

## Aline Motta: superfícies, arquivos e a expansão do documentário

Gilberto Alexandre Sobrinho\*

**Resumo:** Neste artigo, proponho uma reflexão sobre alguns trabalhos da artista visual Aline Motta, que fazem um entrecruzamento entre a videoarte/videoinstalação e o universo expandido do campo documentário, sobretudo em suas vertentes do filme ensaio e do documentário experimental. Serão considerados os trabalhos *Filha Natural* (2018-2019) e a Trilogia composta por *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre Abismos* (2017) e *Se o mar tivesse varandas* (2017). São obras audiovisuais em que pesam a relação entre arquivos, história e território, entre outros motivos. O resultado compõe-se de filmes híbridos, em que o processo subjetivo de narrar mobiliza questionamentos de autorrepresentação, construção identitária e memória, a partir de tensões entre encontro, o processo de pertencimento e a ancestralidade.

**Palavras-chave:** Aline Motta; documentário expandido; documentário experimental; performance.

**Resumen:** En este artículo propongo una reflexión sobre algunas obras de la artista visual Aline Motta, que realizan un entrecruzamiento entre videoarte/videoinstalación y el universo ampliado del campo documental, especialmente en sus vertientes de cine ensayo y documental experimental. Se considerarán las obras *Filha Natural* (2018-2019) y la Trilogía compuesta por *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre Abismos* (2017) y *Se o mar tivesse varandas* (2017). Se trata de obras audiovisuales que ponen de relieve la relación entre archivos, historia y territorio, entre otros motivos. El resultado está formado por películas híbridas, en las que el proceso subjetivo de narrar moviliza cuestiones de autorrepresentación, construcción de identidad y memoria, a partir de tensiones entre el encuentro, el proceso de pertenencia y la ascendencia.

**Palabras clave:** Aline Motta; documental expandido; documental experimental; actuación.

---

\* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, 13083-854, Campinas-SP, Brasil. E-mail: gilsobri@unicamp.br

**Abstract:** In this article, I propose a reflection on the visual artist Aline Motta, whose work intersects video art/video installation and the expanded universe of the documentary field, especially in its aspects of film essay and experimental documentary. The works considered will be *Filha Natural* (2018-2019) and the Trilogy composed of *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre abismos* (2017) and *Se o mar tivesse varandas* (2017). These are audiovisual works that weigh up the relationship between archives, history and territory, among other motifs. They result in hybrid films in which the subjective process of narrating mobilises questions of self-representation, identity construction and memory, based on tensions between encounter, the process of belonging and ancestry.

**Keywords:** Aline Motta: expanded documentary: experimental documentary: performance.

**Résumé :** Dans cet article, je propose une réflexion sur quelques œuvres de la plasticienne Aline Motta, qui croisent l'art vidéo/installation vidéo et l'univers élargi du champ documentaire, notamment dans ses aspects de film d'essai et de documentaire expérimental. Seront considérées les œuvres *Filha Natural* (2018-2019) et la Trilogie composée de *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre Abismos* (2017) et *Se o mar tivesse varandas* (2017). Il s'agit d'œuvres audiovisuelles qui mettent en valeur, entre autres, la relation entre archives, histoire et territoire. Le résultat est constitué de films hybrides, dans lesquels le processus subjectif de narration mobilise des questions d'auto-représentation, de construction identitaire et de mémoire, fondées sur des tensions entre la rencontre, le processus d'appartenance et l'ascendance.

**Mots-clés :** Aline Motta : documentaire élargi : documentaire expérimental : performance.

A arte de Aline Motta se realiza e converge em várias mídias. Nessa destreza multimídia, ela incursiona por vários procedimentos de linguagem, o que se desdobra em uma poética vetorizada por recursos materiais e imateriais de naturezas diversas. Em uma de suas obras de impacto, *Escravos de Jó* (2016), por exemplo, traz um livro de artista que pode se converter em instalação. O título refere-se à conhecida brincadeira infantil que é entoada pela canção homônima. No trabalho, Aline, inspirada pelo concretismo, realiza sobreposições por meio do uso do papel vegetal, cuja transparência permite uma sequência de combinações entre figuras, palavras e fundo. Nele, dois procedimentos são valorizados: o trabalho com a superfície, em inscrições, colagens e figurativização das páginas que formam uma sequência não-narrativa, ao mesmo tempo, propõe uma racionalidade própria; e outro aspecto relevante é a presença evocada do movimento, já que as páginas soltas (que podem ser também fixadas em paredes ou bancadas) convidam à manipulação sequenciada ou mesmo que os olhos possam percorrer/varrer as imagens (e assim outro movimento se realiza). Esse trabalho detalhado, com fino trato no uso dos recursos e seus resultados, atende a um propósito investigativo que atravessa suas obras, de distintas formas. Aqui, ela olha para uma brincadeira infantil e retira camadas de sentido que podem ser relacionadas com a escravidão, no Brasil. A canção torna-se, para ela, um arquivo, e desse jogo parte-se para outro jogo, uma trama de memórias e suposições, todas construídas com pesquisa profunda, e que dá o peso da ancestralidade afro-diaspórica em seu processo criativo. Questões da negritude são, assim, revisitadas

