



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 01/2021 – PIBIC

Orientador(a):

(Nome completo, sem abreviações)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

Título do Projeto:

(completo, sem abreviações)

Cinema e audiovisual na Memória do Mundo (Unesco): tecnologias da comunicação e informação, cosmotécnicas e políticas da memória

Palavras Chave:

(no máximo três)

Cinema e audiovisual; Memória; Unesco

Grupo de Pesquisa

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

Arqueologia do Sensível

Salvador
2021



1. Objetivos e Justificativas

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

1.1. Tema, problema e justificativas da pesquisa

No campo do cinema e do audiovisual, que pode ser concebido como uma esfera multimidiática na qual se articulam diferentes suportes de inscrição e sistemas de notação, a questão do arquivo é um tema fundamental, assumindo três dimensões que delimitam o horizonte temático deste projeto de pesquisa. Em primeiro lugar, de modo geral, o cinema e o audiovisual operam como *dispositivos de arquivamento* – isto é, seleção e exclusão, preservação e descarte – de traços e rastros do mundo, inscrevendo imagem e som como informações sensíveis, que se tornam disponíveis para reprodução em diferentes suportes midiáticos. Nesse âmbito geral da questão, é preciso reconhecer que o advento histórico e o desenvolvimento técnico de meios de registro e reprodução de imagem e som correspondem tanto a transformações das condições materiais de arquivamento quanto a reconfigurações do próprio conceito de arquivo. Ao mesmo tempo, em segundo lugar, os produtos decorrentes do uso do cinema e do audiovisual como dispositivos de arquivamento podem se tornar *objetos de arquivamento*, seja porque registram traços e rastros do mundo, seja porque participam de contextos mais amplos de produção e circulação, o que lhes confere importância artística e sócio-cultural, alçando-os ao estatuto de documentos. Finalmente, o campo do cinema e do audiovisual abriga formas artístico-culturais que incidem sobre o que foi previamente arquivado em diferentes suportes de inscrição e, assim, podem estabelecer relações variáveis com diversos tipos de material de arquivo. Nesse âmbito, é preciso reconhecer que as relações entre imagens e mídias ocorrem em *configurações variáveis de uso de material de arquivo*, construídas em produtos, processos e experiências cinematográficas e audiovisuais específicas.

De modo geral, o horizonte temático delimitado pela questão do arquivo deve ser situado em relação à multiplicidade de lugares e momentos que define a história das mídias audiovisuais. Nesse sentido, o itinerário deste projeto de pesquisa decorre do reconhecimento de que essa história é indissociável da história da constituição e da disseminação do *arquivo colonial-moderno*, composto por diversas formas de arquivamento de alteridade e diferença (seja em modalidades definidas institucionalmente, como museus etnográficos, arquivos visuais e sonoros etc., seja em modalidades disseminadas mais difusamente na vida cultural, como narrativas e atrações de entretenimento popular, representações visuais e sonoras exploradas comercial e/ou artisticamente etc.). Esse arquivo colonial-moderno reúne registros do mundo como diferença e alteridade (humana, inscrita de modo geral como "diversidade cultural"; ou não humana, inscrita de modo geral como "natureza"). O cinema e o audiovisual participam da constituição do arquivo colonial-moderno de formas variáveis, ampliando-o por meio de sua operação como dispositivos de arquivamento de traços e rastros do mundo e atualizando-o e deslocando-o por meio de configurações variáveis de uso de material de arquivo, que podem ser situadas em um contínuo de formas reiterativas, desde a reprodução integral até a desintegração mais ou menos generalizada das informações mobilizadas no arquivo.

Na experiência colonial-moderna, a aspiração à constituição de arquivos universais da humanidade e do mundo se articula com um processo histórico de apagamento da diferença e da alteridade, na medida em que seus traços e rastros são destruídos ou reinscritos no arquivo colonial-moderno, sob os signos gerais da diversidade das culturas e da homogeneidade ontológica da natureza. Assim, à medida em que se busca arquivar a humanidade e o mundo, por meio da produção e do ordenamento de formas, também se efetiva uma série de apagamentos. A colocação de objetos em museus, por exemplo, decorre do apagamento de outros objetos, que são deixados de fora, mas também implica um apagamento de contextos e valores de uso dos objetos selecionados. Em especial, as diversas formas de registro cinematográfico e audiovisual também dependem de procedimentos específicos de seleção e exclusão, de deslocamento para fora de contexto e abstração. Em todo caso, não há arquivamento – isto é, produção e ordenamento de formas – sem a violência fundante de algum apagamento – isto é, destruição e desordenamento informe.

