A ÁGUA COMO ARQUIVO DO LUTO: MATERNIDADE, NAÇÃO E CONTRATEMPORALIDADE EM *A ÁGUA É UMA MÁQUINA DO TEMPO*, DE ALINE MOTTA

WATER AS ARCHIVE OF MOURNING: MATERNITY, NATION, AND COUNTER-TEMPORALITY IN A ÁGUA É UMA MÁQUINA DO TEMPO BY ALINE MOTTA

Francielly Baliana

Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Este artigo analisa *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, como um livro-montagem que converte arquivo, fotografia e escrita em um dispositivo estético de reinscrição histórica. Partindo da hipótese de que na obra o luto funciona como método de acesso ao arquivo e às suas lacunas, investiga-se o modo como a narrativa produz uma contratemporalidade que desmonta as linearidades de uma genealogia nacional e evidencia violências que estruturam pertencimentos, filiações e apagamentos. Em diálogo com Achille Mbembe, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, o texto compreende o arquivo como campo de disputa, e a maternidade aparece, então, como um operador crítico para pensar a nação e suas formas de interromper vidas. Mobilizando ainda Saidiya Hartman e Leda Maria Martins, o artigo lê a obra como contra-arquivo que reabre, por imagens e palavras, aquilo que a história oficial brasileira tende a silenciar.

Palavras-chave: arquivo; luto; memória; Aline Motta; nação.

Abstract

This article analyzes *A água é uma máquina do tempo* (2022), by Aline Motta, as a montage-book that turns archive, photography, and writing into an aesthetic device for historical reinscription. Starting from the hypothesis that, in the work, mourning functions as a method of accessing the archive and its lacunas, the article investigates how the narration produces a counter-temporality that dismantles

Resumen

Este artículo analiza *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, como un libro-montaje que convierte archivo, fotografía y escritura en un dispositivo estético de reinscripción histórica. Partiendo de la hipótesis de que, en la obra, el luto funciona como método de acceso al archivo y a sus brechas, se investiga cómo la narrativa produce una contratemporalidad que desarma las linealidades de la genealogía nacional

CC BY

https://doi.org/10.1590/1517-106X/2026e75353

the linearities of national genealogy and reveals the manyfold violence that structures belonging, filiations, and erasures. In dialogue with Achille Mbembe, Lélia Gonzalez, and Sueli Carneiro, the text understands the archive as a field of dispute, and maternity then emerges as a critical operator for thinking the nation and its ways of interrupting lives. Also drawing on Saidiya Hartman and Leda Maria Martins, the article reads the literary work as a counter-archive that reopens, through images and words, what official Brazilian history tends to silence.

Keywords: Archive; Mourning; Memory; Aline Motta; Nation.

y evidencia las violencias que estructuran pertenencias, filiaciones y borramientos. En diálogo con Achille Mbembe, Lélia Gonzalez y Sueli Carneiro, el texto comprende el archivo como un campo de disputa, y la maternidad aparece entonces como operador crítico para pensar la nación y sus modos de interrumpir vidas. Movilizando también a Saidiya Hartman y Leda Maria Martins, el artículo lee la obra como un contraarchivo que reabre, por medio de imágenes y palabras, aquello que la historia oficial brasileña tiende a silenciar.

Palabras clave: archivo; luto; memoria; Aline Motta; nación.

Há obras que tratam do arquivo ao mesmo tempo que o desarranjam. Não o tomam como depósito neutro do passado, senão como campo de disputa entre memória e esquecimento, entre o que pôde ser registrado e o que foi impedido de existir como registro. *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, é desse tipo: um livro-montagem em que texto, fotografia e documentos são combinados para reconstruir uma linhagem familiar e, ao fazê-lo, reabrir a história colonial brasileira por um ângulo que a narrativa nacional tende a recalcar. Trata-se de uma obra que opera por um arranjo híbrido em que a água é pensada como arquivo e antiarquivo, em que se afirma uma poética do luto atravessada por uma matrilinearidade fantasmagórica.