em seus trabalhos visuais e audiovisuais, que podem ser compreendidos como uma poética que investiga arquivos ou mesmo olha o mundo como um arquivo. E nesse percurso, busca-se uma compreensão autobiográfica de si e também modos abrangentes de lidar com o passado familiar, que remonta à escravidão e à pós-abolição, que marcaram de parte de sua família.

Neste texto, para além da primeira obra citada, vou me concentrar em seus investimentos criativos na imagem em movimento, um lugar de experimentação intensa e singularizada, em que há um diálogo forte com a tradição do documentário, em via expandida, porosa, com indagações profundas nos trânsitos das imagens. Pode-se acessar seus filmes em salas de cinema e suas intervenções/instalações em espaços expositivos, via projeção multitelas, por exemplo, em que se reconhece seu alinhamento a uma longa tradição de um cinema que escapa do horizonte normativo (tela única, sala escura e plateia sentada). Há nesse cinema de exposição, em primeiro lugar, o aspecto obtuso do “terceiro sentido” barthesiano, aquele que “vem a ‘mais’, como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo” (Barthes, 1990: 50). Proponho uma leitura de seus filmes *Filha Natural* (2018-2019) e a Trilogia composta por *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre Abismos* (2017) e *Se o mar tivesse varandas* (2017).

São trabalhos audiovisuais em que pesa a relação entre arquivo, história e território, entre outros motivos. O resultado compõe-se de obras audiovisuais que tangenciam diferentes tradições tais como o documentário e o filme/vídeo experimental, o filme ensaio, a videoarte e a videoinstalação. Neles, o processo subjetivo de narrar mobiliza questionamentos de autorrepresentação ou autobiografia, construção identitária e memória, a partir de tensões entre o encontro, o processo de pertencimento e a ancestralidade. Nos filmes, os deslocamentos dos corpos, as vozes e as imagens e os sons são atualizados por um intrincado labor com as texturas e as superfícies sonoras e visuais, em que a política e a estética friccionam, resultando em camadas potentes nas relações entre cinema, vídeo, fotografia e as artes visuais em vias transoceânicas, em que Portugal, Serra Leoa, Angola, Nigéria e Brasil compõem um curto-circuito de imagens e sons, tempos-espacos afro-euro-diaspóricos.

Quando expostos no Museu de Arte do Rio – MAR, em 2021,<sup>1</sup> o diretor do Museu, Marcelo Campos, assim se referiu a esses trabalhos:

A obra de Aline Motta adensa-se em cores, contrastes, sombras, buscando altas definições que não estão nas imagens, mas, antes, nas histórias para além da fotografia. Invocam-se as vozes, os corpos, os nomes e sobrenomes, ampliando os sentidos de muitas histórias de vida. (...) Os fatos porosos, as pontes desfeitas resultam das diásporas. A quem foi negada a reparação histórica que relega os testamentos da invenção do Brasil às camadas mais desiguais de subalternidade? Este é o espólio resultante da invasão portuguesa. (Campos, 2020).

1. O Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro – RJ) realizou a exposição “Aline Motta: memória, viagem e água”, de setembro de 2020 a julho de 2021.

Na mesma exposição, o texto de Alexandre Araújo Bispo pondera:

Agindo como uma catadora de farrapos orais, visuais e escritos das histórias encobertas de sua família, Aline Motta faz uma incursão a lugares distantes entre si, aproximados, entretanto, pelo Oceano Atlântico, alinhando-os em uma obra repleta de água – salgada, doce, transparente ou poluída. (...) (Bispo, 2020).

