



## **Projeto de Pesquisa do Orientador**

<Observação: Favor não alterar o layout desta página de rosto. Apenas preencha os dados nos campos solicitados. A partir da segunda página estão os demais itens do modelo a serem preenchidos.>

### **EDITAL – PROGRAMA**

(Digitar o nome e número do edital – Programa (ver Edital))

Edital PROPCI/UFBA 01/2019 – PIBIC

### **Orientador(a):**

(Nome completo, sem abreviações)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

### **Título do Projeto:**

(completo, sem abreviações)

Memórias da escravidão e resistência no cinema e em outros meios:  
abordagens africanas e afrodiáspóricas

### **Palavras Chave:**

(no máximo três)

Imagem, Direitos Humanos, Racismo

### **Grupo de Pesquisa**

(Informar ao menos um Grupo de Pesquisa certificado pela UFBA no qual atua como pesquisador).

Laboratório de Análise Fílmica (LAF – Póscom/UFBA)

Arqueologia do sensível (Facom/UFBA)

Salvador  
2019



## 1. Objetivos e Justificativas

Objetivos e justificativas do projeto em termos de relevância para a pesquisa científica e do estado da arte.

Com base em discussão inicial proposta como parte de um projeto de pesquisa ainda em andamento, intitulado *Imagem e direitos humanos: consciência da humanidade, memórias de violações e projeções de dignidade no cinema e no audiovisual* (2017-2019), proponho agora o aprofundamento de um dos eixos temáticos previstos, destinado ao estudo da *escravidão como crime contra a humanidade no cinema e em outros meios*<sup>1</sup>. A discussão inicial desse tema, conforme planejamento previsto naquele projeto, resultou na apresentação de uma comunicação no XXII Encontro SOCINE, realizado na Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, entre 23 e 26 de outubro de 2018. Nessa intervenção ensaística, abordei de modo exploratório as formas de representação da experiência histórica da escravidão presentes em três filmes africanos: *Sankofa* (1993), dirigido por Haile Gerima; *Adanggaman* (1999), dirigido por Roger Gnoan M'bala; *Slave Warrior* (2007), dirigido por Oliver O. Mbamara<sup>2</sup>. Na pesquisa que conduziu a esse ensaio inicial, encontrei uma diversidade de outros objetos, questões, aprofundamentos e desdobramentos, os quais passo a abordar, a seguir, no âmbito desta proposta apresentada ao Edital PROPCI/UFBA 01/2019 – PIBIC, com o intuito de ampliar o alcance e aprofundar o detalhamento da pesquisa anterior.

### 1.1. Tema e problema de pesquisa: revisão bibliográfica exploratória

Os direitos humanos e a aspiração de dignidade universal a que estão relacionados se inscreveram, em parte, após a Segunda Guerra Mundial e com a Declaração Universal de 1948, como uma resposta à experiência histórica dos campos de concentração e de extermínio da Alemanha nazista e ao que a Declaração cifra, em seu preâmbulo, como “atos bárbaros que ultrajaram a consciência da humanidade”. A genealogia do que tenho denominado *projeto cosmopolítico direitos humanos* e das formas de violação da dignidade a que opõe sua promessa deve ser reconhecida além da circunscrição contextual de sua enunciação, associada ao paradigma moderno do horror dos campos. É o que indica a indeterminação semântica da expressão “atos bárbaros”, que permanece aberta em direção ao futuro, considerando a persistente possibilidade de reincidência de “barbárie” e atrocidades que caracteriza a história da humanidade, mas também aberta em direção ao passado e à “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”, como testemunha o “anjo da história” que Walter Benjamin (1983, p. 226) contempla no quadro *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. Para efetivar a promessa de dignidade universal, é fundamental reconhecer em fenômenos diversos do passado, por meio do engajamento no trabalho de memória que os circunscreve, os “atos bárbaros” contra os quais a “consciência da humanidade” declara, desde 1948, os direitos humanos. Entre tais fenômenos, destaca-se a escravidão atlântica.

De fato, como escreve Achille Mbembe, (2018, p. 27): “Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão”. Entretanto, apesar de sua centralidade na história e na genealogia do terror moderno, a construção da memória em torno da escravidão como experiência tem parecido menos desenvolvida do que aquela em torno da Shoah, para autores como Mbembe (2001), que afirma: “Contrariamente à memória judaica do Holocausto, não há, propriamente falando, nenhuma memória africana da escravidão. Ou, se há uma memória, ela é caracterizada pela fragmentação” (p. 188). Uma vez que a experiência da escravidão se inscreve no espaçamento entre enquadramentos africanos e diaspóricos, é

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.incinerrante.com/textos/imagem-e-direitos-humanos-2017-2019>. Acesso em: 29/03/2019. Deferido pela Congregação da Faculdade de Comunicação da UFBA em meados de 2017, o projeto Imagem e direitos humanos foi contemplado, no ano seguinte, com duas bolsas do Edital PROPCI/UFBA 01/2018 – PIBIC. Ambos os planos de trabalho correspondentes estão relacionados ao eixo temático imagens da dignidade no cinema e em outros meios, enquanto esta proposta para o Edital PROPCI/UFBA 01/2019 – PIBIC visa a um desenvolvimento suplementar do eixo temático a escravidão como crime contra a humanidade no cinema e em outros meios.

