

Genealogias em espiral em Aline Motta / *Spiral Genealogies in Aline Motta*

*Felippe Nildo Oliveira de Lima**
*Gustavo Silveira Ribeiro***

RESUMO

Este artigo analisa processos de ativação, performatização e invenção de uma memória ancestral afrodiáspórica no livro *A água é uma máquina do tempo* (2022) e no vídeo *Filha Natural* (2019), produções de Aline Motta, multiartista contemporânea brasileira. Nesses trabalhos, a exumação poética das vítimas do Atlântico Negro precede a ancestralização de mortas relegadas ao esquecimento pelo poder colonial e seu aparato racial fundante que tensiona o presente. Investigando os atravessamentos traumáticos da escravidão em sua genealogia, Motta revisita fotografias, diários, certidões, jornais e espólios de escravocratas, alocando suas antepassadas como protagonistas dessas materialidades. Revolve-se o arquivo colonial na transcrição estética de suas textualidades e por meio de um corpo que performa e atualiza saberes ancestrais. Assim, o manejo insubordinado com o hibridismo formal do arquivo inscreve, nas malhas da História e das espirais do tempo ancestral, mulheres negras que partilham um importante legado cultural, afetivo e político.

PALAVRAS-CHAVE: Aline Motta; Ancestralidade; Memória; Mortos; Atlântico Negro

ABSTRACT

*This article analyzes processes of activation, performative enactment, and invention of an Afro-diasporic ancestral memory in the book *A água é uma máquina do tempo* [The Water is a Time Machine] (2022) and in the video *Filha Natural* [Natural Daughter] (2019), by Aline Motta, a contemporary Brazilian multi-artist. In these pieces of work, the poetic exhumation of victims of the Black Atlantic precedes the ancestralization of the dead relegated to oblivion by the colonial power and its founding racial apparatus that tensions the present. Investigating the traumatic crossings of slavery in its genealogy, Motta revisits photographs, diaries, certificates, newspapers, and spoils of slaveholders, allocating her ancestors as protagonists of these materialities. The colonial archive is stirred in the aesthetic transcreation of its textualities and through a body that performs and updates ancestral knowledge. Thus, the insubordinate handling of the formal hybridism of the archive inscribes, in the meshes of History and the spirals of ancestral time, black women who share an important cultural, affective, and political legacy.*

KEYWORDS: Aline Motta; Ancestry; Memory; Dead; Black Atlantic

* Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Campus Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil; CAPES, Proc. 88887.695750/2022-00; <https://orcid.org/0000-0003-0459-8508>; felippeletras@gmail.com

** Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Letras, Setor de Literatura Brasileira, Campus Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-8732-2939>; gutosr1@yahoo.com.br

[...]

*Sob os anéis
e as pontes que uniram o norte e o sul.
Ainda não morreu*

o que os mortos nos legaram.

Edimilson de Almeida Pereira

Introdução

Aline Motta vem ganhando notável visibilidade nos circuitos de arte contemporânea brasileira e internacional, mediante suas imersões em uma diversidade de frentes de atuação artística, transitando com seus trabalhos nos territórios brasileiro, africano, latino-americano e europeu. Na via ampla das possibilidades insurgentes do fazer artístico multimídia fundado na expansão e na inespecificidade de seus meios expressivos (Garramuño, 2014), através de um manejo poético-imagético-sensível vário, Motta tem elaborado suas intervenções partindo de suportes como fotografia, vídeo, performance, impressão de imagem em tecido, colagem, instalação, livro de artista etc. Mais recentemente, lançou *A água é uma máquina do tempo* (Círculo de Poemas, 2022), livro de poesia que, reverberando o hibridismo de formatos e linguagens artísticas comum ao seu trabalho, aproxima textos poéticos de fotografias, colagens, reproduções fac-símiles ou retextualizações de textos extraídos de documentos – álbuns familiares, diários íntimos, necrológios, notícias de jornais e certidões cartoriais de fins do século XIX – que dão indícios sobre as vidas de suas antepassadas.

Dentre as temáticas caras à artista, duas motivam e tensionam grande parte de sua produção. A primeira consiste nos sentidos da ancestralidade subjacentes à rememoração de suas matriarcas, estando o passado atualizado num constante devir ou “pretérito contínuo” (Martins, 2021b), como forma de autocompreensão de Motta, sua corporalidade negra e seu lugar na família, na História e no mundo. A segunda compreende a amplidão do mar e de suas metáforas – não somente aquelas que tentam dizer das dores dos mais de doze milhões de corpos escravizados e deportados de África para o Brasil, em diáspora mortal pelo Atlântico, mas, sobretudo, da restituição dos

vestígios de uma memória individual que não deixa de estar inserida em uma mais ampla, pois coletiva, incorporando as dificuldades envolvidas na elaboração de uma memória transatlântica.

Em relação à presença da ancestralidade em *A água é uma máquina do tempo* (2022), que, de diferentes maneiras, subsidia o diálogo (o reconhecimento e, por vezes, o estranhamento) entre a poeta e a memória de suas parentas, cumpre entendê-la, partindo das considerações de Leda Maria Martins (2021b), como arcabouço estruturante ou “pensamento matriz” das várias cosmovisões afrodiaspóricas que habitam o mundo. Nas palavras da autora,

Esse princípio magno ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos e estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependência entre todos os entes e seres e dos seres no cosmos, as interlocuções com as divindades, a acoplagem dos princípios de existência genérica e individual, a aliança necessária entre vida e morte, a distribuição da energia vital; tudo, enfim, se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral, fundante dos frisos civilizatórios (Martins, 2021b, pp. 58-59).

Dando forma aos discursos e às práticas culturais que lançam mão dos saberes africanos, o princípio da ancestralidade está em tudo, e põe tudo em relação e movimento. Apresenta-se nas artes contemporâneas atravessadas pelo Atlântico Negro (Gilroy, 2012) em trabalhos que se propõem a retomar e tecer, no tempo presente, os legados de populações africanas historicamente subjugadas pelos aparatos racial, racional e colonial modernos, ameaçadas não só pela espoliação e morte de seus corpos como também pelo apagamento/negação de suas tradições, culturas e memórias em relação às gerações descendentes da diáspora. Nesse sentido, indo de encontro ao recalçamento das vidas negras engolidas pelas entranhas do mar Atlântico,

[o]s acordes da ancestralidade criam suplementos que revestem os muitos hiatos, vazios e rupturas forjados pelas abissais diásporas, algo que se coloca em lugar de alguma coisa que parecia inexoravelmente submersa nas travessias, mas que é perenemente transcrita, reincorporada e restituída nas cadências de sua alteridade, inscritas sob o signo da reminiscência e da presença nas curvilíneas espirais do tempo (Martins, 2021b, pp. 213-214).

Ativar a memória ancestral dos antepassados africanos e afrodescendentes, no ritual, na performance, na música, na dança, nas artes visuais, na literatura etc., envolve uma imbricação entre ética e estética, corpo e memória, indivíduo e coletividade, em uma mesma rede de circulação, criação e recriação de sentidos que resistem e fazem sucumbir apagamentos históricos: “Aqui, a ancestralidade vibra e restitui, performando os repertórios de nossas africanas, tanto das mais longevas quanto das mais recentes que com elas improvisaram e nelas se fermentaram” (Martins, 2021b, p. 68). Cumpre frisar a emergência dessa postura ética e política na poética de Aline Motta, que se soma ao vigoroso corpo de escrituras de outras tantas poetisas afro-brasileiras que têm elaborado “a memória da ancestralidade feminina” (Bernd, 2013, p. 97), abrindo-se para sua imaginação. Situando-se na esteira de pensamento benjaminiano de uma escrita da História na perspectiva dos vencidos e com base nos rastros, Zilá Bernd (2013) elenca algumas características da literatura afro-brasileira de autoria feminina, principalmente a produzida a partir do século XX. Conforme a pesquisadora:

a principal característica do fazer poético das autoras mulheres da literatura afro-brasileira atual é a de rastrear os “guardados da memória”, como afirma a poeta Ana Cruz, através dos traços, dos fragmentos deixados pela herança de suas antepassadas. A segunda característica dessa literatura é o que poderíamos chamar de “enraizamento dinâmico ou relacional”, ou seja, a construção identitária baseada na procura das origens, que não negligencia os rastros deixados pela palavra materna e projeta-se no respeito à alteridade e no reconhecimento da diversidade da nação brasileira. Como terceira característica dessa poética negra no feminino, elencaríamos a tendência ao resgate da memória transatlântica (Bernd, 2013, p. 96).