Essas águas banham as imagens e revelam traços da história incompleta de sua linhagem familiar. Assim, a busca, os afetos, a partilha desses momentos tecidos e banhados compõem um universo com uma visualidade bastante original. Sua poética, à princípio, pode ser compreendida como a expansão dos efeitos de sentido do corpo em deslocamento transoceânico, amalgamado por intensa pesquisa de linguagem que oferece recursos para uma visita ao pensamento da superfície (Bruno, 2014) nas e das imagens. Há uma proposta expandida, inclusive, que objetiva ampliar os atributos de linguagens e de tecnologias, justamente, para que as relações entre essas máquinas de imagens, matérias e possibilidades de construção de objetos possam ativar outros modos de pensar o corpo: as vivências, os encontros e as memórias.

Na manipulação de arquivos visuais ou na “visita” a lugares, recuperam-se objetos e trabalha-se a ressignificação deles. Artistas convertem-se, nesses processos, em anarquistas, contra-narradores de textos encontrados, organizadores de outros modos de lidar com passado traumático de experiências no mundo, tal como John Akomfrah (Gana, 1957, vive e trabalha na Inglaterra), para o cinema e a arte multimídia. Para Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*, os arquivos perdem sua soberania e se abrem à disjunção entre os polos da memória e do esquecimento:

É o que chamamos ainda há pouco, levando em conta esta contradição interna, *a mal de arquivo*. Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição.

Derrida, assim, estabelece um caminho aberto à reflexão sobre os modos pelos quais se concebe e se arquiviza a história. Ele chama às falas a psicanálise freudiana, na medida em que a ideia de pulsão de morte estaria presente nessa estratégia do esquecimento arquivista, ao mesmo tempo, que a mesma disciplina é fundamental para o potencial revolucionário de emancipação. Pretendo realizar a análise desses produtos audiovisuais enfatizando-os como elaborações audiovisuais que tensionam distintas tradições da imagem e do som, em que pesam os sentidos dos deslocamentos afro-diaspóricos e questões ancestrais em potente trabalho com as superfícies das imagens, nas relações com pistas, índices, traços resultantes da colonização portuguesa e outros processos de invasão, e emoldurando esses deslocamento, uma visita da artista às suas memórias pessoais, em uma autobiografia suportada por intensa pesquisa em texturas sonoras e visuais.

Em síntese, para iniciar a análise, trago as linhas gerais dos gestos específicos com a expressão e o conteúdo. Assim, o que me chamou a atenção foi essa adesão da artista ao campo expandido do cinema, em que se verifica um trabalho de pesquisa com imagens fixas e em movimento, e com o som, e que inclui, no plano formal, a inspeção em arquivos, filmagens em locações transoceânicas, em áreas rurais e urbanas, um diálogo intenso com a fotografia, recursos de montagem e pós-produção, bem como o uso da própria voz em leituras poéticas assumidas por ela. Assim, do ponto de vista da expressão visual e sonora, há um intrincado processo de construção de movimentos cartográficos, ajustados a uma pesquisa com/sobre/das superfícies visuais e texturas sonoras, que resultam numa flutuação imagético-sensorial. Essa dimensão da estesia traz, em seu bojo, a territorialização afroperspectivista (Nogueira, 2012; Sobrinho, 2020) nos deslocamentos e paradas da imagem, e a voz da narração também emoldura (e modula) as incursões visuais e sonoras que buscam recontar histórias não contadas. Essa articulação transmidiática resulta, assim, em um percurso que envolve deslocamentos, indagações e territorializações subjetivas, afrocentradas.

Fluxo de imagens e sons, montagem de recombinações, espaço híbrido da memória em conexão com o presente, em síntese, um trabalho intenso com a imaginação por meio de deslocamentos, cartografias e territorializações que dinamizam as relações espaço-temporais. Do ponto de vista das materialidades visitadas, verifica-se os usos de espelho, fotografias impressas em papel e tecido, apresentadas de formas variadas, o uso de 1, 2 ou 3 canais de vídeo. Obra tri continental, suas imagens incorporam a condução em barcos e trazem também pontes grandiosas e pequenas, reiterando as travessias e as ligações entre esses diferentes territórios. Corpos negros impressos e filmados, posando ou em movimento, articulam a dimensão performática dessas presenças e da subjetividade impressa nos trabalhos. E a água, sempre a água, como elemento atravessador dos filmes. Em conexão com artistas contemporâneos multimídia, que exploram as possibilidades multitelas, no âmbito da cultura e tecnologia digitais, a aproximação com o conceito/expressão “obra de arte flutuante”, é reveladora desses processos:

(...) *a obra de arte flutuante*. Esse termo deve dar uma ideia de como as características convencionais das obras tradicionais, bem como as fronteiras entre as diferentes camadas da realidade e os vários conceitos do assunto, estão agora em fluxo. A obra de arte flutuante é um fenômeno do final dos anos 1980. Sua característica estética foi formada após uma época de euforia tecnológica na década de 1970. A obra de arte flutuante faz parte da tradição filosófica do pós-modernismo, embora tenha desenvolvido novas estratégias de desconstrução por meio de técnicas culturais digitais. Embora a obra de arte flutuante atinja sua forma mais radical no meio digital, ela não é apenas um fenômeno da arte digital. Algumas de suas características centrais também podem ser encontradas na literatura ou nas artes cênicas, como a dança ou o teatro. (Dinka, 2002: 34, tradução nossa).

