodifusão do país e atuou como gerente de produção para seu amigo e protegido, o eminente cineasta senegalês Ousmane Sembène. Como um construtor de instituições, Vieyra desempenhou um papel central na criação de organizações fundamentais do cinema africano, incluindo a Federação Pan-Africana de Cineastas (FEPACI) e o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO), em Burkina Fasso. Além de cineasta, produtor e administrador, foi crítico e teórico do cinema africano, promovendo um espaço para o debate crítico nas páginas da revista *Présence Africaine*². Vale destacar que Vieyra também foi um dos primeiros historiadores do cinema africano: em 1972, publicou um estudo pioneiro sobre a obra de Sembène, seguido, em 1975, por *Le cinéma africain: des origines à 1973* (*O cinema africano: das origens a 1973*) e, em 1983, por *Le cinéma au Sénégal* (*O cinema no Senegal*)³. Para Vieyra, a crítica e o estudo histórico eram elos cruciais na cadeia do cinema africano; sem eles, cineastas e públicos ficariam desconectados de sua própria

herança cultural — e, conseqüentemente, de um recurso vital para produzir e compreender o cinema africano do futuro. Por isso, ele lamentava a inacessibilidade — para críticos e historiadores africanos — de partes importantes de sua própria história cinematográfica (algo que ele vivenciara pessoalmente), bem como a falta de infraestrutura para a preservação de filmes na África subsaariana⁴. Pela mesma razão, Vieyra elaborou posteriormente um plano para estabelecer um Centro de Estudos de Cinema Africano e participou ativamente da criação da Cinemateca do Senegal, em Dacar⁵. É, portanto, uma ironia histórica de múltiplas camadas o fato de que o arquivo dessa figura central do início do cinema africano — espelhando a dispersão global de grande parte do patrimônio cinematográfico africano — esteja hoje deslocado pelo mundo, em diversos locais de guarda, cada um deles abrigando uma parte importante de seu legado.

Tive meu primeiro contato com Vieyra por meio da biblioteca digital norte-americana JSTOR, onde seus escritos completos para *Présence Africaine* — inclusive, algumas de suas reflexões mais incisivas sobre os desafios enfrentados pelo patrimônio cinematográfico africano — estão acessíveis como arquivos digitais em formato PDF, mediante um modelo de acesso restrito flexível (“soft paywall”). Seu acervo pessoal — a maior coleção individual de materiais relacionados às diversas atividades de Vieyra — foi recentemente incorporado ao patrimônio da Universidade de Indiana em Bloomington. O Black Film Center & Archive (BFCA) da universidade, que agora abriga a “Coleção Paulin S. Vieyra”, responde à questão do deslocamento de acervos com uma política abrangente de acesso e digitalização. Dessa forma, a instituição exemplifica o paradigma do “patrimônio compartilhado”, promovido nos últimos anos por museus e arquivos do Norte Global para gerir coleções sob sua guarda que sejam sensíveis, deslocadas ou objeto de disputa. Embora, no campo da preservação audiovisual, esse paradigma seja mais frequentemente associado a coleções de origem colonial ou etnográfica, o exemplo da Coleção Vieyra demonstra que ele se aplica igualmente ao patrimônio cinematográfico pós-colonial da África.

Um outro projeto de arquivo surgiu em torno de uma coleção de cinejornais dirigidos e produzidos por Vieyra durante sua atuação no Departamento de Cinema do Ministério da Informação do Senegal, nas décadas de 1960 e 1970. Esses filmes, juntamente com a documentação das atividades de Vieyra na época, foram encontrados recentemente em um arquivo governamental abandonado em Dacar. Eles constituem agora o núcleo de um ambicioso projeto de arquivo que combina esforços de preservação, organização de exposições e a reivindicação pela repatriação de acervos como catalisadores para o desenvolvimento de capacidade e maestria arquivísticas no Senegal, contando com financiamento e apoio técnico de diversos parceiros europeus⁶. É possível estabelecer um contraste útil entre essas duas iniciativas, entendendo-as como modalidades distintas da história do cinema africano no mundo: uma baseada no deslocamento do acervo, a outra na manutenção da proveniência *in situ*; uma focada no acesso (remoto) via cópias digitais, a outra na capacitação local; uma centrada na ideia de patrimônio compartilhado, a outra na cooperação arquivística Norte-Sul. Neste artigo, concentro-me na trajetória de Vieyra em Bloomington, esperando retomar o tema de Vieyra em Dacar em uma ocasião futura. Vale ressaltar que nenhum desses projetos está isento de contradições: minha intenção é debruçar-me sobre essas tensões constitutivas — não para resolvê-las, mas para refletir sobre quais futuros arquivísticos alternativos elas podem viabilizar.

Ao examinar a Coleção Vieyra de forma crítica, é instrutivo recorrer aos próprios escritos de Vieyra sobre o patrimônio cinematográfico africano, a política de arquivamento e a questão da restituição. Afinal, Vieyra não foi apenas um dos primeiros a defender a devolução do patrimônio cinematográfico africano; sua visão mais ampla de uma nova ordem arquivística internacional antecipou muitas das questões críticas que ressuriram no centro dos esforços contemporâneos para “descolonizar” o arquivamento audiovisual global. Em uma palestra proferida em 1958, durante uma conferência organizada pela *Présence Africaine*, Vieyra concebeu a restituição simultaneamente como o retorno