<sup>2</sup> O artigo em que se baseou a referida comunicação foi publicado nos anais do evento com o título “Retomar o passado: a escravidão em filmes africanos”. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2018\(XXII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2018(XXII).pdf) (RIBEIRO, 2018, p. 692-697). Acesso em 29/03/2019.



preciso interrogar a construção da memória de modo comparativo, buscando verificar o alcance explicativo dos argumentos de Mbembe (2001) sobre o caráter fragmentário ou ausente da memória da escravidão:

Há duas razões para isto. Primeiro, entre a memória dos afro-americanos sobre a escravidão e aquela dos africanos do Continente, há uma zona de sombra que dá margem a um profundo silêncio: o silêncio da culpa e da recusa dos africanos em enfrentar o inquietante aspecto do crime que diretamente envolve sua própria responsabilidade. [...] A segunda razão é de outra ordem. Em certas partes do Novo Mundo, a memória da escravidão é conscientemente reprimida pelos descendentes dos escravos africanos. O drama familiar que está na base desta tragédia, assim como, atualmente, a miséria de suas existências, são constantemente negados. Para ser exato, esta negação não é equivalente ao esquecimento. Ela é simultaneamente uma recusa de reconhecer a própria ancestralidade e uma recusa a lembrar um ato que provoca sentimentos de *vergonha*. (Mbembe, 2001, p. 188-189)

Desde os movimentos de descolonização e de articulação política e estética terceiro-mundista que se manifestaram na história do cinema nas décadas de 1960 e 1970, parece estar em andamento uma intensificação do trabalho de memória em torno da escravidão e, de modo indissociável, da resistência em suas múltiplas modalidades. No cinema, desde esse período, alguns filmes africanos e afrodiáspóricos têm retomado a escravidão por meio de diversas formas de representação e abordagem, no contexto mais amplo de debates sobre raça e racismo (no debate antropológico acolhido pela Organização das Nações Unidas e nas reivindicações de direitos civis e políticos das diversas tendências de movimentos negros nos Estados Unidos), discursos africanos e afrodiáspóricos sobre negritude (no movimento literário da *Négritude* e nos renascimentos artísticos, como a Harlem Renaissance, disseminados por formas de identificação racial em redes diáspóricas) e movimentos de articulação panafricanista que interrogam e confrontam ativamente a herança da escravidão.

Um caso exemplar é o da abordagem alegórica do colonialismo missionário e dos discursos racistas europeus no filme *Soleil Ô* (1967), do cineasta Med Hondo. Pode ser também mencionado como exemplo de representação da prática da escravidão um filme do senegalês Ousmane Sembène (frequentemente reconhecido como um dos pais fundadores do cinema africano), intitulado *Ceddo* (1977). Como filme de época sobre a expansão do islamismo na África ocidental, *Ceddo* inclui digressões que representam o comércio de escravos estimulado pelo contato com os europeus, de procedência cristã. Na mesma década, no contexto brasileiro, Zózimo Bulbul realiza *Alma no Olho* (1973), que interroga a herança escravista no presente, mobilizando e deslocando um importante elemento iconográfico: as correntes, que são quebradas no final da performance de Bulbul, enfatizando o gesto de resistência do filme e da performance que ele registra e amplifica. A partir de diferentes perspectivas, esses e outros filmes exemplificam os problemas envolvidos na construção da memória da experiência traumática da escravidão, evidenciando as dificuldades de qualquer tentativa de representação de traumas históricos, de modo geral, e ao mesmo tempo o desafio singular imposto pela condição dividida do trabalho de memória que se distribui entre contextos africanos e afrodiáspóricos, em torno da escravidão, das formas de dominação e de relações de poder baseadas na racialização e no racismo, e das modalidades de resistência.

A construção da memória constitui um processo aberto, baseado em diversas possibilidades de retomada do passado, a partir do presente, em direção a alguma ideia de futuro, suposta ou declarada. A persistência do problema da escravidão para perspectivas africanas e afrodiáspóricas pode ser evidenciada por meio da enumeração de algumas das intervenções cinematográficas e artísticas mais recentes. Em contextos africanos bastante diversos, os filmes *Sankofa* (Haile Gerima, 1993), *Adanggaman* (Roger Gnoan M'bala, 1999) e *Slave Warrior* (Oliver O. Mbamara, 2007) demonstram a recorrência da figura mítico-alegórica do Sankofa, como representação do movimento de retomada do passado para ir em direção ao futuro. Em contextos afrodiáspóricos, podemos mencionar a recente produção audiovisual *O Nó do Diabo* (vários diretores, 2018), assim como, em exemplos exteriores ao campo do cinema e do audiovisual, as histórias em quadrinhos de Marcelo D'Saete, *Cumbe* (lançada inicialmente em 2014 e relançada após sua premiação no Eisner Awards de 2018) e *Angola Janga* (de 2017), ou o recente desfile da Estação Primeira de Mangueira, no Carnaval de 2019, no Rio de Janeiro, no qual se propôs, por meio de um carro alegórico que representava um navio negreiro, uma perspectiva ao mesmo tempo crítica e criativa sobre a história traumática da escravidão. Em todos esses casos,



está em jogo a elaboração de imagens e de narrativas que permitem retomar e repensar a escravidão como experiência, escrevendo “a história a contrapelo”, conforme a expressão de Walter Benjamin (1983, p. 225).

Reconstituir a história a contrapelo, no presente, implica estabelecer relações variáveis de reivindicação e de denegação das heranças políticas e estéticas das propostas de descolonização e dos discursos terceiro-mundistas da década de 1970, sob o impacto da história posterior de reconfigurações da geopolítica internacional. É fundamental questionar os modos como se pode assumir ou recusar tais heranças. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que toda abordagem da experiência histórica da escravidão decorre de uma relação com o que Saidiya Hartman (2008) denomina arquivo da escravidão atlântica (*archive of Atlantic slavery*). Segundo Hartman (2008, p. 10, tradução nossa), “[o] arquivo da escravidão depende de uma violência fundante”, que está associada ao fato de que se trata de um arquivo produzido pelos senhores e por aqueles que estavam subordinados a seus comandos, engajados na contabilidade do comércio de pessoas escravizadas e orientados por um racismo estruturante que afirma violentamente a supremacia branca e busca apagar os traços da experiência negra. “Essa violência”, escreve Hartman (2008, p. 10, tradução nossa) “determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser feitos sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder”.

