

## Linhagem é linguagem: entrevista com Aline Motta

*Lineage is language: an interview with Aline Motta*

Aline Motta

Livia Flores, Dinah de Oliveira, André Leal, Bárbara Copque,  
Janaína Damaceno, Michelle Farias Sommer<sup>1</sup>

### Resumo

Nesta entrevista realizada via Zoom em 11 de abril de 2024, a artista Aline Motta reflete sobre sua trajetória e comenta elementos centrais de sua poética. Permeada pela pesquisa histórica, genealógica e familiar, sua prática artística experimenta formas de fabulação crítica, revelando a historicidade de lugares específicos e uma pluralidade de vozes ancestrais que se manifestam por meio de suportes e linguagens tão diversos como a fotografia, a performance, o livro, o vídeo e a videoinstalação.

### Palavras-chave

Arquivos da escravidão. Fabulação crítica.  
Ficção especulativa. Ancestralidade afro-brasileira.

### Abstract

*In this interview conducted via Zoom on 11 April 2024, artist Aline Motta reflects on her career and discusses central elements of her poetics. Her artistic practice, interwoven with historical, genealogical, and familial research, experiments with forms of critical fabulation, revealing the historicity of specific places and a plurality of ancestral voices that manifest through diverse mediums and languages such as photography, performance, books, video, and video installation.*

### Keywords

*Slavery archives. Critical fabulation.  
Speculative fiction. Afro-Brazilian ancestry.*

---

<sup>1</sup> Bárbara Copque é fotógrafa e professora adjunta do Departamento de Formação de Professores da Uerj. Janaína Damaceno é professora da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/Uerj) e atua no Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT/ UFF). Michelle Farias Sommer é pesquisadora, escritora e professora adjunta do Instituto de Artes da Uerj. Dinah de Oliveira e Livia Flores são professoras do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA-UFRJ e editoras de *Arte&Ensaios*. André Leal é pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-EBA-UFRJ e editor de *Arte&Ensaios*. A entrevista foi transcrita por Cleiton Almeida, Claudia Bartoly, Débora Poncio e Gabriela Massote, e editada por Livia Flores, com a colaboração de Antonio Layton.

**Livia Flores** / Começamos pelos agradecimentos a Aline Motta, artista, poeta e – podemos dizer assim? – cineasta. Agradecemos igualmente às interlocutoras convidadas, Bárbara Copque, Janaína Damasceno e Michelle Farias Sommer, e aos coeditores, André Leal e Dinah de Oliveira. É um prazer e uma honra receber vocês para esta conversa, que abre a edição dedicada a imagens e movimento com o título “Imagens moventes: arte, cinema, vídeo”. Por imagens moventes, entendemos algo mais do que o puro movimento das imagens. Interessa-nos seu potencial de mobilização, de “co-moção”, de mover junto, como se as imagens, atravessando nossos corpos, nos convidassem a sutis deslocamentos. No caso do trabalho de Aline, ele me parece mover as placas tectônicas sobre as quais assentamos nossa frágil, escamoteada – mentirosa mesmo, porque baseada no mito da democracia racial – constituição coletiva. Assim, por mais sutis que sejam, quase imperceptíveis, são movimentos transformadores. E isso é algo que me parece emblemático no trabalho de Aline e que nos motivou o convite. Dando a partida, a primeira pergunta é sobre como se dá seu trânsito do campo da comunicação e do cinema para a arte, entendendo que, além de complementares, eles são tão contíguos, que muitas vezes não se distinguem. Podem, entretanto, ter endereçamentos, intenções e interesses um tanto diversos entre si. Você se forma em comunicação social pela UFRJ aos 21 anos e aos 30 em cinema, pela New School University de Nova York. Como se dá a passagem para o circuito de arte?

**Aline Motta** / Boa tarde a todos, todas, todes! Eu estou bem contente com esse grupo. É uma honra, tomara que eu consiga dar algumas respostas. Se deixar, eu não paro de falar. De fato, eu me formei no distante ano de 1995 – vou fazer 50 anos em dezembro, então é uma trajetória atribulada, em que aconteceu bastante coisa, incluída essa grande virada. Foi aos 42 anos que eu realmente passei a me dedicar exclusivamente às artes visuais, só que com todas as outras disciplinas também envolvidas. Porque eu cheguei nesse campo já com diversas experiências de pesquisa; então o trabalho chegou maduro não só pela idade. Acho que por isso o trabalho tem tanta nuance, é complexo e vai se desdobrando em tantos campos. Vejo, com muita alegria, jovens artistas e o campo totalmente transformado nestes últimos oito anos. Acho que 2017 ou 2018 foi um ponto de virada, talvez por “Histórias Afro-Atlânticas”, uma grande exposição que teve reverberação mundial. E nós, na periferia das artes visuais

aquí no Brasil, tão ilhados! Foi uma grande alegria! Não que nós não tivéssemos tido outras exposições tão importantes quanto, mas essa foi um marco para a arte afro-brasileira, que contextualizou historicamente tantos artistas e trouxe outros que estavam no início de suas pesquisas, artistas como eu, que já tinham uma pesquisa, mas não eram tão conhecidos. Falando sobre a minha graduação na UFRJ, foram quatro anos saindo de Niterói, pegando as barcas todos os dias, indo para a Praia Vermelha e voltando. Assim que eu terminei a graduação, passei os primeiros seis meses de 1996 na Alemanha, depois voltei e comecei a trabalhar, pegando a barca ainda durante dois anos, até que me mudei para o Rio. Eu gosto de contar isso, porque essas experiências da baía de Guanabara, da ponte Rio-Niterói, foram vivências muito intensas. Não à toa, os primeiros trabalhos remetem todos à ideia de ponte, de atravessar essas águas diariamente por conta da faculdade que escolhi, porque eu achava que era a coisa mais criativa que eu podia fazer na época, em 1992. Fiz vestibular em 1991, um momento de transição política no Brasil. Tivemos o governo Collor, com as canetadas que vemos acontecer repetidamente, vimos o fim do Ministério da Cultura, o fim da Embrafilme. Então, mesmo nascendo numa cidade que tinha uma universidade federal e um curso pioneiro de cinema [UFF], na época, eu não tive coragem de prestar vestibular, por uma questão de viabilidade mesmo. É uma coisa que pesa na escolha do vestibular e até hoje é assim: preciso escolher uma coisa que vai me sustentar, que vai dar algum dinheiro. Então eu escolhi uma graduação com habilitação em publicidade, porque achava uma coisa criativa, que tinha a ver com imagem, em que eu poderia transbordar essa vocação de unir texto e imagem. Foi bastante equivocado achar que a publicidade poderia me dar isso, mas com 17 anos é o mais longe que você consegue ir, ou, pelo menos, era o horizonte que eu tinha naquele momento. Nada contra publicidade, mas é bem triste quando vemos a história do Brasil interligada com a própria história e as escolhas que você faz com base no contexto econômico e no contexto de sua família. No contexto da minha família, o que fazia sentido era ir para o outro lado da ponte e fazer faculdade, sendo que eu nunca trabalhei numa agência de publicidade. Naquela época, a Faculdade de Comunicação tinha aulas também no IFCS [Instituto de Filosofia e Ciências Sociais], e é tão interessante que meu último trabalho, *A água é uma máquina do tempo*, mostre exatamente a praça onde fica o IFCS, porque ali está a igreja de São Francisco de Paula, onde minha