ou a repatriação de imagens em movimento e, em um sentido mais abrangente, como um processo de construção de mundo reparadora, fundamentado em uma relação radicalmente transformada entre o Norte e o Sul⁷. A intervenção de Vieyra, que foi escrita durante os anos finais do domínio colonial na África Ocidental e Equatorial Francesa e em Madagascar, imagina a mudança a partir de dentro da própria relação colonial, ao mesmo tempo em que vislumbra a independência como o horizonte necessário de seu projeto. Partindo da realidade das relações arquivísticas no âmbito da “comunidade francesa” (como os franceses denominaram sua tentativa derradeira de reformar o império colonial), Vieyra buscou construir uma ponte rumo a um futuro no qual os africanos seriam “sujeitos autônomos moldando seus próprios destinos arquivísticos”, para usar uma expressão cunhada por Aboubakar Sanogo na Conferência Global de Arquivamento Audiovisual de 2024, em Toronto⁸. Mais do que pelo conteúdo da proposta de Vieyra, me inspiro na sua tática de crítica imanente: ao abordar o reformismo limitado então disponível no final do período colonial, ele passou a imaginar — com base nessa mesma premissa — uma relação arquivística fundamentalmente transformada, que aponta para além do mundo criado pelo colonialismo. O que gostaria de sugerir aqui é que a visão histórica de Vieyra está longe de se esgotar; que temos muito a aprender com as lutas históricas pela autodeterminação arquivística, como a de Vieyra — inclusive, e especialmente, em relação aos debates atuais sobre “patrimônio compartilhado” e a política de cooperação arquivística entre Norte e Sul⁹.

A Coleção Paulin S. Vieyra em Bloomington

No verão de 2021, sete grandes caixotes pesando cerca de 450 quilos chegaram ao Auxiliary Library Facility (ALF), o repositório central das coleções da Universidade de Indiana em Bloomington. Eles continham o acervo pessoal de Paulin Vieyra, doado ao Black Film Center & Archive (Centro e Arquivo para Cinema Negro) por seu filho, Stéphanie Vieyra. Os caixotes abrigavam roteiros, manuscritos e cartas; documentos organizacionais e materiais promocionais; fotografias, filmes e gravações sonoras, além de recordações e equipamen-

tos¹⁰. Esses materiais remetem a um período da história do cinema africano – das décadas de 1960 a 1980 – do qual, de modo geral, poucas fontes primárias foram preservadas. Alguns dos documentos em papel referem-se ao trabalho de Vieyra no Senegal: seus esforços incansáveis nos bastidores – seja como produtor, administrador ou ativista – para apoiar cineastas e promover o desenvolvimento dos cinemas africanos por meio de redes institucionais nacionais e pan-africanas, muitas das quais ele ajudou a fundar. Materiais relacionados à história da FEPACI e do FESPACO, respetivamente, vieram somar-se às coleções já existentes sobre essa área temática na Universidade de Indiana. Visto que grande parte do arquivo em papel mantido na Cinemateca Africana em Uagadugu — sede tanto da FEPACI quanto do FESPACO — foi irremediavelmente danificada, as coleções adquiridas pela Universidade de Indiana podem, ao menos em parte, compensar essas perdas documentais¹¹.

Encontravam-se também nos caixotes os manuscritos inéditos de dois volumes importantes que Vieyra não conseguiu publicar em vida: um deles, a continuação de seu estudo seminal sobre o cinema africano inicial, abrangendo a década seguinte, de 1972 a 1981; a outra, a sequência de seu estudo de referência sobre Ousmane Sembène. A publicação de ambos como uma edição crítica conjunta — projeto que já está em andamento — constituirá um marco nos estudos sobre o cinema africano. Há também documentação referente a até dez projetos cinematográficos de Vieyra que não chegaram a ser realizados — um verdadeiro tesouro de história em potencial —, além de gravações de áudio de entrevistas com cineastas africanos, realizadas por ele ao longo de muitos anos como parte de seu envolvimento prático e teórico com o cinema africano. Trata-se de testemunhos orais vitais, capazes de complementar fontes escritas e viabilizar narrativas históricas e abordagens historiográficas alternativas. A enorme quantidade de material é impressionante: Vincent Bouchard, especialista no início do cinema africano na Universidade de Indiana que tem acompanhado o projeto como consultor, estimou que “serão necessários até dez anos para processar” todo o conteúdo¹².

Em suma, tanto em relevância quanto em volume, esta é, sem dúvida, uma das mais importantes coleções de fontes primárias sobre a história do cinema africano existentes e, portanto, um recurso indispensável para futuros trabalhos historiográficos na área — fato plenamente reconhecido pelos responsáveis por receber essa doação na Universidade de Indiana. Ao refletir sobre sua experiência de desembalar e realizar o processamento inicial dos materiais durante o período em que atuou como assistente no Centro, MarQuis Bullock — atualmente arquivista de manuscritos na Universidade de Howard — lembra-se de ter se surpreendido com uma constatação repentina: “Estes documentos podem mudar a narrativa do cinema africano”¹³.

Já foi dito que a Universidade de Indiana está bem posicionada para assumir essa responsabilidade. A universidade possui uma longa trajetória de estudos sobre o cinema africano, cujas bases foram lançadas em 1961 com a criação do Programa de Estudos Africanos. O BFCA, órgão responsável pela gestão do acervo, foi fundado em 1981 como um arquivo dedicado ao estudo e à preservação da produção cinematográfica negra dos EUA. A universidade conta com um polo de pesquisa já estabelecido sobre cinemas africanos — que inclui uma equipe de pesquisadores e infraestrutura —, uma editora universitária fundamental para a área de estudos do cinema africano (responsável pela publicação do periódico semestral *Black Camera*) e instalações de arquivo bem equipadas. Por fim, a incorporação do acervo pessoal de Vieyra conecta-se e soma-se às coleções já existentes na universidade, entre elas a Coleção FESPACO, a Coleção de Cinema Africano Josef Gugler e, sobretudo, o acervo de Ousmane Sembène, adquirido anteriormente pela universidade junto à família Sembène por intermédio da Glenn Horowitz Bookseller, uma empresa norte-americana especializada na intermediação de acervos literários¹⁴.