A iconografia que participa do arquivo da escravidão atlântica tem sido objeto de diferentes pesquisas com as quais será preciso dialogar<sup>3</sup>. Quando as imagens são compreendidas em suas relações com o arquivo da escravidão, podem se configurar formas variáveis de reiteração e de deslocamento da iconografia arquivada, assim como diferentes maneiras de interrogar as imagens que faltam, as representações ausentes, em suma, as lacunas do arquivo. O que está em jogo na relação variável que se estabelece com o arquivo e com suas lacunas é a possibilidade de conferir legibilidade à experiência histórica do trauma, por meio de diferentes gestos de montagem e de remontagem, e das articulações discursivas, simbólicas e sensíveis produzidas por tais gestos. Compreendendo a imagem em sentido amplo, por meio do conceito de *sensível* (COCCIA, 2010), trata-se, neste projeto, de propor uma investigação das representações e abordagens da escravidão, no cinema e em outros meios, a partir da segunda metade do século XX, com base em uma arqueologia do sensível, reconhecendo a temporalidade policrônica das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28). “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”, escreve Didi-Huberman (2017, p. 41); olhar e ouvir as representações e abordagens da escravidão, no cinema e em outros meios, com base numa arqueologia do sensível, é comparar sobrevivências e desaparecimentos entre imagens, situadas em relação ao arquivo da escravidão e às suas lacunas.

Arqueologicamente, a violência do arquivo pode ser reconhecida, de forma simbólica, na “máscara do silenciamento”, discutida por Grada Kilomba (2016, p. 173), ao citar uma ilustração da Escrava Anastácia feita por Jacques Arago. Na leitura de Kilomba, a ilustração de Arago dá forma sensível ao sofrimento da escrava. Pode-se reconhecer que um dos recursos expressivos do retrato da escrava com a máscara é o olhar, que se dirige diretamente ao espectador da imagem. Aqui, retomar o passado por meio das imagens que restam, a partir de perspectivas de resistência, é confrontar um dos fundamentos da própria escravidão, que consiste na proibição da devolução do olhar, como recorda bell hooks (2019, p. 15, tradução adaptada): “As políticas da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que as pessoas escravizadas foram privadas de seu direito de olhar”.

No contexto do que Nicholas Mirzoeff (2011, p. 10, tradução nossa) define como “complexo da *plantation*” (*plantation complex*), entendido como um “sistema material que durou do século XVII até o final do século XIX e afetou primeiramente aquelas partes do globo conhecidas como o triângulo atlântico: as nações europeias detentoras de escravos, a África central e ocidental, o Caribe e as colônias de *plantation* nas Américas”, as pessoas escravizadas permanecem sujeitas ao silenciamento como castigo e ao policiamento do olhar, configurando um conjunto de “técnicas visualizadas de [...] autoridade” (MIRZOEFF, 2011, p. 10) que, segundo o autor, pode ser designado por meio do conceito de “supervisão” (*oversight*). Além de suas relações variáveis com o arquivo da escravidão e com suas lacunas, as representações e abordagens da escravidão e da

<sup>3</sup> A recente exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, realizada em 2018 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em parceria com o Instituto Tomie Othake, assume um papel crucial para o estudo crítico e a retomada criativa da iconografia associada à escravidão e à resistência. No volume 2 do catálogo da exposição, como parte de uma antologia bastante heterogênea, encontram-se alguns importantes textos sobre imagens e formas de visualização da escravidão (particularmente, as contribuições de Willis, Nelson, Schwarcz, entre outras).



resistência na segunda metade do século XX, em meio à afirmação do projeto cosmopolítico dos direitos humanos, devem ser consideradas em suas relações com a imposição de uma ordem visual por meio da supervisão, no contexto do complexo da *plantation*. Diante da supervisão que marca o complexo da *plantation*, parte do que torna o retrato da Escrava Anastácia contundente é o fato de que “[e]sta imagem penetrante vai de encontro ao(à) espectador(a) transmitindo os horrores da escravidão sofridos pelas gerações de africanos(as) escravizados(as)” (KILOMBA, 2016, p. 173). Diante das imagens, será preciso interrogar se a supervisão como organização da visualidade é reiterada ou confrontada, de que formas seu sistema se atualiza ou se subverte em diferentes imagens, e como as possibilidades da fabulação artística podem reproduzir a violência do arquivo ou perturbá-la.

Quando Hartman se pergunta se é possível “exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo” (2008, p. 11, tradução nossa), ela propõe o que denomina “fabulação crítica”:

Propondo uma série de argumentos especulativos e explorando as capacidades do subjuntivo (um modo gramatical que expressa dúvidas, desejos e possibilidades), ao modelar uma narrativa, que é baseada em pesquisa de arquivo, e pelo que pretendo que seja uma leitura crítica do arquivo que imita as dimensões figurativas da história, minha intenção é tanto contar uma história impossível quanto ampliar a impossibilidade de que seja contada. [...] O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. (Hartman, 2008, p. 11, tradução nossa)

Em pesquisa anterior sobre as imagens dos campos nazistas na história do cinema<sup>4</sup>, propus uma diferenciação entre a apropriação do arquivo, que opera o rearquivamento de suas imagens, a recusa do arquivo, que exige uma atividade de imaginação anti-arquivo, e a resignificação do arquivo, que opera por meio da remontagem anarquívica de suas imagens. Considerando as relações que diferentes representações e abordagens da escravidão, no cinema e em outros meios, estabelecem com o arquivo da escravidão e com suas lacunas, trata-se agora de pensar quais são as modalidades de apropriação, recusa e resignificação do arquivo da escravidão, assim como as formas de reivindicação da invenção de novas imagens. Em que medida os filmes e as obras artísticas considerados na pesquisa se aproximam do método proposto por Hartman e de seu movimento duplo de criação e de crítica? Quais são os procedimentos criativos e críticos mobilizados por cada filme e por cada obra? Como estão relacionados às imagens do arquivo da escravidão? Como convocam suas lacunas? De que modos as narrativas e as imagens construídas na segunda metade do século XX, em contextos africanos e afrodiáspóricos, retomam elementos imaginativos para elaborar o passado? Quais as possibilidades de retomada das modalidades de resistência à escravidão, por meio de fuga, aquilombamento e contra-colonização, como enfatiza Antonio Bispo dos Santos (2015)? Como a construção da memória da escravidão se situa no presente? Como o trabalho de memória se desdobra em perspectivas de futuro, relativas à reparação histórica e à confrontação do racismo?

