

Apontamentos sobre a Exposição Individual “Aline Motta: Memória, Viagem e Água”

Notes on the Solo Exhibition “Aline Motta: Memory, Journey, and Water”

Anotación Exposición individual “Aline Motta: Memoria, Viaje y Agua”

Joana D’Arc de Sousa Lima¹
Universidade Federal de Pernambuco

Jessica Donato de Aquino²
Universidade Federal de Pernambuco

Vinicius Medeiros de Amorim Carvalho³
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este artigo é resultado de uma atividade desenvolvida no âmbito da disciplina obrigatória História da Arte Brasileira I, ofertada nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), durante o período letivo de 2024.2. A proposta pedagógica consistiu na realização de uma leitura crítica da série composta por três obras — *Pontes sobre abismos* (Motta, 2017a), *Se o mar tivesse varandas* (Motta, 2017b) e *(Outros) fundamentos* (Motta, 2019) — da artista fluminense Aline Motta, expostas no Museu de Arte (MAR) do Rio de Janeiro. Para além da análise das obras, foi solicitada às/aos estudantes a redação de uma carta crítica endereçada à artista, por meio da qual deveriam expressar suas impressões pessoais a partir da experiência estética. Em uma abordagem mais ampla, o artigo propõe, também, uma reflexão sobre as exposições como dispositivos discursivos, capazes de produzir formas críticas de escrita da história da arte, em diálogo com o pensamento contemporâneo e com perspectivas decoloniais.

Palavras-chave: história das exposições; Aline Motta; diáspora africana; arte contemporânea; decolonialidade

Abstract: This article is the result of an activity developed within the mandatory course *History of Brazilian Art I*, offered in the Bachelor’s and Licentiate Degree Program in Visual Arts at the Federal University of Pernambuco (UFPE), during the 2024.2 academic term. The pedagogical proposal consisted of a critical reading of the series composed of three works — *Bridges over abysses* (Motta, 2017a), *If the sea had balconies* (Motta, 2017b), and *(Other) foundations* (Motta, 2019) — by the artist Aline Motta, from the state of Rio de Janeiro, exhibited at the Museum of Art (MAR) of Rio de Janeiro. In addition to an analytical perspective on the artworks, students were asked to write a critical letter addressed to the artist, sharing their personal impressions. On a broader level, this text also reflects on exhibitions as discursive devices that enable critical forms of writing art history, in dialogue with contemporary thought and decolonial perspectives.

¹ Docente no Curso de Artes Visuais da UFPE e no PPGAV - UFPB/UFPE; Curadora independente; Coordenadora da Galeria Capibaribe - Centro de Artes e Comunicação - CAC/UFPE; Coordenadora do Djumbai - Grupo de Pesquisa Artes e Patrimônio Cultural Africanos e Afrodiaspóricos - CNPQ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3338-7972>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2744813911541361>. E-mail: joana.daslima@ufpe.br.

² Estudante do curso de Ciências Sociais (Bacharelado) pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atua como pesquisadora em formação, com interesse nas áreas de sociologia, arte e cultura. Participa de atividades acadêmicas voltadas à análise crítica da Lattes: sociedade contemporânea e à investigação de processos sociais no contexto brasileiro. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1579-2057>. <http://lattes.cnpq.br/7845965272558021>. E-mail: jessica.donato@ufp.br.

³ Graduando de Artes Visuais (Licenciatura) pela UFPE; Artista visual, pesquisador e arte/educador. Bolsista do PIBID Artes Visuais, atua nas extensões “Gravura em expansão: quando arte e tecnologia se encontra” e “Laboratório de Litogravura” na UFPE; Participou do programa Bolsa de Incentivo à Criação Cultural (BICC) com projeto “A Abstração das Montanhas-Russas”; pesquisador jr. associado ao Djumbai - Grupo de Pesquisa em Artes e Patrimônio Cultural Africanos e Afro-Diaspórico. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0200-2474>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8689305254125569>. E-mail: vinicius.medeiros@ufpe.br.

Keywords: exhibition history; Aline Motta; african diaspora; contemporary art; decoloniality

Resumen: Este artículo es el resultado de una actividad desarrollada en el marco del componente curricular obligatorio *Historia del Arte Brasileiro I*, ofrecido en el curso de Licenciatura y Bachillerato en Artes Visuales de la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE), durante el período lectivo 2024.2. La propuesta pedagógica consistió en la realización de una lectura crítica de la serie compuesta por tres obras — *Puentes sobre abismos* (Motta, 2017a), *Si el mar tuviera balcones* (Motta, 2017b) y *(Otros) fundamentos* (Motta, 2019) — de la artista fluminense Aline Motta, expuestas en el Museo de Arte (MAR) de Río de Janeiro. Más allá de la mirada analítica sobre las obras, se solicitó a los/las estudiantes la redacción de una carta dirigida a la artista, en la cual se narraran de manera crítica sus impresiones personales. En un enfoque más amplio, el presente texto reflexiona sobre las exposiciones como dispositivos discursivos que posibilitan formas críticas de escritura de la historia del arte, en diálogo con el pensamiento contemporáneo y con perspectivas decoloniales.