Parto aqui de uma hipótese: no trabalho de Aline Motta, a relação entre luto e maternidade não é apenas tema, é um método de leitura e de montagem. O luto é a forma como se entra no arquivo e como se reconhece o que nele falta; a maternidade, por sua vez, é o modo como a continuidade nacional – muitas vezes imaginada como genealogia limpa, coerente e linear – é devolvida à sua matéria real: corpos atravessados pela violência colonial, pela ruptura de vínculos, pela rasura dos nomes, pela dificuldade de ter um morto, isto é, de ter uma memória socialmente sustentada para um corpo. Nessa perspectiva, pensar luto e maternidade em *A água é uma máquina do tempo* é pensar a própria concepção brasileira de nação como projeto de gestão da lembrança: um regime que seleciona quais maternidades podem significar origem e quais devem permanecer como ruído, como excesso, como silêncio.

*

Em *A água é uma máquina do tempo*, Aline Motta constrói um fio narrativo investigativo, ainda que não linear, de um "eu" que se debruça sobre a história de mulheres da própria família, num arco que remonta à tataravó, reunindo e montando materiais heterogêneos – poemas, fotografias, mapas, diários, recortes de jornal – que remetem a essas histórias de forma direta e indireta, como se o livro fosse uma gaveta de onde se tiram objetos, imagens, sons, textualidades que simbolizam as vivências individuais e coletivas daquelas que a antecederam. Ao selecionar este material, a autora o organiza de modo a honrar os interstícios de verdade que o formataram. Muito embora a ideia de memória pareça convocar certa linearidade, a chave formal de seu livro não é a cronologia, mas a montagem, fazendo do fio narrativo uma espécie de novelo que se enrola e desenrola continuamente, desorientando a temporalidade e tornando o arquivo – público e privado – um modo de tornar tangível e presente a existência de sua ancestralidade. Motta opera numa zona de fricção entre memória, documento e fabulação.

Esse procedimento articula-se com o modo como a própria artista descreve sua prática:

> "Linhagem é linguagem". Eu construí um dispositivo proverbial fácil de memorizar, em que a linguagem se deu pela própria linhagem, ou seja, pelas histórias que minha avó e minha mãe me contaram. Minha tia, que é uma grande memorialista, foi quem me contou a maioria dessas histórias. Contou, por exemplo, que Ambrosina tinha morrido de susto. Ou seja, ela deu forma literária a essa vivência familiar, eu não precisei inventar uma coisa tão fantasmática, tão sonhática; ela mesma já criou em forma literária a experiência de um falecimento. Ela me disse que essa tia-bisavó Nicaldes tinha tomado um grande susto e que faleceu por alguns minutos. Quando voltou, a vida já não era mais a mesma. São maneiras de contar que têm formas proverbiais e formas literárias, formas talvez afro-brasileiras, formas africanas de fábula, em que a história é contada e são esses vestígios, são esses fragmentos, a partir dos quais se cria uma forma artística que é lacunar, que, ao mesmo tempo, abre para muitas possibilidades (Motta *et al.*, 2024, p. 20).

Ao olhar para as histórias contadas por mulheres de sua família, a artista se debruça sobre a materialidade oral que sustenta e dá sentido a seu próprio corpo, fazendo das vozes de sua mãe, suas tias, avós, bisavós, tataravós a matéria de uma linguagem própria, mas ao mesmo tempo escorregadia, diante da interdição de suas existências ao longo da história. É possível olhar de diferentes formas para as mortes que aparecem na obra, mas a morte da própria mãe aparentemente é uma das motivações mais latentes para a própria construção do livro. A partir desta morte mais recente, da necessidade formal

de seu luto, a autora acaba por se deparar com todas as outras vozes que a própria mãe carregava dentro de si:

> Trinta anos depois da escrita do diário, poucos dias após o enterro, meu pai encontrou o caderno e me disse:
> "Não foi a sua mãe que escreveu isso".
> Era uma voz que eu também nunca tinha ouvido.
> Lá em casa, reclamar era admitir o fracasso,
> portanto, uma arena interditada (Motta, 2022, p. 60).