## 1.2. Objetivos

### 1.2.1. Objetivo geral

Analisar as representações e abordagens da escravidão e da resistência à escravidão, no cinema e em outros meios, a partir dos movimentos de descolonização iniciados na segunda metade do século XX, com base no estudo comparativo de produções cinematográficas e artísticas africanas e afrodiáspóricas, diferenciando seus modos de relação com o arquivo histórico da escravidão atlântica e com suas lacunas.

### 1.2.2. Objetivos específicos

- Realizar levantamento de obras cinematográficas e artísticas que representam e/ou abordam escravidão e resistência, em contexto africano e em contexto afrodiáspórico, conforme recortes

<sup>4</sup> Trata-se de minha pesquisa de doutorado, que tem sido revisitada no âmbito das atividades de ensino relacionadas à disciplina Cinema e História (COM324), que foi oferecida em 2018.2 e em 2019.1, estando planejada uma nova turma em 2019.2. Além disso, será publicado, provavelmente ainda no ano de 2019, pela Editora da UFG, o livro *Do inimaginável*.





contextuais específicos pertinentes a cada plano de trabalho (relativos ao cinema brasileiro moderno, ao cinema brasileiro contemporâneo, aos diferentes cinemas africanos e a outros contextos artísticos).

- Articular metodologias de análise fílmica e de estudo comparado de narrativas, imagens e obras artísticas que representam e abordam escravidão atlântica e modalidades de resistência, contribuindo para a consolidação do campo do cinema comparado (por analogia à literatura comparada)<sup>5</sup>, no âmbito de atuação do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica.
- Experimentar e desenvolver as propostas metodológicas associadas à noção de *arqueologia do sensível*, que orienta o grupo de pesquisa e estudos homônimo, em atividade na Facom-UFBA desde abril de 2018<sup>6</sup>.
- Avaliar e experimentar possibilidades metodológicas de abordagens ensaísticas por meio do audiovisual, produzindo vídeos para acompanhamento dos artigos e/ou vídeo-ensaios analíticos, entre outras possibilidades a serem definidas durante a pesquisa.
- Contribuir para a descolonização dos cânones curriculares dos campos dos estudos de cinema, da comunicação, da arte e da cultural visual, entre outros, por meio da leitura rigorosa das intervenções críticas antirracistas de autoras e autores como Grada Kilomba, bell hooks, Antônio Bispo dos Santos, entre outros.

### 1.3. Justificativa

Quando a escola de samba Estação Primeira de Mangueira exhibe, em seu desfile no Carnaval de 2019, no Rio de Janeiro, um carro alegórico que representa um navio negreiro, elaborando uma perspectiva ao mesmo tempo crítica e criativa sobre a história traumática da escravidão, evidencia-se a persistência da questão da memória da escravidão e da resistência a ela como um problema em aberto. É o mesmo problema em aberto que tem motivado parte significativa do trabalho do quadrinista Marcelo D'Saete, assim como filmes e debates do campo do cinema e do audiovisual.

A dimensão potencialmente conflitiva do problema pode ser reconhecida por meio de um exemplo desse campo: o debate que sucedeu o lançamento de *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 2017, seja no âmbito do próprio festival, seja nos diferentes veículos que publicaram críticas e textos dentro de um debate acirrado sobre o modo como o filme representa as pessoas negras escravizadas<sup>7</sup>. Tal como pode ser reconhecida por esses e outros exemplos possíveis, a atualidade do tema é inseparável de sua inscrição no tempo profundo da história da modernidade, do mundo atlântico e do sul global.

A abordagem comparativa deve ser considerada uma forma de fazer justiça ao alcance transcultural e intercontinental, assim como histórico e policrônico, do fenômeno da escravidão, à sua centralidade nas etapas iniciais do processo moderno de globalização, entendida como desenvolvimento de uma economia global, e à dimensão mundial das modalidades de fuga e de resistência, que culminam em esforços de fuga, aquilombamento e contra-colonização, como propõe Antonio Bispo dos Santos (2015).

O horizonte comparativo do projeto decorre também do modo de operação dos discursos e práticas de direitos humanos, baseados necessariamente na passagem entre contextos para sua efetivação como direitos universais. A comparação envolve a expansão do conceito de imagem, assimilado aqui ao conceito de sensível, que implica considerar a intermedialidade como horizonte fundamental de todo estudo de mídias artísticas. Nesse sentido, além de contribuir para a consolidação do cinema comparado como abordagem

<sup>5</sup> Alguns indícios mostram a configuração gradual do campo do cinema comparado. Internacionalmente, pode-se mencionar o periódico *Cinema Comparat/Comparative Cinema* (disponível em: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/>; acesso em: 29/03/2019). No Brasil, entre os seminários temáticos aprovados para o período 2017-2019, está o de Cinema Comparado (informação disponível em: <https://www.socine.org/2018/03/seminarios-tematicos-aprovados-para-o-bienio-2017-2019/>; acesso em: 29/03/2019).

<sup>6</sup> Mais informações sobre o grupo e um registro memorial das atividades que realiza podem ser encontrados em: <https://trello.com/b/DX2cePvZ/arqueologia-do-sens%C3%ADvel>. Acesso em: 29/03/2019.