tataravó teve missa de primeiro mês de falecimento. Nesse plano, juntando muitas coisas diferentes, juntando o falecimento da minha tataravó, da Ambrosina, existe um percurso que fiz com drone, que era o percurso que eu fazia do IFCS para a Escola de Música, onde estudei quatro anos de canto coral. E a igreja onde foi a missa de terceiro mês, é a que fica em frente à Escola de Música, a Lapa do Desterro, uma igreja antiquíssima, histórica. São interessantes esses percursos; estou falando de Niterói, do Centro do Rio, da Praia Vermelha, e do meu percurso dentro da UFRJ, com todas essas localizações. Daí eu escrevi esta frase: os lugares sabem, mas as pessoas não. O que quer dizer isso? Nos anos 1990, eu não fazia ideia de que eu tinha parentes que tinham vivido no Centro do Rio de Janeiro, que tinham feito esses percursos pela cidade. Então, foi bastante intenso percorrer com meu corpo durante décadas um lugar, mas não saber que a história da família está ligada tão intrinsecamente a ele. Não é uma coisa abstrata. São lugares específicos, não é qualquer um. Minha pesquisa talvez tenha mobilizado tantas pessoas porque vai em coisas muito específicas. Estou falando em minha tataravó – ela tem um nome e tem sua história ali na cidade. Isto faz a diferença: a junção dessa pesquisa histórico-genealógico-familiar; os relatos orais, que são também muito importantes; as fotografias, junto com uma história da cidade e com a história de um país.

**Dinah de Oliveira /** Escutando você, parece ter seu corpo e também um corpo para além do seu, fantasmático, olhando seu trabalho, que estava gestando de modo sensível essa sua passagem. A Livia coloca essa palavra: “como se dá a passagem para o circuito de arte?” Então você falou: tem esse corpo aí. Você acha que isso é um modo de se pensar?

**AM /** Eu adoro esta palavra da Marina [Silva]: sonhática. Certamente naquele balanço do mar eu estava gestando esse projeto artístico, e ele queria nascer, mas ele não sabia como, aí demorou um tempo. Foi uma gestação bastante longa, mas quando veio, veio com muita força e muita vida, porque já estava carregando muitas outras com ele. E veio forte. Ele vingou mesmo! Essa ideia de trânsito, de passagem, é muito interessante, essa máquina do tempo que pega todas as coisas e expele um fruto, que pode ser um livro, uma performance, pode ser esta fala nossa aqui. Esta conversa também é uma performance, é um trabalho artístico, um jeito de colocar e organizar muitas coisas.

**Figuras 1 e 2**

*Se o mar tivesse varandas,*  
2017, videoinstalação em  
2 canais, série de fotografias,  
acervo Aline Motta



Eu queria fazer a transposição dessa historiografia para um trabalho de arte. Seja filme, livro, instalação, roupa, figurino. Figurinos são também muito importantes, porque têm uma ideia – talvez esta não seja a melhor palavra – totalizante, no sentido de que, não satisfeita só em escrever o roteiro ou o livro, eu também quero fazer todos os objetos, as roupas, eu quero atuar, ler, quero fazer todas as coisas ao mesmo tempo! Tem uma ideia de arte total aí, que não é uma boa palavra porque entramos em uns probleminhas bem essencializantes, e, na verdade, o trabalho tem essa multiplicidade para que tenha nuance e não para que seja total. Por isso, talvez eu precise encontrar outra palavra para falar uma ideia de arte que abarque todas essas coisas de criação. Um exemplo: a máscara africana, tão explorada no mercado artístico mundial. Só que quando pensamos a máscara, a máscara é a roupa inteira, é o figurino inteiro: é sapato, luva, a parte da cabeça, é tudo. É a dança que dança essa vestimenta. Isso é a máscara: a máscara é tudo. Ela não é só a parte da cabeça. É um pensamento que vai nesse sentido de festa. Uma celebração tem comida, tem dança, tem performance, tem teatro, tem drama – tem muito drama! – tem discussão, tem dissenso, tem muita coisa numa festa. O trabalho vai em tantas direções porque ele não tem tantas certezas e porque ele acha que tem que ter muita coisa para dar conta dessa experiência: minha, da minha família, de um contexto coletivo.

**Bárbara Copque /** Aline deixa minha cabeça sempre borbulhando. Aliás, meu corpo todo! Eu estou com o coração a mil, porque, você sabe, eu fico sempre muito emocionada. Em aula, quando os alunos perguntam sobre a experiência da universidade, eu falo que a minha está relacionada a repertórios. Eu venho de uma família como a sua, oralizada, em que a palavra é uma coisa muito forte. Eu penso o seu trabalho muito ligado à questão da linguagem. Você já disse que é uma tentativa de pensar uma linguagem diaspórica comum. Nisso eu me identifico muito. Você traz para mim os repertórios. Coisas que eu entendia, vivia, mas não compreendia e não tinha palavra. Isso é muito importante para mim. Vocês estavam falando de passagem, mas para mim, é mais atravessamento que passagem. Você traz água e não tenho como não pensar na importância da água na minha família também. Eu sou canceriana, então é água hiperlinkada. Vou lá na questão do dispositivo, porque a linguagem e a palavra são dispositivos. E o que você traz são outros dispositivos para se pensar. Estou lendo agora Christina

Sharpe, *No vestígio*, e tem um momento em que ela diz – o que me incomoda um pouco – que o passado sempre tenta definir a gente. Eu percebo que você também trabalha com essa questão. Ainda é complicado pensar a palavra “vestígios”, mas você trabalha com o passado de outra forma. Você vai lá na sua avó, ou na minha avó, porque você fala na sua, e eu vejo e sinto a minha também. Sentir é outra palavra que você traz. Seu trabalho traz também uma dimensão da destruição. Destruição porque a água deixa de ser essa que nós comumente entendemos, para ir, por exemplo, para a água de Oxum. Eu sou candomblecista Iorubá, mas temos quase a mesma relação com a água. O espelho de Oxum é um espelho d’água que não é virado para si, é virado para o outro. Na verdade, esse virado para o outro também é memória. Eu queria que você falasse se estamos nos banhando na mesma água, água entendida como processo de criação.