O acesso ao diário da mãe aparece como a entrada em um arquivo particular que revela uma faceta distinta daquela mãe que ela acreditava conhecer. "Devo a você a ansiedade da perfeição, não há conserto quando se falta uma peça" (Motta, 2022, p. 62), escreve a artista em outro momento, ao rememorar seus próprios escritos de infância, encontrados junto aos diários da mãe. Trata-se da imagem de uma mãe que tenta controlar os próprios anseios e angústias. Uma mãe que precisa proteger os filhos diante de uma sociedade que vai julgá-los mais do que julga as outras crianças, que vai colocá-los, como crianças filhas de uma mulher negra e de um homem branco – como Aline Motta alerta ao longo da obra –, num espaço de não apreensão, num vazio existencial. Assegurar algo aos filhos, ainda que seja pela dureza:

> 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 [...]. Odiava quando chamavam minha mãe de guerreira (Motta, 2022, p. 29).

A imagem de força atribuída a mulheres negras não é algo incomum, como escreve Sueli Carneiro, a propósito de reivindicações de certos feminismos que celebram a força da mulher em contraste a um discurso de vulnerabilidade,

> [...] nós mulheres negras fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas este mito [da vulnerabilidade], porque nunca foram tratadas como frágeis (Carneiro, 1993, p. 11).

Acessar o diário de sua mãe aciona em Aline Motta a ideia de que aquela mulher rígida com os filhos carregava outras facetas, de que a força a ela atribuída convivia com o recalque de diversas dores e frustrações.

Esse contato com as memórias de sua mãe convive na obra com suas próprias percepções diante de um afeto interditado, de uma distância contínua,

da fuga de uma intimidade possível entre duas mulheres que achavam que "chorar era motivo de vergonha. Sexo era motivo de vergonha" (Motta, 2022, p. 66). Nesta gaveta em que se misturam identidades de mãe e filha, construídas sob o aspecto da violência, a imagem de mulheres negras açoitadas por aquilo que delas se espera ganha uma amplitude distinta. O espaço familiar, que deveria servir de acolhimento para corpos cuja aceitação social é restrita a uma racialização, torna-se também campo de batalha. Neste contexto, fica evidente o quanto as fronteiras entre público e privado são mais tênues do que se espera.

"Queria culpar minha mãe pela minha falta de jeito, mas ela não deixaria por menos. Fazer o que pôde custou-lhe a vida" (Motta, 2022, p. 66). Se, por um lado, a filha tenta atribuir à mãe o que lhe falta, por outro reconhece a dimensão de violência que funda a própria noção de maternidade no corpo de uma mulher negra. "O medo de enlouquecer era uma constante em nossa família" (Motta, 2022, p. 113). É significativo que, mesmo trazendo imagens recorrentes desta relação com a mãe, Aline Motta aponte também para as outras mulheres que a ensinaram a criar, mexer, se relacionar com essas gavetas da memória. Ela conta que, durante um carnaval, sua tia-bisavó Nicaldes levou um susto quando um homem vestido de caveira veio em sua direção. Depois de desfalecer, nunca mais foi a mesma: "Um morto havia entrado dentro dela. Começou a entoar ruídos estranhos, apontava para fantasmas arrumando gavetas imaginárias" (Motta, 2022, p. 9). E é com esse delírio arquivístico que a artista se relaciona, ao dizer que "Nicaldes, arquivista, soprou este livro" (Motta, 2022, p. 140). Mesmo diante do medo de enlouquecimento, a autora entra nas gavetas, para as quais Nicaldes aponta. Ali encontra tanto lembrança quanto esquecimento.