<sup>7</sup> Revisitei o debate no ano seguinte, desdobrando alguns argumentos sobre crítica de cinema, em texto livre publicado em: <https://www.incinerrante.com/textos/da-critica-a-politica-dos-corpos-estranhos>. Acesso em: 29/03/2019.



metodológica, a proposta da arqueologia do sensível aqui experimentada contribui para os debates contemporâneos sobre intermedialidade.

## 2. Metodologia

Descrição da maneira como serão desenvolvidas as atividades para se chegar aos objetivos propostos. Indicar os materiais e métodos que serão usados.

### 2.1. Horizonte intermedial, abordagem comparativa: eixo espacial e eixo temporal

Metodologicamente, o percurso mais amplo da pesquisa pode ser dividido em dois eixos: o eixo espacial, baseado na elaboração de estudos comparativos entre perspectivas associadas aos contextos africanos, de um lado, e afrodiáspóricos, de outro; e o eixo temporal, baseado na elaboração de estudos comparativos entre perspectivas das décadas de 1960 e 1970, de um lado, e das décadas de 2000 e 2010, de outro. Os dois eixos estão baseados no horizonte de abertura empírica radical, com base no conceito de sensível, transbordando enquadramentos fechados em termos de mídias (estudos de cinema, estudos literários, quadrinhos etc.) e explorando as possibilidades da intermedialidade como programa investigativo (pensando entre imagens e entre mídias). Formas específicas de articulação entre o eixo espacial e o eixo temporal da investigação permitirão delimitar os movimentos analíticos específicos que serão realizados. Entre as possibilidades que podem ser indicadas de modo preliminar, de modo não exaustivo, encontram-se os seguintes problemas de pesquisa e possibilidades de criação reflexiva, cujas condições metodológicas serão explicitadas mais abaixo, no item 2.2:

- Inscrições da memória: formas de relação com a terra e narrativas da ancestralidade, de *Narradores de Javé* (2003) a *Travessia* (2017)
  - Estudo analítico (em forma de artigo acompanhado por imagens e vídeos, e/ou de vídeo-ensaio analítico) dos filmes *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003) e *Travessia* (Safira Moreira, 2017), considerando o lugar de cada filme em um processo de transformações das representações e abordagens da ancestralidade africana na diáspora, articulando uma perspectiva comparativa, baseada no eixo temporal, entre momentos da história do cinema brasileiro.
- As correntes da história: das formas da visualidade em *Vazante* (2017) aos levantes do olhar opositor
  - Estudo analítico (em forma de artigo acompanhado por imagens e vídeos, e/ou de vídeo-ensaio analítico) do filme *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), considerando sua recepção crítica no contexto de seu lançamento, no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 2017, assim como sua proposta realista de reconstituição de época e os limites da representação.
- Os emaranhados do terror: memórias de gênero e insurreições em *Slave Warrior* (2007) e *O Nó do Diabo* (2018)
  - Estudo analítico (em forma de artigo acompanhado por imagens e vídeos, e/ou de vídeo-ensaio analítico) de *Slave Warrior* (Oliver O. Mbamara, 2007) e *O Nó do Diabo* (vários diretores, 2018), considerando suas relações com elementos convencionais de gêneros narrativos e cinematográficos como o horror e a fantasia, articulando uma perspectiva comparativa, baseada no eixo espacial, entre o contexto brasileiro e o contexto nigeriano.
- Performances da resistência: deslocamentos do sensível em *Alma no olho* (1973) e *Kbela* (2015)
  - Estudo analítico (em forma de artigo acompanhado por imagens e vídeos, e/ou de vídeo-ensaio analítico) de *Alma no olho* (Zózimo Bulbul, 1973) e *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015), considerando seus usos de procedimentos performáticos para abordar o racismo, articulando uma perspectiva comparativa, baseada no eixo temporal, entre os contextos moderno e contemporâneo em que os filmes se inscrevem.
- Cosmopoéticas da fuga: quilombos e imaginação cosmopolítica em *Cumbe* (2014) e *Angola Janga* (2017)
  - Estudo analítico (em forma de artigo acompanhado por imagens e vídeos, e/ou de vídeo-ensaio analítico) de *Cumbe* (Marcelo D'Saete, 2014) e *Angola Janga* (Marcelo D'Saete, 2017),



considerando seus modos de representar a fuga e o estabelecimento de quilombos, como parte das formas de resistência contra a escravidão.

- O estudo analítico das obras de D'Saleta pode também ser desdobrado em propostas artísticas de adaptação dos quadrinhos, seja para filmes, contos e outros gêneros de texto literário, peças de teatro, performances etc.
- Outras possibilidades analíticas poderão ser exploradas, de acordo com os interesses de cada bolsista, conforme dinâmica definida no decorrer do processo de orientação, que envolverá a participação nas atividades de um dos grupos de pesquisa ligados ao projeto – Laboratório de Análise Fílmica (Póscom-UFBA) e Arqueologia do Sensível (Facom-UFBA) – e reuniões periódicas para acompanhamento do desenvolvimento das atividades previstas em cada plano de trabalho.

## 2.2. Arqueologia do sensível<sup>8</sup>

O horizonte empírico ampliado indicado pelo conceito de *sensível* deve ser compreendido como parte de um questionamento de classificações fechadas das formas artísticas e culturais, baseadas em noções de especificidade dos meios, de autonomia das formas e de constituição de campos sociais que é preciso interrogar, em vez de assumir como pressupostos. Nesse sentido, o conceito de *sensível* designa a imagem em sentido amplo e recobre tanto os objetos mais imediatamente associados ao contexto institucional em que o grupo se situa – o cinema, em primeiro lugar – quanto fenômenos mais afastados desse núcleo – não apenas aqueles associados à noção corrente, embora imprecisa, de audiovisual, mas igualmente a literatura e a dança, para dar dois exemplos de modalidades artísticas muito diferentes entre si, ou a arquitetura e as experiências de transe, para dar dois exemplos de modalidades que indicam o transbordamento da arte e de sua esfera de imagens que duram.