**AM /** Tem vários pontos que eu poderia puxar. Primeiro, a questão da água como veículo de transporte. O que movimenta essa máquina do tempo – a máquina Kalunga – é a máquina que vê o invisível, e suas lentes são lentes de água. A pergunta era sempre: que evocação é possível fazer a partir dessas águas? Das águas da baía que historicamente teve tantas guerras, da história pregressa do Rio de Janeiro antes da chegada dos franceses e dos portugueses, com todo o contexto indígena – agora estou bastante contente de saber que tem um sítio arqueológico em Itaipu, minha cidade, onde estão encontrando sambaquis. Ali já é o oceano, mas são as mesmas águas daquele território indígena primeiro, que sempre será indígena. Tem essa coisa de anterioridade e de honra à anterioridade. A água como testemunho, como arquivo. Que arquivo é possível desdobrar pela máquina do tempo? Que pode ser essa barca, passando de lá para cá, mas também os carros passando por cima da baía de Guanabara, as pessoas em barcos a vela fazendo seus esportes náuticos, os pescadores, pode ser muita coisa que está ali navegando e servindo de veículo de transporte. Há então a questão de a água ser memória e não uma coisa abstrata. Existe um contexto espiritual, não há dúvida, mas há também um contexto da fisicalidade, dos diferentes estados da água: vapor, gelo. E nem sempre é uma flutuação. Podemos nos afogar. Então há um sentido também de perigo, de respeito e de entendimento do fluxo que vai e vem.



Figuras 3 e 4  
*(Outros) Fundamentos*,  
2017-2019, vídeo, 15'48",  
série de fotografias,  
acervo Aline Motta



Eu poderia falar muitas coisas sobre esse contato direto com a água e o que essa água me deu, mas você estava falando de família. Uma coisa que eu acho muito importante e que eu consegui sintetizar pelo estudo de provérbios, que têm formulações tão cotidianas, tão fáceis de memorizar, porque os provérbios são tecnologias de transporte de conhecimento ao longo do tempo, como tábuas de memórias. Eu criei um que é “Linhagem é linguagem”. E construí um dispositivo proverbial fácil de memorizar, em que a linguagem se deu pela própria linhagem, ou seja, pelas histórias que minha avó e minha mãe me contaram. Minha tia, que é uma grande memorialista, foi quem me contou a maioria dessas histórias. Contou, por exemplo, que Ambrosina tinha morrido de susto. Ou seja, ela deu forma literária a essa vivência familiar, eu não precisei inventar uma coisa tão fantasmática, tão sonhática; ela mesma já criou em forma literária a experiência de um falecimento. Ela me disse que essa tia-bisavó Nicaldes tinha tomado um grande susto e que faleceu por alguns minutos. Quando voltou, a vida já não era mais a mesma. São maneiras de contar que têm formas proverbiais e formas literárias, formas talvez afro-brasileiras, formas africanas de fábula, em que a história é contada e são esses vestígios, são esses fragmentos, a partir dos quais se cria uma forma artística que é lacunar, que, ao mesmo tempo, abrem para muitas possibilidades.

Quando você ouve “linhagem é linguagem”, a cabeça explode: “meu Deus! O que ela quis dizer com isso? É a linhagem da minha própria família? Ou uma linhagem coletiva? É linguagem? Então o dispositivo que vamos usar é o texto escrito? O que é linguagem? É uma coreografia?”. Talvez seja uma “coreografia impossível”, um nome bem feliz para uma exposição, porque essas trajetórias – não só a minha, mas a de tantas outras pessoas, de pessoas indígenas e de pessoas negras – são coreografias impossíveis. É uma coreografia que, aos 42 anos, você dá um giro e vê: “Nossa! Agora todo mundo está me vendo como artista!”. Então eu não era artista antes? O que aconteceu nessa coreografia? Talvez eu tenha feito um passo mais ousado. Ou as condições econômicas para fazer esse giro. Um giro mesmo, um capital de giro. Foi um capital de giro que aconteceu, e eu dei essa pirueta: – “Olha só que incrível! Agora todos podem admirar”. E fruir e também se engajar nos seus próprios giros. É o que eu chamei de plurivozes ancestrais. São várias pessoas falando. Só que, a cada vez, um grupo de pessoas vai ao centro. Sai desse coro no qual sempre estive invisibilizado, marginalizado, e vai até o centro da cena e começa a falar e contar suas histórias.



Figura 5

*Pontes sobre abismos*, 2017,  
videoinstalação em 3 canais,  
08'28", série de fotografias,  
acervo Aline Motta

**Janaína Damaceno /** Assim como você normalmente fazia durante as suas *lives* na pandemia, eu vou abrir o livro de provérbios de Mãe Stella de Oxóssi para iniciar o nosso diálogo: “Provérbio 20: O homem trabalhador raramente se torna infeliz ou necessitado”. E a Mãe Stella comenta: “atuar, produzir e criar é remédio para todos os males.” Incrível que venha um provérbio como esse para você! Nos leva a pensar sobre o caráter da cura daqueles que vêm se dedicando à produção artística! Fiquei pensando nesse contexto da criação e do que você tem falado da água como grande arquivo dos lugares, do que os lugares sabem e guardam, mas que muitas vezes são desconhecidos para nós. Não sei se todos aqui conhecem o LiDAR, que é um *scanner* de mapeamento geológico usado na arqueologia, que vai passando pela terra e percebendo as camadas, descobrindo, por exemplo, que, na Guatemala há civilizações embaixo da terra que sequer conhecíamos. Aí pensei: a Aline é um LiDAR. Eu sempre pensei num LiDAR que conseguisse captar os rastros fantasmagóricos de cada pessoa nas cidades, que pudesse captar o momento em que ela estava lá, aqui, no futuro ou no passado. Estou falando que você é um LiDAR por dois motivos. Temos a Aline artista e uma Aline das ideias, que é filósofa. Temos falado muito pouco da sua parte filósofa: de alguém que tem criado sistematicamente conceitos sobre memória e sobre tempo. Então, você instaura a ideia de “memória como proteção”, dando um novo sentido ontológico à memória. Você é um LiDAR que constrói por meio de suas obras um espaço da memória, em que vamos vendo onde estávamos e nem sabíamos. As ruas sabiam, como você acabou de falar, as águas como máquinas do tempo sabiam, mas as pessoas não. Eu queria que você falasse como alguém que vem construindo um arcabouço de pensamento que vai tornar possível que entendamos melhor quais sejam os significados de se deslocar pela memória e sobre a criação de um acervo emocional. Quais são as emoções arquivadas que temos para dialogar com um mundo que está tentando nos engolir o tempo todo?

