

DESLOCAMENTOS NA ESCRITA DA MEMÓRIA: O RETORNO EM ALINE MOTTA E AIMÉ CÉSAIRE¹

FONSECA, Mauro Gabriel Moraes da²

RESUMO: O presente trabalho visa discutir a noção de retorno na obra *A água é uma máquina do tempo*, da escritora e artista multimídia Aline Motta, numa análise comparativa com o clássico trabalho de Aimé Césaire, *Diário de um retorno ao país natal*. Enquanto Césaire volta à ilha caribenha da Martinica, recuperando sua vinculação com a Mãe África e a experiência coletiva dos negros colonizados, Motta busca sua ancestralidade como quem desfia uma trama, investigando arquivos, analisando seu território e, de alguma forma, também chegando ao continente africano. O poeta martinicano, no entanto, tensiona a ideia de nação, enquanto a poeta brasileira enfoca o universo familiar e seus ecos ancestrais. Nesses deslocamentos, ambos fazem uma escrita da memória que conjuga indivíduo e coletividade.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; retorno; identidade; Aimé Césaire; Aline Motta

DISPLACEMENTS IN THE WRITING OF MEMORY: THE RETURN IN ALINE MOTTA AND AIMÉ CÉSAIRE

ABSTRACT: This paper aims to discuss the notion of return in *A água é uma máquina do tempo*, by the writer and multimedia artist Aline Motta, through a comparative analysis with Aimé Césaire's classic work *Diário de um retorno ao país natal*. While Césaire returns to the Caribbean island of Martinique, reclaiming his connection to Mother Africa and to the collective experience of the colonized Black population, Motta searches for her ancestry as one might unravel a thread, investigating archives, examining her territory, and, in some way, also reaching the African continent. The Martinican poet, however, challenges the idea of the nation, while the Brazilian poet focuses on the family sphere and its ancestral echoes. Through these displacements, both engage in a writing of memory that brings together the individual and the collective.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – Processo nº 23071.923923/2025-60.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários pela UFJF, na linha de Criação Literária. Integra o Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras, vinculado ao PPG em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Bolsista Capes. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-7394-2412> E-mail: mauro_morais@hotmail.com

KEYWORDS: Memory; return; identity; Aimé Césaire; Aline Motta

Introdução

Às casas, às nossas lavras
Às praias, aos nossos campos
Havemos de voltar.
(Neto, 1979, p.132)

Como um veículo, a memória anda para frente e para trás. De ré, recompõe o passado. Adiante, cria um novo futuro. Em *A água é uma máquina do tempo*, a artista multimídia Aline Motta (2022) sugere uma narradora que sopra os pulmões no útero da mãe para que, num movimento de regresso, ela recupere os órgãos que tiraram o fôlego da tataravó. “A filha que vira uma ancestral da mãe/ memória e veículo/ a água é uma máquina do tempo” (Motta, 2022, p. 137). Enquanto esse refazimento da ancestralidade é um gesto irrealizável e por isso se comporta como alegoria do retorno, a recuperação da ascendência é o eixo central da narrativa poética do projeto artístico que resultou tanto na publicação feita pelo selo Círculo de Poemas em parceria com a Luna Parque, quanto na instalação homônima apresentada na 35ª Bienal de São Paulo, de 2023.

Incontornável expoente da Negritude, *Diário de um retorno ao país natal*, de Aimé Césaire (2012) recompõe o cordão umbilical com a Mãe África, num regresso que mira a nação, a formação identitária de um povo. E ainda que intencione um movimento distinto do de Motta, que parte do coletivo para o individual, Césaire manipula elementos semelhantes para tratar essa noção de retorno: “Forço as grandes águas que me cingem de sangue” (Césaire, 2012, p. 46). Interessa-nos, no presente trabalho, observar as convergências nos textos produzidos com quase um século de distância, retratando, assim, o desenvolvimento da ideia do regresso em diálogo com a perspectiva da construção de uma memória do colonizado, que escancara o racismo ao mesmo tempo em que reafirma sua existência diante do colonizador.