Essa ideia do fluxo é bastante produtiva para a artista em tela, pois ativa um modo cartográfico do olhar e, especificamente, enxergamos a experiência cognitiva de um corpo em movimento. O conceito acima nasce de um conjunto de experiências de artistas que passam a usar com mais força as tecnologias eletrônicas e digitais final dos anos 1980. É um contexto de transformações profundas, seja com a, então, emergência da pós-modernidade, que trazia como um de seus símbolos mais significativo a queda do Muro de Berlin, sinalizando outra ordem sociopolítica e econômica, cujo epitome é a globalização (e o neoliberalismo). As imagens/sons e seus fluxos assumem, portanto, uma nova racionalidade, o hibridismo entre as linguagens avança e dilui fronteiras, como assinala a instigante publicação de Bill Nichols, *Blurred Boundaries* (1994), voltada para a compreensão e, principalmente, a indagação das relações abertas do filme documentário, seja com noções de história e memória, os trânsitos entre ficção e realidade, o aspecto testemunhal e performativo da imagem, entre outros valores que estabelecem novos paradigmas para o documentário, ainda em desenvolvimento. Ainda nesse contexto, muitos trabalhos trazem o tom político, em forma de resistência, como sinal de crítica aos novos agenciamentos do espetáculo. Como exemplo dessa conjuntura, o debate multicultural emerge com bastante força e, no começo dos anos 1990, o lançamento de *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (Shohat & Stam, 1994) torna-se um referencial teórico radical no processo de racialização dos debates sobre imagem e mídia, arte e política. Em outra perspectiva, os estudos de gênero ganham relevância em sua dimensão performativa com *Gender trouble* (1990), de Judith Butler. Portanto, no começo dos anos 2000, no Brasil, penso haver ressonâncias dessas novas matizes no fazer e pensar artisticamente e algo dessas relações ecoam nos fluxos poético-políticos na obra de Aline Motta.

### Da trilogia

*Ponte sobre abismos*<sup>2</sup> posiciona imagens fotográficas das ancestrais da cineasta (avó e bisavó), e outras imagens, em tecidos flutuantes, que se movem no ar e na água, em uma coreografia plástica da memória. A tela se divide em três, encadeando repetições e similaridades, em um processo de composição/justaposição, que enfatiza os procedimentos de montagem no trabalho da artista. Os objetos flutuantes e seus fluxos são arquivos fotográficos em movimento na imagem, por meio das

---

2. "Instigada pela revelação de um segredo de família, Aline partiu em uma jornada à procura de vestígios de seus antepassados. Ela viajou para áreas rurais no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, Portugal e Serra Leoa, pesquisando em arquivos públicos e privados e, ao mesmo tempo, criando uma contra-narrativa do que geralmente se conta sobre a forma como as famílias brasileiras foram formadas. Com base em suas experiências pessoais, o trabalho pretende discutir questões como o racismo, as formas usuais de representação, a noção de pertencimento e identidade em uma sociedade que ainda tenta um ajuste de contas com sua história violenta e as noções românticas de sua louvada miscigenação." Sinopse extraída do site da artista: <http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>

viagens transcontinentais que Aline realiza. Portanto, a memória-mundo, aqui, repositiva vivências, traumas, silêncios e encontra na territorialização em fluxo, um modo de preencher espaços historicamente esvaziados.