Os direcionamentos estéticos e temáticos apontados pela autora têm na ancestralidade seu ponto fulcral, força que atua: no manejo poético com os resíduos que dizem da sensibilidade de um legado íntimo-familiar intergeracional; no reconhecimento e na construção da própria identidade; e, ainda, na reflexão dos ecos históricos no contemporâneo da diáspora pelo Atlântico. São os vínculos da ancestralidade que conectam o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, sendo estes os que impulsionam o processo de revisitação do passado com a ótica do presente, num trajeto que se distancia da lógica temporal ocidental positivista e perfaz uma percepção não linear do tempo, com camadas que se intersectam, comunicantes entre si. De acordo com essa episteme que

rege a comunicação com os antepassados, “A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021b, p. 63). Os ancestrais, logo, também são tempo presente e presença: “Em nós ressoam seus ensinamentos, os cantos e falas que nos deram, os timbres de suas vozes, gestos, suas histórias e reminiscências, sua presença e nunca seu abandono ou esquecimento” (Martins, 2021a, p. 216).

Como em ondas que vão e vêm, nos trabalhos de Aline Motta as ancestrais não estão presas a um passado intocado. Quando revolvido pela memória, esse passado se abre e faz com que essas mulheres retornem constantemente ao imaginário da artista, prefigurando o que anteriormente citamos como sendo um tema ou uma imagem presente em sua poética. Principalmente em suas produções audiovisuais, os signos do mar e da travessia atlântica adquirem o mistério e a expansão de sentidos que residem na cosmologia banto de Kalunga: “o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias” (Martins, 2021b, p. 58). Atravessando os ritos religiosos e as falas dos griots, os encontros, os desencontros e a energia vital transcendente que impregnam de vida os elos entre as gerações, o mar da ancestralidade não tem na morte seu fim absoluto, mas a catalisação de encontros potenciais. Suas águas conformam uma maleável e fina fronteira que vincula e separa (Motta, 2021) os mortos, os vivos e os que estão por vir (Martins, 2021b).

As águas de Kalunga banham as lembranças da mãe, da avó, da bisavó, das tias-bisavós e das tataravós de Aline Motta. A criação desses laços pode ser percebida na instalação *Máquina Kalunga* (2022) e na trilogia de videoinstalações e fotografias *Se o mar tivesse varandas* (2017), *Pontes sobre abismos* (2017) e *(Outros) Fundamentos* (2017-2019)¹. Kalunga, seguindo o seu fluxo incontível desde os tempos mais primevos, projeta a feitura de pontes oscilantes entre a artista e sua história familiar-matriarcal. Nesse aspecto, o trabalho da memória põe à vista as raízes de uma árvore genealógica em grande parte submersa nas águas do desconhecido, tal como as raízes aéreas de uma árvore de mangue. Essa procura atravessa o Atlântico e leva Aline a países como Serra Leoa, Nigéria, Congo, Angola e Moçambique; é a mesma que põe em confronto os trabalhos da artista com o apagamento forçado de sua ancestralidade africana,

¹ Os trabalhos de Aline Motta podem ser conferidos tanto em *alinemotta.com* quanto em seu perfil *@1alinemotta*, na rede social *Instagram*.

principalmente pelo pouco que sabe a respeito de uma das mulheres de sua família: sua tataravó Francisca, mulher escravizada no século XIX, no município de Vassouras, Rio de Janeiro.

A pesquisa de Aline Motta em torno da história de Francisca é o que motiva seu trabalho com vídeo em *Filha Natural* (2019), na perquirição de acervos de cartórios, jornais oitocentistas e o arquivo de uma família escravocrata da região fluminense do Vale do Café, textualidades que são lidas situando a tataravó como protagonista, no enalço de seus rastros de vida. Neste artigo, perseguimos os traçados da artista pelas sinuosidades da imprecisão documental e pelos ocos das ausências urdidas desde a institucionalização colonial da morte de povos africanos e afrodescendentes no Brasil, que reverberam no contato de Motta com suas antepassadas. Para tanto, surgem como pontos de saída, ancoragem e retorno de nossa escrita a atuação de Claudia Mamede e a construção imagética acompanhada de texto verbal e de cantos de trabalho em quimbundo no vídeo *Filha Natural* (2019), bem como alguns textos de *A água é uma máquina do tempo* (2022), em que a enunciação inscreve a presença – da voz e do corpo – das mortas familiares.

Como hipótese condutora da análise, pensamos que a apropriação e a desmontagem de textualidades de documentos históricos, a presença crítica da ironia na leitura do arquivo do colonizador, assim como o hibridismo formal que tensiona criações que “parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se” (Garramuño, 2014, p. 12), são importantes artifícios estéticos que compõem a construção de contranarrativas ao colonialismo na poética de Motta, ao lançar mão dos sentidos da ancestralidade afrodiaspórica e seus vínculos com o legado dos mortos. Ao propor outros pontos de vista no tocante à representação de indivíduos negros nos documentos da História, acreditamos que o manejo com múltiplas linguagens e discursos em Aline Motta, privilegiando o trato insubmisso com o arquivo, é uma alternativa que transtorna os vazios relegados às populações negras por uma historiografia brasileira aparelhada por senhores brancos.

1 A ética do “remorrer” frente às políticas de esquecimento

O fluxo atlântico dos navios negreiros por mais de três séculos e a mercantilização de corpos negros no regime da *plantation*, enriquecedores das antigas metrópoles europeias e das elites de colonizadores, tiveram na morte das populações escravizadas seu corolário imediato. Para Saidiya Hartman (2021, p. 43), nesses moldes, “a vida não tem valor normativo, quando não há humanos envolvidos, quando a população é vista, na verdade, como já morta”. O projeto colonial de desumanização que fez dos africanos o Outro, amparando-se no conceito de raça para justificar a dominação exercida, tornou a produção de sua morte duas vezes mais efetiva. Em primeiro lugar, tendo o racismo como seu principal motor ideológico e necropolítico, esse projeto adotou “uma economia sacrificial, cujo funcionamento requer que, por um lado, se reduza o valor da vida e, por outro, se crie o hábito da perda” (Mbembe, 2017, p. 65). À morte física somam-se outras tantas formas de mortificação, “com a precarização da vida, com o desarranjo das memórias, com o dismantelo cognitivo, com a coisificação do ser ou com a produção e a manutenção do trauma” (Rufino, 2019, p. 130).

Tendo em vista a leitura do poder colonial em relação às suas vítimas escravizadas como não sujeitos, bem como a banalização e/ou a não documentação de suas mortes no transcurso dos séculos, instituiu-se, portanto, a negação do direito ao luto comunitário em relação às perdas da diáspora. Como consequência dos ecos do passado num presente em que a violência racial estrutura as relações sociais, as mortes contra populações negras ainda são enquadradas racialmente numa realidade “em que certas vidas humanas são mais vulneráveis do que outras e, assim, certas vidas humanas provocam mais luto do que outras” (Butler, 2020, p. 51). É essa produção/negação do luto, imbuída na valoração diferencial das vidas conforme a cor, que autoriza potencialmente uma segunda morte dos corpos negros, consistente em “*operações de abandono* que atingem o morto e prolongam o conjunto de procedimentos anteriores pelos quais certos vivos foram *abandonados* do campo do sentido, do direito, da política” (Franco, 2021, p. 34; grifos do autor).