Como uma condição para a doação do acervo de seu pai à Universidade de Indiana, Stéphane Vieyra

estipulou que a coleção deveria ser tornada amplamente acessível. Em consonância com os esforços anteriores para preservar e promover a circulação da obra de seu pai – o que resultou em uma edição em DVD dos filmes então existentes de Paulin Vieyra –, o desejo expresso de Stéphane era que a Coleção Vieyra “estivesse à disposição de qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo, que desejasse trabalhar com o cinema africano”¹⁵. O contrato de doação inclui o compromisso de disponibilizar a coleção “para uma rede internacional de pesquisadores e...ao público em geral, especificamente no Senegal e na África Ocidental”¹⁶. Relata-se um forte interesse por parte de pesquisadores sediados na África: segundo Akin Adeşokan, ex-diretor (interino) do BFCA, consultas começaram a chegar a ele assim que a aquisição foi anunciada.¹⁷ Nesta fase atual, o projeto é financiado por um subsídio especial do órgão governamental dos EUA *National Endowment for the Humanities* no valor total de US\$ 325.582, como parte do programa *Humanities Collections and Reference Resources*, que visa “fortalecer os esforços para ampliar o alcance de coleções de humanidades e tornar seu conteúdo intelectual amplamente acessível”¹⁸, além de “incentivar o acesso aberto, a colaboração e estratégias sustentáveis para a gestão de coleções e recursos digitais”¹⁹. Assim, os imperativos de acesso e participação estão intrinsecamente incorporados ao projeto em diversos níveis simultaneamente.

Na visão da instituição, a Universidade de Indiana e o BFCA apresentam-se como guardiões competentes e zelosos da coleção. Para Vincent Bouchard, a questão da localização acaba sendo menos importante do que a capacidade da universidade de preservar com segurança e tornar acessíveis esses materiais²⁰. Terri Francis, ex-diretora do BFCA, compartilha esse sentimento, afirmando que “é aqui no Meio-Oeste dos Estados Unidos... que nos comprometemos a oferecer o nível necessário de cuidado e acesso que o legado de Vieyra exige e merece” – “embora o fato de os documentos estarem alojados longe de seus países de origem desperte sentimentos ambivalentes”²¹. No entanto, além do argumento essencialmente pragmático de

Bouchard, Francis apresenta também um argumento ético, mobilizando noções de “cuidado” e “comunidade”. Ao evocar os esforços de Stéphane Vieyra para preservar o acervo de seu pai sem apoio profissional – um ato de “amor” e “cuidado” –, ela descreve a doação como uma extensão desse trabalho amoroso para o ambiente profissional da Universidade de Indiana. A tarefa, na perspectiva de Francis, consiste em criar um lar permanente para essa coleção importante, fundamentada em uma “epistemologia de confiança e transformação”²². Sob essa ótica, o BFCA “pode atuar como um instrumento coletivo de conhecimento transformador, ampliando os horizontes conhecidos do cinema africano por meio do cuidado arquivístico, da pesquisa acadêmica e da comunidade”²³. Nesse contexto, os estreitos laços do BFCA com cineastas negros norte-americanos e outros cineastas da diáspora africana também foram apontados como prova da adequação do centro para receber a doação. Trata-se de uma narrativa convincente, que enquadra de forma eficaz a incorporação do acervo de Vieyra como seu retorno à memória cultural da diáspora africana. Contudo, ela corre o risco de obscurecer a direção geopolítica desigual desse arquivo em movimento.

Questionando o patrimônio “compartilhado”

Como era de se esperar, nem todos concordam com essa visão. A aquisição anterior pela Universidade de Indiana do acervo de Ousmane Sembène foi alvo de críticas por parte de cineastas, curadores e pesquisadores africanos. Em uma mesa-redonda sobre o patrimônio cinematográfico africano, realizada durante o festival de cinema Il Cinema Ritrovato em Bolonha, em 2023, Alain Sembène (filho do cineasta) defendeu a decisão de vender o acervo. Ele afirmou que a medida foi motivada exclusivamente pela preocupação em preservar a memória de seu pai; segundo ele, dada a falta de interesse e de capacidade das instituições de patrimônio africanas, tal arranjo era a melhor solução²⁴. Também participaram do painel Aboubakar Sanogo, na qualidade de secretário regional da FEPACI para a América do Norte, e o cineasta e curador tunisiano Mohamed Challouf. Na visão deles,

a escolha de Alain Sembène trazia implicações políticas evidentes. Challouf argumentou que a venda eliminou, na prática, a possibilidade de manter e gerir essa coleção na África – onde ela poderia ter impulsionado novos esforços de capacitação arquivística ou contribuído para iniciativas já existentes, inclusive no âmbito da cooperação arquivística pan-africana ou Sul-Sul. Para ilustrar esse ponto, Challouf citou iniciativas recentes bem-sucedidas nessa linha, como a digitalização do filme de Ousmane Sembène *Mooladé* (2004) pelo Centro Cinematográfico Marroquino (CCM), em Rabat. Além disso, a decisão de Alain Sembène estabeleceu um precedente que outros herdeiros do cinema africano poderiam seguir. Foi exatamente o que fez Stéphane Vieyra, após uma busca de dez anos por instituições anfitriãs na Europa e na África Ocidental que não resultou em acordo²⁵; ao que tudo indica, outros estão prestes a seguir o mesmo caminho²⁶. Mais recentemente, o pesquisador de cinema Boukary Sawadogo — natural da Costa do Marfim e professor associado de Estudos de Cinema e Estudos Negros na Universidade da Cidade de Nova York — criticou tais aquisições, apontando-as como sintoma de um problema mais amplo, e levantou a possibilidade de repatriação de acervos:

O acervo de Sembène Ousmane encontra-se na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos. E o acervo de Paulin Soumanou Vieyra... também está lá. Para mim, isso é um símbolo. O fato de o acervo de Sembène Ousmane não estar na África deveria servir de alerta. Sei que muitos de nós, que acompanhamos as notícias, estamos interessados na decisão do governo senegalês de recomprar o acervo de Léopold Sédar Senghor. A meu ver, precisamos ter esse mesmo ímpeto.²⁷