Palabras clave: historia de las exposiciones; Aline Motta; diáspora africana; arte contemporáneo; decolonialidad

1 INTRODUÇÃO

Os arquivos e museus que guardam memórias materiais devem ao máximo evitar o contato com agentes de deterioração, dos quais umidade e fogo são apenas dois dos exemplos, já que eles estão prontos para o ataque. Mas enquanto existem, quais os usos podemos fazer destas memórias que guardamos? Memória, esquecimento, escavação paciente e descoberta estão entre os assuntos que aparecem na obra de Aline Motta. [...] 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, 2021, s. p.).

Tem sido cada vez mais importante tomar as exposições como fonte de análise para narrar (outras) histórias das Artes Visuais. Há alguns anos, conforme discutido em um colóquio realizado em 2014, historiadores(as) da Arte e da Cultura vêm se debruçando sobre as histórias das exposições e trazendo questionamentos sobre o papel das exposições de arte para a constituição de uma História da Arte no Brasil⁴. O evento em que essa questão foi abordada parte da premissa de que as exposições desempenham papel central no campo das Artes Visuais brasileiras, ao assumirem diferentes formatos ou privilegiarem determinados enquadramentos, que, por sua vez, afetam de forma significativa o modo de visualizar e pensar a arte e sua história. O espaço construído como espaço expositivo é repleto de marcadores sociais e acolhe seleções específicas de uma cultura material e visual que, juntas, constroem uma narrativa específica sobre a produção das artes visuais, legitimam algumas, expõem outras e perpetuam muitas outras. Não é um espaço neutro; ao contrário, ele produz fricções e reações. É, ainda, o espaço silencioso da escolha, o qual acaba relegando à margem, no estatuto artístico, tudo aquilo que não inclui.

Assim como as exposições de arte foram decisivas na constituição da História da Arte e na formulação de políticas voltadas à gestão de acervos, o próprio campo de estudo das exposições passou por importantes reformulações. A partir da década de 1980, como observa Jean Davallon (1989), emergiram pesquisas que compreendem a exposição como uma prática intencional e sistematizada, pautada por estratégias e técnicas específicas para tornar visíveis

⁴ Essa questão foi abordada em um colóquio intitulado *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*, realizado em 2014 e organizado pelo Grupo de Pesquisa História da Arte: Modos de Ver, Exibir e Compreender, que conta com docentes de diferentes instituições de Ensino Superior do país e com o apoio do Museu de Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

e compreensíveis tanto obras de arte quanto outros artefatos culturais. Com isso, a exposição é concebida como uma produção cultural autônoma, passível de ser historicizada, dotada de intencionalidade ideológica e inserida em determinadas lógicas discursivas (Cavalcanti *et al.*, 2015).

Nesse contexto, a exposição assume o papel de “palco” privilegiado para a reinterpretação das obras, por meio de curadorias que instauram novas configurações e hierarquias. Desde as primeiras mostras da Academia Imperial de Belas Artes, instituiu-se, ainda que paulatinamente, um espaço público para a arte brasileira, atribuindo-lhe uma função social: o acesso à arte passou a prescindir da compra ou da encomenda.

Se no século XIX prevalecia o caráter pedagógico e civilizador das exposições, o século XX ampliou suas possibilidades, associando-as à experimentação estética (como na Semana de Arte Moderna de 1922), à inserção internacional (I Bienal Internacional de São Paulo, 1951) e ao mercado de arte (Como vai você, geração 80?, 1984). Longe de consolidar cânones já operantes, propomos sua reinterpretação crítica: revisitá-los, questioná-los e ressignificá-los a partir de novos modos de ver e exibir, capazes de instaurar outras narrativas e expandir a compreensão da arte no Brasil.

Considero importante afirmar que as exposições estão ancoradas em espaços museais, ou seja, os museus/instituições, as questões de curadoria, museografia, montagens, materiais e dispositivos de mediações que estabelecem diálogos com os visitantes se entrelaçam a campos de conhecimentos diversos e multifacetados. Sobre isso, podemos apontar para estudos interdisciplinares ou transdisciplinares que envolvem diversas áreas e modos de fazer dos mundos das artes e seus(suas) trabalhadores(as). Uma inspiração em nosso percurso de pesquisa foi a investigação desenvolvida na tese de doutorado de Ruoso (2016), em História da Arte, que versou sobre a história e as disputas pela memória do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Mauc). Ao longo da investigação e por meio dos tensionamentos das inúmeras fontes que reuniu, a autora nos conduz à reflexão sobre a diversidade de modos de curadorias e suas narrativas construídos ao longo da história do museu, fazendo com que entendamos, por meio delas, como as histórias da arte no Ceará foram realizadas por meio dessas exposições e curadorias (Ruos, 2016).

