DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

DE TRAPOS E OSSOS: MÃOS EM NEGATIVO EM *DEBAIXO DA NOSSA PELE*, DE JOAQUIM ARENA

RAG'N'BONES: NEGATIVE HANDS IN DEBAIXO DA NOSSA PELE*, BY JOAQUIM ARENA*

Clarisse Dias Pessôa
Universidade Federal Fluminense
clarissepessoa0507@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-7537-9697

RESUMO

Sob a pena de Joaquim Arena, *Debaixo da nossa pele: uma viagem* (2017) empreende uma jornada ao interior de Portugal, subindo o rio Sado seguindo os rastros de escravos das lavouras de arroz, que chegaram ao país ao longo dos séculos. Esta viagem revela diversos caminhos ao lançar suas luzes nas histórias de personagens negras que figuraram nas cortes europeias, nas artes, nas guerras e na política e ainda evidenciando as relações que surgem dos trânsitos mais recentes de cabo-verdianos ao sair das ex-colônias portuguesas e que atualmente, ocupam o lugar de imigrantes indocumentados e indesejados no continente europeu. Em busca dos vestígios desse Portugal outro, invisibilizado e silenciado pela história, é por onde a obra traça seus caminhos. Nesse sentido, esta comunicação se debruçará sobre os trânsitos entre literatura e outras artes, e nos caminhos empreendidos pelo narrador-trapeiro na busca do pó da História da Europa Ocidental. Para dar suporte a análise que este artigo se propõe, autores como Walter Benjamin, George Didi-Huberman, Jacques Derrida e Aby Warburg serão de fundamental valia.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquim Arena, Debaixo da nossa pele, coleção, corpo, pós-colonialismo.

ABSTRACT

Under the pen of Joaquim Arena, Debaixo da nossa pele: uma viagem *(2017) embarks on a journey through the interior of Portugal, traveling up the Sado river following the tracks of rice plantation slaves, who have arrived to the country over the centuries. This journey reveals different paths by shedding lights on the stories of Black characters who figured in European courts, arts, wars and politics, and also highlights the relation thet arise from the most recent migrations of Cape Verdean from former Portuguese colonies, who, nowadays, occupy the place of undocumented and unwanted immigrants in the European continent. This work traces its path in search of this other Portugal, made invisible and silenced by History. This way, the paper will focus on the transition between literature and other arts, and in the path taken by the rag'n'bone narrator efforts to collect the dust of Western European History. To support the analisys proposed by this article names like Walter Benjamin, George Didi-Huberman, Jacques Derrida and Aby Warburg will be of fundamental value.*

KEYWORDS*: Joaquim Arena, Debaixo da nossa pele, collection, body, postcolonialism.*

Ele morrerá sem mar e sem navios
Sem rumo distante e sem mastros esguios
Morrerá entre paredes cinzentas

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

> Pedaços de braços e restos de cabeças
> Boiarão na penumbra das madrugadas lentas.
> "Marinheiro sem mar", Sophia de Mello Breyner Andresen.

> [...] eu vi olhos bem próximos, intermináveis, que se observavam em mim, como em um espelho, eu vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, [...] eu vi a delicada ossatura de uma mão, [...] eu vi a circulação do meu sangue obscuro, eu vi a engrenagem do amor e a modificação da morte [...] vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei [...].
> *O Aleph*, Jorge Luis Borges

Em *O Aleph*, publicado em 1948, Jorge Luis Borges descreve um objeto como o universo ou o universo como um objeto que seria capaz de abarcar todas as coisas, não como uma simples enumeração dessas coisas, mas em uma inter-relação constante umas com as outras, pois o Aleph carrega dentro do caos, sua organização própria que nenhum homem pode mirar. A propósito da escrita de Borges, Georges Didi-Huberman (2018) irá aproximá-la à experiência de Aby Warburg ao formar o atlas ou a sua "cartografia dépaysant". Para Borges, a história universal, somente seria testemunhada pelas partículas de pó de sua étagère. Assim, é o olhar do narrador que tece a conexão entre todas as coisas vistas no Aleph, que ao ser olhado por diferentes sujeitos estabelece novas regras operatórias nas suas relações.

As partículas de pó da étagère de Borges são as testemunhas da história e também o que é esquecido por ela. Walter Benjamin, ao propor escovar a história a contrapelo, também estabelece a busca do pó mordido pelos outros do nosso tempo. "Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó" (Benjamin, 2022, p. 12). Dessa maneira, é uma viagem em busca dos restos, do detalhe esquecido, que *Debaixo da nossa pele*, publicado em 2017, pode proporcionar ao leitor através das fissuras no tempo que revelam o pó, a ruína que emerge em seu anacronismo. É somente o toque de um dedo que, ao se mover pelo mapa europeu, revela na sua digital a existência desse pó acumulado ao longo de séculos.