A água que nomeia a obra de Motta e surge no poema épico de Césaire faz referência ao líquido que forma o ser humano – desde o ventre – e ao que une/separa continentes. Num exercício metonímico, a água é o Atlântico Negro, onde repousam aqueles que não concluíram a travessia forçada. O conceito desenvolvido por Paul Gilroy (2001), em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, parte de uma imagem: um navio em movimento pelos espaços entre Europa, América, África e Caribe. A embarcação atua como um sistema vivo,

com sua própria política e cultura. “Os navios imediatamente concentram a atenção na *Middle Passage* [passagem do meio], nos vários projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na circulação de ideias e ativistas” (Gilroy, 2001, p. 38).

Transcultural e internacional, esse Atlântico Negro possui estrutura rizomórfica e fractal, transcendendo a perspectiva do estado-nação como limite étnico. O navio, portanto, é uma representação do espaço-tempo que observa o passado no presente com vistas para o futuro.

A história do Atlântico Negro, constantemente zigzagueado pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania –, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [*location*], identidade e memória histórica. Todos esses problemas emergem com especial clareza se compararmos os paradigmas nacionais, nacionalistas e etnicamente absolutos da crítica cultural encontrados na Inglaterra e na América com essas expressões ocultas, residuais ou emergentes, que tentam ser de caráter global ou extranacional. Essas tradições apoiaram contraculturas da modernidade que afetaram o movimento dos trabalhadores, mas que não se reduzem a isto. Elas forneceram fundações importantes sobre as quais se poderia construir. (Gilroy, 2001, p. 59)

Em *Poética da relação*, Édouard Glissant (2011) nomeia de experiência de abismo essa vivência que ecoa.

Tormento daqueles que nunca saíram do abismo: que passaram diretamente do ventre do navio negreiro para o ventre violeta dos fundos do mar. Mas a sua provação não morreu, vivificou-se nesse contínuo-descontínuo: o pânico do país novo, a saudade da terra perdida, e por fim a aliança com a terra imposta, sofrida, redimida. A memória não sabida do abismo serviu de lodo para essas metamorfoses. (Glissant, 2011, p. 2)

Para caracterizar navio e mar, Glissant faz referência ao útero. Nesses dois espaços, reflete ele, nascem a desolação, o medo, a falta e a morte. Observa Gaston Bachelard (1997), em *A água e os sonhos*, que essa mesma matéria que se opõe à solidez da terra, que pode ser complexa, profunda, clara ou turva, pode gerar o reflexo, o espelho, retomando o mito de Narciso. Múltipla em significados, a água que representa o frescor de uma matéria em constante renovação, também pode sinalizar o desejo, a sexualidade e o sentimento. Lendo Edgar Allan Poe, Bachelard mira a água pesada, escura e profunda:

Água silenciosa, água sombria, água dormente, água insondável, quantas lições materiais para uma meditação da morte. Mas não é a lição de uma morte heraclitiana, de uma morte que nos leva para longe com a corrente, como uma corrente. É a lição de uma morte imóvel, de uma morte em profundidade, de uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós. (Bachelard, 1997, p. 72)

Essa densidade se assemelha à sugerida por Motta, e sua água-máquina, num curioso e controverso par de palavras. A água, elemento natural, atua como instrumento. A água, que preserva uma história de exploração, exílio e dor, é equipamento para esse reencontro com o passado, para o retorno e, assim, funciona como um engenho no qual a energia utilizada é a memória, que reescreve o vivido e move outro porvir. A água é a tênue linha de água chamada Kalunga, que separa os vivos dos mortos. “Nessa forma de ver o mundo, a água guarda memória, a água é vista como um veículo, a água é uma máquina do tempo. É uma iniciação” (Motta, 2021, p. 335). A morte, portanto, não é o fim, visto que existe uma permanência transfigurada: “Eu faço do meu corpo um altar/ Nele um morto pode dançar” (Motta, 2022, p. 95). Regressar é também recriar.