A História das Exposições, que se configura como uma nova área de investigação da História da Arte, vem ganhando destaque nos estudos sobre arte contemporânea. Paralelamente, exposições históricas têm sido remontadas, evidenciando o papel das instituições na legitimação de obras, artistas, curadores e narrativas. Nesse contexto, a revista *Select: Arte e Cultura Contemporânea* (2018) trouxe esse debate à tona, apresentando falas de curadores, gestores e professores que discutem se a História das Exposições representa uma nova forma de escrever a História da Arte. Dez autoridades no campo das artes foram convidadas a se pronunciarem sobre essa questão. Segundo os comentários publicados na edição 40 da mencionada revista, as opiniões convergem quanto à existência de uma mudança na escrita da História da Arte na contemporaneidade.

A pesquisadora e crítica Mirtes Marins de Oliveira (2018), embora atuante no campo das artes, não se autodefine como curadora — aspecto que merece ser ressaltado por sua relevância no contexto do debate. Em sua contribuição, Oliveira (2018) argumenta que o que se convencionou chamar de “História das Exposições” deve ser compreendido como uma vertente inserida no escopo da História da Arte e, por extensão, como um domínio específico no interior do campo disciplinar mais amplo da História. A autora sublinha que, por se tratar de áreas inter-relacionadas, compartilham, entre si, teorias, abordagens epistemológicas e preocupações metodológicas voltadas à análise dos objetos de estudo (Oliveira, 2018). Ela ressalta, ainda, que a expressão “História das Exposições” passou a circular de forma institucionalizada no meio artístico e no universo acadêmico internacional a partir das pesquisas e publicações promovidas

pela editora britânica Afterall, responsável pela série Exhibition Histories desde 2010 (Oliveira, 2018). Essa iniciativa, segundo Oliveira (2018), teria contribuído para renovar o interesse crítico em torno do tema e a autora sugere que esse movimento de retomada esteja vinculado a um interesse crescente pela dimensão pública das obras de arte. Importa destacar, por fim, que, ao contrário de outros interlocutores do debate, Oliveira (2018) não propõe a História das Exposições como um caminho para a elaboração de uma escrita crítica decolonial.

O interesse em reescrever a história da arte, ou em narrar as multiplicidades narrativas históricas que contam as diversidades de sujeitos históricos e seus fazeres e criações artísticas, têm desencadeado novas pesquisas. O trabalho do pesquisador e curador Igor Simões (2025), ao propor a exposição como um dispositivo — neste caso, o autor se apoiou no conceito de dispositivo desenvolvido por Giorgio Agamben — para a narrativa de uma história da arte em consonância com o contemporâneo, aborda a noção de que a exposição é um instrumento essencial para a reescrita de uma narrativa em montagem, caleidoscópica, da arte. O autor opera com conceitos do Agamben e Georges Didi-Huberman para explorar como a exposição pode construir narrativas e realçar a arte como um fenômeno cultural.

A partir do exposto, este artigo se insere nesse lugar híbrido e de fronteira entre essas áreas de interesse, ao refletir sobre o potencial da exposição como linguagem e dispositivo crítico. Entende-se a curadoria como resultado de uma pesquisa teórica e processual, construída em diálogo com artistas e seus percursos criativos, e capaz de gerar novas interpretações sobre a história da arte. A exposição analisada neste trabalho articula-se aos estudos decoloniais, ao propor uma reorientação do olhar sobre os processos históricos, artísticos e sociais, desestabilizando os paradigmas eurocentrados que, tradicionalmente, organizam o saber artístico ocidental.

Com base nesse “novo” campo de investigação, venho trabalhando com as exposições de artes em componentes curriculares como História da Arte Brasileira e História da Arte Africana e Afrodiáspórica, ambos ministrados no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com o objetivo de construir processos de reavaliação e de reposicionamento de algumas temáticas, trajetórias e exposições artísticas. Impreterivelmente, consideramos que isso pode nos levar a refletir sobre processos de circulação das artes brasileiras e africanas, sobre tendências na curadoria e modos de fazer e nas construções de narrativas tanto de artistas como de curadores(as) e críticos(as) de arte.