O itinerário da pesquisa deve se desdobrar segundo uma delimitação inicial que obedece a propósitos analítico-metodológicos, mas estará sujeita a reconfigurações em sua extensão, a ajustes de aprofundamento



e a atravessamentos entre eixos de desenvolvimento da pesquisa. Para essa delimitação inicial, o ponto de partida é o Programa Memória do Mundo, instituído pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 1992, que deve ser reconhecido como uma das principais formas contemporâneas de atualização da aspiração moderna ao arquivamento do mundo. Assim, este projeto de PIBIC, intitulado “Cinema e audiovisual na Memória do Mundo (Unesco): tecnologias da comunicação e informação, cosmotécnicas e políticas da memória”, tal como apresentado no âmbito do Edital PROPCI/UFBA 01/2021 – PIBIC, se insere no âmbito do projeto de pesquisa *O paradigma anarquívico e o arquivo colonial-moderno no cinema e no audiovisual*, iniciado em 2020 e atualmente em desenvolvimento, tal como aprovado pela Congregação da Faculdade de Comunicação da UFBA¹.

No âmbito do PIBIC, pretende-se desdobrar a pesquisa em dois movimentos articulados, que se pretende organizar de maneira sucessiva, em dois anos (2021-2022 e 2022-2023), cada um deles correspondente a um dos objetivos específicos iniciais do projeto mais amplo, que são o estudo do lugar do cinema e do audiovisual, de um lado, e da questão do arquivo colonial-moderno, de outro, no Programa Memória do Mundo. Com base nesse horizonte duplo, não se trata de propor uma abordagem exaustiva do Programa, mas de interrogar o conceito que o intitula, *memória do mundo*, com base em uma arqueologia dos saberes, enunciados e discursos que constituem suas condições históricas, epistemológicas e filosóficas de possibilidade, mas também, de modo crucial, em uma *arqueologia do sensível*², para a qual a *memória do mundo* e o Programa institucional que a arquia devem ser compreendidos a partir das imagens em que se inscrevem e se disseminam.

Motivada de modo decisivo pela destruição da Biblioteca Universitária Nacional de Bósnia e Herzegovina por forças Sérvias durante o ataque a Sarajevo na Guerra da Bósnia, no contexto da desintegração da Iugoslávia, em 1992, a proposição do Programa Memória do Mundo, no âmbito do Programa Geral de Informação (*General Information Programme*) tem como horizonte o reconhecimento de diversas formas de “patrimônio documentário” como “correspondentes aos critérios de seleção relativos à significação mundial e ao excepcional valor universal”, como se pode ler na página inicial do *site* do Registro Internacional Memória do Mundo³, criado em 1997.

O Registro Internacional consolida um modo institucional de conferir o reconhecimento da "significância mundial" (*world significance*) de "patrimônio documentário". O início das atividades do Comitê Conselheiro Internacional (*International Advisory Committee*), em setembro de 1993, é marcado pela adoção de uma definição ampla de "patrimônio documentário", que envolve todo tipo de mídia (HEANEY, 2016). O processo de inclusão de arquivos, coleções e itens no Registro Internacional Memória do Mundo se inicia com a apresentação de solicitações de inclusão por qualquer pessoa ou organização governamental ou não governamental, priorizando-se indicações feitas por comitês nacionais ou regionais ligados ao Programa ou por comissões nacionais ligadas à Unesco. Se recomendada pelo *International Advisory Committee* e endossada pelo Diretor-Geral da Unesco, a indicação conduz ao Registro Internacional, que não tem qualquer

¹ A aprovação está registrada no documento 23066.007476/2021-45, disponível no SIPAC-UFBA, que consiste na ata da Reunião Ordinária da Congregação da Faculdade de Comunicação da UFBA, ocorrida no dia 05 de outubro de 2020.