O tempo familiar

Numa linhagem repleta de mulheres, Ambrosina Cafezeiro Gomes é a ponta do novelo que Aline Motta desfia em *A água é uma máquina do tempo*. Morta em 1894, aos 37 anos, a tataravó é mãe de sete filhos, dentre eles a bisavó Honorina, mãe do avô, que, por sua vez, é pai de sua mãe. Recuperar a existência de Ambrosina é retornar a uma ancestralidade que, conforme o movimento de regresso se amplia, aumenta também o escopo desse rizoma, termo escolhido por Glissant em detrimento da ideia de raiz, combatida por Deleuze e Guattari. Em sua *Poética da Relação*, o escritor francês define a identidade pelo prolongamento da relação com o Outro (Glissant, 2011, p. 4). Motta, justamente, busca a reconstrução de sua identidade ao estabelecer relação com suas ascendentes. Ela volta à tataravó, transcrevendo seu registro de óbito e reproduzindo as notas públicas das missas de um mês e três meses do falecimento. Recorre, portanto, ao arquivo.

Reconstruindo uma geografia que é, sobretudo, pessoal, a autora sinaliza o local de residência de Ambrosina, no Centro do Rio de Janeiro, próximo ao endereço de um conhecido abrigo de crianças recém-nascidas, entregues por suas famílias nas chamadas rodas dos

enjeitados, mecanismos pelos quais a pessoa deixa o bebê e, ao girar, uma sineta é acionada para que, do outro lado, seja feito o acolhimento. A prática é destacada com a finalidade de denunciar o público ao qual se destinava: famílias negras acometidas por uma miséria que não é acidental, mas fruto de uma política de Estado que marginaliza os explorados e vilipendiados pela escravidão.

Como se recriasse o mapa da região habitada por Ambrosina, Motta elabora uma colagem digital na qual dispõe frases do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, no lugar das vias. Antes disso, apropria-se de um recorte do arquivo da “Planta da cidade do Rio de Janeiro e de uma parte dos subúrbios”, material cartográfico de 1885. Também reproduz, apropriando-se, detalhes da fotografia “Vista de Santa Teresa e os Arcos da Lapa”, de Marc Ferrez, em domínio público e integrante do acervo do Instituto Moreira Salles. Manipula, assim, tanto o arquivo cartográfico e fotográfico, quanto o literário. Realizando o que Leonardo Villa-Forte (2019) nomeia como sendo “uma mudança da leitura como autoria ‘implícita’ para uma autoria ‘explícita’” (p. 37), o texto de Motta atua como uma espécie de mash-up literário. Em *Escrever sem escrever*, Villa-Forte explica o fenômeno tão presente na cena artística contemporânea:

[a obra] conjuga em si tanto a recepção quanto a produção, pois cria-se explicitamente a partir do que se leu. Monta-se a partir do que se recortou. No caso de uma bricolagem – podemos dizer também mash-up literário –, leitor e autor se reúnem numa figura só, dando origem ao autor-montador, deslocador, manipulador, autor-curador. Esse autor que produz um objeto de escrita, mas um objeto cujo conteúdo não foi escrito originalmente por ele. Estranha figura: um escritor que não escreve. (Villa-Forte, 2019, p. 27)

A narrativa machadiana, publicada em 1906, portanto menos de duas décadas após a abolição da escravidão, retrata a história de Cândido Neves, um homem branco, pobre e desempregado, que tenta ganhar algum dinheiro capturando escravos fugidos. Diante da fome, ele chega a pensar em entregar o pequeno filho na roda dos enjeitados, mas acaba por encontrar Arminda, uma escravizada grávida que, ao ser entregue ao seu dono, sofre um aborto. “Nem todas as creanças vingam, bateu-lhe o coração” (Assis *apud* Motta, 2022), destaca uma das frases da colagem, como se fosse uma via daquele mapa de uma sociedade egoísta, desigual e brutal.