**AM /** Eu acho que uma grande iluminação vem a partir de conversas como essa. Eu fiz muitas *lives*, na pandemia principalmente, hoje continuo fazendo, mas menos. Começou então a surgir uma espécie de sistematização do que eu estava falando, porque as pessoas perguntavam sobre a questão do arquivo, da água, da umbigada. Comecei a falar da epistemologia da umbigada por conta do círculo, das formas circulares, que estão em todos os trabalhos. Tem a coisa da roda também, e na umbigada, o umbigo é muito importante para os Bakongo e

para tantos outros povos banto, de Congo-Angola, iorubás – sem querer opor nossas culturas afro-brasileiras. Se fala tanto do orí, mas o orí não é só a cabeça, é uma coisa como a máscara. Traduzimos orí do nosso jeito, com a falibilidade da língua portuguesa colonizada, e só conseguimos dizer “cabeça”. Mas, quando eles estão dizendo orí, estão dizendo muita coisa. E quando falamos em umbigo, não estamos falando só dessa parte do corpo; estamos falando do cordão umbilical e do gesto de projetar o umbigo para o centro da roda ou em direção a alguma pessoa. Isso é um convite. Essa epistemologia da umbigada – que eu ainda preciso desenvolver, porque só escrevi um parágrafo que está no ensaio *A água é uma máquina do tempo*<sup>2</sup> – esse gesto é um convite à participação.

Voltando à questão da comunicação, muitas pessoas falam: “Eu entendo que você fez comunicação social, porque há uma vontade muito grande de difusão dessas ideias e de disseminação do trabalho”. Para a comunicação, o meio não está só no museu, na instituição de arte, que é um pensamento das artes visuais. Para que você tenha visibilidade, para ter uma carreira, para ser um agente entre críticos, curadores, público, todas essas instâncias, você precisa da legitimação do espaço. Se seu trabalho chegou no MoMA é porque alguém chancelou: mas quem foi que chancelou? A comunicação não tem todas essas instâncias; a comunicação quer comunicar, e ela quer comunicar para o maior número de pessoas. Talvez alguma coisa venha daí e não só da minha personalidade, de querer ser uma grande divulgadora, que é como eu me sinto em relação a esses temas que partem para tantas disciplinas, para a antropologia, sociologia, arqueologia – estávamos falando de escavação. Entrar nos documentos, sejam eles físicos ou orais, de uma história que foi contada, é escavar um arquivo, é cavar essas histórias.

Sabemos que, no Rio de Janeiro e em muitas outras cidades, existe esse sentido de ruína, de uma coisa por cima da outra, e quando você vê, tem um VLT passando, tem uma máquina em movimento – um trem – que não faz barulho. Eu nunca vou esquecer do barulho da barca quando atraca. Eu quero colocar isso no filme, mas ainda não consegui. Faz um barulho que é uma coisa de louco: o atrito da água com a madeira e com essa embarcação que tem duas mil pessoas dentro produz um estalo sônico, um estalo de muita coisa acontecendo. Isso

---

<sup>2</sup> *A água é uma máquina do tempo*. *Revista E-lyra – Rede Internacional Lyraempoetics* (2022). Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/422/457>.



Figura 6  
*Filha natural*, 2018-2019,  
instalação fotográfica,  
publicação, 40 páginas,  
17 x 25cm, série de  
fotografias, performance,  
vídeo, 15'52", acervo  
Aline Motta

**Figuras 7 e 8**

*Filha natural*, 2018-2019,  
instalação fotográfica,  
publicação, 40 páginas,  
17 x 25cm, série de  
fotografias, performance,  
vídeo, 15'52", acervo  
Aline Motta



tudo foi informando também a minha prática artística. Mas onde que eu estava mesmo nessa máquina do tempo? Estava falando de arquivo! Essa questão para mim é muito importante, e eu queria deixar isso gravado. A questão da criticidade em torno do material de arquivo, que Saidiya Hartman desenvolveu tão bem, a fabulação crítica. Ela chamou de fabulação, mas não é uma fabulação no sentido apenas do inventar. É o inventar a partir dos inventários, de coisas tangíveis. Ela é crítica porque desconfiamos dos arquivos oficiais, porque eles passam pelo crivo de quem escreveu. Quem deu conta de dizer do que aquela pessoa morreu? Muitas vezes foi um padre ou as pessoas que estavam ali. Mas qual é o contexto desse arquivo?

Uma coisa eu queria dizer quando Bárbara estava falando de destruição: eu queria destruir simbolicamente um mito. O mito que eu queria demolir é a queima dos arquivos do Rui Barbosa. Possivelmente, fui uma disseminadora desse mito, porque até então eu não tinha realmente feito pesquisa nos arquivos. Só que a partir do momento em que uma pessoa tem tempo, dinheiro e paciência – as três coisas que pessoas negras normalmente não têm, paciência então, está faltando, enquanto o tempo é escasso e o dinheiro também – esse mito já teria sido desfeito, porque essa é mais uma lei que não foi cumprida. Eu queria que vocês me dissessem qual lei no Brasil foi cumprida? Vemos que as leis até existem. A nossa constituição mais recente tem parágrafos incríveis, de modo a criar o país que queremos para todos, mas a letra ali é uma letra morta. Ela nem é fantasmática, é morta mesmo, porque não é aplicada, ela é desaplicada. Essa do Rui Barbosa foi mais uma que não foi cumprida. É só ir lá no Iphan de Vassouras que você vai ver que os inventários não foram queimados, eles estão lá. O que quer dizer então arquivo da escravidão? É só o papel? Não, não é. Por isso falávamos de arquivo emocional das famílias, que é um arquivo geracional, da minha mãe, da minha avó, da minha bisavó, tataravó... Nós, como pessoas, digamos, espiritualizadas, temos acesso a outros arquivos por meio de outras tecnologias, incluindo o transe mediúnico, o transe do candomblé, e outras formas de acessar o arquivo emocional que está em nós, no nosso DNA. Isso nos foi passado, é o embrião que já existia na barriga da minha avó, isso é provado cientificamente, ou seja, não é uma abstração espiritual ou uma crença. É uma coisa real. Que experiências eu estava vivendo ali há duas gerações e o que disso foi transmitido para mim hoje?