A lógica do abandono de corpos vitimados pela violência racial por parte dos poderes instituídos e da memória coletiva faz imperar a morte que reside no esquecimento, reproduzindo a exploração e a violência coloniais no contemporâneo.

Dessa forma, o trabalho com a memória afro-brasileira, extrapolando as narrativas que têm construído e controlado uma História normalizadora da violência, adquire tanto um teor ético, no que tange à criação de vínculos coletivos e trans-históricos em torno de vidas negras, quanto político, no intuito de inscrever e criar lugares de enunciação para a memória dessas populações, em detrimento das políticas de esquecimento.

Trata-se da superação de um apagamento imposto por poderosas *políticas de esquecimento* que, no Brasil, procuram, de modo ambíguo, *glamourizar* nossa história na mesma medida em que negam qualquer continuidade entre a violência do sistema escravocrata e as violências biopolíticas e raciais de hoje (Seligmann-Silva, 2022, p. 21; grifos do autor).

O esquecimento é compreendido pelos iorubás como sendo a morte espiritual, para além da morte física (Rufino, 2019). Nesse sentido, os trabalhos de Aline Motta apelam para a necessidade de enlutar, prantear e enterrar dignamente os escravizados mortos da história colonial, bem como os mortos que deles descendem ao longo dos séculos, filhos da diáspora a serem cultuados e celebrados. E isto através da veneração às mortas da própria família, retiradas do esquecimento e inscritas nos meandros da História: “Eu faço do meu corpo um altar/ Nele um morto pode dançar” (Motta, 2022, p. 95). Visto que “Da morte nascem os ancestrres, cujos rituais de passagem asseguram sua transcendência e presença” (Martins, 2021b, p. 205), alguns momentos da poesia de Motta podem ser lidos como uma forma de exumação simbólica, pelo trato com a memória, do legado dos mortos, que vai do Atlântico Negro até a própria história íntima e familiar.

Em *A água é uma máquina do tempo* (2022), a escrita é elaborada como um lugar privilegiado para enlutar parentas mortas, como a mãe da artista, e constituir sentidos para uma perda de tal magnitude, quando o se tornar órfã é também ter algo que morre dentro de si: “Dentro do cemitério, os mortos entravam sem pedir licença./ Eu era a filha do funeral e escrevia meu próprio obituário./ Convertia sepulturas em livros.” (Motta, 2022, p. 131). Nesse ritual fúnebre que atravessa a escrita e o livro, fundamental ao processo de ancestralização pela palavra poética, a morte não é o fim, mas o início da permanência dos ancestrais no mundo dos vivos, guiando suas relações e vivências com o cosmos. A

rememoração² dos mortos, garantindo-lhes um lugar de lembrança, equipara-se a uma segunda morte, que não a do esquecimento. A recordação faz o morto “remorrer”³, para que finalmente nasça ancestral.

Ser lembrado é participar, estar como presença presente nos interlúdios, transcurtos e interlíneas da vida. É pousar nas espirais, como um *em ser* gravado e integrado no circuito dinâmico da memória e da cinese, como qualidade do movimento. É habitar temporalidades múltiplas, como ser flutuante em superfícies de simultaneidades; é ser tempo na temporalidade Kalunga (Martins, 2021b, pp. 205-206; grifo da autora).

A ética do remorrer se dá no trabalho de suturar “os vazios e as cavidades originadas pelas perdas” (Martins, 2021b, p. 126). Na literatura afro-brasileira, reclama “processos de deslocamento, substituição e ressemantização” (Martins, 2021b, p. 126) das narrativas que formularam a História sob o turno dos vencedores brancos. Artifícios e desejos que tensionam a linguagem e a ordem temporal ocidental, ao projetarem passado, presente e futuro numa mesma dimensão de contatos, interrupções e sequencialidades, vislumbrando possibilidades de futuro dissonantes das amarras raciais e coloniais. A presença da ancestralidade nesses processos é constituída pela noção espiralada do tempo, que “funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente” (Martins, 2021b, p. 58). Nessa tessitura dos tempos, como numa composição de uma “retórica de retalhos” (Martins, 2021b, p. 175) que alinhava e justapõe resíduos históricos e cotidianos, públicos e privados, em *A água é uma máquina do tempo* (2022), Aline Motta convoca suas ancestrais da mesma forma que por elas é convocada, de modo que, em alguns momentos

² A forma prefixal *re-*, em destaque, amplia a potência da morte concebida nas tessituras da ancestralidade. Com o sentido de retornar ao passado para instaurar os ancestrais no presente, rememorar é também abrir o futuro para a celebração dos mortos. Conforme Martins (2021b, p. 205; grifos da autora), “O prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectção, de uma retroação, mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro. No prefixo *re*, de remorrer, anelam-se o retornar, tornar-se e volver no passado, assim como reatar, reinstaurar, reativar o porvir”.

³ Essa noção, apontada por Martins (2021b), é extraída do romance *A varanda do frangipani* (2007), de Mia Couto. Na obra, o narrador é o fantasma de Ermelindo Mucanga, morto às vésperas da Independência de Moçambique. Sem passar pelos devidos ritos fúnebres, Mucanga não se tornou ancestral, e pena por isso. Nas palavras do narrador: “Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desapareiro. Sem ter sido cerimoniado acabei um morto desconstruído da sua morte. Não ascenderei nunca ao estado de xicuembo, que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos. Sou desses mortos a quem não cortaram o cordão desumbilical. Faço parte daqueles que não são lembrados” (Couto, 2007, p. 10).

da obra, não sabemos distinguir quem é chamada por quem. O que há, de fato, é um chamamento mútuo dessas mulheres para a convivência na poesia: “ELA PROCURA POR MIM,/ APAREÇO APENAS QUANDO POSSO.” (Motta, 2022, pp. 86-87).

Os poemas se transformam em rituais de invocação/evocação das mortas da família: “Invocando, entre na minha consciência./ Evocando, manifeste-se./ Ela acessa os não viventes para ver o futuro./ Eu me recordo./ Num mesmo dia foram criadas a sua carne/ e a sua consciência./ / Não faça disso/ um descompasso” (Motta, 2022, pp. 84-85). A relação com a ancestralidade se abre para um horizonte em eterno devir no qual a vida prossegue indefinidamente. Logo, nascer, viver e morrer são faces de um mesmo ciclo vital e soberano: “As curvas da ancestralidade são presididas pelos antepassados venerados, pois sua imanência e presença são condições imprescindíveis para o pulso e fluxo ininterruptos e contínuos do existir” (Martins, 2021b, p. 204). Dessa forma, não há descompasso no cruzamento das malhas imbricadas de diferentes temporalidades: as mortas do passado motivam o vislumbrar de futuros.

Nos textos, surgem nomes e existências de mulheres viventes no século XIX, na capital do Rio de Janeiro, que fundamentam a gênese da poeta e de sua poesia. Por vezes, como nos dois poemas curtos reproduzidos acima, que ocupam grandes espaços em branco, estando fragmentados em duas páginas, as vozes das mortas se misturam com a da poeta a ponto de se tornarem totalmente indiscerníveis. Os usos pronominais e as flexões verbais utilizadas intensificam essa ambiguidade: indiciam que ora uma morta se apodera do espaço do poema, possuindo a liberdade de conduzi-lo e de referir-se a quem empreende o trabalho da memória, ora o sujeito vivente que procura as mortas de seu afeto domina a enunciação. Nessa confusão de vozes, as mortas entram nos corpos das vivas e lhes legam uma função: a lida restitutiva com a memória, que tem no trato com o arquivo sua centralidade.

