



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 01/2020 – 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, História, Escravidão

Grupo de Pesquisa

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

Arqueologia do sensível

Salvador
2020



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 atualmente em fase de conclusão – intitulado *Imagem e direitos humanos: consciência da humanidade, memórias de violações e projeções de dignidade no cinema e no audiovisual* e iniciado em 2017¹ – e no desenvolvimento suplementar de atividades ligadas ao eixo temático destinado ao estudo da *escravidão como crime contra a humanidade no cinema e em outros meios*, proponho por meio deste projeto para o PIBIC 2020 a continuidade e a atualização do projeto *Memórias da escravidão e resistência no cinema e em outros meios: abordagens africanas e afrodiáspóricas*, tal como vem sendo desenvolvido desde 2019. Deferido pela Congregação da Faculdade de Comunicação da UFBA em 2017, o projeto *Imagem e direitos humanos* foi contemplado com duas bolsas do Edital PROPCI/UFBA 01/2018 – PIBIC, permitindo o desenvolvimento de atividades associadas ao eixo temático imagens da dignidade no cinema e em outros meios. Em 2019, por meio do Edital PROPCI/UFBA 01/2019 – PIBIC, iniciou-se a orientação de duas bolsistas e dois voluntários (tendo havido a desistência, entretanto, de um dos voluntários), em atividades associadas ao eixo temático da escravidão como crime contra a humanidade no cinema e em outros meios. Por meio do PIBIC 2020, pretendo dar continuidade à pesquisa iniciada em 2019, conferindo maior ênfase, por um lado, à exploração da possibilidade de comparação entre perspectivas africanas e afrodiáspóricas e, por outro lado, à exploração de outros meios artísticos e visuais, como a pintura ou a fotografia, entre outras possibilidades.

A discussão inicial do eixo temático da escravidão como crime contra a humanidade no cinema e em outros meios, conforme planejamento previsto no projeto *Imagem e direitos humanos*, 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. Mbamara². Desdobrando a pesquisa que conduziu a esse ensaio inicial, encontrei uma diversidade de outros objetos, questões, aprofundamentos e desdobramentos, que foram abordados parcialmente por meio de planos de trabalho do PIBIC 2019. Por meio do projeto de planos de trabalho relacionados aos contextos empíricos dos cinemas africanos modernos, do cinema brasileiro moderno e do cinema brasileiro contemporâneo, cujas atividades serão concluídas até julho de 2020, estão em desenvolvimento pesquisas de análise fílmica, interessadas primordialmente em obras selecionadas de cada contexto. Para propor esta continuação e atualização do projeto *Memórias da escravidão e resistência no cinema e em outros meios: abordagens africanas e afrodiáspóricas*, considero que o contexto empírico dos cinemas africanos contemporâneos permanece sem pesquisa específica que lhe tenha sido dedicada, e também busco reconhecer o fato de que os contextos contemporâneos africanos e afrodiáspóricos abrigam uma diversidade de obras relacionadas ao eixo temático escravidão e resistência, em diferentes meios artísticos e audiovisuais. Dessa forma, a exploração da possibilidade de comparação entre perspectivas africanas e afrodiáspóricas sobre escravidão e resistência ocorrerá por meio do aprofundamento de estudos comparativos sobre produções artísticas e audiovisuais contemporâneas. Cada um dos planos de trabalho propostos contempla referências fundamentais relativas à compreensão histórica e conceitual de escravidão e resistência e à comparação como horizonte metodológico nos estudos de cinema, arte e cultura visual, além de indicar possibilidades empíricas associadas a múltiplos contextos e a diferentes meios artísticos e (audio)visuais, para tornar possível que métodos de comparação assumam centralidade e operem, necessariamente, no campo expandido da experiência audiovisual contemporânea, que é indissociável da passagem entre diferentes meios.

¹ Disponível em: <https://www.incinerrante.com/textos/imagem-e-direitos-humanos-2017-2019>. Acesso em: 03/04/2020. O período de conclusão do projeto se estendeu até o primeiro semestre de 2020, para acomodar o calendário do PIBIC 2019.

² 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 03/04/2020.



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 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 diaspóricas) e movimentos de articulação pan-africanista 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.