O exercício proposto que iremos apresentar neste artigo se deu com base na proposição feita aos(as) estudantes da turma de História da Arte Brasileira 1, em 2024.2, para realizarem uma leitura crítica da série da artista fluminense Aline Motta, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR)⁵. Além de dirigir um olhar crítico para a obra, a proposta solicitava que fosse escrita uma carta para a artista, narrando as impressões de cada um(a).

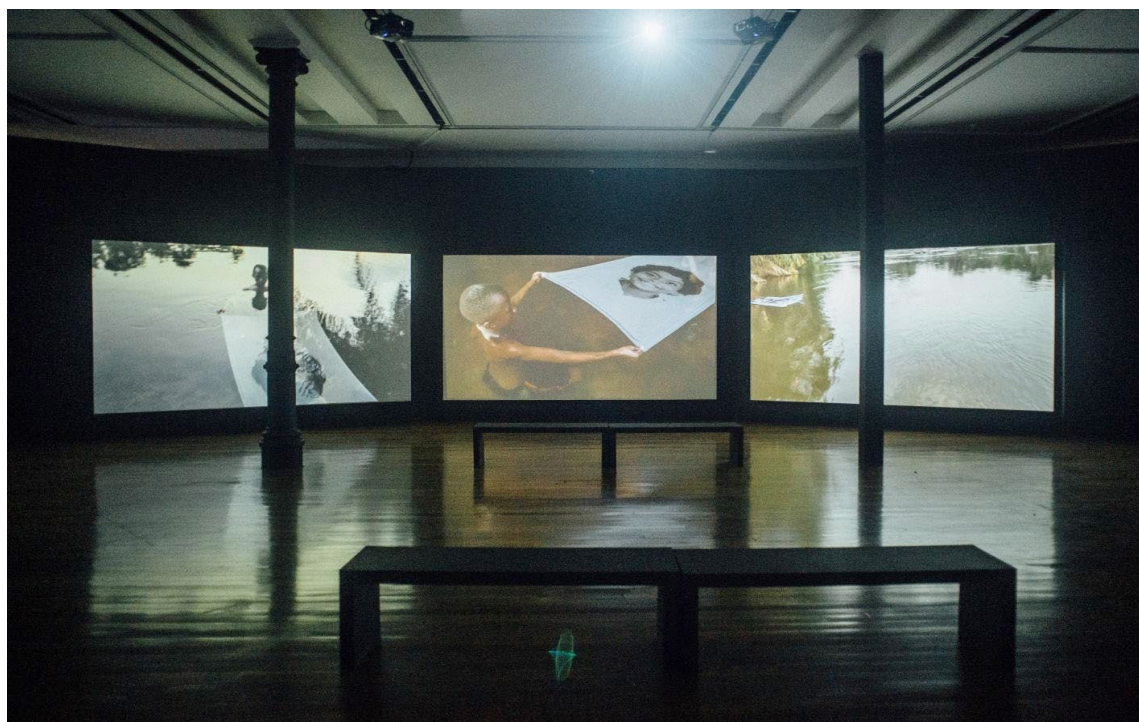
⁵ A partir de vestígios documentais ligados à história de sua própria família, Aline Motta investiga memórias ancestrais que entrelaçam Brasil e África, revelando conexões entre passado e presente. Nessa mostra inédita no Rio de Janeiro, apresentada pelo MAR em parceria com o Instituto Odeon, com curadoria do pesquisador Alexandre Araújo Bispo, a artista — natural de Niterói — utiliza relatos e documentos originais como ponto de partida para reinterpretar episódios históricos silenciados, navegando entre os limites da realidade e da ficção. Foram exibidas três obras: *Pontes sobre abismos* (Motta, 2017), *Se o mar tivesse varandas* (Motta, 2017b) e *(Outros) fundamentos* (Motta, 2019).

Figura 1 – Exposição individual “Aline Motta: Memória, Viagem e Água”, no MAR. Registros de Elisa Mendes⁶



Fonte: Motta (2021).

Figura 2 – Vistas da Exposição individual “Aline Motta: Memória, Viagem e Água”, 2020/2021, no MAR. Registros de Elisa Mendes



Fonte: Motta (2021).

⁶ Esta e as demais figuras foram cedidas pela artista para fins acadêmicos.

Ambos os relatos tensionaram a obra (*Outros*) fundamentos (Motta, 2019), e, a partir disso, selecionamos dois dos relatos de leitura de obra instalada em uma exposição para discutirmos temas como memória, ancestralidade, histórias ligadas à escravidão negra e de como a família da artista, “de um lado portuguesa, de outro, africana e afro-brasileira, é atravessada por essas relações desiguais que definem as particularidades da sociedade brasileira” (Bispo, 2021, s. p.). “Se o mar tivesse varandas”, afirma a artista, “da praia daqui e da praia de lá, teríamos a mesma vista” (Motta, 2017b, s. p.).