Enquanto essas vozes críticas insistem na relevância contínua da autodeterminação arquivística e do princípio da proveniência in situ, a Coleção Vieyra, em Bloomington, representa um paradigma concorrente fundamentado na digitalização, no acesso remoto e em um ethos de “compartilhamento”. Meu objetivo não é arbitrar entre essas reivindicações conflitantes;

considero que, pelo menos por enquanto, o “patrimônio compartilhado” constitui parte do terreno no qual as demandas por restituição e reparação arquivísticas devem ser negociadas. Em vez de rejeitar esse paradigma de imediato, pretendo analisá-lo sob sua própria ótica, indagando como seria um patrimônio cinematográfico compartilhado de forma equitativa — em consonância com o espírito de crítica imanente que percebo nos próprios escritos de Vieyra sobre o tema. Sem de forma alguma menosprezar o trabalho essencial e apaixonado realizado por Bouchard, Francis e outros na Universidade de Indiana, acredito que a defesa da permanência da Coleção Vieyra em Bloomington — tanto em sua dimensão pragmática quanto na ética — merece uma examinação mais atenta.

A infraestrutura física de arquivamento da Universidade de Indiana é sofisticada e robusta; sua longevidade é assegurada por recursos internos da universidade e por subsídios da Lilly Endowment. No entanto, permanecem questões críticas relacionadas à infraestrutura técnica de suporte ao acesso digital e à preservação de acervos. A infraestrutura de arquivamento digital é não apenas custosa, mas também exige atualizações e migrações frequentes para garantir a continuidade de sua usabilidade. Dada a persistência de uma “divisa digital” global, as interfaces de arquivos digitais não são igualmente acessíveis em todas as partes do mundo. Ambos esses fatores podem limitar a sustentabilidade das políticas de digitalização e de acesso. Os arquivistas da universidade estão certamente cientes dessas questões, e medidas para mitigá-las já vêm sendo consideradas. A infraestrutura digital da coleção, por exemplo, será compatível com dispositivos móveis e conexões de internet de baixa banda larga, havendo o compromisso de manter essa funcionalidade também em futuras iterações.

Além dessas questões pragmáticas, há indagações sobre o compartilhamento de prerrogativas curatoriais. Quando arquivos audiovisuais do Norte Global determinam o “compartilhamento” do patrimônio fílmico por meio de acesso digital, geralmente são eles que estabelecem os termos, quaisquer que sejam. As cole-

ções são avaliadas e processadas unilateralmente, o que significa que todas as decisões importantes são tomadas pelas instituições detentoras, sem consulta prévia a outras partes interessadas ou que reivindicam direitos sobre o material. Quais partes de uma coleção serão digitalizadas? Segundo qual padrão? Como o material será catalogado e convertido em dados? Que formas o acesso assumirá e qual será a sua abrangência? Haverá monetização ou cobrança de taxas e tarifas? Quem se beneficia disso? Desde as etapas iniciais de processamento, passando pela catalogação e digitalização, até a valorização das coleções, prerrogativas curatoriais importantes – que moldam e, de diversas maneiras, limitam o acesso – ficam, assim, sob o controle da instituição detentora.

Devido ao seu enorme tamanho, a Coleção Vieyra será digitalizada apenas parcialmente, e apenas uma parte dela será disponibilizada online. Quem fará essa seleção e com base em quais critérios? Como a Universidade de Indiana regulará o acesso aos materiais durante esse período? Quem participará das decisões curatoriais fundamentais que precisarão ser tomadas, além da equipe de arquivistas dedicada ao projeto? De que maneira os privilégios e as responsabilidades de cuidado podem ser compartilhados de forma mais ampla? Até o momento, uma das principais modalidades de extensão tem sido a realização de oficinas sobre arquivos. A primeira, ocorrida em 2019, reuniu pesquisadores do Senegal, da França, do Canadá e dos Estados Unidos, trazidos pela Universidade de Indiana²⁸. Outra oficina estava planejada para a primavera de 2024, mas teve de ser adiada para 2025 devido a atrasos no processamento inicial do acervo. Embora essas oportunidades esporádicas de pesquisa e intercâmbio transfronteiriços sejam valiosas, cabe questionar se constituem um meio suficiente para compartilhar materiais de arquivo e a autoridade curatorial com partes interessadas externas. De fato, os próprios idealizadores do projeto defendem um modelo mais robusto para apoiar uma colaboração contínua com pesquisadores e instituições da África Ocidental. Em resposta a essa necessidade, o projeto incluía originalmente planos para uma rede de polos de acesso distintos,

localizados na Universidade Cheikh Anta Diop, em Dacar; na École Doctorale SHS da Universidade Gaston Berger, em Saint-Louis; na Cinémathèque Africaine, em Uagadugu; e em um quarto local, ainda não confirmado, no Benim. No entanto, devido a cortes orçamentários imprevistos — abordados mais adiante —, esse componente crucial do projeto terá agora de ser significativamente reduzido²⁹.