“A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva”, como escrevem Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, p. 193), mas “não é à maneira da indústria”, uma vez que “[o] que se conserva [...] é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*”. Se a arte se define, assim, como a composição de blocos de sensações que conservam e se conservam, isto é, mais simplesmente, de imagens que duram e que configuram experiências estéticas, o conceito de *sensível* implica a possibilidade de um transbordamento e de uma passagem a esferas de imagens que se perdem e se perderam, que se transmitem de modo fugaz, cuja forma de aparição é indissociável de seu modo de desaparecimento – tais como imagens de sonho ou sensações dispersas (que não constituem blocos e permanecem, portanto, aquém da composição artística, tal como a definem Deleuze e Guattari).

A experiência estética que está em jogo nos blocos de sensações da arte se inscreve no meio da experiência sensível, no que Emanuele Coccia (2010, p. 45) denomina “espaço medial”, definido pela “potência suplementar e escondida, a faculdade receptiva” das coisas (COCCIA, 2010, p. 31), isto é, a “potência receptiva” (COCCIA, 2010, p. 32) que torna possível que qualquer coisa, qualquer corpo, qualquer ente se torne “meio para outra forma que existe fora de si”. O sensível se define, portanto, por seu pertencimento ao “espaço medial” em que habitam as imagens, em geral (e no qual as imagens artísticas intervêm como blocos de sensações), e por sua “simultânea autonomia em relação ao sujeito e ao objeto” (COCCIA, 2010, p. 45). A potência ou faculdade receptiva que define o espaço medial da experiência sensível se desdobra, em todo vivente, na capacidade de emissão e de produção de sensível, a qual alcança, entre os seres humanos, segundo Coccia (2010, p. 43), “um maior grau de complexidade”.

A arte figurativa, a literatura, a música, mas também grande parte das cerimônias políticas e a totalidade das liturgias religiosas constituem, antes de tudo, em atividades de produção de formas sensíveis. Todos os nossos costumes, os nossos hábitos, se encarnam em um sensível desencarnado de nosso corpo anatômico;

<sup>8</sup> O texto deste subitem foi elaborado e apresentado, inicialmente, como parte da solicitação de registro do grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq, a qual foi encaminhada à PROPCI em dezembro de 2018. O cadastramento ainda não foi feito, devido a problemas do sistema do DGP. Além de mais informações sobre o grupo e de um registro memorial das atividades que realiza, as referências bibliográficas citadas neste item 2.2, que fundamentam a abordagem metodológica da arqueologia do sensível, podem ser encontradas, em sua totalidade, no seguinte endereço: <https://trello.com/b/DX2cePvZ/arqueologia-do-sensivel>. Acesso em: 29/03/2019.





qualquer objeto técnico é uma incorporação sensível, uma “sensificação” de vontade, subjetividade, espiritualidade. O homem, no mais e acima de tudo, não faz senão sensificar o espírito, sensificar sua racionalidade. Escrever, falar e até mesmo pensar significam, sobretudo, mover-se no sentido contrário: encontrar a imagem certa, o sentido certo que permite tanto tornar real aquilo que se pensa e se experimenta quanto encontrar aquilo que possibilita a libertação disso tudo. Viver significa, antes de mais nada, dar sentido, *sensificar* o racional, transformar o psíquico em imagem exterior, dar corpo e experiência ao espiritual. (COCCIA, 2010, p. 43-44)

Pensar as relações entre experiência estética e experiência sensível exige, portanto, atravessar as passagens entre os atos estéticos de composição de blocos de sensações, que definem a esfera das imagens artísticas, e os atos de recepção, emissão e produção de formas sensíveis, em geral, que definem a esfera das imagens em sentido amplo, como esfera do que Jacques Rancière (2005) denomina “partilha do sensível”, para pensar conjuntamente estética e política:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

O horizonte empírico ampliado que está em jogo no conceito de *sensível* se define, assim, no compasso de um movimento entre a arte e o mundo comum que nenhuma dialética é capaz de resolver, já que nenhuma síntese pode diluir a polarização que delimita seu jogo indecível: não há oposição ou dicotomia entre arte e mundo, entre estética e política, entre a atividade de composição de blocos de sensações e a vida sensível que a abriga, mas uma relação que pode assumir configurações variáveis, no espaço e no tempo, mas remonta, em geral, ao que se poderia denominar, extrapolando em deriva a argumentação de Aby Warburg (2009, p. 127) sobre o período renascentista, uma “matriz cunhadora dos valores expressivos”. O vislumbre dessa matriz, que atravessa as diferenças de espaço e tempo entre as configurações variáveis de arte e mundo, depende do reconhecimento de duas características fundamentais do *sensível*, das imagens, das formas: sua “absoluta transmissibilidade” e sua “infinita apropriabilidade”, como escreve Coccia (2010, p. 59 e p. 68, entre outras), que argumenta: “Essa coincidência de apropriabilidade e alienabilidade da imagem é aquilo que define o estatuto de nossa própria experiência” (COCCIA, 2010, p. 69).

Se o sensível se define por sua transmissibilidade e apropriabilidade, é possível pensar, como sugere Jacques Rancière (2005, p. 11), “os atos estéticos como configurações da experiência, que ensinam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política”. Política e estética se definem, nesse sentido, em relação ao sensível, à sua partilha (que inventa e produz o comum de qualquer comunidade) e à sua reconfiguração (que desloca os termos do comum e perturba as ideias convencionais de comunidade a partir do dissenso). Se “[o] espírito ou a ‘cultura’ de um povo pode se produzir somente nessa atividade de emissão de sensível”, como argumenta Coccia (2010, p. 44), e essa atividade é, ao mesmo tempo, produtiva e receptiva, o que Rancière chama de “partilha do sensível”, como configuração do comum, emerge de processos históricos de transmissão do sensível.