Med Hondo é também o diretor de *West Indies* (1979)³, uma das obras mais significativas no conjunto das abordagens da escravidão, uma vez que articula, em sua narrativa, perspectivas africanas e afrodiáspóricas. O filme é uma adaptação da peça teatral *Les negriers* (1978), do dramaturgo e poeta francês Daniel Boukman, e confronta a história da escravidão como parte da história do colonialismo, com ênfase na experiência francesa de colonização do continente africano e das chamadas “índias ocidentais”, designação geral das colônias antilhanas a que se refere o título do filme. Contando com um orçamento de mais de US\$ 1 milhão, muito maior do que o de qualquer outra produção africana de sua época e mesmo de momentos posteriores, Hondo encena um musical alegórico, em uma réplica de navio negreiro, que foi construída no interior de um galpão abandonado, em Paris. *West Indies* exige uma perspectiva comparativa, que situe sua abordagem em relação àquelas que foram elaboradas por outros cineastas africanos e afrodiáspóricos, antes e depois, além de demandar que sejam interrogadas as passagens midiáticas entre cinema, teatro e música, para que se torne possível compreender como opera seu modo de construção da memória. A figura do navio negreiro emerge como motivo recorrente no trabalho de memória e imaginação em torno da escravidão, e a criação de novas imagens, a retomada e a reinvenção das imagens sobreviventes e das imagens que faltam da chamada “passagem do meio” podem ser compreendidas por meio da exploração de uma constelação de perspectivas, elaboradas por diferentes obras. A *West Indies*, pode-se justapor, por exemplo, o filme *Passage du milieu* (Guy Deslauriers, 1999), considerando ao mesmo tempo a famosa gravura *Plans and Sections of a Slave Ship* (James Phillips, 1789) e sua retomada e reinvenção contemporânea na litografia *Slave Ship for Sale* (Paulo Nazareth, 2014). Ao mesmo tempo, uma pesquisa sobre as imagens do navio negreiro pode se desdobrar em outras direções e contextos, considerando ainda o quadro *Nègres a fond de calle / Escravos no porão de um navio negreiro* (Johann Moritz Rugendas, circa 1826-35), o poema “O navio negreiro (tragédia no mar)” (Castro Alves, 1883) e o quadro *Navio negreiro* (Cândido Portinari, 1950), entre outros possíveis na constelação instável do trabalho de memória.

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* (Ramon Porto Mota, Ian Abé, Gabriel Martins, Jhésus Tribuzi, 2018), assim como, em exemplos exteriores ao campo do cinema e do audiovisual, as histórias em quadrinhos de Marcelo D'Saleta, *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).

³ O filme foi identificado e obtido dentro do primeiro semestre de atividades do PIBIC 2019, como parte do levantamento previsto no plano de atividades relativo aos cinemas africanos modernos, constituindo, assim, um acréscimo ao *corpus* inicial da pesquisa.



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 dialogar⁴. 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) e o que Serge Margel (2017, p. 112) denomina “dimensão propriamente *fantasmal* do arquivo”:

O arquivo testemunha sobre o passado, ou sobre um passado, não apenas que desapareceu, que não é mais, mas, sobretudo, um passado que sobreviveu, como que ressurgido no arquivo, ou reaparecido como essa mesma “realidade” de que testemunha o arquivo. É a dimensão propriamente *fantasmal* do arquivo, o espaço ficcional no qual se inventam e se recompõem as fronteiras entre a escrita e o saber, que lhe permite estar no contato, ou em contato direto, sensível, material com a historicidade da memória, com a alteridade e com o passado. (Margel, 2017, p. 112, *itálicos no original*)

“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”.

⁴ 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).



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 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 (Ribeiro, 2019), 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 ressignificação 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 ressignificação 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, que deve ser compreendido como um processo multidirecional (Rothberg, 2009), 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

- Complementar levantamento de obras cinematográficas e artísticas que representam e/ou abordam escravidão e resistência, em contexto africano e afrodiáspórico.
- 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)⁵.
- 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 2018⁶.
- 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 Achille Mbembe, 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 escravizadas⁷. 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

⁵ Alguns indícios mostram a configuração gradual do campo do cinema comparado. Internacionalmente, pode-se mencionar o periódico *Cinema Comparat/Comparative Cinema* (disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Comparativecinema>; acesso em: 03/04/2020). No Brasil, entre os seminários temáticos (STs) da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) que foram aprovados para o período 2017-2019 (informação disponível em: <https://www.socine.org/2018/03/seminarios-tematicos-aprovados-para-o-bienio-2017-2019/>; acesso em: 03/04/2020) e renovados para 2020-2022, está o ST de Cinema Comparado (informação disponível em: <https://www.socine.org/2019/12/seminarios-tematicos-aprovados-para-o-trienio-2020-2022/>; acesso em: 03/04/2020).