Com a aquisição das coleções de Sembène e Vieyra, a universidade também adquiriu o poder de moldar as agendas de pesquisa nos estudos sobre cinema africano. Como admite Terri Francis, ex-diretora da BFCA: “a aquisição contínua de acervos de destaque molda, indiscutivelmente, nosso papel na escrita da história do cinema do futuro”.³⁰ A Coleção Vieyra já impulsionou novas pesquisas significativas e promete gerar outras no futuro, com a Universidade de Indiana desempenhando um papel central. O acesso a acervos tornou-se, possivelmente, ainda mais importante na esteira da virada arquivística nos estudos cinematográficos e da proliferação de novos métodos historiográficos, exercendo um impacto profundo nas agendas de pesquisa em cinema e mídia. O artigo recente de Akin Adeşokan na publicação *Film Quarterly* — que aborda o papel de Vieyra na realização do filme *Xala* (1975), de Sembène, e recorre a ambas as coleções para “esclarecer com detalhes minuciosos” a “condição complexa, intratável e árdua” da produção cinematográfica africana (que Sembène sintetizou de forma celebrada no termo *mégotage*, ou cinema de “bituca de cigarro”) — constitui um exemplo notável da inovação acadêmica propiciada pela pesquisa em acervos.³¹ Se o objetivo é compartilhar esse potencial para futuros projetos de pesquisa, financiamentos e publicações com pesquisadores sediados na África, intercâmbios contínuos e parcerias duradouras parecem ser uma condição prévia necessária.

Além disso, a questão do acesso não se limita às fontes primárias que compõem a coleção, mas estende-se também aos resultados de pesquisa que elas geram. A revista *Black Camera*, publicada pela Indiana Univer-

sity Press, tem contribuído significativamente para renovar o interesse público em Vieyra, notadamente por meio de uma edição especial recente dedicada à sua vida e obra.³² No entanto, os seus artigos — incluindo um texto de minha autoria — permanecem protegidos por uma barreira de acesso pago (ou *pay-wall*) digital variável e não são facilmente acessíveis. Quando os resultados de pesquisas em arquivos ficam restritos por tais barreiras de pagamento, isso pode ser considerado, em última análise, uma forma de desposseção arquivística de segunda ordem. Há mais o que nós, pesquisadores que trabalham com arquivos, podemos fazer: tanto formalmente, defendendo acordos de acesso especial ou a isenção de taxas, quanto informalmente, buscando outras maneiras de tornar nosso trabalho acessível àqueles com cuja história e produção cultural ele dialoga.

Um obstáculo significativo para o acesso e a cooperação sustentáveis reside no financiamento baseado em projetos, do qual esta e outras iniciativas semelhantes dependem — um modelo condicionado à obtenção de subsídios com prazo determinado, que podem não ser renovados e acabarão por se esgotar. No atual clima de interferência política motivada por ideologia no financiamento das artes e humanidades — não apenas nos Estados Unidos —, as vulnerabilidades desse modelo tornaram-se evidentes. A Coleção Vieyra também acabou envolvida nas atuais guerras culturais, resultando em cortes orçamentários que restringirão o escopo do projeto de diversas maneiras. Já durante seu primeiro mandato, o presidente Trump tentou suspender o apoio federal ao National Endowment for the Humanities (NEH)³³ — a maior entidade pública de financiamento das humanidades no país e a principal fonte de recursos deste projeto. Em abril de 2025, a administração de Trump cortou US\$ 65 milhões do orçamento de US\$ 210 milhões do NEH e anunciou planos para eliminar a agência por completo. Ao final daquele mês, conselhos estaduais de humanidades e outros beneficiários de subsídios receberam e-mails informando que seus financiamentos haviam sido cancelados com efeito imediato; a mensagem acrescentava que a agência estaria “redirecionando suas alocações de

recursos para uma nova direção, em prol da agenda do presidente”.³⁴ Como o historiador sul-africano Peter Limb observou ainda em 2005, a “digitalização da África” tem avançado, em grande parte, por meio de projetos específicos financiados por subsídios e sediados em universidades do Norte Global.³⁵ A Coleção Vieyra não é exceção. Não existem soluções simples para a situação crítica que se desenrola atualmente nos Estados Unidos. No entanto, eu gostaria de apontar pelo menos um cenário alternativo: projetos arquivísticos transnacionais que combinam múltiplas fontes de financiamento com uma autoridade arquivística descentralizada e uma infraestrutura de arquivo distribuída. Um exemplo disso é o Projeto Hussein Shariffe (<https://www.shariffe.org/02projects.html>), que estabeleceu alianças entre parceiros além-fronteiras para preservar o acervo pessoal do artista e cineasta sudanês (1934-2005) — um possível caminho a seguir neste novo e desafiador cenário de financiamento.³⁶

Notas

1. Para reavaliações recentes sobre Vieyra, veja *Black Camera* 13.2 (2022), que traz doze artigos como parte de um “Close-Up” sobre sua vida e obra. Veja também Mélissa Gélinas, “In Translation: Paulin Soumanou Vieyra”, *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 58.3 (2019): 118–36; Rachel Gabara, “Complex Realism: Paulin Soumanou Vieyra and the Emergence of West African Documentary Film”, *Black Camera* 11.2 (2020): 32–59.

2. Para uma visão geral das contribuições de Vieyra para a revista, veja Abigail Carter, “Tracing Cinema as Anticolonial Resistance Through the Archives of ‘Présence Africaine’”, *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts* 32 (2021): <https://journals.ed.ac.uk/forum/article/download/6458/8762>. Segundo Carter, entre 1957 e 1987, Vieyra foi o autor da maioria dos textos sobre cinema na *Présence Africaine*. Em 2004 a revista dedicou um número especial à memória de Vieyra. Ver *Présence Africaine* 170 (“Hommage à Paulin Soumanou Vieyra”), 21–88.

3. Paulin S. Vieyra, *Sembène Ousmane, cineasta. Première période 1962–1971* (Paris: Présence Africaine, 1972); idem, *Le cinéma africain: des origines à 1973* (Paris: Présence Africaine, 1975); idem, *Le cinéma au Sénégal* (Bruxelas: OCIC/

L'Harmattan, 1983). Existem também duas importantes coleções de escritos críticos resumidos de Vieyra: *Le cinéma et l'Afrique* (Paris: Présence Africaine, 1969) e *Reflexions d'un cinéaste africain* (Bruxelas: Editions OCIC, 1990).