A poeta herda o delírio arquivístico de Nicaldes, tia-bisavó que surta após levar um susto numa festa de carnaval, jamais se recuperando do trauma: “[...] Depois de voltar a si, Nicaldes nunca mais foi a mesma. Um morto havia entrado nela. Começou a entoar ruídos estranhos, apontava para fantasmas arrumando gavetas imaginárias [...]” (Motta, 2022, p. 9). Dá-se continuidade ao trabalho iniciado pela antepassada, inspiradora da feitura dos poemas: “[...] Nicaldes, arquivista,/ soprou este livro” (Motta, 2022, p. 140). Um morto entra em Nicaldes; Nicaldes entra em Aline Motta. Na organização de suas

próprias memórias familiares, a voz da poeta, mais uma vez, é atravessada pela voz de uma morta. A tia-bisavó louca e sua herdeira compartilham um mesmo lugar na família: “Eu arrumo gavetas no ar. Estão abarrotadas de coisas. Tiro uma de cada vez. [...] Procuro disfarçar meus movimentos sussurrando, como se fosse música, e finjo que não vejo a bagunça. [...] Tenho tanto a fazer.” (Motta, 2022, p. 93).

Essa plurivocidade, todavia, faz ecoar uma só voz: a da ancestralidade, que retoma a memória da tataravó Ambrosina e de suas filhas, Nicaldes e Iracema. Além destas, Ambrosina também foi mãe de Antonio, Honorina, Cassiunda e Izaulina, mortos que, no percurso da restituição memorialística, vão dando forma a uma árvore genealógica que enraíza todo o livro. Enovelando-se aos fios dessa busca permeada de presença/ausência e mesclagem de vozes espectrais, espíritos, ruídos e fluxos temporais, o trabalho *Filha Natural* (2019)⁴, protagonizado por Claudia Mamede, reconhecida líder comunitária, conselheira tutelar e jogueira da região de Vassouras, resultou em um vídeo (15 min 52 s), uma série de fotografias e um livro de artista.

Fotografia 1 – Claudia Mamede em Filha Natural (2019)



Fonte: Site de Aline Motta

Disponível em: <https://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter> Acesso em: 25 abr. 2025

⁴ Agradecemos a Aline Motta, que gentilmente nos garantiu o acesso ao vídeo *Filha Natural* (2019), sem o qual este texto não teria acontecido.

Filha Natural (2019) já esteve, no formato de instalação de fotografias e vídeo, em espaços importantes dos circuitos culturais do Sudeste: o MAM-Rio, o MASP, o SESC Vila Mariana, o CCSP e o Instituto Inhotim. Analisamos *Filha Natural* (2019) desde a mistura de linguagens que o constitui, inserindo-se nos usos híbridos do vídeo, da intervenção corporal de Claudia Mamede e da criação textual, coadunando uma perspectiva de escrita expandida (Santos; Rezende, 2011) que borra as divisões entre os campos das artes poética e audiovisual. A esse compartilhamento de fronteiras e disciplinas se soma o aspecto sonoro da narração na voz de Aline Motta, além da reprodução de cantigas em quimbundo e de cantos de trabalho ou vissungos entoados originalmente por escravizados nos eitos da mineração⁵. Fazem parte da trilha sonora Victória dos Santos, Lenna Bahule e Yannick Delass, artistas de nacionalidade brasileira, moçambicana e congoleza, respectivamente. Através do hibridismo de diferentes culturas cindidas pela diáspora, nessa espécie de duplicidade ou “bilinguismo linguístico e cultural” (Taylor, 2013, p. 137), o português é o meio a partir do qual Motta persegue as incertezas a respeito de Francisca: “Eu, filha de Everaldo e Wilma. Wilma, filha de Valdir e Doralice. Doralice, filha natural de Mariana. Mariana, filha natural de Francisca. Francisca, filha natural de quem?” (Motta, 2019).

Mediante pesquisa em torno da tataravó, que conta inicialmente apenas com seu nome e relatos familiares de que fora escravizada, no século XIX, em uma fazenda cafeeira na zona rural de Vassouras, Aline rumo à cidade em busca de mais informações sobre Francisca. Lá, encontra a certidão de óbito de Francisca Maria da Conceição, falecida em 12 de julho de 1918, na Fazenda de Ubá, com idade que a vincula ao possível ano de nascimento da tataravó da artista, em 1855. Além desse documento, Motta encontra inventários de bens com a quantidade de pessoas escravizadas que trabalharam em Ubá: uma média de 200, dentre elas justamente a Francisca Maria da Conceição, filha do casal Bruno e Clementina, também pais de Thomé e Eulália, todos escravizados no local onde *Filha Natural* (2019) é filmado. A pesquisa de Motta ainda encontra algumas fotografias do auge econômico da fazenda e dados sobre os antigos proprietários em jornais e relatos de viajantes europeus em expedição pela região.

⁵ Algumas das canções presentes em *Filha Natural* (2019) estão, com outras interpretações, no disco *O canto dos escravos* (1982), cantadas por Tia Doca da Portela, Clementina de Jesus e Geraldo Filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gil3Mw32OnU>. Acesso em: 01 abr. 2025.

Nesse sentido, o hibridismo formal de *Filha Natural* (2019) se abre para a multiplicidade no manejo com diferentes gêneros e textualidades (o arquivo do colonizador, as canções, a narração na voz de Aline Motta, a atuação de Cláudia etc.) que inter cruzam temporalidades, mulheres vivas e a memória das antepassadas mortas. Importa percebermos como *Filha Natural* (2019) atua na fundação de um “*campo experimental*, um espaço que põe os signos em relação, sem distinção do domínio ao qual pertencem” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 8; grifo dos autores). A inespecificidade e os deslimites estruturais demonstram (tanto quanto são motivados por) tensões ligadas sobremaneira às aporias da ética da representação histórica de vidas negras escravizadas, quando a reescrita da História no presente se arrisca a partir do arquivo colonial ao mesmo tempo em que tenta não reproduzir a “gramática da violência” (Hartman, 2020, p. 18) de tal registro, mais especificamente no que diz respeito aos documentos que atestam o poderio dos herdeiros do Barão de Ubá, uma família que prosperou com o tráfico em navios negreiros.

Evidencia-se a discrepância na comparação entre a perpetuação de documentos que mantêm acesa na História a violência dos senhores brancos e a pouca informação disponível sobre as vidas (e as mortes) de africanos e mestiços escravizados. Dados estes forjados, no arquivo do colonizador, de forma quantitativa e objetificante, expressando que o “investimento libidinal na violência é aparente em toda parte nos documentos, declarações e instituições que decidem nosso conhecimento do passado” (Hartman, 2020, p. 20). O trabalho com o vídeo demonstra uma necessidade de “transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações” (Hartman, 2020, p. 26), visto ser “tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum. Criar um espaço para o luto onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada” (Hartman, 2020, p. 25). *Filha Natural* (2019) se insere nas movimentações estéticas travadas pelas artes contemporâneas afro-brasileiras, quando as necessidades éticas do trabalho do luto e da ancestralização defrontam-se com a dificuldade de representar vidas escravizadas a partir do arquivo colonial.

2 A escavação do arquivo colonial: por uma leitura descolonial e performativa

O título de *Filha Natural* (2019) retoma o que era comum em certidões de nascimento antigas nas quais filhos de pais não casados, com a figura paterna muitas das vezes desconhecida, levavam em seu registro o nome apenas de sua mãe. Diante dessa questão, Motta se pergunta, em relação à existência de Francisca, “Qual é o nome do seu pai?” (Motta, 2019), ao que responde, logo em seguida: “O nome do seu pai, eu sei. É o Barão de Ubá, João Rodrigues Pereira de Almeida” (Motta, 2019). A presença da ironia na fala da artista denuncia a violência que funda o espólio de um dos maiores traficantes de escravizados do interior do Rio de Janeiro no século XIX: “Os excedentes do comércio mais lucrativo do mundo ainda devem sustentar sua família, 200 anos depois” (Motta, 2019). O acúmulo de informações sobre a família escravocrata contrasta com as muitas interrogações em relação à tataravó de Motta: “Essa Francisca é a minha Francisca?” (Motta, 2019). Todavia, a manifestação da incerteza e os limites do arquivo, se não permitem que Motta determine com exatidão seus laços familiares com a Francisca da Fazenda de Ubá, abrem espaço para que a artista imagine sentidos outros para vidas como a de sua tataravó.