Em entrevista, Motta se pergunta: "Quem deu conta de dizer do que aquela pessoa morreu? Muitas vezes foi um padre ou as pessoas que estavam ali. Mas qual é o contexto desse arquivo?" (Motta, 2024, p. 26). Nesse percurso de mergulhar nas gavetas de sua própria história, a autora faz o que chama de inventário: diante dos arquivos oficiais, desconfiar; se necessário, fabular criticamente, honrando a possibilidade de uma outra história possível, apontando para as violências que fundam e que sedimentam uma memória também de uma nação. Assim, um inventário não deixa de ser uma montagem, com seu grau inevitável de invenção, e isso não é necessariamente um problema, mas um tensionamento, uma disputa de narrativas. O que há sobre essas mulheres nos arquivos oficiais? Sobre sua tataravó, que morreu com o barulho de bombas na Baía da Guanabara? Sobre sua tia-avó, que foi estuprada, obrigada a se casar com o estuprador por um juiz que hoje dá nome à principal avenida do bairro Leblon, no Rio de Janeiro?

> O que mais há para saber? [...] É possível construir um relato a partir do *locus* da "fala impossível" ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de "exumar gritos enterrados" e reanimar os mortos? (Hartman, 2020, p. 16).

O que diz Saidiya Hartman, em seu ensaio "Vênus em dois atos", é significativo para entender o gesto de Motta diante de uma memória não apenas familiar, mas colonial. Hartman, neste texto, transforma a fratura documental em tentativa crítica de fabulação, a partir da documentação escassa sobre duas meninas negras nos Estados Unidos do século XVIII. Diante do vazio a respeito do que guardam, foram e, ainda, são estes dois corpos negros inscritos na história, Hartman propõe o conceito de fabulação crítica, escrevendo com a fratura, sem tentar curá-la com certa fantasia reconciliadora:

> [...] iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativeiro ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita (Hartman, 2020, p. 17).

Se transportarmos isso para a obra de Aline Motta, a montagem não busca completar o arquivo de sua família e da história colonial brasileira com uma ficção, no sentido de inventar o que falta para "fechar" a história. Ao contrário: ela expõe a falta como forma de violência, e faz dessa falta uma máquina de leitura de si mesma e da sociedade brasileira. A fabulação crítica, aqui, é a capacidade de criar relação com os mortos sem sequestrá-los para um enredo conciliador. É um modo de amar sem apagar a desonra, de cuidar sem transformar a ruína em monumento triunfal.

E é justamente aí que a maternidade se torna categoria central, porque a maternidade, no imaginário brasileiro de nação, muitas vezes opera como promessa de reconciliação: a mãe que tudo absorve, a mãe que perdoa, a mãe que unifica. Motta resiste a essa figura. Em vez disso, põe em cena uma maternidade espectral e trabalhosa: a mãe (ou a ancestral) como alguém que protege "em pensamento" – "[...] não estou mais viva, agora só posso protegê-la em pensamento" (Motta, 2022, p. 80-81). É na fantasmagoria desta mãe que o cuidado passa a ter uma voz menos violenta, diferente do que parece ter sido em vida. O luto inaugura um cuidado transversal, invertido em si mesmo, espiralar. Quando morre, a mãe parece ter finalmente alguma paz para poder pensar na filha sem certas expectativas sociais a ela impostas. Proteger em pensamento é uma definição do arquivo íntimo, quando o arquivo público falhou; é o cuidado que sobrevive sem instituição.

*

Voltemos a quem soprou este livro: Nicaldes, sua tia-bisavó. A imagem do sopro desloca o arquivo da materialidade inerte para a mediação viva. A arquivista é aqui uma agente que sopra, isto é, que anima, que transmite, que faz circular. Isso nos ajuda a pensar a ética do trabalho de Aline Motta: o arquivo não é dela nem sobre ela, apenas; é uma rede de relações, uma cadeia de encontros, um conjunto de intermediações. Ao insistir nesse caráter relacional, a artista se afasta da fetichização do documento. O documento, isolado, não salva ninguém, não pacifica a ferida. O que salva – se algo salva – é a relação que reabre o sentido do documento, que o recoloca em circulação, que permite a ele interromper a narrativa estabelecida. Essa é uma forma de desarquivar. Não destruir papéis, mas retirá-los do sepulcro e devolvê-los ao mundo sensível. Aqui, a palavra que forma o título do livro vem à tona: a água não é apenas metáfora, porque é materialidade de condução, circulação, transformação. A água, que foi também uma máquina do tempo para pessoas negras escravizadas serem levadas às colônias nos navios negreiros, é agora a materialidade que faz acessar aquilo que se entende como passado. O corpo, formado predominantemente por água, é parte dessa máquina de condução.