As imagens arquivistas de Aline viajam, deslocam-se, evocam percursos de seus antepassados e de toda uma população que foi retirada forçosamente de seus lugares de origem, para habitar geografias desconhecidas e, com toda a carga da violência imposta, construíram outras comunidades, outras nações. Esses trânsitos de imagens e também de documentos lidam com essa dimensão de um reposicionamento da memória e, por extensão, a possibilidade de construção identitária (pessoal e coletiva) assumida pelo fragmento, e pela impossibilidade da totalidade. É um trabalho arqueológico e que se pauta nas ligações e nos poucos recursos disponíveis para promover contundentes relações sobre constituições familiares, misturas raciais e o direito ao documento e à memória, como recursos de quem pôde e quem não pôde ter acesso a uma emergente noção de cidadania. Diferentes camadas sonoras, de vocais e diferentes instrumentos, incrementam o aspecto híbrido do trabalho. Assim, são superfícies de imagens variadas, sustentadas em ambientes diversos, sejam aquosos, casas abandonadas, varais, quintais, em que pessoas de idades distintas também sustentam ou tocam essas impressões fotográficas. Ao final, uma seqüência rompe com os movimentos humanos e as flutuações espacializantes de fotos, para dar lugar a uma animação que retoma o zoopraxinoscópio de Edward Muybrigde, para narrar uma fábula sobre o encontro entre o fogo e o leopardo, e deixar para o espectador um enigma, que também funciona como uma resposta para os dilemas da miscigenação.

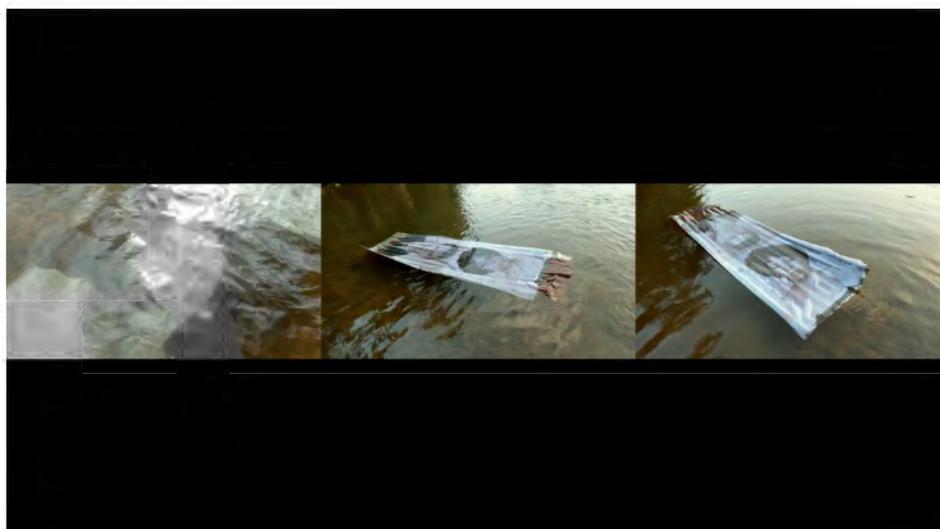


Fig. 1: *Pontes sobre abismos*

*Se o mar tivesse varandas*<sup>3</sup> é um trabalho elaborado para duas telas, concebido originalmente para serem projetadas em paredes opostas. Na versão que analiso, a tela é única, as imagens se justapõem e o espectador observa essa bipartite visual, com a costura sonora que se oferece como uma cama acústica para os dois quadros de imagens. A dimensão sonora do filme traz a quadra poética da poesia popular portuguesa, que lança o desafio de “Se o mar tivesse varandas”, para ser completado verbalmente, o que Aline faz, compartilhando um texto poético narrado por ela mesma, como o trecho abaixo:

Se o mar tivesse varandas  
a água teria gosto de terra  
a paisagem seria uma arquitetura  
e da praia daqui e da praia de lá  
teríamos a mesma vista

Se o mar tivesse varandas  
as ondas passariam recolhendo testemunhos  
e a memória de uma costa  
seria passada à outra  
chocando-se contra as rochas

Acompanhado de excertos de ruídos ambientes, o filme traz imagens de paisagens transnacionais, mais especificamente, imagens transatlânticas de algum lugar dos continentes Americano, Europeu e Africano. Há um cruzamento desses territórios, em que impera a evocação poética, sem o apego à referencialização documental. No contingente visual, surgem fotografias de homens e mulheres negras, todas impressas em superfícies de tecidos ou papéis, e essas fotografias ganham movimento, relacionam-se, principalmente com águas, e são também combinadas sob outras superfícies, como a neve, por exemplo. O trabalho com a imagem e som é, assim, conduzido por intrincadas combinações intersemióticas seja pela narração em *over* que atualiza o poema na voz de Aline Motta, seja pelas fotografias impressas e conduzidas em movimentos variados, o que cria, conseqüentemente, uma relação com o passado inerente a essas imagens, sendo fotografias antigas de familiares, em um movimento de dar-lhes vida, instaurar uma corporeidade no movimento do plano, promover cruzamentos e relações nesses trãnsitos.