Uma arqueologia do sensível aspira, portanto, a uma compreensão da experiência, em geral, e da experiência estética, em particular, que faça justiça a seu estatuto imagético fundamental – e fundamentalmente contingente: transferível, transmissível e apropriável. Para desdobrar essa compreensão, a cada vez, será preciso pensar estética e política, arte e mundo, “blocos de sensações” e “partilha do sensível”, sem reduzir a relação entre os termos a oposições e a dicotomias, na medida em que se busca reconhecer e investigar as configurações variáveis da relação de polaridade e de intensificação que os define. As noções de “polaridade” e de “intensificação” correspondem às duas “leis” que, segundo Johann Wolfgang von Goethe, governam tanto a natureza quanto a arte. Izabela Kestler (2006, p. 49) explica que as “leis da polaridade (*Polarität*) e da intensificação (*Steigerung*)” constituem “conceitos fundamentais” da “visão de mundo [de Goethe] como um todo, da natureza, da vida humana e da arte. O conceito de polaridade pertence à matéria, e o da intensificação ao espírito, pensados conjuntamente.” Efetivamente, a perspectiva de uma arqueologia



do sensível está baseada num pensamento conjunto da “matéria” e do “espírito” (em vez de sua oposição numa dicotomia) e tem em seu horizonte a “redescoberta da noção goethiana de polaridade, usada para uma compreensão global de nossa cultura”, que, segundo Giorgio Agamben (2015, p. 125), “está entre as mais fecundas heranças que Warburg deixou à ciência da cultura”.

A abertura metodológica radical que define a arqueologia do sensível articula as heranças da “arqueologia do saber” de Michel Foucault (2008), da “arqueologia das mídias” de Siegfried Zielinski (2006), de Friedrich Kittler (2016) ou de Thomas Elsaesser (2018) e da “ciência sem nome” de Aby Warburg e de seu atlas *Mnemosyne*, tal como vem sendo retomada e reconfigurada, numa “arqueologia da cultura”, por Georges Didi-Huberman (2018, p. 36; 2015). Se método é, etimologicamente, caminho, via, travessia, o que a noção de arqueologia do sensível aspira a insinuar é o movimento aberto da exploração de uma deriva, em contraposição à demarcação de uma via invoca de produção de conhecimento; a prática rigorosa do desvio e da digressão, do extravio e do acesso indireto, em contraposição à pretensão usual ao percurso direto e à clareza da trilha; a “espiral que amplia continuamente suas voltas”, segundo um movimento de “ir e vir da parte ao todo [que] nunca é um regresso, de fato, ao mesmo ponto” (AGAMBEN, 2015, p. 123), em contraposição ao círculo como figura de fechamento – seja ele hermenêutico, analítico ou empírico.

Na constelação de heranças associadas ao conceito de *arqueologia*, está em jogo a reivindicação de uma perspectiva sobre a história (e sobre a historicidade) das imagens. Estudar a história das imagens – isto é, do sensível, de sua configuração numa partilha estético-política e de suas possíveis reconfigurações no cinema, nas artes etc. – a partir de uma perspectiva arqueológica implica assimilar metodologicamente a contingência das imagens, a abertura irreduzível a múltiplas temporalidades que deriva de sua transmissibilidade e apropriabilidade entre contextos, entre tempos, entre situações históricas. Pensar as imagens em seu movimento entre contextos implica articular perspectivas de contextualização histórica e um reconhecimento da descontextualização constitutiva de toda escrita da história, como argumenta Walter Benjamin (2007, p. 518):

Os acontecimentos que cercam o historiador, e dos quais ele mesmo participa, estarão na base de sua apresentação como um texto escrito com tinta invisível. A história que ele submete ao leitor constitui, por assim dizer, as citações deste texto, e somente elas se apresentam de maneira legível para todos. Escrever a história significa, portanto, citar a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto. (BENJAMIN, 2007, p. 518)

Reconhecer a descontextualização do objeto histórico que constitui toda forma de escrita da história é reconhecer um anacronismo irreduzível, que deve ser pensado, como sugere Georges Didi-Huberman (2015, p. 28), como “como um momento, como uma pulsação rítmica do método”. A arqueologia do sensível assume o “risco de *abrir* o método” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28), para que seja possível compreender de modo articulado, embora disjuntivo, na história das imagens, o que Benjamin descreve como “citações” que “se apresentam de maneira legível para todos” – as imagens existentes, as imagens que restam e que sobrevivem aos acontecimentos e à passagem do tempo – e o que permanece concebível, em seus termos, “como um texto escrito com tinta invisível” – as imagens que faltam, seja porque não sobreviveram à desapareição, seja porque sequer emergiram. “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”, escreve Didi-Huberman (2017, p. 41). Entre as imagens que restam e as imagens que faltam, a arqueologia do sensível busca entrever a história como um processo de transformações na partilha do sensível que define toda forma de comunidade política.

### 3. Viabilidade e Financiamento

Argumentação clara e sucinta, demonstrando a viabilidade do projeto e seus financiamentos (se existentes) com fonte e período de execução.

O projeto proposto envolve pesquisa bibliográfica, pesquisa de filmes e obras artísticas, recurso a métodos analíticos e comparativos para o estudo de imagens, encontrando plena viabilidade no âmbito das atividades acadêmicas em andamento e com a atuação de estudante(s) bolsista(s), sem necessidade de



submissão a qualquer Comitê de Ética em Pesquisa, uma vez que se trata de pesquisa sobre filmes e obras artísticas publicamente disponíveis.

Embora não conte com financiamento estabelecido, uma vez que é a primeira instância de apresentação de uma nova proposta que está em vias de elaboração, este projeto constitui parte crucial de um conjunto mais amplo de etapas no sentido de elaborar um novo projeto de pesquisa, para apresentação à Congregação da Facom-UFBA, para deferimento interno, assim como a agências de fomento, conforme disponibilidade de editais, destacando-se o interesse de apresentação de versão atualizada deste projeto à próxima Chamada Universal do CNPq, entre outras possibilidades.