Mas eu queria voltar ao Rui Barbosa porque eu tenho visto iniciativas muito boas que gostaria de visibilizar. Eu vi que lá em Araraquara, cidade do interior de São Paulo, conseguiram, mediante uma liminar na Justiça, que o cartório da cidade disponibilizasse os inventários, que foram transformados em um livro. Esse livro de Araraquara está contando a história da cidade por esses arquivos. E que leitura podemos ter deles? Se o cartório não estava disponibilizando ou se a pessoa ia lá e dizia que não poderia mostrar ou teria que pagar para ver esses arquivos, isso é contra a lei; são arquivos públicos! Mesmo que eles sejam arquivos de um cartório – e nós sabemos como são os cartórios no Brasil – são arquivos públicos, então isso é o arquivo da escravidão também! O Flávio Gomes, por exemplo, que é um grande historiador, profissional, conseguiu encontrar documentos da própria família, e não só da família dele. Eu vi o Nei Lopes falando outro dia que o Flávio Gomes achou o batismo do avô ou do pai, algo assim, que estava na Praça Tiradentes. Existiam informações ali que o Nei Lopes nem sabia, por exemplo, que ele tinha duas irmãs, o avô ou pai – desculpem, façam um *fact check* dessa informação que é muito importante. Mas o Nei Lopes, que é talvez um dos nossos maiores pesquisadores, ele próprio não sabia da sua história familiar. Eu achei tão bonito quando ele falou que na certidão estava escrito “artista”. Isso é muito interessante, porque o que queria dizer “artista” naquela época? Eu tenho um bisavô, o avô do meu pai, cuja certidão também diz “artista”. Eu perguntei para o meu pai: “mas qual era a profissão dele?”. E meu pai falou: “ele fazia sapatos”. Então um artesão era um artista! É interessante ver como vão mudando as coisas, o que quer dizer ser artista no final do século 19 e o que quer dizer ser artista hoje. A máquina do tempo vai atuando e mudando o significado das coisas, mas talvez só fosse possível na época ser esse tipo de artista, o que fazia sapatos. E que tipo de artista eu posso ser hoje? É muito interessante fazer esses *links*.

Outra coisa: é possível – de novo, tendo tempo, dinheiro e paciência – que uma pessoa negra faça essa pesquisa? O que eu posso dizer da minha experiência é que fui bastante fundo nisso e tive ajuda de genealogistas, de pessoas especializadas que me ajudaram muito, mas nem foi tão difícil como as pessoas acham que é. Eu posso contar três exemplos de amigas próximas que encontraram documentação sem sair de casa. Elas, *online*, conseguiram ir a algumas gerações nas suas famílias, nas cidades de Rio Claro, no interior de São Paulo, Campos



Figura 9

*Filha natural*, 2018-2019,  
instalação fotográfica,  
publicação, 40 páginas,  
17 x 25cm, série de  
fotografias, performance,  
vídeo, 15'52", acervo  
Aline Motta

dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, e São Francisco do Conde, na Bahia. São amigas muito próximas com quem eu consegui avançar algumas gerações, sabendo nome e cidades, procurando documento por documento. Isso trouxe um entendimento maior, porque – voltando ao que Janaína estava falando – é um entendimento intelectual dessas gerações, mas tem um sentido de cura também, de você saber mais desses nomes. Eles querem ser nomeados, essas pessoas querem que nós digamos o nome delas e tudo vem do encontro com essa documentação. E ainda assim – só para completar –, mesmo que não encontremos a documentação de um parente específico, só passar por aquelas histórias, por menção àquelas outras pessoas, já conseguimos fazer um contexto e entender mais sobre as escolhas de sobrevivência dos antepassados. Por exemplo: em *Filha Natural*, estou pesquisando sobre a Francisca, que foi escravizada no Vale do Paraíba, em Vassouras. Eu não tive a certeza de ter encontrado a documentação dela, mas isso não impediu que o trabalho fosse feito. O trabalho continua fluando, ele nunca pisa solo firme, pois é feito de suposições de quem seria Francisca e o que teria ocorrido na Fazenda de Ubá, onde uma Francisca foi escravizada na metade do século 19. Isso é o que eu acho que se encaixa na tal da fabulação crítica: mesmo que não se encontre aquela Francisca, poderia ser ela. E o que aconteceu, como foi, o que tem de iconografia disso, o que tem de imagem disso, o que é possível fazer com isso? Este é o convite que eu faço à umbigada da pesquisa genealógica, à pesquisa familiar, de busca pelos antepassados e suas histórias.

**BC /** Eu acho que você dá uma umbigada na gente neste momento (risos). Você abre uma possibilidade quando traz a Francisca, e aí entra o que a Janaína falou: uma questão epistemológica.

**JD /** Eu queria fazer só um comentário sobre a umbigada, só para eu não perder esse assunto. Fiquei pensando que a umbigada é uma tecnologia de vida, de construção de vida, porque faz parte de um cerimonial de fertilidade. É tão incrível isso, porque estamos falando do povo banto, da cosmologia banto, da filosofia banto e da vida banto no Brasil, que é muito diferente da matriz iorubá. Então pensar que o Rio de Janeiro banto, esse Rio de Janeiro das periferias, se construiu também por meio da umbigada.

**BC /** Temos umbigada no Recôncavo!

**JD /** Também! É uma tecnologia de vida mesmo. Falamos muito em necropolítica, mas você está construindo uma tecnologia de vida.

**Michelle Farias Sommer /** Eu tinha um roteiro, mas agora não tenho mais (risos). Vou contextualizar aqui de forma subjetiva – porque estou bastante emocionada com este encontro hoje – que o meu primeiro encontro com o trabalho da Aline nasce junto com o nascimento da minha filha: lá, mergulhada na nascente maternidade, com a água, com o umbigo, com essa convocação para a instauração de um outro léxico para pensar a produção de narrativas de mundos a ser contados, em emaranhados de histórias das avós, histórias das mães, histórias das filhas. Que outras linguagens são possíveis para contação de histórias e invenção de outros mundos possíveis? Recito como mantra – “Linhagem é linguagem”, penso em “epistemologia da umbigada” e, ao ingressar como professora no Iart/Uerj no final de 2022, sinto-me convocada a pensar, de forma radical, outras pedagogias conectadas à vida em um momento pós-pandêmico. Movida por um não saber, proponho a leitura do ensaio *A água é uma máquina do tempo* (2022), em uma roda aberta às descobertas das referências citadas ali, para pensar com Tiganá Santana sobre “inventar um inventário”, discutir a partir de Saidiya Hartman as fabulações críticas, as possibilidades e as impossibilidades de contação de histórias, produzir narrativas a partir de si. Pensando a partir desses eventos, entre tantas perguntas que eu gostaria de fazer, volto-me ao umbigo, essa marca no nosso corpo da ligação com a mãe, que conecta um mundo interior ao mundo exterior, o chamado para um saber do corpo. É a “epistemologia da umbigada” que leva a pensar a filha como ancestral da mãe, o tempo espiralar que evoca, no filme homônimo – “Estou grávida da minha mãe, chegou a minha vez de te carregar na barriga”. Então, pergunto: como a contação de histórias se deu na sua vida, na sua formação, na conexão entre visualidade/oralidade/textualidade? E como isso implica a materialização da sua prática que se dá em uma diversidade de formatos – ensaio, filmes, fotografias, performances, livros etc.?