---

3. “*Se o mar tivesse varandas* foi construído em torno de uma impossibilidade. Criando novos versos para um conhecido mote da quadra popular portuguesa, procurou-se subverter o seu sentido original. Com isso o trabalho deseja criar uma ponte de um extremo do Atlântico ao outro, entre o Brasil e o continente africano, à medida que as imagens dos familiares da artista surgem por sobre as águas. Como um reflexo do inconsciente e de si mesmo, a água também é entendida como um veículo de histórias que muitas vezes estão ocultas, e precisam ser invocadas para se fazerem presentes. Ao banhar os retratos de seus antepassados em água, busca trazê-los de volta para seus lugares de origem, onde tudo começa e termina, em ciclos contínuos de renovação e transmutação.” Sinopse extraída do site da artista: <http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>



Fig. 2: *Se o mar tivesse varandas*

*(Outros) Fundamentos*<sup>4</sup> inicia com a imagem frontal de uma mulher remando um barco, em uma área urbana, na favela de Makoko, habitada por palafitas, no meio de uma imensa lagoa, em Lagos, na Nigéria. É uma imagem poderosa, de uma mulher conduzindo esse meio de transporte, o que dá a sensação de autonomia e poder. A voz *over* de Aline Motta, no entanto, institui o aspecto de distanciamento entre o sujeito da câmera (o olhar da diretora) e essa “navegadora”. A voz de Aline explicita o estranhamento de seu corpo negro, ali, naquele lugar, entendido como “branco” (oyinbo, em iorubá). “Branca na Nigéria, negra no Brasil”, ela diz. O filme interliga, em sua montagem, as cidades de Lagos, Cachoeira e Rio de Janeiro, produzindo conexões visuais e sonoras, por corpos negros, numa alusão à diáspora iorubana, que foi bastante representativa na constituição da mão de obra escravizada no Brasil e, principalmente, pela maneira como esse agrupamento humano, bastante numeroso, deixou uma herança tecnológica e cultural bastante forte nas cidades referendadas e, até mesmo, nos vários códigos partilhados que remetem à afro brasilidade.

4. “Última parte da trilogia que começou com “Pontes sobre Abismos”, depois com “Se o mar tivesse varandas” e terminou com “(Outros) Fundamentos”. Com imagens captadas em Lagos Nigéria, Cachoeira BA e Rio de Janeiro RJ, este projeto pretende dar conta das consequências da jornada que a artista empreendeu em busca de suas raízes. Com isso, procura re-estabelecer laços com seus ancestrais comuns, através das águas e pontes que conectam as três cidades, e imaginando uma possível comunicação por espelhos, que refletiriam a mesma luz dos dois lados do Atlântico.” Sinopse extraída do site da artista: <http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>



Fig. 3: (*Outros Fundamentos*)

A narradora realiza, assim, uma viagem de busca, por um encontro com uma porção de uma África imaginada e o que a enunciação do filme revela é mais o desencontro, o estranhamento e, pode-se dizer, a dúvida. Assim, a câmera observa de maneira distanciada, sem envolvimento, sem tradução da língua local falada por seus habitantes, os movimentos das pessoas em seus gestos e olhares, inscritos nas paisagens urbanas. Esse movimento de busca também se direciona para gestos e olhares no Brasil, e traz observações de perambulações e poses. Um fluxo de imagens lacunares, acompanhadas de uma trilha sonora musical que, assim, como os filmes anteriores, incrementa as camadas de sentido, evoca poder e potência ancestral e cria estranhamento, dada a ausência de movimentos explicativos. Os usos de espelhos, na imagem, e por meio de recursos de pós-produção, arremata essas conexões criadas verbal e sonoramente.

### *Filha natural*<sup>5</sup>

Sob uma canção em uma das línguas banto, Claudia Mamede, uma liderança comunitária de Vassouras – RJ, inicia sua performance para o filme. Ela é uma mulher negra, meia idade, está de vestido preto e caminha vagarosamente por uma trilha em um matagal de difícil locomoção. Por vezes ela está parada, olha, inclusive em direção à câmera. Ela carrega uma vela em uma gaiola, um objeto que causa estranhamento, à primeira vista, e essa luz passa a indagar sobre seus possíveis sen-

5. “A partir de uma análise inédita de iconografia histórica e relatos orais de sua própria família, a artista visual Aline Motta traz à tona hipóteses possíveis sobre as origens de sua tataravó. Há indícios que ela tenha nascido por volta de 1855 em uma fazenda de café em Vassouras, zona rural do Rio de Janeiro, considerado o epicentro do escravismo brasileiro no século XIX.” <http://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>

tidos. Posteriormente, uma conexão se estabelece entre esse objeto, e uma fotografia ampliada, em uma grande varanda, na casa da sede da Fazenda de Ubá, espaço central do filme.