Sentidos de revolta, de luta por emancipação e de fruição da liberdade, em *A água é uma máquina do tempo* (2022), surgem da leitura desobediente de notícias de jornais em torno da tia-bisavó Iracema Michaela Gomes, abusada sexualmente e obrigada a casar aos 13 anos de idade, em 1891, com Eurico Juvenal da Cruz, abusador que teve sua punição dirimida com o contrato nupcial. Diante disso, Motta constrói um poema visual reconfigurando palavras que noticiaram o caso na imprensa, lançadas na extensão da página até formarem o verso “[...] DESAGRAVAR A HONRA DESONRAR OFENDER A HONRA” (Motta, 2022, p. 31). A defesa da honra burguesa revela suas contradições, privilegiando mais a violência viril de Eurico do que a dignidade e a proteção de Iracema. A sociedade patriarcal da época, referendada por uma justiça machista, reverbera no presente nos mais variados símbolos e homenagens: “Hoje, a avenida que corta o bairro do Leblon ao meio tem o nome do juiz de paz do caso” (Motta, 2022, p. 37).

A subversão da violência misógina do arquivo e da lei também figura na inserção do conteúdo da certidão de casamento de Iracema e Eurico em *A água é uma máquina do*

tempo (2022), seguindo a direção da hibridização de gêneros, materialidades e temporalidades que, como destacado, atravessa todo o livro:

Aos quatro dias do mes de
Dezembro de mil oito centos
e noventa e um nesta Ca-
pital Federal, na sala da
Decima Terceira Pretoria
onde se achava o respecti-
vo juiz, o Doutor Ataulfo
Napolles de Paiva com-
migo Escrivão de seu
cargo ao diante no-
meado, ahi sendo uma
hora da tarde na pre-
sença das testemunhas Arthur
Augusto Machado e Ar-
thur Luis de Carvalho
receberam se em matri-
monio Eurico Juvenal
da Cruz, empregado
de commercio, filho legi-
timo de João Paulino da
Cruz e dona Guilhermina
de Macedo Cruz, com
dona Michaela
Iracema Gomes, fluminense
de treze annos, solteira,
filha legitima de Manoel
Jose Gomes e Ambrosina
Caffezeiro Gomes, mora-
dora nesta pretoria.
Que os contrahentes
não são parentes em
grau prohibido

e não fizeram contracto
ante nupcial. E
para constar lavrei e
assignei.

Motta, 2022, pp. 32-33

A versificação do texto originalmente redigido por um escrivão nos fins do século XIX potencializa a leitura do que está para além das palavras utilizadas de forma objetiva/denotativa nos documentos jurídicos. Essa migração formal fragmenta a estrutura original da certidão, entravando sua decodificação, e, ao mesmo tempo, conserva as marcas ortográficas de um português mais arcaico. Há uma espécie de aprisionamento do texto em um estreito corpo de versos, e a história envolvendo o matrimônio firmado perante juiz, escrivão e testemunhas (todos homens) é sufocada em um apertado espaço, tanto que algumas palavras não cabem na curta linha e escapam para

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (3): e66510p, jul./set. 2025

o início do próximo verso. A disposição do texto em duas páginas garante especial destaque para a segunda, na qual o escrivão finaliza seu ofício: “[...] E/ para constar lavrei e/ assignei.” (Motta, 2022, p. 33). Todavia, o nome do redator da certidão é extirpado pela poeta. Na página seguinte, é a reprodução da assinatura de Michaela Iracema Gomes que aparece.

Focalizando a memória de Iracema, a transcrição transcriadora do documento histórico é também sua invenção no presente. Dessa forma, lidando com o arquivo que silenciou a tia-bisavó na tomada de decisões sobre seu próprio corpo, diante da impossibilidade de restituição da voz de Iracema, a reprodução de sua caligrafia insere na obra uma extensão de seu corpo.

Fotografia 2 – Reprodução da assinatura de Iracema em A água é uma máquina do tempo (2022)



Fonte: Motta (2022, p. 35)

A materialidade franzina da menina mostra-se revestida pela insubmissão que afronta a violência patriarcal do abuso sofrido. Em outras palavras, cria-se a possibilidade do direito de esse corpo dizer “não”:

Não tinha corpo e ainda brincava de bonecas. Lavava com sangue as bacias sujas do parto interrompido. O ventre se contraía e o feto escorregava ainda sem forma a cada gravidez malsucedida. Resíduos que traziam a memória da denúncia. Era o seu jeito de dizer não. A barriga não segurava bebês, ainda era um lugar impenetrável, inviolável, inquebrável. Começou com 13 anos aquele aperto. O tempo agora passaria por um funil, estreito conta-gotas. Michaela não daria nenhum filho a Eurico.

Motta, 2022, p. 39

Os trabalhos de Aline Motta restituem às mortas de seu afeto a possibilidade da desobediência, protegendo e tornando “impenetrável, inviolável, inquebrável” a memória de seus corpos, ao mesmo tempo em que os imagina como capazes de resistir e burlar a violência sofrida no passado, (não) aparente nos documentos. Saidiya Hartman (2020) dá

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (3): e66510p, jul./set. 2025

Todo conteúdo de *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso está sob Licença Creative Commons CC - By 4.0

o nome de “fabulação crítica” à possibilidade de uma reescrita historiográfica que ponha a História em crise e exponha seus vazios no que tange à representação das vidas afrodiaspóricas. Criar sentidos de liberdade e revolta para corpos negros a partir do arquivo que violentou essas vidas é tensionar os vazios e limites de seus documentos, assim como faz a autora em *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022): “especulei sobre o que poderia ter sido, imaginei coisas sussurradas em quartos escuros e ampliei momentos de confinamento, fuga e possibilidade, momentos em que a visão e os sonhos da rebeldia pareciam possíveis” (Hartman, 2022, p. 13).

Nas produções de Aline Motta, a imaginação estética de formas de sublevação de mulheres negras ao longo de nossa história rompe com a representação colonial de passividade a elas atribuída, desrespeitando o autoritarismo da letra da História e seu aparelhamento por mãos brancas e masculinas. Em *Filha Natural* (2019), ocupando a Fazenda de Ubá e indo de encontro tanto à dominação referendada pelo arquivo colonial quanto ao histórico de violência que impregna as estruturas materiais e simbólicas dos espaços, a corporeidade de mulher negra de Claudia Mamede é o cerne onde se cruzam relatos orais, memórias ancestrais, fotografias, cartografias e os não saberes em torno de Francisca. Funciona ainda “como o nódulo de convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento” (Taylor, 2013, p. 127). Elementos a serem acessados/recuperados/performados mediante o manejo estético com a contaminação de linguagens e temporalidades que atravessam o corpo em trânsito de Cláudia durante sua atuação.

Ao discutir a inserção da performance na América Latina, inter-relacionando os marcadores gênero e raça ao aspecto da memória cultural, Diana Taylor (2013) dá especial atenção às formas de incorporação dos conhecimentos fundantes dessa memória em contextos pós-coloniais, no corpo em performance da mulher racializada: o “corpo como receptor, depósito e transmissor do conhecimento que vem do arquivo [...] e do repertório de conhecimento incorporado” (Taylor, 2013, p. 128). Com isso em mente, a atuação de Claudia Mamede em *Filha Natural* (2019) brota de um corpo que vivencia a incorporação e a atualização das sabedorias ancestrais partilhadas por ela, Aline Motta e suas antepassadas, “transmitidas de uma geração a outra por meio de práticas performativas que incluem (entre outras coisas) práticas ritualísticas, corporais e linguísticas” (Taylor, 2013, p. 163). A partir da elaboração desses conhecimentos, táticas

e estratégias de sobrevivência de mulheres negras ao aparato colonial, fundam-se laços entre sujeitos e épocas que fortalecem o matriarcado afro-brasileiro, no tempo presente, como potência de sentido.