Obra de difícil classificação, *Debaixo da nossa pele: uma viagem* (2017) empreende uma jornada ao interior de Portugal, subindo o rio Sado seguindo os rastros de escravos das lavouras de arroz, que chegaram ao país ao longo dos séculos. Esta viagem revela diversos caminhos ao lançar suas luzes nas histórias de personagens negras

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

que figuraram nas cortes europeias, nas artes, nas guerras e na política e ainda evidenciando as relações que surgem dos trânsitos mais recentes de cabo-verdianos ao sair das ex-colônias portuguesas e que atualmente, ocupam o lugar de imigrantes indocumentados e indesejados no continente europeu. Em busca dos vestígios desse Portugal outro, invisibilizado e silenciado pela história, é por onde a obra traça seus caminhos.

O itinerário da obra parte de um encontro acadêmico no Jardim Tropical, em Lisboa, entre o narrador e Leopoldina, professora aposentada que discorre sobre a presença negra na cidade e para estranhamento do narrador, sem constrangimentos. São os rastros da ascendência de Leopoldina que impelem o narrador em direção ao interior em uma viagem aquém-mar, mas que inevitavelmente só pode ter seu destino final no litoral, na cidade de Lagos, porto de chegada dos primeiros escravizados em Portugal. A essa viagem intercala-se outra, a do próprio narrador. A viagem pessoal de um cabo-verdiano nos rastros de sua identidade conectada às trajetórias de sua família de imigrantes que reflete e condensa a história dos trânsitos de seu próprio país e da diáspora de África em Portugal.

> Depois de uma breve conversa com a livreira da Rua do Poço dos Negros, circulo por bares e pastelarias, bebo um café ou uma água. Observo atentamente o que se passa à minha volta, oiço as conversas, analiso os gestos. Talvez esteja a atravessar um momento de crise existencial ou uma espécie de neurose qualquer e esse vazio seja a nostalgia de um mundo perdido para onde inicio agora uma qualquer peregrinação. [...]
> Finalmente, nessa zona antiga da cidade começa também, por essa altura, outra metamorfose: uma família que, pouco e pouco, se vai transformando em novos portugueses. As raízes de uma vaga e obscura portugalidade, que irá criar em nós a ilusão de uma aventura extraordinariamente bem sucedida. Na verdade, o mundo não muda. Nós é que mudamos (Arena, 2017, p. 66-67).

A viagem empreendida ao interior, às margens do rio Sado, são ondas que batem de volta e ecoam na obra de Arena. Memórias esparsas, fragmentos dispersos, pinturas, esculturas, fotografias, surgem como indícios, fantasmas, espectros que conduzem esse itinerário em que um arquivo em ruínas vai sendo revelado ao longo da caminhada empreendida nos campos silenciosos do Portugal contemporâneo, em uma escrita que avança e recua no tempo como o próprio movimento das marés.

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

> Regresso à aldeia e encontro uma mulher idosa, de pele cor de terra, prendendo roupa num estendal, cá fora. Efrigénia tem os olhos cor de âmbar, das cabo-verdianas da ilha do Fogo, mas quando procuro saber sobre as antigas populações escravas que habitaram a aldeia ela olha-me, admirada, e responde com a certeza tranquila de quem não precisa de dados históricos, que *isso* nunca aconteceu na aldeia. Os daqui foram sempre brancos, ponto final (Arena, 2017, p. 151).

Ao percorrer essas estradas, a partir dessas presenças de origens fantasmáticas no interior de Portugal, Arena nos revela esse "segredo público" de que os movimentos históricos e intercontinentais de populações compulsoriamente transportadas ou impelidas a migrações ligadas às consequências que restam do colonialismo são parte fundamental dos alicerces da Europa pós-moderna.

O pó da estrada também revela sua própria situação no limiar. Segundo Walter Benjamin, a ideia de limiar não deve se confundir com a ideia de fronteira, e esse é um dos conceitos axiais para a leitura da obra de Arena. O narrador, assim como o próprio autor, nasce em Cabo-Verde e se muda ainda criança para Portugal com a família, mais tarde, já adulto retorna ao país de nascimento. É somente a morte de seu padrasto que faz o narrador novamente retornar a Portugal em busca de um acerto de contas com o país de adoção. A obra, em si, transita entre diversos gêneros, o que dificulta a sua classificação. O livro foi distinguido, em 2016, com a menção honrosa do prêmio de Ensaio pelo INCM/ Vasco Graça Moura e, apesar do caráter ensaístico estar presente, definitivamente não é o único gênero por onde a obra transita. O ensaio pode ser percebido como uma forma aberta. No capítulo intitulado "O ensaio como forma", Theodor Adorno (2003) ressalta as possibilidades do ensaio de coordenar elementos e não os subordinar a uma forma a partir das relações causais, tecendo justaposições que dispensam métodos hierárquicos, não se esquivando da fragmentação e da descontinuidade. Nesse sentido, a obra de Joaquim Arena se aproxima das diversas características do ensaio.