4. Paulin S. Vieyra, “La critique, la critique africaine et la critique de la critique” (1979), em *Reflexions d'un cinéaste africain* (Bruxelas: Editions OCIC, 1990), 166–75, aqui 168.

5. Ver Jean Rouch, “Cartes postales de Niamey-Ouagadougou,” *CinémAction* 26 (1983): 10–13, aqui 13.

6. Ver Marco Lena e Tiziana Manfredi, “Une découverte inattendue. Les archives audiovisuelles et cinématographiques du Sénégal”, *Revue d'histoire contemporaine de l'Afrique* (2021): <https://oap.unige.ch/journals/rhca/article/view/stclenamanfredi>; Marco Lena, “Paulin Soumanou Vieyra nos documentos do arquivo audiovisual redescoberto do Ministério da Cultura do Senegal”, *Black Camera* 13.2 (2022): 474–488.

7. Paulin Soumanou Vieyra, “Propos sur le cinéma africain”, *Présence Africaine* 22 (1958): 106–17. Para uma discussão sobre os primeiros escritos publicados de Vieyra, incluindo uma seção sobre sua visão a respeito da restituição e reparação de acervos, veja Nikolaus Perneczky, “Motor, Mirror, Reinvention: Paulin Soumanou Vieyra on the African Cinema to Come (1956–1961),” *Black Camera* 13.2 (2022): 372–393.

8. Os escritos do próprio Sanogo sobre o assunto combinam, de forma singular, a perspicácia prática — enraizada em sua experiência na preservação do patrimônio cinematográfico africano — com a agudeza crítica e uma visão política que transcende as estruturas atuais. Veja Aboubakar Sanogo, “Africa in the World of Moving Image Archiving: Challenges and Opportunities in the 21st Century”, *Journal of Film Preservation* 99 (2018): 8–15; idem, “Reflections on Ciné-Archival Studies and the Dispositif in Africa”, em *Reframing Africa: Reflections on Modernity and the Moving Image*, org. Cynthia Kros, Reece Auguiste e Pervaiz Khan (Cidade do Cabo: African Minds, 2022).

9. A preocupação de Vieyra com o patrimônio cinematográfico e a arquivística na África perdurou até os últimos anos de sua vida. Veja, por exemplo, Paulin S. Vieyra, “Africa: The Images That Must Not Fade”, *UNESCO Courier* 8 (1984): 7–9. Para uma discussão mais ampla sobre as lutas pós-coloniais pela autodeterminação arquivística no que era então chamado de “Terceiro Mundo”, veja Jamila J. Ghaddar, “Provenance in Place: Crafting the Vienna Convention for Global Decolonization and Archival Repatriation”, em *Disputed Archival Heritage*, org. James Lowry (Londres: Routledge, 2022).

10. Veja Dan Hassoun, “Unpacking the Treasures of the BFCA's New Paulin S. Vieyra Collection”, blog do *Black Film*

Center & Archive, publicado em 28 de setembro de 2021, <https://blogs.iu.edu/bfca/2021/09/28/unpacking-the-treasures-of-the-bfc-as-new-paulin-s-vieyra-collection>.

11. Para uma discussão sobre os acervos documentais “frágeis” em Uagadugu, veja Colin Dupré, “Le Fespaco: fonds documentaires Fragiles”, *Journal of Film Preservation* 84 (2011): 5–9.

12. Vincent Bouchard em “A Conversation on Paulin Vieyra—IU Cinema Virtual Screening Room”, publicado em 14 de fevereiro de 2022 por *IUCinema*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=rvNX08f8ejQ&ab_channel=IUCinema.

13. MarQuis Bullock, “The Guiding Spirit of Paulin S. Vieyra”, Blog do *Black Film Center & Archive*, publicado em 11 de fevereiro de 2022, <https://blogs.iu.edu/bfca/2022/02/11/the-guiding-spirit-of-paulin-s-vieyra>.

14. Agradeço a Marcelo Ribeiro por compartilhar esta informação. Veja também Terri Francis, “Welcoming Paulin Vieyra’s Papers to Indiana University’s Black Film Center/Archive”, *Black Camera* 13.2 (2022): 489–499.

15. Stéphane Vieyra em “A Conversation on Paulin Vieyra—IU Cinema Virtual Screening Room”, 2022.

16. Vincent Bouchard, conforme citado em “BFCA Awarded NEH Grant of \$325,582 to Archive and Digitize Paulin S. Vieyra’s Collection”, “The Media School Report” (Indiana University), 2 de maio de 2023, <https://mediaschool.indiana.edu/news-events/news/item.html?n=bfca-awarded-neh-grant-of-325582-to-archive-and-digitize-paulin-s-vieyras-collection>.

17. Akin Adeşokan, conforme citado em “BFCA Awarded NEH Grant”.

18. National Endowment for the Humanities, “Notice of Funding Opportunity: Humanities Collections and Reference Resources”, 15 de julho de 2020, [https://www.neh.gov/sites/default/files/inline-files/Humanities%20Collections%20and%20Reference%20Resources%20notice%20of%20funding%20opportunitiy%202020%2020200715-PW%20\(1\).pdf](https://www.neh.gov/sites/default/files/inline-files/Humanities%20Collections%20and%20Reference%20Resources%20notice%20of%20funding%20opportunitiy%202020%2020200715-PW%20(1).pdf).

19. National Endowment for the Humanities, “Funding Opportunity for Organizations: Humanities Collections and Reference Resources”, acessado em 19 de maio de 2025, <https://www.neh.gov/grants/preservation/humanities-collections-and-reference-resources>.

20. Vincent Bouchard, entrevista concedida ao autor, 9 de maio de 2025.

21. Francis, “Welcoming Paulin Vieyra’s Papers”, 490, 491.

22. Francis, 490.

23. Francis, 490.

24. Uma gravação desta mesa-redonda está disponível online. Veja “Lezione di Cinema: African Archives: What next?”, publicado em 11 de julho de 2023 por Cineteca Bologna, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=5_oTXh4ilql&ab_channel=CinetecaBologna.