E entrecruzando trilhas, arquivos, imagens da casa grande de uma fazenda que remonta os período colonial e imperial, interior de uma igreja e outros espaços e a performance de Claudia Mamede, que instaura a presença de antepassados da diretora, o filme *Filha natural* é uma narrativa complexa sobre modos de revisitar o passado e reconstituir histórias, descolando, radicalmente o ponto de vista em paisagens, tradicionalmente, ligadas ao poder colonizador. Aqui, as camadas do tempo, em extratos distintos de documentos e arquivos nas superfícies da imagem, expostos como fragmentos e as questões que suscitam, bem como o território e sua espessura temporal própria, e a polifonia inquiridora tensionam a imagem/som do vídeo. Existe, em *Filha natural*, o estabelecimento de rotas de investigação, autorrepresentação, sonoridades ancestrais que tem no jongo uma força evocadora. Trata-se, assim, de um filme que entrecruza elementos ensaísticos e experimentais da imagem e se firma nas brechas da história, um gesto decisivo, pois são narrativas interrompidas, “dívidas impagáveis”, visualidades repostas em sua própria dimensão de incompletude.



Fig. 4: *Filha natural*

### As buscas de Aline Motta

O trabalho em multitelas solicita do espectador uma atitude diferente do olhar centralizado da sala de cinema ou diante do monitor de TV ou tela de computador. Nos filmes de Aline Motta, evidenciam-se trânsitos por geografias distintas, aspectos que ganham força nas expressões visuais e sonoras em grandes telas, que permitem o movimento do corpo das pessoas em atitude de visionamento. As enun-

ciações filmicas resultam em filmes de busca, atualizadas por viagens, encontros e desencontros, perguntas e respostas, intervenções contundentes nos espaços que a diretora atravessa e é, consequentemente, atravessada. Esse percurso, em sua complexidade, é partilhado com o espectador.

Podemos sentir que a busca é também um tipo particular de autobiografia, algo muito singular, do próprio processo da artista, à procura pelo entendimento de suas origens. São construções autobiográficas que se dão pela/na imagem, portanto, um processo intrinsecamente visual e sonoro, em que participam dessa feitura, imagens, documentos, vestígios, objetos, intervenções e, com muita ênfase, a água, o corpo e a paisagem. Nesse movimento, a artista elabora uma visualidade própria que, menos que uma restituição de um passado inalcançável, atinge o estatuto de emblemas fantasmagóricos, e que convida o espectador para se conectar entre esses enlaces pessoais, com todo um movimento coletivo de sujeitos que deixaram muitas pistas a serem recompostas.

Essa atitude de recomposição também afeta estruturas filmicas reconhecíveis. Assim, podemos recuperar os rastros de um olhar documentarista que se deixa escapar e assumir as brechas da história e da memória. Esse movimento de escape encontra na articulação multitelas um modo menos enrijecido e mais fluido de enunciação. Imagens de buscas que convidam o espectador a se deslocar. Em *Filha natural*, esse movimento do olhar, em dinâmicas por texturas e superfícies, em agenciamentos, reivindicações e forças ancestrais assume os elementos do filme ensaio e do experimental como dispositivo específico. Nele, entra em cena a performance corporal e subjetiva de Claudia Mamede, cuja presença tensiona elementos de conexão comunitária e coletiva, ao mesmo tempo que atua como um corpo em conexão com distintas temporalidades, em uma ocupação espacial, politicamente assertiva.

Em outro momento, utilizei a expressão “montagem cartográfica”<sup>6</sup> (Sobrinho, 2020) como modo de sintetizar trânsitos significativos entre geografias e pessoas distintas no espaço filmico. Em Aline Motta, volto à ideia da realização de uma montagem cartográfica, para nomear o processo e seus fluxos poético-políticos nas imagens e sons, de estatuto autobiográfico. No entanto, há que se considerar, aqui, as viagens operadas pelas imagens e o processo de multiplicação de telas, que trazem outros significados ao conceito evocado.