Figura 3 – (*Outros*) fundamentos, 2019, videoinstalação, coleção da artista. Duração: 15 min 48 s



Fonte: Motta (2019).

2 OLHARES ENTRELAÇADOS, MEMÓRIAS COLETIVAS E NARRATIVAS LANÇADAS AO VENTO

Ao analisar pela primeira vez a obra da artista visual Aline Motta, em sua trilogia que se inicia com *Pontes sobre abismos* (Motta, 2017a), seguida por *Se o mar tivesse varandas* (Motta, 2017b) e finalizada com (*Outros*) fundamentos (Motta, 2019), percebe-se um mistério profundo que permeia toda a atmosfera das videoinstalações. Esse mistério parece se manifestar no cuidado com que a artista manuseia as fotografias, permitindo que “respirem” o mundo e sintam o vento, a água e o toque das árvores como se as imagens presas em suportes diversos (ou em arquivos) se tornassem entidades vivas. Há um esforço de libertação das limitações materiais desses registros, como se a mensagem fosse: “tudo vai ficar bem”. Esse gesto ganha ainda mais força quando a artista começa a recitar o segredo de sua avó, tornando evidente que essa memória está intrinsecamente ligada à sua ancestralidade, à força das narrativas e às dificuldades enfrentadas por seus antepassados, caminhantes entre fronteiras e aprisionados ao sistema escravocrata.

O que impressiona na obra da artista é sua capacidade de dar vida a materiais inanimados, transformando fotografias em símbolos pulsantes de afetos, histórias, memórias e sentimentos. Ainda que sua narrativa visual seja construída por uma sequência de vídeos interligados, há um espaço deixado para que o público sinta a intensidade e a profundidade emocional dessas imagens. Aline nos convida a refletir sobre a ausência de memória, sobre as histórias que foram apagadas ou silenciadas ao longo do tempo. O impacto de seu trabalho está no modo como ela consegue tornar essa ausência visível, presente e vibrante.

Pontes sobre abismos (Motta, 2017a) é uma obra que se estrutura sobre três pilares fundamentais: a memória, a ancestralidade e o deslocamento. Por meio de elementos naturais como árvores, rios e o mar, a artista constrói uma ponte entre o passado e o presente, conectando suas experiências pessoais a um contexto coletivo mais amplo. A trilogia busca reconstituir histórias apagadas, dando voz ao que está ausente e transformando o vazio em presença. Dessa forma, a obra não apenas reflete sobre a trajetória da artista e de seus antepassados, mas também nos convida a questionarmos nossa própria ancestralidade e a reconhecermos as marcas invisíveis que carregamos da branquitude, do preconceito racial e do apagamento.

O papel dos arquivos, da memória e do fluxo (seja ele representado pelo caminhar ou pelo navegar) é central no processo criativo de Aline Motta. Seus arquivos — fotografias, cartas, documentos — não são meros registros, mas objetos carregados de vida e emoção. Ao serem integrados à sua narrativa visual, esses materiais ganham novas camadas de significado, tornando-se parte de um fluxo contínuo que liga diferentes tempos e espaços. O uso da água, do vento e da paisagem natural na interação com esses arquivos reforça a ideia de que a memória não é estática, mas sim um organismo vivo em constante movimento e transformação. O caminhar e o navegar aparecem como metáforas do deslocamento, tanto físico quanto emocional, simbolizando as travessias da história e as trajetórias pessoais que nos constituem. Ao adentrar no espaço expositivo, as videoinstalações tomam conta do ambiente, transformando o espaço vazio em uma atmosfera.

Figura 4 – *Pontes sobre abismos*, 2017, videoinstalação, coleção da artista. Duração: 8 min 28 s



Fonte: Motta (2017a).

O espelho, por sua vez, surge como um elemento simbólico que propõe a autorreflexão. Ele nos leva a questionar quem somos, de onde viemos e como nos constituímos enquanto indivíduos e coletividade. Aline Motta utiliza essa metáfora para sugerir que a identidade não é fixa, mas sim um mosaico de fragmentos, influências e memórias que se sobrepõem e se transformam com o tempo. O espelho reflete, mas também distorce, revelando que a compreensão de si nunca é plena ou definitiva, mas sempre permeada por lacunas, silêncios e ancestralidades que nos atravessam.

Figura 5 – *(Outros) fundamentos*, 2019, videoinstalação, coleção da artista. Duração: 15 min 48 s



Fonte: Motta (2019).

Figura 6 – *(Outros) fundamentos*, 2019, videoinstalação, coleção da artista. Duração: 15 min 48 s



Fonte: Motta (2019).