**AM /** Obrigada, muito obrigada mesmo. A experiência de ter nomeado esses intelectuais no meu ensaio – por enquanto o único que escrevi; espero ter tempo de escrever outros – foi muito consciente; colocar Tiganá, colocar um pesquisador angolano que fala sobre provérbios, o Abreu Paxé, que tem uma tese de doutorado que é uma loucura! (risos). Eu coloquei só um parágrafo, e a cabeça já vai para todos os lugares! Existe um efeito de dispositivo de linguagem que ele trabalha ali, que é um pensamento muito denso, mas não é hermético,

abre para todas essas possibilidades. Tem coisas interessantes nesse ensaio, que é como dar forma a essas expressões. Eu tinha alguma documentação, algumas fotografias, tinha o que a minha tia me contou, as experiências que estavam dentro de mim, mas como dar forma a isso? Eu começo falando primeiro de uma mancha, mas, de repente, você vê que não é mais uma mancha porque tem agora contornos definidos. Foi o que eu comecei a fazer: comecei a dar contorno às coisas, a organizar, a colocar uma coisa aqui, e aí depois vem outra, e outra, fui formando frases. Só que no cinema, como formamos frases? Possuímos um repertório imagético, e eu fui condensando esse repertório imagético em *frames* únicos. Por isso às vezes ele é tão complexo, porque, naquela cena, eu empilhei um monte de coisa. Eu empilhei mesmo! Eu não fundi, eu não fiz um amálgama, eu fiz uma sobreposição dessas imagens. Por isso, se você for parando cada *frame* – pode ser qualquer um dos trabalhos – e tirar uma fotografia daquele instante, você vai ver várias camadas temporais. Eu fui empilhando a fotografia que veio do álbum de família, com a paisagem de Serra Leoa, com as pessoas que estavam lá em volta. Impossível, que elas não entrassem no quadro. Eu sou sempre muito cuidadosa, eu vim do cinema, então eu sei exatamente o valor de uma pessoa em cena, e que isso deve ser remunerado e como é remunerado. Sabemos de questões éticas desse pacto de confiança que é criado muitas vezes no documentário, mas também na ficção, entre os atores, entre os *performers* ou entre os “personagens” que estão em um documentário de não ficção. O que é não ficção? Aí já começa a entrar em uma questão altamente problemática de quem tem o poder de estar com a câmera e retratar as pessoas ou usá-las como marionetes para um pensamento que é do cineasta ou do documentarista. Nós entramos em questões muito sérias quando fazemos um giro e quem está fotografando é família da pessoa que está em frente à câmera. Eu me dei conta disso quando fui viajar com meu pai e fizemos umas imagens. Se eu não estou com a câmera, quem está com a câmera? Meu pai! Uma pessoa da minha família, ou seja, estamos em um outro jogo de cena. Quando essas pessoas não são da sua família de sangue, elas podem ser da sua família estendida, por questões de afinidade, intelectuais: aí já entramos em outro tipo de conceito de filiação. Por isso os trabalhos comunicam tanto, porque existe esse pacto. Ele pode ser explícito ou estar implícito ali, mostrando que aquelas pessoas têm muita intimidade, e que por isso o trabalho é desse jeito, ainda que essa intimidade tenha

tido formada ali. Nas imagens em Serra Leoa, por exemplo, as pessoas estavam extremamente curiosas de saber quem são aquelas pessoas negras que estão ali retratadas. “Quem são, e por quê? O que você veio fazer aqui?” Eram muitas perguntas! Quando eu começava a colocar aqueles panos na água, com aquelas pessoas, isso criava um engajamento natural.



Figura 10  
(Outros) Fundamentos,  
2017-2019, vídeo, 15'48",  
série de fotografias,  
acervo Aline Motta

Quando eu fui fazer essas mesmas ações, que chamo de ações performáticas, fosse na cachoeira no litoral aqui em São Paulo, fosse lá em Vassouras, em Itaperuna, não tinha ninguém. E não tinha ninguém porque eu tive um cuidado muito grande de que essas pessoas não estivessem em quadro, aleatoriamente. Foi tão interessante quando isso foi desmontado em um contexto impossível de não ter aquele tipo de interação, que eu acho, particularmente, que foi respeitosa em tantos níveis. Isso conecta na parte implícita de como foi aquele encontro. Muitas vezes um encontro, por exemplo, na Nigéria, começa em uma espécie de atrito ou incompreensão, de me chamarem de *oimbo*. Como assim? Estão me chamando de *oimbo*, *oimbo*, que quer dizer branco! Como assim?! (risos) Uma incompreensão muito grande! Assim são nesses atritos da diáspora em que temos nossas ilusões, nessa coisa da revolta da questão da mãe, da mãe África. Você vai ouvir: “mas você demorou muito, você está muito branca agora, não te reconhecemos mais. Por que você voltou?”. É interessante que esse abraço nem sempre é tão amistoso. É, às vezes, um abraço cheio de dúvida e de desconfiança também, por conta de processos históricos muito violentos.

Eu sempre penso no Congo – a nossa cultura afro-brasileira é Congo-Angola. A capoeira, o samba, o maracatu, o maculelê, todas essas coisas são Congo-Angola. Muito respeito aos Iorubá e à cultura maravilhosa e muito exuberante dos orixás, mas a gente sabe que a nossa base é certamente Congo-Angola. Quando eu vejo a situação do Congo atual, imagino o que foi a retirada desses milhares, milhões de pessoas e por que eles [congoleses] estão nessa situação hoje. Tudo bem, muitas coisas aconteceram depois do período da escravização e do colonialismo, mas quando olhamos o Congo de hoje, precisamos pensar na diáspora, que saiu, que foi retirada, forçosamente retirada e as consequências disso para hoje.