⁶ Mais informações sobre o grupo e um registro memorial das atividades que realiza podem ser encontrados em: <https://www.notion.so/marcelorsr/Arqueologia-do-sens-vel-Atividades-46e1191ed3ef48b4a567203d913e6148>. Acesso em: 03/04/2020.

⁷ 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: 03/04/2020.



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 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 afrodiaspóricos, 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.

Desde agosto de 2019, o desenvolvimento dos planos de trabalho do projeto que foram aprovados no PIBIC 2019 tem se encaminhado no sentido de fundamentar, por meio de estudos analíticos relativos a contextos específicos, a elaboração ainda por fazer de estudos comparativos, que devem ser desenvolvidos a partir de 2020. Cada pesquisa de análise fílmica em desenvolvimento seleciona uma ou mais obras para estudo aprofundado, no respectivo contexto empírico. Assim, no que concerne ao estudo dos cinemas africanos modernos, destacam-se os filmes *Ceddo* (Ousmane Sembène, 1977) e *West Indies* (Med Hondo, 1979); no contexto do cinema brasileiro moderno, destacam-se *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984), ambas de Carlos Diegues; no contexto do cinema brasileiro contemporâneo, destacam-se os filmes *Açúcar* (Renata Pinheiro e Sérgio de Oliveira, 2017) e *O Nó do Diabo* (Ramon Porto Mota, Ian Abé, Gabriel Martins, Jhésus Tribuzi, 2018). Cada plano de trabalho desenvolve, assim, um estudo de características monográficas, que assumirá a forma de artigo, e ao mesmo tempo dialoga com os demais planos, situando cada um dos estudos analíticos em um quadro comparativo que permanece em aberto, como pano de fundo das pesquisas em andamento.

Com o apoio do PIBIC 2020, a partir dos estudos monográficos em desenvolvimento no PIBIC 2019, pretende-se ampliar o alcance e multiplicar as possibilidades desse quadro comparativo, com base em uma arqueologia do sensível. Isso corresponde aos três planos de trabalho agora propostos. Em um deles, se trata de retomar e atualizar o estudo do contexto empírico dos cinemas africanos contemporâneos (cujo plano de trabalho foi interrompido em 2019), buscando interrogá-lo com base em pesquisa iconográfica e audiovisual (e não apenas ou não estritamente de análise fílmica). Em outro dos planos propostos, a proposta é consolidar marcos fundamentais para estudos comparativos que ultrapassem o campo do cinema e do audiovisual, abrangendo arte e cultura visual em sentido amplo e aproximando-se, assim, de pintura, fotografia e outras formas imagéticas. Além disso, em outro plano, com base nesse mesmo tipo de interesse em diferentes meios e formas artísticas e culturais, busca-se reconhecer e interrogar as imagens do navio negreiro no trabalho de memória e de imaginação em torno da experiência histórica da escravidão.

2.2. Arqueologia do sensível

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; 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 unívoca 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 irredutível, 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 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. Além disso, é preciso destacar que o projeto está associado às atividades do grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível (Facom-UFBA), que configura um espaço importante de engajamento e diálogo.

4. Resultados e impactos esperados

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

4.1. Resenha(s) de livro(s)

- Considerando as publicações identificadas e os livros já resenhados até o momento, que são *Olhares negros: raça e representação* (bell hooks, 2019) e *Multiculturalismo tropical* (Robert Stam, 2008), são indicadas as seguintes possibilidades de livros a serem resenhados (lista não exaustiva), escolhidas de acordo com cada plano de trabalho proposto:
 - *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (Grada Kilomba, 2019)
 - *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada* (Achille Mbembe, 2019)
 - *Crítica da razão negra* (Achille Mbembe, 2018)
 - *Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940)* (Tatiana Lotierzo, 2017)
 - *Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil* (Luís Felipe Kojima Hirano, 2019)
 - *O navio negreiro: uma história humana* (Markus Rediker, 2011)
 - *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas* (Manthia Diawara e Lydie Diakhaté, 2011)
- Pode-se também converter a resenha de livro em ensaio bibliográfico sobre um conjunto de leituras diversas (artigos, capítulos de livros, livros etc.), de modo mais livre.