No vídeo, a memória ancestral incorporada em Claudia Mamede é a força propulsora da imaginação de vínculos que conectam os grupos familiares de Motta e de Mamede à formação estrutural das famílias negras brasileiras atravessadas pelos signos da diáspora. Motta conhece Mamede em 2016, quando vai a Vassouras em busca de mais informações sobre sua tataravó. Partindo de fotografias antigas das matriarcas de sua família, elementos muito presentes em seus trabalhos, a artista logo percebe uma notável semelhança física entre sua bisavó Mariana (filha de Francisca) e Claudia. Isso também é notado quando são comparadas as fotografias de Mariana e Nair (avó de Claudia). Essas mulheres, de diferentes períodos históricos e posições genealógicas, mas com feições e origens territoriais parecidas, levantam a sugestão da existência de elos que vinculariam suas famílias.

Fotografia 3 – Claudia Mamede com fotos de Nair (à esquerda) e Mariana (à direita)



Fonte: Site de Aline Motta

Disponível em: <https://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter> Acesso em: 25 abr. 2025

Na incorporação da memória dessas mulheres, Claudia Mamede ocupa, com as mortas, alguns ambientes da antiga fazenda: a mata do entorno da construção, a varanda da casa grande e a quadra de tênis onde antigamente fora o terreiro de secagem do café.

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (3): e66510p, jul./set. 2025

Todo conteúdo de *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso está sob Licença Creative Commons CC - By 4.0

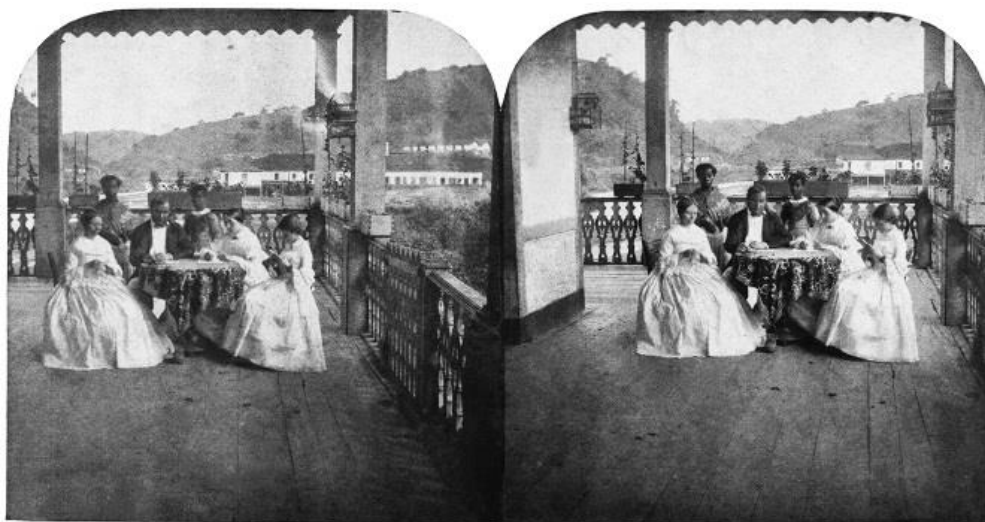
O vídeo transtorna e modifica formas historicamente estereotipadas para os papéis sociais que foram destinados às mulheres negras em lugares como a Fazenda de Ubá. Trata-se de “táticas de ocupação, subversão e ressignificação” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 11) desde a cartografia de um local carregado da violência atuante na estratificação racial das relações de poder e definidora das possibilidades de ocupação e performance dos corpos de senhores e de escravizados nesse espaço. Desse modo,

[e]nquanto espaços materiais e simbólicos, objetivos e subjetivos, cognoscíveis e inimagináveis, os espaços sempre são um lugar de disputa que possui regimes e *dispositivos de visibilidade, dizibilidade e ocupação*. A menos que os lugares designados sejam reproduzidos, ocupar um espaço não é só estar nele, mas sim dotá-lo de uma nova potência simbólica e material (Aguilar; Cámara, 2017, p. 20; grifos dos autores).

No vídeo, a ocupação produzida pelo corpo de Claudia Mamede pode ser vista como ação política e performática com a finalidade de “subverter, modificar ou suprimir” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 19) concepções e visadas sociais hegemônicas em torno dos usos históricos de espaços como a Fazenda de Ubá. O corpo de Claudia Mamede consolida a demolição de antigos padrões de subserviência impostos às mulheres negras em contexto escravocrata. Postura também desenvolvida por Aline Motta no trato com o arquivo do colonizador, mais especificamente com a leitura de duas fotografias estereoscópicas⁶ feitas na varanda da casa grande a partir da segunda metade do século XIX, época de nascimento de Francisca. Num dos registros, possivelmente estão os antigos donos da fazenda, o casal José Pereira de Almeida – filho do Barão de Ubá – e Maria Julia; a mãe desta, D. Jeronyma; e Joana e Rachel, duas mucamas que, conforme testamento de José Pereira de Almeida encontrado por Aline Motta, foram posteriormente alforriadas.

⁶ A fotografia estereoscópica consiste “em pares de fotografia retratando uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2015). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>. Acesso em: 01 abr. 2025.

Fotografia 4 – Fotografia estereoscópica da década de 1860, de autoria de Revert Henrique Klumb



Fonte: Site de Aline Motta

Disponível em: <https://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter> Acesso em: 25 abr. 2025

A análise da fotografia acima faz com que percebamos que as posições dos corpos brancos e negros no acontecimento da imagem são reproduções simbólicas de seus lugares sociais: senhores brancos sentados à frente; mulheres negras em pé e na retaguarda. A fotografia, logo, transmite a seu observador o modo como se davam as performances das castas sociais e raciais nesse contexto, tendo, além dos marcadores raça e gênero, vestimentas e desenvolturas corporais como importantes índices que demarcam essas diferenças. Se, no registro fotográfico em questão, há o reforço colonial do rebaixamento de Joana e Rachel atrelado à condição de mucama – a escravizada incumbida da “tarefa de manter, em todos os níveis, o bom andamento da casa-grande: lavar, passar, cozinhar, fiar, tecer, costurar e amamentar as crianças nascidas do ventre ‘livre’ das sinhazinhas” (Gonzalez, 2020, p. 53) –, em *Filha Natural* (2019), serve de catapulta para a transgressão da submissão da mulher negra desde o colonialismo.

A leitura das fotografias se dá no sentido da fundação de uma outra recepção para documentos historicamente controlados pelo colonizador: uma mudança que tanto conduz o olhar de seu observador na contemporaneidade quanto a desconstrução das representações coloniais, não mais estáticas no passado, dos sujeitos negros ali retratados. No vídeo, promove-se uma reinterpretação dos objetos e documentos históricos que fazem parte do arquivo do Barão de Ubá. Algo parecido com o que Anne Lafont, ao

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (3): e66510p, jul./set. 2025

Todo conteúdo de *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso está sob Licença Creative Commons CC - By 4.0

estudar as representações pictóricas dos negros nas artes visuais, denomina como “mobilidade” ou migração que desloca o foco da análise crítica da autoria e suas intenções, vinculadas aos donos das produções estéticas, para os modelos ali representados, inseridos em um contexto mais amplo e atento a novas formas de exploração do arquivo e seus cruzamentos com o Atlântico Negro. Esse trato indisciplinado para com a iconografia colonial presume que as imagens “deixam transparecer, de certa forma em seus detalhes, lapsos e dissonâncias com a mensagem dominante ou oficial” (Lafont, 2022, p. 73).