25. Vincent Bouchard, em um e-mail para o autor, 21 de maio de 2025.

26. Embora eu não tenha conseguido confirmar essa alegação, encontrei-a em diversas fontes. Veja, por exemplo, Mohamed Challouf na citação da mesa-redonda acima. Veja também Boukary Sawadogo, “Pan African Film Archives Beyond Africa”, entrevista de Imruh Bakari, The Pan African Cinema Podcast, episódio 4, 8 de maio de 2024, <https://open.spotify.com/episode/48eLISyS481Mn80Xv8vcto>.

27. Boukary Sawadogo, “Si les archives de Sembène Ousmane ne sont pas sur le continent africain, cela doit nous

24. Uma gravação desta mesa-redonda está disponível online. Veja “Lezione di Cinema: African Archives: What next?”, publicado em 11 de julho de 2023 por Cineteca Bologna, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=5_oTXh4ilql&ab_channel=CinetecaBologna.
interpeller”, entrevista, Evasion, 3 de abril de 2025, <https://evasion.bf/dr-boukary-sawadogo-professeur-de-cinema-si-les-archives-de-sembene-ousmane-ne-sont-pas-sur-le-continent-africain-cela-doit-nous-interpeller>.

28. Francis, “Welcoming Paulin Vieyra’s Papers”, 490.

29. Vincent Bouchard, entrevista concedida ao autor.

30. Francis, “Welcoming Paulin Vieyra’s Papers”, 492.

31. Akin Adeşoğan, “Sembene, Vieyra, and the Making of Xala”, *Film Quarterly* 78.1 (2024): 24–31; aqui, 24, 25.

32. Ver *Black Camera* 13.2 (2022), “Close-Up: Paulin S. Vieyra, a Postcolonial Figure”.

33. Zachary Small, “For Fourth Year in a Row, Trump Proposes Significant Cuts to NEA, NEH Budgets,” ARTNews, 10 de fevereiro de 2020, <https://www.artnews.com/art-news/news/trump-nea-neh-budget-cuts-1202677530>.

34. Citado em Jennifer Schuessler, “Groups Are Informed That Federal Humanities Grants Are Canceled,” New York Times, 4 de abril de 2025, 19.

35. Ver Peter Limb, “The Digitization of Africa,” *Africa Today* 52. 2 (2005): 3–19, aqui p. 12.

36. Ver Erica Carter e Laurence Kent, “An Infinity of Tactics: Hussein Shariffe’s Archive in Motion,” *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 34 (2022): 115–136.

SINOPSES



CURTAS PAULIN SOUMANOU VIEYRA

França/República do Senegal, 1954-1965, 87 min,
16 mm para DCP, livre

O programa faz um panorama da primeira década da produção cinematográfica de Paulin Soumanou Vieyra através de uma seleção de cinco curtas-metragens realizados entre 1954 e 1965. Ele começa com a concisa fábula moderna *Foi há quatro anos (C'était il y a quatre ans*, 1954, 10min), que Vieyra realizou como projeto de graduação da prestigiosa escola parisiense de cinema IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, posteriormente La Femis), onde ele foi o primeiro nativo da África Subsaariana a concluir os seus estudos. O filme autobiográfico se passa no quarto de um aluno universitário africano na França que, impulsionado pela leitura de um livro sobre “a crise de consciência europeia” e seu desejo de escrever uma reflexão que correspondesse à situação africana, relembra rituais catárticos com música e dança de sua terra natal. Sua lembrança é interrompida com a chegada da namorada francesa para uma audição em um toca-discos portátil de composições eruditas ocidentais. Na sequência, a documentação *África sobre o Sena (Afrique-sur-Seine*, 1955, 22min, co-dirigido com Mamadou Sarr), que Vieyra realizou em parceria com outros artistas africanos na França (dentro do autodenominado Grupo de Cinema Africano) e que é tido por muitos como o primeiro filme profissional dirigido por cineastas africanos. A sinfonia da cidade indaga sobre o que houve com os sonhos dourados que muitos africanos tinham sobre Paris e, através de uma série de breves cenas impressionistas, mostra a solidão daqueles que deixaram suas terras rurais africanas para a metrópole europeia e a solidariedade discreta que pode existir com imigrantes de outros locais.

Vieyra voltou para a África no final da década de 1950 e eventualmente se estabeleceu na República do Senegal, onde se tornou o diretor de propaganda no Ministério da Informação no governo do presidente Léopold Sédar Senghor. Foi dentro desse contexto que realizou, em comemoração ao primeiro ano da independência

do Senegal, um documentário criativo e alegórico chamado *Nasce uma nação* (*Une nation est née*, 1961, 19min), no qual os movimentos em direção à soberania são ilustrados em um contraponto entre as performances de dança de um casal africano e a rigidez de bandeiras içadas de diversas como um ato de autoridade. Foi também com a estrutura do governo senegalês que Vieyra fez *Lamb* (*Lamb – La lutte*, 1963, 18min), primeiro filme africano pós-colonial a passar no Festival de Cannes. O estudo ensaístico de cores vibrantes sobre as populares lutas tradicionais senegalesas intercala as preparações dos lutadores com os movimentos dos seus espectadores que se deslocam para o estádio ou escutam no rádio, transmitindo a importância dos rituais públicos na unificação de uma sociedade ao mesmo tempo tradicional e moderna.

No meio de uma produção majoritariamente documental de curtas-metragens, Vieyra também conseguiu fazer algumas ficções, entre elas, *N'Diongane* (1965, 18min), baseado em um conto de Birago Diop (1906-1989), um importante escritor senegalês que eventualmente virou o tema de um dos breves filme-retratos de artistas senegaleses que formaram os últimos filmes concluídos do cineasta. O protagonista de *N'Diongane* é um jovem que mora em uma aldeia senegalesa litorânea tradicional e reage mal às imposições familiares de assumir o lugar do patriarca após a morte de seu pai caçador por um leão. A insistência de sua irmã em chamá-lo de “Maridinho” eventualmente resulta em uma tragédia a ser lembrada e recontada na aldeia ao longo das gerações.