Na verdade, eu não queria ter falado nada disso (risos). Eu estava falando da questão da forma e da mancha que começa a ter contorno. E isso de carregar a própria mãe dentro da sua barriga, ou seja, dar contorno a esse embrião. Existe aí uma troca de papéis e também um dispositivo muito interessante da linguagem cinematográfica – o plano e o contraplano. Toda hora eu trabalho com isso nos filmes: quem olha e quem é olhado. Essas pessoas vão se invertendo porque o cinema permite isso, e eu digo: “por que desse encantamento com o cinema?”. Eu poderia ter escolhido outras formas de expressão artística, mas por que o cinema me capturou e me captura tanto? Acho que é minha maior forma de expressão ou com que as pessoas se identificam mais: os filmes e os vídeos. Eu

digo que minha primeira experiência de cinema foi o meu próprio nascimento, porque você está naquele escuro, e quando você nasce, é todo mundo muito grande e todo mundo meio embaçado. Você não entende muito bem o que está acontecendo, você ouve e respira pela primeira vez e são aquelas caras enormes, porque você é um bebê. É exatamente o cinema, ou pelo menos o cinema que eu vivi. Eu acho que as gerações de hoje talvez tenham outra experiência com imagem, mas, para mim, era estar naquela sala escura e ver aqueles *closes* gigantes, aqueles enquadramentos que não fazem parte da realidade. Ninguém é tão grande assim, mas o cinema vai recortando, enquadrando. É uma experiência assim que é ser bebê, é um modo também de enxergar, e eu acho que é para isso que eu sempre volto. A trilha dos meus filmes tem muitos sussurros, respiros, um certo cantarolar de coisas que eu acho que era o que eu ouvia quando estava na barriga, porque minha mãe cantava muito e tinha sempre música em casa, então eu imagino que esses ruídos meio abafados eu acabei transportando para essa experiência cinematográfica, esses recortes, esse escuro e, de repente, uma luz que estoura. O espelho refletindo, estourando as imagens. É um pouco isso: experiências muito viscerais.

Figuras 11 e 12  
*Pontes sobre abismos*,  
2017, videoinstalação em  
3 canais, 08'28", série  
de fotografias, acervo  
Aline Motta





**André Leal /** Fico também emocionado pensando em minhas próprias linhagens, nas histórias do meu avô, um artista negro do começo do século 20, com uma história difícil de acessar pela falta de registros. Mas em relação a essa aderência ao cinema que você acabou de mencionar, algo que eu estava pensando é a questão da multiplicidade de meios e linguagens que vão surgindo na sua produção. Eu penso em *A água é uma máquina do tempo* e nas diversas formalizações e linguagens que ela tem: vira livro, filme e é uma série fotográfica também. Seus trabalhos, de modo geral, acabam se tornando séries e se tornam também performances. Retomo então a introdução da Livia, quando diz que você é “poeta, artista e cineasta” e incluiria também a performance da leitura, que traz a questão da tradição oral. Assim, há uma insistência na performance. Trago aqui um fragmento do seu ensaio *A água é uma máquina do tempo*: “a performance de uma avó é uma performance coletiva de todas as avós, é a performance de toda uma linhagem de mulheres que se manifestam em multimeios e multidireções, atuando e enfrentando várias camadas afetivas, por vezes traumáticas, são plurivozes ancestrais”. Se você puder falar um pouco dessa dimensão dos multimeios, das multidireções para o campo da arte, das linguagens artísticas.



Figura 13  
*Contar o tempo*, performance  
(registro: Carine Wallauer /  
Lucas Lima), Centro Universi-  
tário Mariantonia USP,  
São Paulo, mar. 2022,  
<https://alinemotta.com>

**AM /** *A água é uma máquina do tempo* teve várias etapas. É um esforço de grande persistência, porque – eu gosto de falar isso – eu poderia ter desistido em muitos momentos. É impressionante como esse trabalho foi feito de tentar os mesmos procedimentos, ou, pelo menos, tentar realizar aquela ideia, e errar uma vez, duas, três, cinco, dez vezes até conseguir mais ou menos o que eu queria fazer. Acho que até Janaína estava nessa fala, sobre os processos de repetição, de fazer uma coisa uma vez e dar errado, fazer outra vez e dar errado. Mas o que significa “dar errado”? No meu caso, eu tinha prazos a cumprir e demandas várias, e isso afetava muito o processo, o que deixa você desconfiando um pouco: “Ai, meu Deus, então não era para fazer desse jeito, é para desistir disso? Que caminho eu devo seguir?”. Falando da multilinguagem, dos multimeios, esse projeto surgiu do texto, que era uma coisa nova até então. Das outras vezes, eu criei as imagens, ou seja, eu tinha feito os *stills* – vamos dizer assim – tinha produzido algumas imagens em movimento, e quando fui passar para o cinema, juntei [essas imagens] e fiz uma narração depois. A voz em *off* é muito presente nos trabalhos, exatamente porque não existe a questão da encenação, não tem atores que estão dando texto, como é comum na ficção ou na reencenação de docudramas. Então eu tinha que criar uma narração, só que essa narração foi criada *a posteriori*, depois do processo de criação das imagens. Em *A água é uma máquina do tempo* foi diferente; eu estava fazendo um curso de escrita na época e comecei a criar fragmentos. A partir deles fui criando as imagens ao longo de muito tempo. Quando escrevi os fragmentos, escrevi para que fossem lidos em voz alta, então já existia um deslocamento em relação ao texto, ao papel, ao livro, porque ele ia ser performado, ia ter uma fala, cadência, ritmo, e eu já fui treinando um pouco isso. Ou seja, se algo não ia bem no texto, se o ritmo não estava indo bem, isso poderia ser alterado e trocado; eu estava experimentando o texto. Esse tipo de processo vem da tradição da poesia, desde o início em todas as culturas, a própria recitação de poesia como forma de memorização, como apresentação em praça pública, como habilidade de oradores.