Apegando-se às minúcias aparentemente irrelevantes do arquivo, *Filha Natural* (2019) confronta e destrói a lógica de subordinação racial reproduzida nas fotografias estereoscópicas quando, por exemplo, Claudia Mamede ocupa/performa o/no lugar antes destinado às sinhazinhas brancas. Com essa postura, a jogueira e líder comunitária aparece na varanda da casa grande sentada em uma cadeira, em posição central de destaque. Os objetos presentes nas fotografias em questão e nos costumes da época retratada também são ressignificados no vídeo: o livro que está, em uma das fotos, ao lado da sinhazinha, agora é possuído e folheado por Claudia; o binóculo utilizado para ver de forma tridimensional as fotografias estereoscópicas, em *Filha Natural* (2019), é manuseado por Mamede, decorado com flores brancas, búzios e palha (cf. Fotografia 1), elementos recorrentes nos cultos afro-brasileiros de candomblé; o guarda-chuva, antes artigo de luxo de sinhazinhas e senhores, carregado por escravizados nas gravuras de Jean-Baptiste Debret, protege Claudia da chuva enquanto anda pela fazenda; por fim, a gaiola pendurada na parede da varanda da casa grande (cf. *Fotografia 3*) agora se mostra totalmente vazada e sem grades, portando uma vela acesa, o que propicia um impactante efeito imagético no início e no fim da atuação de Claudia Mamede registrada em vídeo.

Percebemos que as interpretações do arquivo colonial se dão no sentido de uma mudança discursiva e corporal que destitui a autoridade de quem historicamente deteve o poder de elaborar e significar representações em torno de indivíduos escravizados e afrodiaspóricos. A atuação de Claudia Mamede diante das linguagens que constituem o arquivo e das estruturas de poder internalizadas na arquitetura colonial faz com que as mesmas sejam desorganizadas e desmontadas, reorganizadas e transformadas pela imaginação/invenção da memória, ação ética que preenche, mas não de forma integral, os apagamentos urdidos pelo controle colonial do arquivo. As dúvidas em torno de

Francisca e os silêncios de Iracema impulsionam a performatização de possibilidades de descolonização da História pela transcrição das textualidades do arquivo, suas entrelinhas e não ditos, bem como pelo corpo em trânsito de Mamede, que incorpora e atualiza o legado das mortas familiares. Claudia Mamede empresta seus olhos para que Aline Motta possa ver suas mortas com as lentes de um corpo vivo.

3 Acúmulo de tempos e gerações

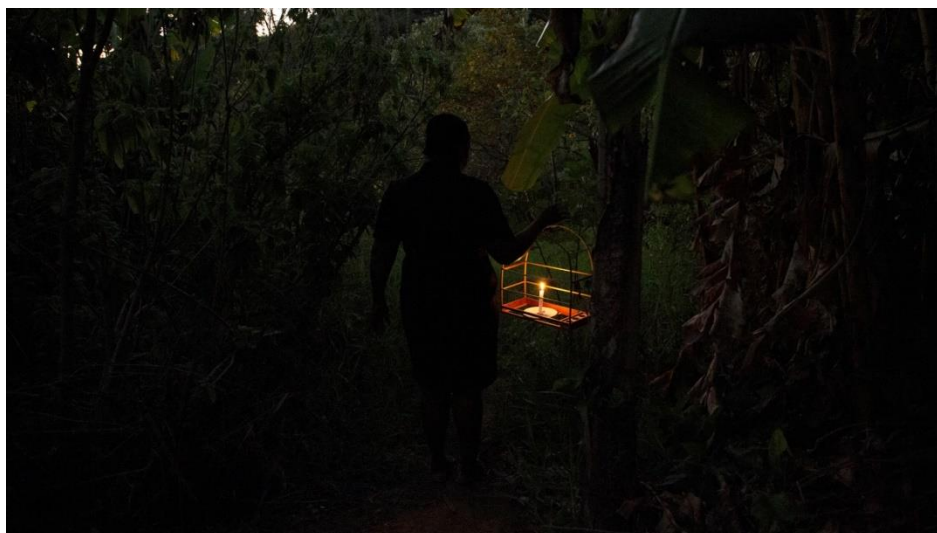
A semelhança física de Claudia Mamede com a bisavó de Aline Motta, bem como sua ligação com a cidade de Vassouras, são os passos iniciais que fazem com que seja aprofundada a imaginação de partilhas e vínculos entre essas mulheres e suas ancestrais. Nesse aspecto, os laços sanguíneos já não são tão mais importantes do que a potência de outros elos que conectam essas mulheres atravessadas por uma herança ancestral e uma memória cultural em comum, elementos que passam por processos de recriação. Temporalidades, mortes e existências são amarradas pela linha da ancestralidade que cruzou o Atlântico Negro, demarcando a história de resistência à escravidão traçada por quem veio antes. Esses sentidos ressoam no presente, no encontro de Motta e Mamede: “Será que somos parentes? Acho que demos uma umbigada no tempo. Companheiras de barco” (Motta, 2019). Tendo em vista essa convergência em forma de encruzilhada e a noção de que “as performances são e constroem epistemologias” (Martins, 2021b, p. 39), *Filha Natural* (2019) é uma produção calcada no que Aline Motta chama de “epistemologia da umbigada”:

Nesta dança, eu projeto meu umbigo para a frente e convido alguém para se juntar a mim no centro da roda. Quando lanço meu corpo ao centro, eu piso na intersecção de uma linha horizontal, que é a Kalunga, e uma linha vertical, que representa minha espinha dorsal, meus alicerces. A intersecção dessas duas linhas é a encruzilhada. Nesse ponto de encontro, posso riscar as assinaturas espirituais dos meus antepassados, bússolas do bem-viver, curas intergeracionais. É o espaço onde se pode ouvir a pergunta e a resposta simultaneamente (Motta, 2021, p. 336).

Nas temporalidades cruzadas de Kalunga, Aline Motta procura/encontra as perguntas/respostas que movem *Filha Natural* (2019) e *A água é uma máquina do tempo*

(2022). Kalunga é também o espaço-tempo onde se dá a umbigada entre Aline Motta, Claudia Mamede e Francisca, que resiste à História e ao seu arquivo, através do cruzamento de forças simbolizado pelo fogo que não sucumbe ao afogamento da ancestralidade nas tramas coloniais: “Em 1858, o viajante francês Charles Ribeyrolles foi a Vassouras e escreveu que não encontrou flores na senzala. O seu olhar branco não percebeu o fogo ancestral que cruzou o oceano sobre as águas. Não viu a flor de brasa que nunca se apagou” (Motta, 2019). O fogo é um elemento importante em *Filha Natural* (2019), presente, como já mencionado, em duas cenas, no início e no fim do vídeo, e se encontra materializado em uma vela acesa que Claudia Mamede carrega dentro de uma gaiola vazada. O fogo da ancestralidade é também o da lembrança que acende as mortas nos trabalhos artísticos de Motta. Nesse sentido, o retorno ao passado e a necessidade da ativação da memória, como questões vitais para a poeta, passam pelas águas de Kalunga e pelo fogo.

Fotografia 5 – Claudia Mamede carrega gaiola com vela acesa em Filha Natural (2019)



Fonte: Site de Aline Motta

Disponível em: <https://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter> Acesso em: 25 abr. 2025

O fogo mantém viva a chama da força ancestral negra e também pode ser entendido, em *A água é uma máquina do tempo* (2022), como aquele que concretiza a passagem dos mortos em relação ao mundo dos vivos: “Por que não a cremaram? Por que não queimam as pessoas dessa família? Cada vida em sua caixa. Como posso distinguir

os despojos dessa mãe dos restos das outras?” (Motta, 2022, p. 98). Na inversão do esfacelamento do passado que confunde as ligações da artista com suas ancestrais, o fogo e sua riqueza simbólica ritualizam a morte e ancestralizam as mortas, individualizando-as. Nesse pulsar de afetos, na busca de expurgar traumas e cuidar das mulheres ancestrais, é possível retomar o passado pela escrita e construí-lo de maneira diferente, numa inversão de tempos geracionais:

Se eu soubesse teria soprado um par de pulmões
no lugar do seu útero
E esse par extra você o teria doado em vida
para Ambrosina
que poderia assim respirar o vento da eternidade
que não termina no dia seguinte
Inverter a lógica dos embriões
A filha que vira uma ancestral da mãe
memória e veículo
A água é uma máquina do tempo