Além disso, é preciso destacar que o projeto conta com o apoio direto dos grupos de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (Póscom-UFBA) e Arqueologia do Sensível (Facom-UFBA), dos quais participo assiduamente. Cada um dos dois grupos pode oferecer suportes teórico-metodológicos fundamentais para os planos de trabalho propostos, sendo exigida de cada bolsista a participação nas atividades de pelo menos um dos grupos.

## 4. Resultados e impactos esperados

Relação dos resultados ou produtos que se espera obter após o término da pesquisa.

### 4.1. Resenhas de livros a definir, em coautoria, com previsão de finalização em 2019.2

- Cada plano de trabalho se concentrará em um livro
- Possibilidades (lista não exaustiva):
  - *Multiculturalismo Tropical* (Robert Stam, 2008)
  - *Olhares negros: raça e representação* (bell hooks, 2019)
  - *Crítica da razão negra* (Achille Mbembe, 2018)
  - *Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil* (Luís Felipe Kojima Hirano, 2019)
  - *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas* (Manthia Diawara e Lydie Diakhaté, 2011)

### 4.2. Resenhas de filmes ou obras artísticas a definir, em coautoria, com previsão de finalização em 2019.2

- Cada plano de trabalho se concentrará em um filme ou obra artística.
- Possibilidades (lista não exaustiva):
  - *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964)
  - *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967)
  - *Der Leone Have Sept Cabeças* (Glauber Rocha, 1970)
  - *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973)
  - *Ceddo* (Ousmane Sembène, 1977)
  - *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984)
  - *Abolição* (Zózimo Bulbul, 1988)
  - *Sankofa* (Haile Gerima, 1993)
  - *Adanggaman* (Roger Gnoan M'bala, 1999)
  - *Slave Warrior* (Oliver O. Mbamara, 2007)
  - *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003)
  - *Cumbe* (Marcelo D'Saete, 2014)
  - *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015)
  - *Vazante* (Daniela Thomas, 2017)
  - *Travessia* (Safira Moreira, 2017)
  - *Angola Janga* (Marcelo D'Saete, 2017)
  - *O Nó do Diabo* (vários diretores, 2018)

### 4.3. Estudos analíticos em forma de textual e/ou audiovisual, com previsão de finalização em 2020.1

- Um estudo analítico (em forma de artigo acompanhado por imagens e vídeos, e/ou de vídeo-ensaio analítico) por plano de trabalho e/ou artigo em coautoria com orientador e com colega(s) bolsista(s), sobre obra(s) a definir, dentro do recorte temático relativo à escravidão transatlântica como crime



contra a humanidade e à questão da memória da escravidão e da resistência à escravidão no cinema e em outros meios.

#### 4.4. Divulgação do processo e compartilhamento dos dados da pesquisa, a ser realizado durante o período e consolidado em 2020.1

- Compartilhamento do processo e dos dados da pesquisa, conforme política de acesso livre e aberto, por meio de *site*, *blog* e/ou plataformas destinadas a isso ou empregadas com tal fim, tais como Humanities Commons, Open Science Framework ou Trello.

## 5. Cronograma de execução

Relação itemizada das atividades previstas, em ordem sequencial e temporal, de acordo com os objetivos traçados no projeto e dentro do período proposto.

1. 08/2019 a 07/2020: Participação nas atividades de um dos grupos de pesquisa vinculados ao projeto – Laboratório de Análise Fílmica (Póscom-UFBA) e Arqueologia do Sensível (Facom-UFBA) – e em reuniões periódicas para acompanhamento das atividades previstas em cada plano de trabalho
2. 08/2019 a 01/2020: Pesquisa exploratória sobre a memória da escravidão no cinema e em outros meios: levantamento de referências bibliográficas, de filmes e de obras artísticas
3. 09/2019 a 12/2019: Resenha de livro, em possível coautoria com professor e/ou colega(s) bolsista(s)
4. 09/2019 a 12/2019: Comunicação em evento a definir, em 2019.2
5. 10/2019 a 01/2020: Resenha de filme ou obra artística, em possível coautoria com professor e/ou colega(s) bolsista(s)
6. 02/2020: Relatório(s) de Acompanhamento Parcial
7. 03/2020 a 07/2020: Artigos sobre filme(s) e/ou obra(s) a definir, em possível coautoria com professor e/ou colega(s) bolsista(s)
8. 05/2020 a 07/2020: Consolidação de dados de pesquisa para compartilhamento em acesso livre
9. 07/2020: Relatório(s) Final(is)
10. Data a definir: Participação no XXXVIII Seminário Estudantil de Pesquisa – SEMENTE

## 6. Referências bibliográficas (máximo de 10 referências)

Relação itemizada das referências que subsidiam a proposta de pesquisa, colocando as mais importantes.

1. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e ciência**: obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 222–232.
2. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
3. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017.
4. HARTMAN, Saidiya. Venus in Two Acts. **Small Axe**, v. 12, n. 2, p. 1–14, 17 jul. 2008.
5. hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
6. KILOMBA, Grada. A Máscara. Trad. Jéssica Oliveira de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16, 10 maio 2016.
7. MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. Trad. Patrícia Farias. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, n. 1, p. 171–209, jun. 2001.
8. MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
9. MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look: a counterhistory of visibility**. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
10. SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI; UnB, 2015.



Salvador, 29 de março de 2019.

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

---

Orientador(a)

Secretaria do Programa  
Rua Basílio da Gama, 06. Canela.  
Salvador – BA. 40.110-040.  
Tel.: 71 3283-7968 Fax: 71 3283-7964  
E-mail: [pibic@ufba.br](mailto:pibic@ufba.br)