Em outra sequência de reproduções de arquivo, Motta também resgata o drama de uma das filhas de Ambrosina, Michaela Iracema, que após engravidar em decorrência de um estupro,

acaba sofrendo um aborto. Com trechos retirados de notas de jornais, ela recupera a história tal qual foi exposta publicamente. O episódio revela o machismo e a crueldade que imperam na defesa pública e jurídica do homem e no encaminhamento de um casamento forçado. Essa violência permanece, ainda que transmutada, nas marcas que a autora vê nos braços da mãe em tratamento médico:

Uma mulher negra aguenta tudo, até o dia em que não consegue mais subir escadas. O braço todo furado e minha mãe nunca reclamava, disfarçava seus apuros com perfeição. Finalmente descobriram que a enfermeira que aplicava a quimioterapia estava com catarata e por isso não acertava a veia. Os acessos iam murchando desidratados a cada picada no lugar errado. O braço todo furado e nunca reclamava. Odiava quando chamavam minha mãe de guerreira. Seu corpo não era um campo de batalhas. Para todos os efeitos, a santa no oratório, que visitava os apartamentos do bairro, ficaria sem rezas quando chegasse a vez de dormir em nossa casa. (Motta, 2022. p. 79)

Ao chamar atenção para a raça como uma reguladora do pensamento ocidental, capaz de determinar quem domina e quem será dominado, Achille Mbembe (2018), em *Necropolítica*, ressalta que “na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (Mbembe, 2018, p. 18). Segundo ele, a escravidão é o paradigma do terror moderno (2018, p. 27) e a colonização atua em nome do controle e da violência que busca na sujeição do colonizado a conformação de outro modelo civilizacional (2018, p. 35).

Ainda que distinta, a agressão a que foi submetida a mãe da narradora de *A água é uma máquina do tempo*, com seus braços marcados, também está no racismo vivido pela narradora na infância: “Meu pai me levava na aula de natação. Um dia ouvi as outras crianças se perguntando: será que ela é adotada?” (Motta, 2022, p. 42-43). Disposta em linha única, a frase atravessa a folha e continua na outra página. Centralizada nas páginas em branco, ganha destaque, apresentando-se também como central no livro. Estratégia de escrita que se repete na obra, a escolha por dispor uma única frase na página confere densidade ao que é dito. A frase flutua no vazio à procura de uma compreensão que se desdobra em complexidade. Ao narrar o episódio no qual é apontada como sendo adotada, justamente por não ter o mesmo tom de pele que o pai, a narradora revela os mecanismos que, por ser fruto de um casamento interracial, levaram-na a uma vivência de dor e a um embranquecimento forçado. Seu retorno é também o

caminho da autodescoberta e da autoaceitação, um “tornar-se negra”. E esse gesto carrega em si um tanto da rebeldia e da resistência de suas ancestrais.

Para Castiel Vitorino Brasileiro (2022), em *Quando o sol aqui não mais brilhar*, o princípio da diferença na modernidade conforma a noção de superioridade do homem branco europeu, subjugando os demais fenótipos, principalmente aqueles ligados à negritude. Fundamental para este tempo e para os pretéritos, a racialização constitui a continuidade da colonialidade e demanda a violência como método. “Se abandonarmos o mapa colonial (quilombo, senzala, casa grande), de que servirá a negritude? Veja, não digo esquecer, mas abandonar” (Brasileiro, 2022, p. 27). A contemporaneidade, descreve Mbembe, faz uma atualização dos horrores do passado. Há novas formas de colonizar e de exterminar, vide o genocídio dos jovens negros na periferia brasileira ou a Palestina apontada pelo filósofo camaronês:

Como ilustra o caso palestino, a ocupação colonial contemporânea é um encadeamento de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico. A combinação dos três possibilita ao poder colonial a dominação absoluta sobre os habitantes do território ocupado. O “estado de sítio” em si é uma instituição militar. Ele permite uma modalidade de crime que não faz distinção entre o inimigo interno e o externo. Populações inteiras são o alvo do soberano. As vilas e cidades sitiadas são cercadas e isoladas do mundo. A vida cotidiana é militarizada. É outorgada liberdade aos comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar. O deslocamento entre células territoriais requer autorizações formais. Instituições civis locais são sistematicamente destruídas. A população sitiada é privada de suas fontes de renda. Às execuções a céu aberto somam-se matanças invisíveis. (Mbembe, 2018, p. 48-49)

A necropolítica que orienta diferentes maneiras de silenciamento do povo negro e de outros povos subalternizados está refletida no cotidiano, como política de governo, de Estado ou como práxis social. E o próprio confronto do racismo implica complexidade e risco, como apresenta a narradora de Motta ao revisitar passagens marcantes da infância e da juventude: “Discutir racismo na minha família era como entrar naquela parte do mar em que não dá mais pé. Se fosse chamado pelo nome, o equilíbrio familiar se quebraria, e a corrente nos levaria à deriva. Na beira, não precisávamos passar a arrebentação” (Motta, 2022, p. 49).