² A noção de *arqueologia do sensível* dá nome ao grupo de pesquisa que coordeno desde abril de 2018, junto com o professor Marcelo M. Costa, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Atualmente, enquanto continuo como professor da UFBA, o professor Marcelo Costa atua como professor da UFPE, de modo que o grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível está em vias de se converter em um grupo interinstitucional. Um dos objetivos específicos deste projeto é o de contribuir para a experimentação das possibilidades da arqueologia do sensível como método, com base nas proposições desenvolvidas no âmbito da proposição do grupo, com base em um projeto de pesquisa anterior, intitulado *Imagem e direitos humanos* (2017-2019/2020). Para mais informações sobre o grupo, ver: <https://www.arqueologiadodosensivel.ufba.br/> (acesso em 02 mai. 2021).

³ Disponível em <https://en.unesco.org/programme/mow/register>; acesso em: 02 mai. 2021. Tradução nossa. No original: “documentary heritage”; “corresponding to the selection criteria regarding world significance and outstanding universal value”.



consequência legal ou financeira, nem afeta as condições materiais de propriedade, posse, custódia ou uso do material em questão.

Assim, associado a uma interrogação teórico-filosófica do conceito de *memória do mundo*, o estudo do lugar do cinema e do audiovisual no Programa Memória do Mundo se justifica pela importância do Registro Internacional criado no âmbito da iniciativa da Unesco. Como afirma Michael Heaney (2016): “O aspecto do programa que recebeu maior reconhecimento e sucesso é o Registro Internacional do Programa Memória do Mundo” (HEANEY, 2016, p. 48)⁴.

Considerando o reconhecimento e o sucesso do Registro Internacional, é significativo observar, preliminarmente, como aí se inserem o cinema e o audiovisual. Além de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, que foi o primeiro filme incluído no Registro, segundo Ray Edmondson (2015, p. 18-19), encontram-se:

- a coleção de filmes Lumière, do Centre national du film et de l’image animé da França⁵;
- a Cinesound Movietone Newsreel Collection 1929-1975, do National Film and Sound Archive da Austrália;
- o filme *The Battle of the Somme* (1916), do Imperial War Museum do Reino Unido;
- a coleção Max Stahl no Timor Leste;
- a coleção Cathay-Keris Malay Classics, do Asian Film Archive, em Singapura;
- o filme *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel, da Filmoteca da UNAM, no México;
- o filme *The Story of the Kelly Gang* (1906), do National Film and Sound Archive da Austrália;
- a coleção Desmet de filmes, documentos organizacionais, cartazes e fotogramas dos anos 1910, do EYE Film Instituut da Holanda.

Assim como Heaney (2016) reconhece a predominância de documentos textuais no Registro, Edmondson (2015) questiona as razões pelas quais a história do cinema mundial permanece sub-representada, argumentando que o desequilíbrio pode estar relacionado ao fato de que “um persistente sentido de inferioridade cultural ainda contamina os arquivos cinematográficos como movimento” (EDMONDSON, 2015, p. 21)⁶. Além disso, há razões procedimentais e institucionais associadas ao processo de indicação.

O que interessa ao presente projeto de pesquisa é a interrogação do que já foi efetivamente incluído como parte da *memória do mundo*, buscando discutir os sentidos dessas inclusões, tanto do ponto de vista tecnológico-midiático, quanto do ponto de vista estético-político. Em relação ao primeiro, o projeto se justifica como uma contribuição para a compreensão dos modos como tecnologias da comunicação e informação, especialmente aquelas associadas ao cinema e ao audiovisual, operam como arquivos universais da humanidade e do mundo. Em relação ao segundo, o projeto se justifica como uma contribuição para a compreensão da sub-representação do cinema e do audiovisual no Registro Internacional do Programa Memória do Mundo, não como um problema de preservação (que se poderia resolver por meio da ampliação da quantidade de filmes preservados em diferentes contextos), mas como um problema de condições técnicas de arquivamento. Considerando que, como escreve Jacques Derrida (DERRIDA, 2001), “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro” (p. 29), o que se reconhece como cinema e audiovisual para a *memória do mundo*? O que permanece fora da *memória do mundo*? Como a delimitação ou a demarcação da *memória do mundo* pode ser compreendida politicamente, como parte de uma “partilha do sensível”

⁴ Tradução nossa. No original: “The aspect of the programme that has met with most recognition and success is the International Register of the Memory of the World Programme.”

⁵ O lugar do catálogo Lumière na *memória do mundo* foi discutido em um artigo inicial do projeto de pesquisa *O paradigma anarquívico e o arquivo colonial-moderno no cinema e no audiovisual*, publicado em *ahead of print* na revista E-Compós (RIBEIRO, 2020), no qual discuto uma das vistas cinematográficas da série “A aldeia Ashanti em Lyon” [*Le village achantis à Lyon*] (1897), em uma perspectiva contra-colonial.