A obra de Aline Motta, portanto, é um convite ao espectador para embarcar nessa travessia poética e sensorial. Seu trabalho não se limita a narrar histórias familiares, mas propõe um diálogo entre passado e presente, pessoal e coletivo, memória e esquecimento. Ao transformar a ausência em presença e ressignificar arquivos e lembranças, a artista cria uma experiência estética e emocional que nos faz refletir sobre nossa própria trajetória e sobre as histórias que trazemos dentro de nós.

3 CARTA PARA ALINE MOTTA

Oi, Aline,

Nós não nos conhecemos, mas já vou me apresentando: me chamo Vinícius Medeiros de Amorin Carvalho e sou de Olinda, Pernambuco. Seu trabalho chamou muito a minha atenção, começando pelo formato da videoinstalação *Pontes sobre abismos*, com três canais que constroem essa história do passado e presente da sua família, onde se expande pelo sensorial a partir do espaço onde são colocados os tecidos com os rostos de seus familiares. Em certo momento, esses rostos se tornam navegações e estandartes. O resgate emocional, o encontro e a descoberta das informações que você encontrou, contrastando com o que já sabia sobre sua genealogia, mexeram com você de que maneira? Quando assisti à trilogia, lembrei do meu avô paterno, sobre quem tenho muita curiosidade. Nunca cheguei a conhecê-lo, pois ele faleceu uns três anos antes de eu nascer.

A princípio, meu maior interesse vem do fato de sermos muito parecidos fisicamente. Tive acesso a uma foto dele mais jovem, e, basicamente, somos idênticos. Além disso, há também a parte de querer saber quem foi esse homem negro que, pela sua geração, conseguiu ter acessos que, normalmente, não estavam disponíveis para ele. Isso mexeu comigo.

Na composição do seu trabalho, a transparência e a permanência da natureza, com exceção do momento em que se fala sobre o Enzo, estão bastante presentes. O que te fez chegar a essa conclusão? Foi de muita sensibilidade o uso desses tecidos e sua coragem de usá-los, para que permaneçam no espaço, explorando essas mulheres que são fluxo, que são água, que são navegações. E que são você e o Enzo, que, assim como a casa, passaram pelo abandono. Não sei se consegui pensar em tudo o que vi, mas, com toda certeza, conhecer o que te move como artista, assim como sua abordagem no vídeo e na fotografia, me fez querer explorar outras vertentes de mim.

Vinícius Medeiros de Amorin Carvalho

Figura 7 – *Pontes sobre abismos*, 2017, videoinstalação, coleção da artista. Duração: 8 min 28 s



Fonte: Motta (2017a).

Figura 8 – *Pontes sobre abismos*, 2017, videoinstalação, coleção da artista. Duração: 8 min 28 s



Fonte: Motta (2017a).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cruzarmos os caminhos da teoria com os territórios da experiência estética, percebemos que as exposições de arte não são apenas vitrines do visível, mas sim campos de disputa de narrativas e lugares de memória, daquilo que está para além do fisiológico e das materialidades, além da visualização por si só. Por meio do gesto curatorial, novos sentidos emergem e histórias até então marginalizadas ganham corpo e voz. Defendemos que um projeto curatorial é constituído por meio da pesquisa e da construção de narrativas, e, nesse sentido, concordamos com os postulados da pesquisadora Vanicléia Santos Silva⁷, que nos alerta que uma exposição conta histórias e nos indaga: que história a curadoria quer contar com uma exposição?

Sendo assim, este artigo abriu um diálogo com uma pesquisa desenvolvida como projeto curatorial na cidade de Recife, em 2018. Na ocasião, foi organizada uma exposição coletiva com autorias negras das Artes Visuais. No decorrer dos trabalhos, outras linguagens foram se somando e as disputas, as questões de branquitude e as tensões no interior do debate sobre arte negra e arte afrobrasileira foram se desvelando e tensionando o terreno aparentemente liso e sem conflitos entre agentes dos mundos das artes no Brasil. As questões de classe, raça e gênero foram tangenciadas, sobretudo o papel de uma curadora branca nesse processo. Essa experiência foi prova de que o gesto de curar, organizar e construir narrativas a partir da

⁷ Vanicléia Silva Santos é curadora associada no Penn Museum (da Universidade da Pensilvânia), professora licenciada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), editora do Volume X da História Geral da África — da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) — e pesquisadora de História da África e suas Diásporas. Recentemente, ela realizou uma curadoria no Museu Afro-brasileiro Emanuel Araújo, em São Paulo — *Uma História do Poder na África*, exposição que explora as raízes culturais e históricas do continente africano e seu papel na formação das civilizações globais. Inspirada pelas ideias do historiador senegalês Cheikh Anta Diop, a exposição traz uma narrativa profunda sobre o poder na África, com obras que dialogam com peças históricas e contemporâneas. A mostra busca evidenciar a influência das tradições africanas no desenvolvimento artístico global, ao mesmo tempo em que reconhece as contribuições da diáspora africana. Essa exposição ficou em cartaz até fevereiro de 2025.