---

6. Essa expressão foi usada para se referir ao processo de montagem do documentário (*Ori*, Raquel Gerber, 1989): “O interesse por paisagens é intenso, observá-las é também atribuir sentido, pela narração, pela música, pela observação. O documentário promove, dessa maneira, deslocamentos significativos e rotas planejadas, mas a duração de sua execução também embute o acaso como elemento potente para deixar-se contaminar por encontros inesperados. O resultado é uma montagem cartográfica que posiciona os sujeitos no mundo, organiza-os, traça itinerários e atribui significados nas relações espaço-temporais. Tato, movimento e emoção, aqui, a emoção é política, pois o que se estabelece é, no sentido figurado, uma ocupação estratégica por parte de sujeitos que foram durante séculos, primeiramente, confinados como escravos durante a diáspora, posteriormente, subrepresentados, e no presente do filme, há esse movimento político de afirmação de uma identidade por meio do atravessamento oceânico. (Sobrinho, 2020: 25).

**Ficha técnica dos trabalhos artísticos de Aline Motta**

*Pontes sobre abismos*. Videoinstalação em 3 canais. 08:28. Série de Fotografias.  
2017

Fotografia: Aline Motta

Câmera: Aline Motta

Câmera adicional: Bruno Elisabetsky

Edição: Fernando Lima

Videografismo e Finalização: Rafael Longo

Correção de cor: Caetano Brenga Bitencourt

Captação e Edição de Som: Bruno Elisabetsky

Trilha sonora: Aline Motta e Bruno Elisabetsky

Músico convidado: Ari Colares

Pesquisa: Aline Motta

Pesquisa genealógica: Aline Motta e Marcos Machado

*Se o mar tivesse varandas*. Videoinstalação em 2 canais. 09:11. Série de fotografias.  
2017

câmera: Aline Motta

câmera adicional: Bruno Elisabetsky

edição: Aline Motta e Fernando Lima

paisagem sonora: Bruno Elisabetsky

drone: Fernando Bastos

Correção de cor: Caetano Brenga Bitencourt

*(Outros) Fundamentos*. vídeo. 15:48. série de fotografias. 2017-2019

Fotografia. Direção. Roteiro. Edição. Trilha Sonora: Aline Motta

Câmera adicional (imagens Rio de Janeiro): Danilo do Carmo

Estúdio de Gravação e Mixagem: Ori Lab (Caê Rolfsen e Bruno Prado)

Músico: Bruno Prado

Trilha sonora adicional (“Ogum”): Bruno Prado

Cantora convidada: Lenna Bahule

Produção Musical e Edição de Som: Pedro Santiago

Finalização e Correção de Cor: Caetano Brenga Bitencourt

Participações especiais: Joceane Soares, Jamiu Jimoh, Ajarat Jimoh, Jani e Shoyumi.

*Filha natural*. Instalação Fotográfica. 15m2. Publicação. 40 páginas. 17 x 25cm.  
Série de Fotografias. Performance. Vídeo. 15:52min. 2018/2019

Créditos Vídeo:

Fotografia. Direção. Roteiro. Concepção da Trilha Sonora: Aline Motta

Câmera adicional: Danilo do Carmo

Edição e Videografismos: Aline Motta e Caetano Brenga Bittencourt

Assistente de Produção: Mariana Silva

Estúdio de Gravação e Mixagem: Ori Lab (Caê Rolfsen)  
Musicista: Victória dos Santos  
Cantores convidados: Lenna Bahule, Yannick Delass e Victória dos Santos  
Produção Musical: Caê Rolfsen e Pedro Santiago  
Edição de Som: Pedro Santiago  
Finalização e Correção de Cor: Caetano Brenga Bitencourt  
Performer: Claudia Mamede

### Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Bispo, A. A. (2020). Entre criação, documento e edição: a fotografia nas artes negras. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/artes-negras/>. Acessado em 25 de maio de 2022.
- Bruno, G. (2014). *Surfaces: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University Chicago Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminismo and the subversion of identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Campos, M. (2020). Invocações. Disponível em: [https://files.cargocollective.com/624463/INVOCAC-O-ES\\_Marcelo-Campos\\_MAR.pdf](https://files.cargocollective.com/624463/INVOCAC-O-ES_Marcelo-Campos_MAR.pdf)
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução de Luis Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus.
- Dinkla, S. (2002). The art of narrative – Towards the Floating Work of Art. RIESER, Martin; ZAPP, Andrea. *New Screen Media. Cinema/art/narrative*. Londres: BFI.
- Nichols, B. (1994). *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Nogueira, R. (2012). Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadoras(as) Negros(as) - ABPN*, v. 3, p. 147.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. London: Routledge/Taylor & Francis.
- Sobrinho, G. A. (2020). O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências. *Logos* (Rio de Janeiro, Online), v. 27, n.01, p. 152-167.
- Sobrinho, G. A. (2020). Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. *Cadernos Pagu*, v.01, n.60, 202, p.01-31.