⁶ Tradução nossa. No original: “a lingering sense of cultural inferiority still infects film archives as a movement”.



(RANCIÈRE, 2005)?

Em relação à perspectiva tecnológico-midiática, o projeto parte de uma tentativa de re-situar a tecnologia nas esferas contextuais singulares que conferem a elas seu fundamento histórico e cósmico, questionando uma concepção unitária e homogênea de tecnologia. O conceito de "cosmotécnicas" (*cosmotechinics*) de Yuk Hui (2016, 2019, 2020) torna possível repensar a questão da tecnologia, na medida em que permite reconhecer as modalidades variáveis de "unificação da ordem cósmica e da ordem moral por meio de atividades técnicas (embora o termo ordem cósmica seja ele mesmo tautológico, uma vez que a palavra grega *kósmos* significa ordem)" (HUI, 2016, p. 19–20) e abrir "um verdadeiro pluralismo, ou uma cosmotécnica múltipla" (HUI, 2019, p. 40)⁷. Os meios técnicos, em geral, e as mídias cinematográficas e audiovisuais, em particular, podem ser compreendidos como dispositivos cosmotécnicos, na medida em que sua operação promove a unificação de ordem cósmica e ordem moral a que se refere Hui. Ao mesmo tempo, pode-se também concluir que todo arquivo opera para consolidar a cosmotécnica que o fundamenta, isto é, para (re)produzir uma modalidade de unificação de ordem cósmica e moral.

Para interrogar o fundamento cosmotécnico do arquivo e a operação das mídias cinematográficas e audiovisuais como dispositivos cosmotécnicos, é preciso reconhecer que a questão da técnica não constitui um fundamento neutro e exterior à história. A concepção moderna da técnica como uma esfera separada impede o reconhecimento da historicidade dos dispositivos, que pode ser reconhecida com base no conceito de "cosmotécnicas". Assim, ali onde o projeto moderno afirma a autonomia das esferas, com base em uma estrutura de separação, o que está em jogo é a projeção de uma cosmotécnica particular como técnica, em geral, obscurecendo suas particularidades históricas. Explicitar a multiplicidade cosmotécnica, como defende Hui (2019, 2020), passa por compreender criticamente o modo como o projeto moderno determina sua cosmotécnica como se fosse universal, obscurecendo a realidade em que deve ser situada.

Com base na apresentação do problema de pesquisa e nas justificativas acima apresentadas, os objetivos deste projeto de PIBIC podem ser definidos da seguinte forma:

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo geral

- Caracterizar a participação do cinema e do audiovisual no Registro Internacional do Programa Memória do Mundo da Unesco, interrogando o conceito que o intitula, *memória do mundo*, e investigando a história contemporânea e a genealogia moderna desse projeto de constituição de arquivos universais da humanidade e do mundo, com base na compreensão da questão da tecnologia como cosmotécnica.

1.2.2. Objetivos específicos

- Identificar e listar, por meio de levantamento bibliográfico e documental, os arquivos, coleções ou produtos cinematográficos e audiovisuais presentes no Registro Internacional do Programa Memória do Mundo.
- Classificar os arquivos, coleções ou produtos cinematográficos e audiovisuais presentes no Registro Internacional do Programa Memória do Mundo, com base nos seguintes critérios fundamentais (assim como em critérios adicionais que se revelem necessários durante a pesquisa): nacionalidade, tipo(s) de tecnologias e mídias associado(s), contexto(s) institucional(is) de arquivamento.
- Contextualizar historicamente um ou mais arquivos, coleções ou produtos cinematográficos e audiovisuais identificados e classificados conforme os objetivos específicos acima, por meio de estudos de caso a serem elaborados de acordo com o plano de trabalho.
- Realizar levantamento bibliográfico e produzir resenhas e/ou bibliografias comentadas sobre o

⁷ Tradução nossa. Nos originais, respectivamente: "unification between the cosmic order and the moral order through technical activities (although the term cosmic order is itself tautological since the Greek word *kósmos* means order)"; "a true pluralism, or a multiple cosmotechinics." Cf. HUI, Yuk. **The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechinics**. Falmouth, UK: MIT Press, 2016; HUI, Yuk. **Recursivity and Contingency**. London, New York: Rowman & Littlefield International, Limited, 2019.



conceito de cosmotécnicas, de Yuk Hui, assim como sobre conceitos correlatos, como o de cosmopolítica, a partir de Isabelle Stengers, entre outras referências.