O que diz Leda Maria Martins, em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, ajuda a pensar neste movimento vivo que é atravessar o tempo em direção e às voltas com sua própria ancestralidade:

> A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. [...] Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (Martins, 2021, p. 84).

Ler *A água é uma máquina do tempo* a partir dessa perspectiva permite entender o gesto de montagem como gesto de encruzilhada, pois o arquivo deixa de ser linha de prova (um documento que confirma, um dado que encerra) e passa a ser campo de tradução e desvio. O luto, então, não é trabalho para superar o passado, mas para reconfigurar o tempo e permitir que uma ancestralidade interrompida retorne, que a filha torne a mãe "possível" – não biologicamente, mas politicamente, isto é, como sujeito de memória. "Inverter a lógica dos embriões / A filha que vira uma ancestral da mãe / Memória e veículo" (Motta, 2022, p. 137). Quando a filha vira ancestral, a maternidade se desnaturaliza e se politiza. Ser mãe não é apenas gerar, é sustentar uma cadeia de transmissão sob a ameaça constante de anulação:

> [...] a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como

> um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais (Martins, 2021, p. 73).

Nesse ponto, a concepção brasileira de nação aparece como o oposto dessa espiral. A ideia moderna de nação quer linha: origem única, progresso, futuro como superação. Motta propõe uma espiral que exige retorno, reabertura. A espiral é uma forma de recusa do mito nacional de harmonia e síntese. Se tudo vai e tudo volta, então o passado colonial não pode ser encerrado como etapa. Ele reaparece como espectro no presente, exigindo elaboração. "As pessoas não sabem, mas os lugares sabem" (Motta, 2022, p. 132), escreve a artista. A frase aponta para uma epistemologia da memória que não se reduz a sujeitos individuais, nem a instituições estatais. O lugar é que sabe, o território registra, retém, devolve. Essa proposição intensifica o estatuto da água como parte de rios e mares que sabem de modo radical – sabem pela passagem, pelo depósito, pela erosão, pela corrente.

Para pensar essa reorientação do arquivo na direção das linhagens afrodiaspóricas, a categoria de amefricanidade, de Lélia Gonzalez (2020), é especialmente produtiva, porque nomeia uma unidade histórica forjada na diáspora, sem apagar matrizes africanas, e insiste na centralidade da experiência "fora da África" e de suas dinâmicas culturais de resistência. Em vez de ler "Brasil" como narrativa una, o que Motta faz é reconstituir Brasil como constelação de experiências amefricanas, em que a casa, o corpo e a maternidade não são temas privados, mas dispositivos políticos de sobrevivência e memória.

Na concepção moderna de nação, o território costuma ser apropriado como propriedade e como fronteira, sendo visto como um espaço governável, cartografável, administrável. Motta sugere outro regime: o território como arquivo vivo e, portanto, como fonte de interrupção do discurso nacional. Se o lugar sabe, então a nação não pode controlar integralmente seu próprio passado, pois há saberes que escapam à escrita oficial, há lembranças que insistem na paisagem, há espectros que atravessam as margens. O luto deixa de ser apenas psíquico e torna-se também geográfico. E a maternidade, por sua vez, deixa de ser apenas doméstica, tornando-se territorial, pois depende de condições materiais de permanência e transmissão.