Essa máquina do tempo que recompõe a própria linhagem e encontra os traços remanescentes da diáspora africana também fita o horizonte ao discutir como esse passado encontra ecos na atualidade. A água conecta gerações, territórios e linguagens, numa

composição que reúne/manipula poemas, recortes de jornais, carimbos, colagens documentais e de outros livros. A multiplicidade é estratégia narrativa e discursiva na obra que diante da morte identifica outras relações com a vida. Da mãe à tataravó, as ancestrais são revividas e reconhecidas como fragmentos de uma coletividade, de uma linhagem sem fim. As relações íntimas da narradora “são permutáveis, criando uma ação redentora, que envolve tantas mulheres negras, em movimentos de visibilidade liberadora, que felizmente se aceleram nas últimas décadas, no desejo-em-turbilhão de elaborar origens, e projetar futuros” (DANZIGER, 2022). O retorno é familiar, e essa família é bem mais ampla.

O tempo comum

A mãe que Aimé Césaire busca é a África. Publicado originalmente em 1939, na França, o longo poema épico *Diário de um retorno ao país natal*, em estilo livre, recorre à primeira pessoa para, com enorme complexidade de referências, evocar a coletividade e a universalidade da negritude. “E eis-me de volta!” (Césaire, 2012, p. 23) anuncia o eu-lírico numa jornada que parte deixando a madrugada – a escuridão – para encontrar sua Martinica original, ilha caribenha colonizada pela França. Nesse deslocamento, que é temporal e territorial, o eu-lírico ganha consciência de si, de sua condição colonizada, da realidade de sua terra natal e de sua ancestralidade. Dividido em partes numeradas sequencialmente, até a 180ª, o texto se desenvolve como se reconectasse, aos poucos, eu-lírico e terra natal.

Esse gesto de retorno exige que o eu-lírico reconheça o silenciamento e o apagamento expressos nos esforços do conquistador, que tira a vida do povo conquistado e impõe a morte. O colonizador é aquele que maneja a pá para enterrar o colonizado:

De novo essa vida claudicante diante de mim, essa vida não, essa morte, essa morte sem sentido nem piedade, essa morte em que a grandeza lamentavelmente fracassa, a esplendorosa mesquinhez dessa morte, essa morte que cambaleia de mesquinhez em mesquinhez; essas pás de mesquinhas cobiças sobre o conquistador; essas pás de mesquinhos lacaios sobre o grande selvagem, essas pás de almas mesquinhas sobre o Caraíba das três almas, e todas essas mortes fúteis absurdos sobre o salpicar da minha consciência aberta trágicas futilidades iluminadas por esse único noctiluco. (Césaire, 2012, p.29)

A noite representa essa ausência de consciência, de autoconhecimento, e também a miséria econômica e social imposta aos colonizados. Marco da Negritude, movimento surgido nos anos 1930, na capital francesa, o poema de Césaire reforça a proposta de subverter o valor semântico da palavra negro, retirando-lhe o tom negativo e passando a afirmá-lo com orgulho e vigor. Segundo Zilá Bernd (1988, p. 34), em *O que é negritude*, o poeta martinicano busca um novo humanismo conciliando marxismo e humanismo, com uma estética de ruptura e revolução. O que se almeja é a identidade negra, que Césaire identifica ao se deparar com a ancestralidade, expressa em reverências como a que faz ao grupo etnolinguístico da família Mandé, que vivia no oeste do continente africano e foi escravizado nas Antilhas:

Tenho agora o sentido do ordálio: meu país é a ‘lança da noite’ dos meus antepassados Bâmbaras. Ela se retrai e sua ponta foge desesperadamente para o cabo se é com sangue de frango que a regam e ela diz que o seu temperamento precisa é de sangue de homem, gordura, fígado, coração de homem, não sangue de frango. (Césaire, 2012, p.80)