O próprio título da obra surge como um gesto fundamental de reflexão o dentro-fora do próprio corpo e da existência no limiar. Na contracapa junto ao título e subtítulo *Debaixo da nossa pele: uma viagem* segue outro subtítulo, "olhares", que suscita o pensar na natureza ambígua do olhar das margens – Portugal e Cabo-Verde – em busca do limiar, da terceira margem em um estar dentro e fora ao mesmo tempo. Olhares que se cruzam entre tempos e espaços, que se cruzam no limiar do sonho e que proporciona um giro, um descentramento, um retorno à origem.

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

> O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo, estão contidos na palavra *Schwellen* (inchar, intumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada de sonho (Benjamin, 2018, p. 816).

A filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2014) apresenta três categorias do limiar benjaminiano: o metafísico (que designa o "entre" em relação às categorias, como n'*O banquete*, de Platão), o físico-ontológico (um espaço-tempo que separa, uma terceira margem intermediária, de tamanho indefinido e não-fixa) e a que, talvez, seja a mais significativa para Benjamin, o histórico. Nesse sentido, o limiar se conecta à ideia de transição, em contraposição à ideia positivista de progresso. O limiar surge, dessa maneira, como um lugar de transversalidade, zonas ligadas ao fluxo, a dinâmica do constante movimento. Pode-se pensar que o limiar é um entre que também é hibridismo, um articular de contrastes, outrora intransponível.

As inúmeras possibilidades do limiar, que surge como zona intermediária e como campo incerto do sonho, da nostalgia e de objetos da memória involuntária, reconfigurando a dinâmica da história. O seu caráter híbrido, heterogêneo e instável, desmonta a linearidade e as relações de causa e efeito da história, abrindo outras possibilidades sistêmicas de narrar e arquivar. A partir da dialética das imagens, nas relações engendradas das constelações criadas nas coleções de Arena, os limiares proporcionam um movimento para trás, tensionando os diversos nós dos discursos, da experiência e dos gestos. Suas constelações se emaranham desde o primeiro encontro do narrador com Leopoldina, no Jardim tropical, uma coleção de plantas "estrangeiras". Coleções do limiar irão sendo tecidas na obra: uma biblioteca, um museu, um atlas e finalmente, uma coleção de ossos "estrangeiros".

As questões postas em xeque em *Debaixo da nossa pele* (2017) são aquelas que estão inelutável e intrinsecamente conectadas com a modernidade e suas heranças, sobretudo, quando estabelece uma meditação profunda sobre as raízes da devastação e as conecta com a violência da modernidade europeia. Desde o século XIX, a memória tem representado um recurso para lidar com as consequências da modernidade. Nessa perspectiva, Richard Terdiman (1993) propõe que a modernidade foi, desde cedo, entendida como algo marcado por perdas ininterruptas. Dois efeitos surgem como

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

consequência deste entendimento: o primeiro foi estabelecer a importância da lembrança da perda e associar as identidades europeias ao passado recordado; o segundo foi um profundo sentimento de ruptura histórica, que acabou por gerar uma crise da memória, tanto no que se refere ao nível individual como ao coletivo. Como sintoma dessa crise da memória surgem as instituições de memória, museus, arquivos, historiografias, jornais, que têm como papel principal preservá-la. Dessa maneira, modernidade e memória estão intrinsecamente ligadas.

A obra de Joaquim Arena tensiona justamente a linha entre memória e esquecimento que os arquivos da modernidade estabelecem. É, sobretudo, ao ir de encontro daquilo que está subterrâneo, debaixo da pele, nos ossos e nas entranhas da Europa, em um trânsito que se estabelece entre o coletivo e o pessoal, que a obra configura seu próprio arquivo. Um arquivo, para existir, conforme postula Jacques Derrida, em sua obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1995), necessita de um suporte, de um meio de impressão e de um poder que o tenha sob sua guarda. Nesse sentido, *Debaixo da nossa pele* (2017) tem origem em outros arquivos, que foram selecionados, manipulados e armazenados anteriormente e se tornam a própria obra um arquivo reconfigurado. Os rastros que a sua escrita persegue são remontados e retornam ressignificados.