montagem com as imagens permite provocar tensionamentos em narrativas já consolidadas e/ou em vias de naturalização. Dessa exposição, foi escrito um artigo que reflete sobre o projeto curatorial da exposição intitulada *Os da minha rua: poéticas de reexistência dos artistas afro-brasileiros*, ocorrida no Museu da Abolição (MAB), em Recife-PE, no ano de 2018. O título dado ao projeto foi inspirado na poética da obra de mesmo título do escritor angolano Ondjaki. O projeto problematizou questões sobre memórias individuais entrelaçadas às coletivas, infâncias e juventudes experimentadas em contextos coloniais e diaspóricos (África/Brasil), sociabilidades culturais tensionadas entre tradições e modernidades na África e na diáspora e sobre como “os da minha rua” fazem parte de nossa família ampliada, cujas lembranças possibilitam o reconectar com tradições e ancestralidades (Lima, 2019).

No caso da exposição proposta por Aline Motta, o que se exhibe está muito mais além de um conteúdo de arquivo familiar, mas a força sensível de um reencontro com aquele que, geralmente, se vê à beira do desaparecimento, do invisível, sendo uma memória negra, feminina, fluida, feita de água e ausências, mas plena de rastros e vestígios. Aline Motta compõe com a recolha dos vestígios deixados pelo tempo nos caminhos percorridos por corpos negros em diáspora.

Os registros em “fotografias de vistas de exposições” e os textos que se somam às exposições são os vestígios que ficam da mostra após ela ser desmontada; é com esses fios que nós tecemos outras narrativas sobre os discursos presentes, então propostos pelo(a)s artistas, na curadoria, na expografia, na sinalização e em todos os dispositivos de mediação presentes na exposição. Com efeito, as exposições são consideradas por nós como arquivos potentes para o trabalho do ensino de arte e a escrita das histórias das artes.

As reflexões e relatos revelam como a arte, quando acessada com cuidado, sensibilidade e uma percepção que transcende os sentidos corporais biológicos e adentram as memórias do corpo, pode ressoar de forma transformadora. A carta escrita por Vinícius Medeiros não apenas revela, à artista, os sentimentos e emoções que transbordaram seu corpo e as memórias familiares que vieram à tona, mas também ressaltou que isso se torna parte do fluxo narrativo que a artista propõe, uma alma tocada pela imagem, um olhar que se permite e atravessa uma viagem aos portões esquecidos do passado, uma memória resgatada por conta da semelhança e/ou ausência. Entre o arquivo da artista e o arquivo íntimo de quem assiste, instala-se uma ponte que, apesar de poder ser ora frágil, ora fluida, é profundamente real.

Para o pensador Édouard Glissant (2013)⁸, embora tenha sido, em grande parte, silenciada ou esquecida, essa memória não se extinguiu por completo. Ela permanece inscrita no corpo e se manifesta por meio de práticas simbólicas, especialmente nas expressões artísticas. Não se trata de uma memória necessariamente nomeável ou discursiva — muitas vezes, o próprio nome se perde no processo histórico de apagamento. No entanto, como observa Sylvie Glissant, viúva de Édouard Glissant, “até o nome desapareceu. O que é que ficou? Ficaram rastros. E os corpos se transmitiram, os corpos levaram algo. São esses rastros que a visão poética aberta, a visão sensível consegue reencontrar, resgatar aquilo que vibra a música, o canto, a voz”⁹ (Agência Brasil, 2025, s. p.). Trata-se, portanto, de uma transmissão que opera para além do registro racional ou documental, acessível sobretudo por meio de uma escuta sensível e de uma leitura poética do mundo, que, por sua vez, resgata essas marcas vestigiais armazenadas nos

⁸ Édouard Glissant realizou sua formação em Filosofia na Universidade de Sorbonne e em Etnografia no Musée de l’Homme, ambos em Paris. A partir da década de 1950, passou a integrar movimentos anticoloniais, atuando ao lado de intelectuais como Frantz Fanon e René Depestre. Em 1960, foi um dos signatários do Manifesto dos 121, documento que expressava apoio à independência da Argélia. Em sua juventude, foi discípulo de Aimé Césaire, seu conterrâneo e figura central na formulação do movimento da negritude. A produção intelectual de Glissant evidência as continuidades históricas da escravidão no mundo contemporâneo e propõe alternativas epistemológicas e políticas para sua superação.

⁹ Citação conforme entrevista concedida por Sylvie Glissant ao site IstoÉ Dinheiro, em 5 de julho de 2025.

corpos.