Numa dada passagem da obra, o eu-lírico indaga a si mesmo sobre o que pode. Na sequência, pondera que “é preciso começar” (Césaire, 2012, p.45) e afirma que “[a] única coisa no mundo que vale a pena começar: O Fim do mundo ora essa” (Césaire, 2012, p.45). O fim, no entanto, não indica pessimismo, mas desejo de revolução, de mudança. Por conseguinte, não há um otimismo, mas um reconhecimento do passado que ecoa: “O negreiro estala por toda parte” (Césaire, 2012, p.85). O poeta acena para a perspectiva aberta e rizomática do movimento que funda. Em seu texto está marcado o desenraizamento e o trânsito, questões fundamentais para a Negritude. O poema se inicia em tom de raiva, passa pelo horror e chega à afirmação orgulhosa. O pensamento acerca do ser negro estimula a compreensão e a valorização de uma identidade.

Apontada como excessivamente essencialista e centrada na epiderme, a Negritude não se apresentou imune às críticas. Porém, seus méritos estão para além da percepção da história e da cultura negras. O movimento defende (e expressa em suas obras) o protagonismo negro. “Pode-se, portanto, dizer que a negritude representou o primeiro momento de luta contra a alienação engendrada pelo sistema colonialista, escravocrata, participando da relação dialética branco/negro, e preencheu o primeiro espaço de conscientização do negro” (Figueiredo et al., 2010, p. 322-323). Há, nas obras, uma recuperação da África para os antilhanos, uma reconquista de um território, suas pessoas, sua história, sua cultura. Escreve o poeta martinicano, descrevendo um movimento do eu-lírico: “a negrada arriada/ inesperadamente de

pé/ de pé no porão/ de pé nas cabines/ de pé na ponta/ de pé ao vento/ de pé sob o sol/ de pé no sangue/ de pé/ e/ livre” (CÉSAIRE, 2012, p.85-86). A repetição, estratégia recorrente na obra, representa essa perspectiva da afirmação e da reafirmação. O negro, que no início do livro questiona a própria razão de ser, dizendo-se inútil, levanta-se, afirma-se. O retorno é para dentro de si, onde encontra toda a coletividade.

Achille Mbembe sugere o termo “afropolitanismo”, em substituição ao termo Negritude, defendendo uma poética do mundo diaspórico que reconhece as injustiças e violências vividas, mas não se mantém na posição vitimizadora, assumindo um papel ativo na construção social. O prefixo “afro” aponta para a perspectiva transnacional, aproximando territórios. É uma estética e uma tomada de posição política e cultural. Não se trata de um negropolitanismo, mas um afropolitanismo, já que é a África o ponto de partida. A dispersão se dá após África. O desabrigo, também. Para Michel Mingote Ferreira de Ázara (2021), o desabrigo não está apenas na ausência de moradia, mas no desenraizamento diaspórico. Lendo o poeta Edmilson de Almeida Pereira e seu livro *Homeless*, Ázara pensa numa poética do desabrigo que reside no ser *homeless* na própria terra, como condição desse sujeito diaspórico, como fruto indigesto da diáspora.

A cultura afropolitana proposta pelo filósofo camaronês é feita justamente pelo deslocamento entre países ou continentes, numa experiência de distintos mundos, num constante ir e vir, “desenvolvendo, na esteira desses movimentos, uma incalculável riqueza do olhar e da sensibilidade. Trata-se geralmente de pessoas que podem se expressar em mais de uma língua” (Mbembe, 2015, p. 71). Novos modos de vida surgem desse Atlântico Negro. A ideia do exílio, do desabrigo, do homem sem pátria, é uma questão ontológica e existencial, que não se encerra, mas amplia-se em diferentes contextos. A pulsão da errância na diáspora atua tanto para dentro do homem, quanto para fora: é simbólica e real. E Césaire manipula esses sentidos ao encenar esse retorno inicialmente quase literal, como um homem que enfrenta as misérias de seu país natal, chegando à abstração de um lugar que é afinidade de valores e de história. É nação. No trecho final, o eu-lírico destaca essa relação com os outros e com sua Martinica que transcende o espaço físico e está impregnada de África: “une minha negra vibração ao próprio umbigo do mundo” (Césaire, 2012, p. 90).