Então havia a ideia de que o texto ia ser lido – não só isso, claro! Eu queria que também saísse o livro, isso não há dúvida, eu queria a fisicalidade do livro e que ele se tornasse também veículo de difusão do trabalho. Porque uma coisa é quem entra na instituição para ver o vídeo ou quem foi no festival de cinema em que foi exibido. Esses são públicos muito restritos. Outra coisa é o público do livro, da literatura. Quanto custa um livro? Eu ainda acho que custa caro, mas ele é acessível. Eu fiz uma concessão no sentido de sair como livro de poemas<sup>3</sup> mas eu não tratei aqueles textos como poesia, ou seja, eu não tratei como versificação, eu tratei como mancha na página. Você vê que os parágrafos têm o mesmo tamanho, como um quadradinho. Não tem o pensamento de que é um verso. Tanto é que, na versão publicada agora na Argentina, em espanhol, o livro está em outro tamanho, logo em outra versificação. Se alguém achava que aquilo era verso, agora ferrou, porque foi para outro tamanho de página e virou outra coisa. Ou seja, não tem pausa ali. São fragmentos textuais que o mercado editorial não sabe como lidar e chama de poesia porque tem que encaixar em alguma coisa. É interessante também falar de linguagem, de dispositivo de linguagem, e por que o texto é tão sintético. Eu falei ele em algumas performances, antes de virar texto, fiz pelo menos duas apresentações de performance antes de o livro ser publicado. Trabalhei esses textos por um ano na oficina de escrita, um tempo relativamente longo. Depois teve a bolsa ZUM, em que precisei entregar um protoprojeto do livro. *A água é uma máquina do tempo* tinha até outro nome na época, *Jogo da memória*. Quando o livro foi lançado, eu fiz várias outras [performances] até o vídeo, que é um vídeo de meia hora hoje, mas acho que vai se tornar um longa em algum momento, porque eu só filmei 40% do livro. Se em meia hora o pessoal já está “ai, meu Deus do céu, não aguento assistir isso, é muito pesado”, imagina com mais 40 minutos disso! Não, gente, vai ser legal, vai ser bom, vai dar certo, fiquem comigo, no caminho eu te explico. Mas o que eu queria dizer sobre linguagem é que eu cortei tanto texto que a versão dele em espanhol é maior, porque o tradutor saiu colocando quem estava falando, quem estava dizendo. Ele saiu completando, porque falou: “assim não dá para entender”. É muito interessante isso: o português, por mais que meus erros gramaticais tenham ficado evidentes na hora da revisão – eu achava até então que escrevia bem. Quando voltou o texto cheio de marcações vermelhas, eu falei “caramba! Acho que está ruim aqui, acho que eu ainda não estou muito boa na sintaxe, na

<sup>3</sup> *A água é uma máquina do tempo* (Círculo de Poemas). São Paulo: Editora Fósforo/Luna Parque, 2022.

regência dos verbos, tem uma coisa meio esquisita”. É isso: o português que é falado, o português que é escrito, e nós com essa dificuldade. Você imagina uma pessoa que não passou pela escola, faculdade, [a dificuldade que ela teria] para escrever um livro. Esses grandes gargalos que temos no mercado editorial. Por que temos uns pouquíssimos escolhidos que têm seus livros publicados e por que temos a maioria da população e produtos de literatura que não são considerados prontos para publicação? Você precisa se encaixar de alguma forma para ser publicado, revisado. O que é o português falado e se existe esse português brasileiro? Para mim, existe. Daqui a pouco, ele vai virar só brasileiro. Espero que se distancie cada vez mais, que consigamos abarcar outras formas desse falar e desse escrever. Mas eu estava dizendo que a versão em espanhol ficou maior exatamente por sínteses que eu fiz com muita consciência em português, mas quando elas chegam para outras línguas, essas têm suas próprias necessidades e aí fazemos concessões também para que o texto continue deixando a margem. Por que eu fui cortando tanta coisa e ele ficou tão sintético que parece que é poesia? Porque o texto vai lá no provérbio, vai nessa coisa de abrir, porque quanto menos elementos, mais possibilidade de imaginação naquele texto. Existe um jogo ali que está sendo interessante nessa fricção com outras línguas. O texto foi traduzido para o inglês, espero que seja lançado, e agora está sendo traduzido para o francês, o que me dá muita alegria também. Esse esforço de comunicação, para mim, é essencial. Nunca quis que ele ficasse só para mim – não por uma vaidade, mas por uma imaginação política de que esse tipo de abordagem, tão pessoal e tão íntima, pudesse chegar em outros contextos também. Eu acho que é isso a sua pergunta. Não sei se estou respondendo, porque agora só temos dois minutos. Pelo menos cada um fez uma pergunta, já estão na vantagem, porque tem coisa que eu fico falando três horas seguidas.

**DO /** Também tenho uma pergunta que acaba chegando no fluxo daquilo que vem sendo dito. Estou pensando em algo que se aproxima de uma questão que Michelle Sommer trouxe. Sou professora e, entre os vários elementos do seu trabalho que me tocaram muito – fora o fato de que, na semana passada, eu me vi enviando para minha neta este trecho que o André Leal acabou de citar –, eu me pergunto se, no seu trabalho, a prática de fabulação crítica pode ser vista como uma estratégia para consolidar a especulação ao modo de uma inflexão no campo do pensamento e do ensino da arte. Uma grande inspiração para mim é o seu trabalho *Escravos de Jó*, o modo como você opera ali a linguagem da especulação e esse processo imaginativo de criação de mundos.



ela não compreende o casamento interracial dos pais, os episódios de racismo, por que fica esbarrando nas coisas na casa, por que a casa é tão pequena, por que existem todos esses conflitos que não são falados. A dificuldade de fazer uma ponte com essa mulher que é a minha mãe, todos esses embates tão comuns entre mãe e filha. Não sou eu com quase 50 anos que estou escrevendo esse texto. Quem está escrevendo é a criança. Então eu consigo imaginar, mas a partir do que eu senti. Será que aconteceu aquilo mesmo? Foi daquele jeito? Será que é verdade? Será que essa mãe era tão exigente assim? Existe, então, uma construção, uma criação de mundo, que é revivido e criado, mas ele não é um mundo de verdade. Nós não voltamos a 1979, com minha mãe assistindo ao seriado *Raíces*. Mas a partir do momento em que eu falo no seriado *Raíces* – que se tornou um grande assunto na Argentina agora, estou com essa experiência muito recente – toda hora é alguma experiência assim com a qual as pessoas se conectam e se emocionam muito. Muitas pessoas me lembraram quando elas o assistiram e o impacto que foi esse seriado que trata de origens. Por que isso impacta tanto na Argentina? São essas vozes que estão querendo falar que a Argentina é negra, que tem o tango, a milonga, o malembe, todas essas coisas que são afro-argentinas, que são Congo-Angola. A partir do momento que surge o seriado *Raíces*, a pessoa que nessa geração é branca, por que está se lembrando disso? Por que marcou tanto? Coisas ali estão mexendo muito, de maneira sensível, nesse imaginário de negritude, de origem, de um lugar comum, de experiências compartilhadas, dos limites que temos, já que temos a questão fenotípica que se impõe. É muito interessante ter um nome – ficção especulativa – para falar dessas experiências que foram vividas, sim. Só que como a realidade não dá conta, precisamos da literatura, das artes visuais, do cinema, para dar conta de algo que não está nas palavras, porque nós ainda não temos palavras para dizer.

**Como citar:**

MOTTA, Aline; FLORES, Livia; DE OLIVEIRA, Dinah; LEAL, André; COPQUE, Bárbara; DAMACENO, Janaína; SOMMER, Michelle Farias. Linhagem é linguagem: entrevista com Aline Motta. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 11-41, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.