Também com Lélia Gonzalez podemos compreender que a nação brasileira se organiza por uma gramática de poder que naturaliza a centralidade branca (europeia) como medida de cultura, civilização e família legítima, ao mesmo tempo que empurra as experiências negras para uma zona de folclore, desvio ou ausência. O efeito disso, no plano do arquivo, é duplo: de um lado, a família negra é frequentemente representada como falta (falta de pai, falta de nome, falta de origem documentável); de outro, quando aparece, tende a

ser enquadrada por estereótipos que retiram dela densidade histórica – a mãe negra como força de trabalho, como "suporte" de outras casas, como corpo disponível, e não como centro de genealogia. Esse enquadramento é uma tecnologia de um arquivo-nação. Não se trata só de "não ter documento", mas de ter uma forma de inscrição que desautoriza a maternidade negra como fonte de linhagem, transmissão e história.

O racismo, para Sueli Carneiro (1993), é uma estrutura que define quem tem pleno estatuto de humano (e, portanto, quem tem direito à memória pública, ao luto reconhecido, à "família" no sentido forte do termo). Quando a humanidade é administrada de maneira desigual, o arquivo nacional não apenas registra menos: ele reconhece menos. Assim, a matrilinearidade negra – muitas vezes responsável por manter laços, nomes, narrativas e sobrevivências em contextos de violência social – aparece como uma espécie de arquivo vivo que não coincide com os critérios dominantes de evidência, legitimidade e monumentalização. Motta encena esse ponto quando sugere que

> [...] mortos são corpos do mundo que não são mais corpos de ninguém.
> Um corpo separado de sua memória não é mais uma pessoa.
> Não adianta colocar uma placa pra dizer quem foi.
> Mandar fazer uma lápide com foto também não (Motta, 2022, p. 83).

O problema é o regime social que decide quem pode ser lembrado e como.

Talvez a força do livro de Aline Motta resida também no fato de que ele não prova a matrilinearidade negra por meio de uma genealogia estabilizada e maternável. Ele a faz aparecer como trabalho, como gesto de sustentação do vínculo em condições históricas de rasura. Por isso a imagem das "gavetas no ar" é tão decisiva, já que condensa uma cena em que arquivar é perigoso – "vou ser descoberta… vão me chamar de doida" (Motta, 2022, p. 93). Lidas à luz de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, essas gavetas são tanto metáfora da memória íntima, quanto figuram o modo como, em um "arquivo-nação" racializado, a família negra frequentemente é empurrada para uma zona de não legitimidade – como se seus vínculos precisassem existir em registro precário, sussurrado, para não serem punidos, ridicularizados ou desautorizados. Resgatar a matrilinearidade, como faz a autora nesse cenário, é uma tecnologia de sobrevivência, um saber que recompõe, transmite e guarda quando a forma pública de arquivo falha.

*

Temos visto o quanto Aline Motta quebra a genealogia como linha natural e propõe uma contragenealogia em que o presente (a filha) precisa ancestralizar o passado, para devolver-lhe o estatuto de pessoa, história e pertencimento – uma forma de dizer que, quando a nação apaga, o vínculo tem de reinventar o tempo. O próprio formato-livro é parte da disputa. *A água é uma máquina do tempo* se assume como montagem. O objeto livro, na cultura brasileira, não é só suporte, mas uma instituição de prestígio, uma máquina de consagração e, também, um instrumento histórico de exclusão (quem publica, quem é citado, quem entra em acervos, quem vira "autor"). Ao construir um *livro-montagem*, que mistura documento, fotografia, fragmento, voz e fabulação crítica, Motta faz do livro um contra-arquivo, sem pedir autorização ao arquivo-nação para existir, tensionando seus critérios, devolvendo densidade histórica a uma linhagem negra e, com isso, perturbando a fantasia nacional de origem conciliada. Em outras palavras, o livro vira uma espécie de contramonumento portátil, que disputa o sensível e o pensável – isto é, disputa *quais* famílias podem representar o Brasil e *como*.