- Analisar um ou mais arquivos, coleções ou produtos cinematográficos e audiovisuais que tenham sido contextualizados historicamente conforme objetivo específico acima, buscando compreender como participa da *memória do mundo*, isto é, em que condições cosmotécnicas opera e quais sentidos políticos mobiliza.
- Experimentar e desenvolver as propostas metodológicas associadas à noção de arqueologia do sensível e a abordagens ensaísticas por meio do audiovisual, produzindo vídeos para acompanhamento dos artigos e/ou vídeo-ensaios analíticos, caso seja do interesse para o plano de trabalho e existam condições práticas para isso.

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. A *memória do mundo* na perspectiva de uma arqueologia do sensível

Para dar início à pesquisa, pretende-se abordar o Programa Memória do Mundo, instituído pela UNESCO em 1992, buscando compreender o lugar do cinema e do audiovisual, de um lado, e da questão do arquivo colonial-moderno, de outro, na elaboração da *memória do mundo* que se realiza, nesse contexto, sob o signo das Nações Unidas (HEANEY, 2016). Reconhecendo que, para compreender o conceito de *memória do mundo*, que dá nome ao programa de arquivamento universal da UNESCO, seria preciso desenvolver uma arqueologia dos saberes, enunciados e discursos que constituem suas condições históricas, epistemológicas e filosóficas de possibilidade, este projeto de pesquisa pretende desenvolver uma abordagem relacionada, mas distinta, definida como uma *arqueologia do sensível*, para a qual é preciso compreender esteticamente a *memória do mundo* e o Programa institucional que a arquivava, com base nas imagens e formas sensíveis que mobilizam, assim como no reconhecimento dos sentidos anacrônicos que as atravessam (DIDI-HUBERMAN, 2015). Nesse sentido, o projeto aponta tanto para a história contemporânea quanto para a genealogia moderna da *memória do mundo*.

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 ensejam 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, da arqueologia das mídias de Siegfried Zielinski, de Friedrich Kittler ou de Thomas Elsaesser 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 (2006, 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, 2006, 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.

2.2. As condições tecnológicas de acesso à *memória do mundo* como problema teórico-metodológico

Ao propor uma arqueologia do sensível do Programa Memória do Mundo, este projeto de pesquisa parte de uma interrogação das próprias condições de acesso ao Registro Internacional em que a *memória do mundo* pode ser reconhecida, considerando tanto seus espaços institucionais específicos e circunscritos quanto, de modo crucial para a análise, as configurações de circulação e disseminação que permitem que seja difundida e acessada em diferentes contextos mundiais. As condições tecnológicas de acesso à *memória do mundo* constituem um problema teórico-metodológico fundamental.

Enquanto os dados sobre o Registro Internacional do Programa Memória do Mundo estão disponíveis no site da Unesco (em: <https://en.unesco.org/programme/mow/register>; acesso em: 02 mai. 2021), os arquivos, coleções e produtos cinematográficos e audiovisuais nele registrados permanecem dispersos em diferentes países. Ao mesmo tempo, dada a natureza reprodutível do cinema e do audiovisual, assim como as tendências de digitalização generalizada que caracterizam o contexto contemporâneo, a *memória do mundo* tende a se tornar acessível sob a forma de reproduções digitalizadas, disponíveis sob variadas formas.

Para a realização deste projeto de pesquisa, serão identificadas e consultadas as versões digitalmente disponíveis dos produtos cinematográficos e audiovisuais presentes no Registro Internacional do Programa Memória do Mundo, observando-se e discutindo-se os modos de circulação e disseminação que tornam possível o acesso em diferentes contextos, como aqueles associados à realização desta pesquisa.