4.2. Pesquisa iconográfica e audiovisual, com identificação, catalogação e análise de imagens relativas à temática da pesquisa

- São indicadas as seguintes possibilidades de filmes ou obras (lista não exaustiva), escolhidos de acordo com cada plano de trabalho proposto e com base na pesquisa em andamento:
 - Gravura *Plans and Sections of a Slave Ship* (James Phillips, 1789)
 - Quadro *Nègres a fond de calle / Escravos no porão de um navio negreiro* (Johann Moritz Rugendas, circa 1826-35)
 - Poema “O navio negreiro (tragédia no mar)” (Castro Alves, 1883)
 - Quadro *Navio negreiro* (Cândido Portinari, 1950)
 - Filme *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967)
 - Filme *Der Leone Have Sept Cabeças* (Glauber Rocha, 1970)
 - Filme *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1973)
 - Filme *West Indies* (Med Hondo, 1979)
 - Filme *Abolição* (Zózimo Bulbul, 1988)
 - Filme *Sankofa* (Haile Gerima, 1993)
 - Filme *Asientos* (François Woukoache, 1995)
 - Filme *Adanggaman* (Roger Gnoan M’bala, 1999)
 - Filme *Passage du milieu* (Guy Deslauriers, 1999)
 - Filme *Slave Warrior* (Oliver O. Mbamara, 2007)
 - Histórias em quadrinhos *Cumbe* (Marcelo D’Salette, 2014)
 - Série fotográfica *Valongo: cartas ao mar* (Eustáquio Neves, 2015)
 - Filme *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015)
 - Filme *Vazante* (Daniela Thomas, 2017)
 - Filme *Travessia* (Safira Moreira, 2017)
 - História em quadrinhos *Angola Janga* (Marcelo D’Salette, 2017)
 - Catálogo da exposição *Mãe Preta* (2016)
 - Catálogo da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018)
 - Litografia *Slave Ship for Sale* (Paulo Nazareth, 2014)

4.3. Estudo(s) comparativo(s) de obras estudadas na pesquisa iconográfica e audiovisual realizada, sob a forma de artigo ou ensaio, em formato escrito ou audiovisual (neste caso, acompanhado por memorial descritivo e analítico)

- Um estudo analítico (em forma de artigo acompanhado por imagens e vídeos, e/ou de vídeo-ensaio acompanhado por memorial descritivo e analítico) por plano de trabalho, em perspectiva comparada e intermedial, dentro do recorte temático relativo à escravidão transatlântica como crime contra a humanidade e à questão da memória da escravidão e resistência no cinema e em outros meios.

4.4. Divulgação do processo e compartilhamento dos dados da pesquisa

- Compartilhamento do processo e dos dados da pesquisa, conforme política de acesso livre e aberto.

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. 08/2020 a 07/2021: Participação nas atividades do grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível (Facom-UFBA) e em reuniões de acompanhamento das atividades previstas em cada plano de trabalho
2. 08/2020 a 01/2021: Pesquisa exploratória e de referências bibliográficas, imagéticas, artísticas etc.
3. 09/2020 a 01/2021: Resenha(s) de livro(s) ou ensaio bibliográfico
4. 02/2021: Relatório(s) de Acompanhamento Parcial



5. 02/2021 a 04/2021: Pesquisa iconográfica e audiovisual, com identificação, catalogação e análise de imagens relativas à temática da pesquisa
6. 05/2021 a 07/2021: Estudo de obras identificadas na pesquisa iconográfica e audiovisual realizada, sob a forma de artigo ou ensaio, em formato escrito ou audiovisual (neste caso, com memorial)
7. 02/2021 a 07/2021: Consolidação de dados e resultados de pesquisa para compartilhar em acesso livre
8. 07/2021: Relatório(s) Final(is)
9. Data a definir: Participação no XXXIX 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. HARTMAN, Saidiya. Venus in Two Acts. **Small Axe**, v. 12, n. 2, p. 1–14, 17 jul. 2008.
4. KILOMBA, Grada. A Máscara. Trad. Jéssica Oliveira de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16, 10 maio 2016.
5. MARGEL, Serge. **Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo**. Organização João Camillo Penna. Tradução Maurício Chamarelli, Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
6. MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. Trad. Patrícia Farias. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, n. 1, p. 171–209, jun. 2001.
7. MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
8. MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look: a counterhistory of visibility**. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
9. ROTHBERG, Michael. **Multidirectional memory- Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization**. Stanford: Stanford University Press, 2009.
10. SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI; UnB, 2015.



Salvador, 03 de abril de 2020.

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