O diálogo mais incisivo com a chamada identidade literária brasileira aparece, quando Motta reinscreve no próprio livro o conto machadiano "Pai contra mãe". Ela cria um mapa do Rio de Janeiro a partir de frases recortadas do conto, reconstituindo uma parte da cidade onde a narrativa se passa, mas que deixou de existir por obras e demolições. De um lado, convoca a autoridade de Machado – autor-símbolo da literatura nacional; de outro, desnaturaliza a cidade e o cânone como permanências, mostrando que ambos são também produtos de apagamentos materiais (demolições, reformas urbanas) e simbólicos (quais vidas entram na cena literária, e como entram – como no caso do embranquecimento de Machado).

Após narrar um episódio em que Machado teria sido fotografado depois de uma síncope no cais, o texto registra que ele refazia mentalmente trajetos de personagens pelo centro e pergunta se esse memorial ainda faria sentido no futuro. Motta pega este "memorial de trajetos" (um arquivo mental de cidade e literatura) e o transforma em contramemorial, porque o seu mapa não celebra apenas a *flânerie*, remete mais a uma geografia de violência e controle que o conto expõe.

E é importante lembrar o núcleo de "Pai contra mãe": o conto descreve a prática de captura de pessoas escravizadas, centrada no personagem Cândido, e encena um dilema brutal em que a sobrevivência de sua família pobre depende da captura de uma mulher escravizada que está grávida, Arminda, e que acaba abortando ao tentar fugir da captura. "Nem todas as crianças vingam", escreve Machado, para refletir sobre o que significa nascer e viver numa sociedade atravessada pela violência e pela precariedade. Motta recorta esse enunciado e o desloca: "Nem todas as mães vingam" (Motta, 2022, p. 15).

Se o Brasil funda-se, também, por regimes que interrompem maternidades, seja por morte, expropriação, separação, seja por abandono institucionalizado, então o luto materno não é acidente, mas uma estrutura histórica. A passagem de "crianças" para "mães" muda o ponto focal: do destino biológico ("vingar"), para a condição social da maternidade em meio à violência. Em outras palavras, Motta lê Machado a contrapelo, sem a intenção de reiterar o conto como uma grande denúncia já assimilada, mas atualizando nele um diagnóstico sobre o modo como a nação organiza quem pode maternar, quem pode perder, quem pode ser reconhecida como sujeito do luto.

Ao trazer Machado não como monumento, mas como matéria recortável (mapa), Motta transforma o cânone em arquivo – portanto em algo que pode ser remontado, reendereçado, devolvido às suas violências de origem. O que ela reivindica, no fundo, é uma identidade literária brasileira que seja capaz de conseguir incluir, no seu mapa, as rotas do cativeiro, do pós-Abolição, da roda dos enjeitados, das maternidades interrompidas, das mulheres que "não vingam", porque a nação não as deixa vingar. Desloca-se, assim, o centro de gravidade do que se chama "Brasil": do romance conciliatório para o inventário ferido, do arquivo oficial para o arquivo de família, do mapa urbano para o mapa de perdas.

*

A nação, pensada como narrativa, vive nessa ambivalência: ergue arquivos para fundar continuidade (uma origem, uma tradição, uma família ampliada chamado "povo"), mas ao mesmo tempo precisa destruir – ou neutralizar – os traços que desorganizariam essa continuidade. Em um país cuja história colonial é constitutiva, o arquivo nacional funciona como máquina dupla, ao dar forma pública a certos mortos e impedir outros de "causar desordem". Conforme escreve Achille Mbembe em "O poder do arquivo e seus limites":

> A melhor maneira de garantir que os mortos não causarão desordem é, [*sic*] não apenas enterrá-los, mas enterrar também os seus "restos", seus "destroços". Arquivos são uma parte desses restos e destroços e, desse modo, eles desempenham um papel religioso nas sociedades modernas. Entretanto – lembrando sempre a relação entre os documentos e a arquitetura onde são armazenados – eles também constituem uma espécie de sepulcro onde esses restos descansam (Mbembe, 2022, p. 4).