Sob uma perspectiva fenomenológica e poética, é por meio da corporeidade — compreendida como locus de inscrição da memória, do afeto e da experiência — que se torna possível acessar paisagens interiores, imaginários coletivos e formas de interlocução simbólica. Conforme observa Sylvie Glissant, essas manifestações emergem como “vozes poéticas”, enunciações que desvelam aspectos da realidade sistematicamente invisibilizados por estruturas hegemônicas de poder e discurso (Agência Brasil, 2025). Tais vozes, ao evocarem aquilo que é constantemente silenciado, restituem à escuta pública uma dimensão sensível e plural da existência, permitindo que a vitalidade do mundo se expresse em sua multiplicidade.

Essa compreensão dialoga com Edouard Glissant (2013), para quem a “poética da relação” se funda na escuta do outro e na irreduzível diversidade das vozes, recusando a imposição da transparência como mecanismo de dominação colonial. Do mesmo modo, Merleau-Ponty (1994) ressalta o corpo como fundamento da experiência perceptiva, sendo esta a condição ontológica para a constituição do sentido e para o vínculo com o mundo. Em consonância com ele, Ricoeur (2007) entende a linguagem simbólica e poética como mediadora entre memória e experiência, atuando na (re)construção narrativa do real.

Nesse exercício de entrelaçamento entre teoria, prática e afeto, a exposição se revela como linguagem crítica e política, capaz de nos propor uma nova orientação ao nosso modo de ver e ensinar a arte. Mais do que objetos estáticos, encontramos travessias sensíveis em uma forma de reconhecer, na escolha do que se mostra, aquilo que foi apagado por tanto tempo.

Como nas imagens de Aline que respiram o vento, a água e o silêncio, seguimos tentando escutar o que ainda pulsa sob a superfície. Isso porque, no fim, talvez seja isso que a arte nos peça: coragem para se permitir olhar além do visível e paciência para escutar a si, a fim de ver ou rever, de inúmeras maneiras, as histórias que compõem quem somos.

Figura 9 – (*Outros*) fundamentos, 2019, videoinstalação, coleção da artista. Duração: 15 min 48 s



Fonte: Motta (2019).

Referências

- AGENCIA BRASIL. Temporada França-Brasil se inspira em pensador Édouard Glissant. *IstoÉ Dinheiro*, [S. l.], 5 jul. 2025. Disponível em: <https://istoedinheiro.com.br/temporada-franca-brasil-se-inspira-em-pensador-edouard-glissant>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- BISPO, A. A. Texto crítico. *Museu de Arte do Rio*, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/aline-motta-memoria-viagem-e-agua/>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- CAVALCANTI, A. *et al. Histórias da arte em exposições*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.
- DAVALLON, J. Peut-on parler d'une 'langue' de exposition scientifique? In: SCHIELE, B. (org.). *Faire voir, faire savoir*. La muséologie scientifique au présent. Québec: Musée de la Civilisation, 1989. p. 47-59.
- GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2013.
- LIMA, J. D. de S. Os de minha rua: curadoria e presença de artistas negras e negros na arte brasileira. *Revista Vazante*, Fortaleza, v. 3, n. 1, p. 206-221, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52113/1/2019_art_jdslima.pdf. Acesso em: 12 dez. 2025.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MOTTA, A. Pontes sobre abismos. *Aline Motta*, [S. l.], 2017a. Disponível em: <https://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- MOTTA, A. Se o mar tivesse varandas. *Aline Motta*, [S. l.], 2017b. Disponível em: <https://alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-If-the-sea-had-balconies>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- MOTTA, A. (Outros) fundamentos. *Aline Motta*, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://alinemotta.com/Outros-Fundamentos-Other-Foundations>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- MOTTA, A. Memória, viagem e água. *Museu de Arte do Rio*, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/aline-motta-memoria-viagem-e-agua/>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- OLIVEIRA, M. M. de. “Como viver junto”: 27ª Bienal de São Paulo e a questão nacional/internacional. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 2, n. 3, p. 179-188, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663224/25112>. Acesso em: 14 dez. 2025.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução: Cristina Prado. Campinas: Papirus, 2007.
- RUOSO, C. *Nid des Frélons*. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien

(1961-2001). 2016. Tese (Doutorado em História da Arte) – Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-01844404v1>. Acesso em: 12 dez. 2025.

SELECT: ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA. São Paulo: n. 40, nov. 2018, ano 7, p. 39-42.

SIMÕES, I. A exposição como dispositivo para a história da arte. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 24., 2015, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: Anpap, 2015. p. 3868-3881. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s11/igor_moraes_simoes.pdf. Acesso em: 12 dez. 2025.

Submissão: 23/08/2025

Aprovação: 01/12/2025