Como exemplo da importância do reconhecimento das condições tecnológicas de acesso à *memória do mundo* como problema teórico-metodológico, é interessante considerar o artigo “Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière” (RIBEIRO, 2020), que constitui um dos resultados do projeto de pesquisa mais amplo no qual este projeto de PIBIC se insere. Ali, considerando o catálogo Lumière, em conjunto, como uma espécie de atlas da violência colonial, analiso a vista cinematográfica 441, *Danse du sabre, I* (1897). Em seu suporte físico efetivamente considerado no Programa Memória do Mundo, a vista 441 se encontra na França, mas existe uma versão disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=uNVtkCQwL9E> (acesso em: 02 mai. 2021). Além do fato de que a disponibilidade dessa versão no YouTube possibilita e condiciona a análise proposta no artigo, trata-se, aqui, de enfatizar os sentidos políticos complexos (e frequentemente ambivalentes) da digitalização da *memória do mundo*, de sua disseminação fragmentária em reproduções disponíveis em diferentes suportes de inscrição e sistemas de notação, que devem ser o objeto, aqui, de uma arqueologia do sensível que dialoga, em parte, com o campo da arqueologia das mídias.

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 (UFBA/UFPE), 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 e ensaio(s) bibliográfico(s)

- Resenha do livro *Tecnodiversidade*, de Yuk Hui (2020)
- Resenha de livro relacionado à temática da memória. Exemplos (lista não exaustiva): *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs (2004); *Memória Coletiva e Teoria Social*, de Myrian Sepúlveda dos Santos (2003); *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*, de Andreas Huyssen (2014).
- Resenha ou ensaio bibliográfico sobre obras pertinentes a definir, sobre os temas: tecnologias da comunicação e informação, cosmopolíticas, cosmotécnicas, memória, políticas da memória, Programa Memória do Mundo, Unesco, patrimônio cultural etc.

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

- Catálogo de identificação e listagem das informações sobre arquivos, coleções ou produtos cinematográficos e audiovisuais no Registro Internacional do Programa Memória do Mundo.
- Tabela e/ou base de dados contendo a classificação dos arquivos, coleções ou produtos cinematográficos e audiovisuais presentes no Registro Internacional do Programa Memória do Mundo, com base nos seguintes critérios fundamentais (assim como em critérios adicionais que se revelem necessários durante a pesquisa): nacionalidade, tipo(s) de tecnologias e mídias associado(s), contexto(s) institucional(is) de arquivamento.

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.
 - Cada estudo analítico deve responder a objetivos específicos do projeto:
 - contextualizar historicamente um ou mais arquivos, coleções ou produtos cinematográficos e audiovisuais identificados e classificados conforme os objetivos específicos acima, por meio de estudos de caso a serem elaborados de acordo com o plano de trabalho;
 - analisar um ou mais arquivos, coleções ou produtos cinematográficos e audiovisuais que tenham sido contextualizados historicamente conforme objetivo específico acima, buscando compreender como participa da *memória do mundo*, isto é, em que condições cosmotécnicas opera e quais sentidos políticos mobiliza.
 - experimentar e desenvolver as propostas metodológicas associadas à noção de arqueologia do sensível e a abordagens ensaísticas por meio do audiovisual, produzindo vídeos para acompanhamento dos artigos e/ou vídeo-ensaios analíticos, caso seja do interesse para o plano de trabalho e existam condições práticas para isso.



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. 09/2021 a 08/2022: Participação nas reuniões regulares e atividades do grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível e em reuniões regulares ou eventuais de acompanhamento das atividades previstas em cada plano de trabalho
2. 09/2020 a 02/2022: Pesquisa exploratória e de referências bibliográficas, imagéticas, artísticas etc.
3. 10/2020 a 02/2022: Resenha(s) de livro(s) ou ensaio bibliográfico
4. 03/2022: Relatório(s) de Acompanhamento Parcial
5. 03/2022 a 05/2022: Pesquisa iconográfica e audiovisual, com identificação, catalogação e análise de imagens relativas à temática da pesquisa
6. 05/2022 a 08/2022: 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. 03/2022 a 08/2022: Consolidação de dados e resultados para compartilhar em acesso livre
8. 08/2022: Relatório(s) Final(is)
9. Data a definir: Participação no Congresso UFBA 2022

6. Referências bibliográficas (máximo de 10 referências)

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

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EDMONDSON, Ray. Memory of the World: The Cinema Challenge. **Journal of Film Preservation**, v. 93, p. 15–19, 2015.

HEANEY, Michael. The UNESCO Memory of the World Programme. **Alexandria**, v. 26, n. 1, p. 46–55, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0955749016629035>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.



RIBEIRO, Marcelo R. S. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière. *E-Compós*, v. Ahead of Print, 2020. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2230>>. Acesso em: 29 set. 2020.

Salvador, 02 de maio de 2021.

Marcelo R. S. Ribeiro
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