Essa leitura intensifica-se, quando aproximamos Mbembe de Jacques Derrida (2001). Em *Mal de arquivo*, o arquivo aparece atravessado por

pulsões: há desejo de guardar, mas há também uma força que trabalha para destruir o arquivo, devora seu arquivo e apaga os próprios traços; uma pulsão anarquívica, arquiviolítica, por vocação silenciosa, destruidora do arquivo. Motta não visita o sepulcro para venerá-lo, mas para escutar o que nele foi enterrado vivo ou enterrado sem nome. A obra desloca a pergunta clássica ("o que aconteceu?") para outra, mais instável ("quem pôde ser lembrado?"; "quem pôde ser mãe?"; "quem pôde ser filho?"). O arquivo, aqui, deixa de ser garantia de verdade e se torna cena de luto.

Esse ponto é decisivo para pensar maternidade e nação, porque a maternidade, no imaginário nacional, costuma ser invocada como metáfora de origem e cuidado (a "mãe-pátria", a "nação mãe", a família nacional). Mas Motta mostra o avesso: maternidade, sob colonialidade, é também o nome de uma violência estrutural de separação, de desautorização e de apagamento. Não se trata aqui de idealizar a mãe: trata-se de reconhecer como a figura materna – enquanto vínculo, nome, transmissão – foi historicamente sabotada, quando se tratava de mulheres negras e de seus descendentes. O resultado é um luto que não encontra amparo nem em lápides, nem em placas, nem em fotografias como garantia. Os dispositivos convencionais de monumentalização falham, porque o problema não é apenas a ausência de objeto; é a ausência de regime social de reconhecimento.

A nação brasileira frequentemente foi narrada como se a casa fosse lugar de conciliação: a família como célula pacífica do social. Motta desmonta isso. A casa é também lugar de fantasmagoria e de risco, e a maternidade pode ser uma prática de arquivo contra o apagamento. O arquivo da artista não se constrói apesar da fragilidade – constrói-se como reconhecimento de que a fragilidade é estrutural. A água é o contrário do sepulcro, pois ela desenterra, desfaz a arquitetura, invade, infiltra e devolve restos. Por isso ela é antiarquivo, já que não permite que o passado se aquiete.

Motta parece operar, então, uma política do luto que não aceita a pacificação. Se o arquivo oficial quer evitar que os mortos causem desordem, Motta devolve aos mortos o direito de desordenar – de interromper o agora. O luto, nesse sentido, não se aproxima de um culto necrofílico, mas de uma crítica de Estado, de uma recusa de que a morte (e a vida) de certos grupos seja tratada como resto sem memória.

"Ela disse para não colocar nas palavras a minha própria destruição e não celebrar a ruína, nem como elemento estruturante de beleza" (Motta, 2022, p. 129). A mãe pede e é uma das poucas vezes em que a filha não desobedece. Mesmo em meio aos entulhos do colonialismo, Aline Motta, nessa obra, nos faz olhar para sua montagem com um pensamento que sempre está à espreita: diante das ruínas, assim como algo parece ter sido destruído, algo também parece prestes a começar.

Referências

CARNEIRO, Sueli. Mulher negra. *Cadernos Gelédes*, São Paulo, IV, p. 09-41, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afrolatinoamericano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução: Fernanda Silva e Souza; Marcelo R. S. Ribeiro. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

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

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In.: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia (Orgs.). Refiguring the archive. London: Kluwer Academic Publishers, 2002, pp. 19-26. Disponível em português *in:* https://memoriayficcao.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/08/mbembe-achille.-o-poder-do-arquivo-e-seus-limites-1.pdf

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

MOTTA, Aline; FLORES, Livia; DE OLIVEIRA, Dinah; LEAL, André; COPQUE, Bárbara; DAMACENO, Janaína; SOMMER, Michelle Farias. Linhagem é linguagem: entrevista com Aline Motta. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 47, p. 11-41, jan./jun. 2024.

Francielly Baliana. Atualmente professora do Departamento de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Realiza pós-doutorado em Letras na Universidade Federal de São Paulo e é doutora em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo (USP).

Email: bg.francielly@gmail.com

Declaração de Autoria

Francielly Baliana, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 14/01/2026
Aceito em: 03/03/2026