Motta, 2022, p. 137

As corporalidades das mulheres se misturam: há muito das ancestrais no corpo presentificado nos instantes da poesia ritualística. No fluxo dos tempos que têm Kalunga como eixo, a filha também é a mãe, a avó, a bisavó e a tataravó. Estas mulheres também são e vivem na filha, permutando seus lugares. Ou, como diz Leila Danziger (2022) em sua resenha de *A água é uma máquina do tempo* (2022), “a filha, ancestral da mãe”. Relembrando a tataravó Ambrosina, morta por tuberculose, Aline Motta empresta-lhe a respiração e o ritmo truncado do poema. Faz com que sua ancestral desconhecida, morta em 1894, reviva/remorra em si, para que possa existir em matéria de lembrança, inserindo seu nome na História, a marca primeira de um morto entre os vivos, nos tempos que se abrem para a possibilidade do encontro. Sentidos parecidos, em outro poema, conectam a filha e a mãe falecida, Wilma: “Uma última respiração sua atravessou o cordão umbilical e saiu dos meus olhos em forma de lágrimas. Mesmo adulta eu ainda era capaz de habitar o seu corpo. Mover os seus órgãos de lugar.” (Motta, 2022, p. 121).

A bricolagem de trechos de diários confessionais de Wilma, fotografias e fragmentos memoriais os mais diversos, dispersos em diferentes suportes, cobrindo o tempo da infância da poeta até momentos antes da morte da mãe, dá forma à elaboração da dor dessa perda. Wilma não figura como um espectro longínquo, mas como uma

presença insistente. Sua lembrança, por vezes, corrói dores antigas da poeta, culpas, silêncios compartilhados e conflitos: “Agora que você não está mais viva,/ não preciso mais de sua aprovação.” (Motta, 2022, p. 105). A morte de Wilma traz à tona conturbações entre a mãe e a filha, mas, mais do que isso, ativa na poeta, agora já adulta, a presença indelével daquela que lhe pôs na vida, sendo seus anos finais o tempo de uma reaproximação: “Lugar de mãe. Lugar de filha. Mesmo quando eu tive de lhe dar um banho. Primeira comunhão.” (Motta, 2022, p. 119). A integração entre mãe e filha e o intercâmbio de seus lugares e papéis projetam a ancestral para o agora do poema e para um futuro de encontro: “[...] NO CÉU/ com minha mãe estarei” (Motta, 2022, p. 103). Permitem ainda que a filha seja vista pela mãe não mais com olhos de repreensão, mas de lembrança: “O olhar e a voz dos antepassados asseguram a existência, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. Assim, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos” (Martins, 2021b, p. 213).

Lembrar-se é ser nos sentidos amplos da ancestralidade, como numa ontologia de permuta de lugares e tempos, num jogo de épocas e corporalidades que faz com que a filha apreenda em si suas matriarcas. Esse também é o movimento que, em direção complementar e trans-histórica, nas espirais do tempo ancestral, permite o vislumbrar e a fabulação de futuros em que o acúmulo de sabedoria e resistência de mulheres negras que vieram antes possa se transmutar em tática de sobrevivência à violência racial que insiste no presente. Os tempos se desordenam e são dançados e cantados por vozes de mulheres que se reconhecem umas nas outras. Nessa cronografia que privilegia as ancestrais, Aline está com Wilma, Francisca, Claudia, Ambrosina, Nicaldes, Mariana, Nair, Iracema, Honorina, Izaulina e tantas outras mulheres que participam do ritual poético da umbigada, suspendendo a linearidade do tempo e formando uma grande roda de afeto e pertencimento.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Prefácio: Jaime Ginzburg. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Revisão técnica: Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DANZIGER, Leila. A filha, ancestral da mãe: Resenha de *A água é uma máquina do tempo*, de Aline Motta. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 6, n. 1, set. 2022. Disponível em: <https://revistarosa.com/6/filha-ancestral-da-mae>. Acesso em: 01 abr. 2025.

FILHA NATURAL. Direção, Fotografia, Roteiro e Trilha Sonora: Aline Motta. Intérprete: Claudia Mamede. 2019. (16 min).

FRANCO, Fábio Luís. *Governar os mortos: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade*. Prefácio: Silvio Almeida. Posfácio: Vladimir Safatle. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2. ed. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica. In: GONZALES, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização: Flavia Rios; Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. pp. 49-64.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, pp. 12-33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 01 abr. 2025.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Posfácio: Fernanda Silva e Sousa; José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. Tradução: Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

LAFONT, Anne. *Uma africana no Louvre*. Tradução: Ligia Fonseca Ferreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MOTTA, Aline. A água é uma máquina do tempo. *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, n. 18, pp. 333-337, dez. 2021. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/422>. Acesso em: 01 abr. 2025.

MOTTA, Aline. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia + (antologia 1985-2019)*. Prefácio: Roberto Zular. São Paulo: Editora 34, 2019.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito; FAPERJ, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 02/05/2024

Aprovado em 20/04/2025

Declaração de contribuição dos autores

Declaramos para os devidos fins que Felipe Nildo Oliveira de Lima participou das etapas: 1. Concepção do projeto, seleção do corpus de pesquisa e análise interpretativa; 2. Redação do artigo e revisão crítica relevante de seu conteúdo intelectual; e 3. Revisão geral do texto. O autor Gustavo Silveira Ribeiro, por sua vez, contribuiu nas seguintes etapas: 1. Concepção do projeto de pesquisa e indicação de referenciais teóricos importantes à análise; 2. Revisão crítica relevante do conteúdo intelectual do artigo; e 3. Revisão geral do texto e aprovação final da versão a ser submetida para publicação.

Declaração de disponibilidade de conteúdo

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Pareceres

Tendo em vista o compromisso assumido por *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso* com a Ciência Aberta, a revista publica somente os pareceres autorizados por todas as partes envolvidas.

Parecer I

O artigo faz uma leitura atenta e densa de duas obras de Aline Motta, o vídeo *Filha natural* e o livro *A água é uma máquina do tempo*. Articula, em sua análise, bibliografia pertinente e atualizada (Saidiya Hartman, Leda Maria Martins e Paul Gilroy etc.) sobre a violência do passado da escravidão e do apagamento dos arquivos de vidas afrodiaspóricas.

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (3): e66510p, jul./set. 2025

Todo conteúdo de *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso* está sob Licença Creative Commons CC - By 4.0

Contribui, assim, tanto para a compreensão do trabalho de uma das mais relevantes artistas brasileiras contemporâneas quanto para a reflexão crítica acerca dos arquivos coloniais e sua urgente problematização. A minha única ressalva ao artigo é a consideração do vídeo *Filha natural* como videoperformance. Geralmente, tanto na performance quanto na videoperformance, é o próprio corpo da/do artista que está em cena, o que não é o caso nesse trabalho. Enquanto, na performance, há o compartilhamento de um presente entre o artista e o público, na videoperformance há, geralmente, o compartilhamento de uma duração, ou seja, o uso de um plano sequência, sem cortes (embora isso não seja uma regra inquestionável). De todo modo, se a/o autor/a quiser sustentar a hipótese de que se trata de videoperformance, entendo ser preciso uma articulação teórica com pensadores da performance e da videoperformance, e uma tentativa de melhor delimitar o conceito. Nesse sentido, sobre a videoperformance, recomendo a leitura dos livros *Cinema, vídeo, Godard*, de Philippe Dubois, e *Extremidades do vídeo*, de Christine Mello. Há ainda alguns poucos pormenores de redação a serem ajustados, o que se resolve com uma breve revisão textual. Envio arquivo com algumas anotações. APROVADO

Carla Miguelote – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-9819-3108>; carla.miguelote@unirio.br

Parecer emitido em 27 de maio de 2024.

Editores responsáveis

Beth Brait

Elizabeth Cardoso

Maria Helena Cruz Pistori

Paulo Rogério Stella

Regina Godinho de Alcântara