O tempo fragmentário de uma vida

O retorno em *A água é uma máquina do tempo* é distinto do retorno em *Diário de um retorno ao país natal*, visto que os deslocamentos em ambos os textos também são diferentes, o primeiro relacionando-se à individualidade, aos aspectos familiares, e o segundo, à coletividade, à ideia de nação, à construção de identidade. Em comum, as obras preservam o retorno como um gesto de memória. Aline Motta busca as memórias (e os arquivos) de suas ancestrais e de uma linhagem sem fim. Aimé Césaire recorre às memórias de sua terra, à África de onde partiram seus ancestrais rumo às Antilhas, produzindo ele mesmo um importante arquivo poético do movimento da Negritude.

De acordo com Maurice Halbwachs (1990), em *A memória coletiva*, as pessoas se lembram como membros de um grupo, e suas recordações interagem, formando uma massa de lembranças. A heterogeneidade se dá pelo destaque que cada um dá a determinado elemento, num fenômeno de natureza social e alheio à noção de controle.

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (Halbwachs, 1990, p. 51).

A memória individual contribui para a construção da memória coletiva que, por sua vez, influencia a recordação do indivíduo. Essa perspectiva está expressa no texto de Motta, que não possui lembranças do contexto vivido pela tataravó, construindo a própria memória a partir de recortes de jornais e do texto literário de Machado de Assis. Por sua vez, as lembranças mais íntimas da artista passam a integrar uma narrativa mais ampla. O sofrimento do racismo cotidiano vivido pela mãe e por ela mesma se soma aos muitos outros relatos que dão conta da experiência do negro na sociedade contemporânea.

O registro de Motta se aproxima do que a teoria literária nomeia como escrita de si, um “ato de linguagem, sem representação”, segundo Diana Klinger (2014), que busca o sentido da vida, que se faz como forma de existir, reverberando na própria vida e na das outras pessoas. A esse deslocamento que passa do próprio (as experiências de Motta) ao impróprio (o racismo na sociedade), Klinger (2014) dá o nome de desapropriação e desidentificação.

Essa é a aporia intransponível, “a verdade em literatura”: jamais teremos acesso ao outro, jamais poderemos dizer a verdade. A teoria literária, desde Aristóteles, ou seja, antes de existir enquanto teoria e a literatura enquanto literatura, resolve e fecha o problema da

verdade na criação ficcional a partir da noção de “verossimilhança”. Mas essa noção está muito longe de ser uma conclusão da questão. (Klinger, 2014)

Césaire não singulariza seu eu-lírico e não transita entre individual e coletivo. O autor maneja a memória coletiva ao apontar para experiências comunitárias, de grupo. Césaire e Motta compartilham uma mesma estratégia de construção textual: a fragmentação, característica fundamental da memória, matéria heterogênea por princípio. Halbwachs observa que não recordamos de tudo do início ao fim, nos mínimos detalhes. Seria impossível, inclusive. Nossas lembranças são compostas por segmentos, que podem se justapor, mas não necessariamente se encaixar.

Com muitas cenas distintas e um tanto de sentimentos, Césaire compõe um poema estilizado, caracterizado pelo uso frequente das repetições, que atuam como reforço discursivo e dão ritmo ao texto. O único sequenciamento está no reconhecimento identitário do eu-lírico, que liga termos, frases e trechos. Dando sentido ao nome do poema, o texto reúne registros de um eu-lírico às voltas com esse dilema do pertencimento:

No fim da madrugada, florescentes de enseadas tenras, as Antilhas que têm fome, as Antilhas marcadas pela varíola, as Antilhas dinamitadas pelo álcool, encalhadas na lama dessa baía, na poeira dessa cidade sinistramente encalhadas (Césaire, 2012, p. 9).