O programa dos cinco filmes será seguido por um debate com Sílvio Marcus de Souza Correa, professor de história na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pesquisador da obra de Vieyra. As cópias de exibição dos filmes vêm de diferentes origens. *Foi há quatro anos* é uma restauração em 4K (atualmente pertencente à Universidade de Indiana em Bloomington) que foi feita com os negativos originais de som e imagem do filme. Os negativos originais de *África sobre o Sena* se perderam e a restauração em 2K do Institut Français foi então feita a partir de um negativo dupli-

cado e dos melhores materiais existentes. *Nasce uma nação* nunca foi restaurado e será exibido em uma cópia digital cedida pela PSV-Films. A magnífica restauração digital de *Lamb* (que passou na mostra Cannes Classics em 2018) foi realizada pelo Institut Français e preserva cuidadosamente os contrastes no filme e as texturas da areia da praia e da luz do sol. *N'Diongane* é raramente exibido e a única cópia digital em circulação foi originalmente produzida para um canal do YouTube pela PSV-Films.



SOB PRISÃO DOMICILIAR

En résidence surveillée, Paulin Soumanou Vieyra,
República do Senegal/França, 1981, 106 min, 16 mm
para DCP, 18 anos

O único longa-metragem de ficção realizado por Paulin Soumanou Vieyra se passa no país africano fictício e moderno da República de Goué, onde um personagem diz que um presidente pode ser eleito com 99,9% dos votos populares e enfrentar um golpe de estado no dia seguinte. O drama começa com a publicação da densa tese política do autor local Zé Akoulo que analisa “as estruturas políticas do poder tradicional” e a possibilidade de implementá-las, e assim ganha potência entre os oponentes do governo atual. O suicídio misterioso de um membro do Gabinete e as manifestações de rua cada vez maiores levam o presidente da República (interpretado pelo grande ator senegalês de cinema e teatro Douda Seck) a questionar quem é ou não fiel a ele. “Ah, a democracia africana – que fera enorme”, o presidente diz em um determinado momento. Um filme que pode ser um thriller político eventualmente ganha tons melancólicos e tragicômicos conforme vemos como a população, as autoridades e os intelectuais, de diferentes formas, vivem sob prisão domiciliar.

Vieyra realizou *Sob prisão domiciliar* a partir de uma história original e filmou no Senegal, onde morou desde a independência do país. Ele saiu da direção dos noticiários do governo (*As atualidades senegalesas*) em 1975 e se tornou um cineasta independente, com interesse em realizar documentários e ficções. Ele filmou retratos documentais de artistas que, para ele, capturavam o espírito do povo senegalês (o escritor Birago Diop, o pintor Iba N'Diaye, o cineasta Ousmane Sembène) e, que assim como *Sob prisão domiciliar*, foram finalizados e lançados no início da década de 1980, após a saída do Presidente Léopold Sédar Senghor do poder. Na epígrafe do roteiro de *Sob prisão domiciliar*, Vieyra escreveu: “Esta história é puramente ficcional. A ficção às vezes é, sem dúvida, maior que a vida. A não ser – como acontece muito – quando é o contrário.”

O filme intercala cenas documentais e roteirizadas que são muitas vezes unidas por um movimento de câmera constante e pela hipnótica trilha sonora composta pelo músico camaronês Francis Bebey. Cenas com atores não profissionais nas ruas de Dacar mostrando a desigualdade social se misturam com momentos teatralizados em que os personagens fazem declarações (inclusive para a câmera) sobre o estado de inquietação constante que habitam. Há o administrador governamental sobrecarregado (interpretado por Joseph Sané) que comanda uma sala com diversos telefones ao seu redor; o conselheiro francês (Michel Coulon) que avisa o presidente sobre como determinadas decisões podem parecer aos olhos da Europa; e um burocrata interpretado pelo próprio cineasta que carrega os documentos do presidente, assim espelhando o cargo de diretor de produção que o atento e discreto Vieyra ocupou em filmes de Sembène e outros cineastas africanos.

Sob prisão domiciliar foi filmado com baixo orçamento (com o apoio da editora Presence Africaine) em película 16 mm colorida e depois ampliada para 35 mm para exibição em salas comerciais. Ele passou em festivais como o Festival de Berlim (na mostra Forum), o Festival de Cartago e o FESPACO, porém, ficou esquecido por muitos anos. Ele foi restaurado em 4K pelo Institut Français e CNC em 2025, a partir dos seus materiais originais, que são conservados pela PSV-Films e podem ser encontrados hoje na Universidade de Indiana em Bloomington. A exibição da versão restaurada do filme no Centro Cultural São Paulo será acompanhada por uma Masterclass com o professor Sílvio Marcus de Souza Correa. Pelo que se sabe, é a primeira vez que *Sob prisão domiciliar* passará no Brasil.

CONVIDADO



Sílvio Marcus de Souza Correa é Dr. Phil. pela Universidade de Münster (Alemanha) e foi pesquisador visitante em várias instituições estrangeiras no Canadá, na França e em Portugal. É Professor Titular do Departamento de História, do Centro de Filosofia e Humanidades da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É bolsista do CNPq, modalidade produtividade em pesquisa, desde 2011. Em 2025, fez um estágio de pesquisa (fellowship) no Instituto Nacional de História da Arte (INHA) de Paris e, em 2026, foi laureado pela Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH), de Paris, no Programa Diretores de Estudos Associados.

Realização



Produção



Apoio



La
Cinéma-thèque
Afrique



INSTITUT
FRANÇAIS