Motta, por sua vez, expõe os fragmentos expressos em recortes, trechos e pequenos relatos. Numa linearidade, parte dos registros da tataravó até chegar à sua própria vida adulta. No caminho, passa pela bisavó e seus irmãos, narra o racismo vivido na infância, os traumas da mãe, que adoece e morre. Entremeando o texto estão imagens como a frase “Não corte os negativos”, certamente retirada de algum manual ou mesmo envelope com fotografias reveladas, no qual constava a orientação para que o usuário mantivesse as longas tiras de filme fotográfico, a fim de facilitar o manuseio e a preservação. Há, ainda, a foto de uma página do diário da mãe e uma foto dela na juventude.

Essa desagregação narrativa em Motta e Césaire opera pela identificação do leitor. Para Florencia Garramuño, o texto de memória, ao adquirir forma descentrada e fragmentada, torna possível a narração da experiência do sujeito transcendendo “a individualidade de cada um dos personagens para atingir essa experiência histórica no que ela tem de anônima e impessoal” (2017, p. 105).

Considerações finais

Enquanto em *Diário de um retorno ao país natal* Aimé Césaire faz do retorno uma reconciliação com sua terra natal, com a África e sua própria negritude, Aline Motta, em *A água é uma máquina do tempo*, faz do retorno uma redescoberta de sua ancestralidade. Ambos os textos – um clássico da Negritude e um importante expoente da literatura contemporânea brasileira – conferem ao ato de retornar a dimensão do autoconhecimento. Na primeira obra, ao identificar sua nação, o eu-lírico reconhece sua identidade. Na segunda, ao compreender sua linhagem, o eu-lírico se reorienta. Esse retorno, portanto, é a recuperação da memória.

Entre similaridades e divergências, os textos escritos com quase um século de distância lançam mão da fragmentação, que caracteriza a construção memorial. No entanto, fazem isso de maneiras distintas. Césaire apresenta um texto repleto de sensações e subjetividade, que acena para o coletivo, para a ideia de nação. Motta faz uma obra composta por múltiplas linguagens, que parte do relato pessoal para refletir sobre o coletivo. Esse retorno, então, é o deslocamento para o outro.

O ser negro é central nas duas narrativas. Em seu longo poema, Césaire se reconcilia com esse ser negro e constrói com as palavras seu orgulho. Motta, por sua vez, descortina seu ser negro diante da miscigenação e também sugere um orgulho a partir dos elementos herdados de suas ancestrais. Enquanto no texto de Césaire há uma indignação diante desse apagamento da negritude, uma revolta contra os mecanismos da colonização, no texto de Motta há o desalento por identificar que esse apagamento permanece em outras estratégias. Em outra via, o texto contemporâneo reconfigura a questão central da Negritude. Esse retorno, assim, é um gesto de resistência e a afirmação de um lugar e de uma identidade.

REFERÊNCIAS

AZARA, Michel Mingote Ferreira de. Poética do desabrigo: poesia e filosofia em Edimilson de Almeida Pereira. In: AZARA, Michel Mingote Ferreira de; CLIMENT-ESPINO, Rafael (orgs.). *Perspectivas críticas da literatura brasileira no século XXI: prosa e outras escrituras*. São Paulo: Educ, 2021. p. 203-224.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. São Paulo: n-1 Edições, 2022.

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal*. São Paulo: Edusp, 2012.

DANZIGER, Leila. A filha, ancestral da mãe. *Revista Rosa*, São Paulo, volume 6, nº 1, setembro, 2022. Disponível em <<https://revistarosa.com/6/filha-ancestral-da-mae>> Acesso em 2 de dezembro de 2025.

FIGUEIREDO, Eurídice, et al. (2005). Negritude, Negrismo e Literaturas afro-descendentes. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Niterói : Editora da UFF; Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010, 313-340.

GARRAMUÑO, F. Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, abril, 2017, p. 102-111. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/2316-4018507>> Acesso em 10 de março de 2026.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Sextante Editora, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, nº 2, julho/dezembro, 2015, p. 68-71. Disponível em <https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74/pdf_1> Acesso em 10 de março de 2026.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: Editora n-1, 2018.

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

_____. A água é uma máquina do tempo. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, nº 18, dezembro, 2021, p. 333–337. Disponível em <<https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely18d1>> Acesso em 30 de novembro de 2025.

NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.