O filósofo, em suas proposições, remonta a origem da palavra arquivo que em sua etimologia traz o *Arkhé* do grego e designa concomitantemente começo e comando, em outras palavras, origem e lei. Dessa maneira, essas seriam as premissas para sua configuração, qualquer que seja o seu formato, o arquivo partiria de uma origem e também de uma autoridade. Baseado na ideia de autoridade, Derrida estabelece a função arcôntica do arquivo, que deriva do sentido de *Arkhêions*, casas habitadas pelos magistrados responsáveis pela guarda, seleção, classificação e ordenação dos documentos oficiais, os arcontes. Estes foram os primeiros guardiões dos arquivos e exerciam o poder de interpretação destes. O princípio arcôntico carrega um sentido de consignação, não somente em um sentido corrente da palavra, de designar uma residência ou confiar, mas no sentido de reunir. Percebe-se, desse modo, que o arquivo está inevitavelmente permeado por um processo de seleção que pressupõe exclusões, assim, o arquivo é essencialmente uma falta. Um arquivo não é neutro, já que parte da seleção do poder arcôntico.

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

> Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória, nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar na falta originária e estrutural da chamada memória (Derrida, 2001, p. 22).

Nesse sentido, o narrador ao empreender a viagem ao longo do rio Sado vai comandando a construção de seu próprio arquivo de imagens. A viagem tem como objetivo encontrar os rastros da presença dos escravizados nas lavouras de arroz, a pedido de sua amiga Leopoldina. Entretanto, a viagem vai acessar as memórias do próprio narrador que retornou a Portugal em função do falecimento do padrasto, em busca de um acerto de contas com o "país de adoção". É possível que Portugal e o padrasto se sobreponham na escrita de Arena.

> Em Portugal, as notícias dão conta de madrugadas frias, tendo, inclusive, chegado a nevar em Lisboa, o que raramente acontece. O meu pai adotivo foi encontrado num dos quartos de um prédio em obras de remodelação, cujo proprietário permitia que sem-abrigos ali pernoitassem nas noites de frio mais intenso. Estava de lado, destapado, agachado, vestido e calçado. Ali por perto havia sacos de plástico, onde ele guardava as suas coisas, e uma velha mala. Vestia calças de ganga e tinha o cinto e os botões da braguilha desapertados. Dir-se-ia estar ainda a dormir, sobre o colchão, com as costas voltadas para a parede. [...] Não há dúvida em como o tempo é o nosso maior verdugo e só mesmo a própria pessoa pode cruzar o abismo que ela deixou crescer dentro de si. O meu pai adotivo morreu sem dor e sem ruído (Arena, 2017, p. 49).

Como um trapeiro (*rag'n'bone man*)[1], o narrador vai em busca daquilo que o passado não desejou, descartou ou relegou ao esquecimento, dos trapos e dos ossos da história. Em *Passagens* (2018), Walter Benjamin discorre sobre o colecionador e o trapeiro comparando-os ao ofício do historiador. O trapeiro surge como uma espécie de colecionador, que reivindica para si o poder de colecionar aquilo que seriam os dejetos da história. Ainda para Benjamin, o resto proporciona o sintoma do inconsciente daquilo que ficou recalcado na história. Ao acessar os dejetos da história, ele desloca o valor do

[1] A expressão em inglês para trapeiro (chiffonnier) é rag'n'bone man, assim eram chamadas as pessoas que recolhiam roupas descartadas, ossos e outros objetos de pouco valor para serem revendidos. Durante o século XIX, na Inglaterra, os trapos eram revendidos para a fabricação de um tipo de fio de lã conhecido como *shoddy*. Com o tempo, o vocábulo passou a assumir o significado de "segunda categoria", já que os tecidos fabricados com esse tipo de fio (que também eram nomeados *shoddy*) tinham como principal característica a sua baixa qualidade. Os ossos eram, frequentemente, revendidos para a fabricação de cola.

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

objeto de seu valor inicial, para descobrir que a ausência de seu valor primevo revela o seu valor autêntico. São os sentidos encobertos pela história que o trapeiro pode encontrar.

> É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Essa relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta "completude" <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida) (Benjamin, 2018, p. 347-348, [H 1a, 2]).

Dessa forma, o narrador em *Debaixo da nossa pele* (2017) atua como o trapeiro que coleta os vestígios da história, seus rastros e seu pó, dando acesso à "espectralidade do tempo", conforme ressalta Didi-Huberman (2015), enunciando ao mesmo tempo um resultado e um processo. Ele retira a carga semântica inicial das imagens que recupera e, assim como o colecionador-trapeiro de Benjamin, relaciona os objetos colecionados com sua própria história, pois é nessa relação que reside o caráter do colecionador. Nesse sentido, Benjamin ressalta uma concepção dialética da memória.

> O fato de uma coisa ser passada não significa apenas que ela está longe de nós no tempo. Ela permanece distante, certamente, mas seu próprio distanciamento pode aproximar-se de nós- trata-se, segundo Benjamin, do fenômeno aurático por excelência - tal um fantasma não redimido, tal um espectro [*revenant*] (Didi-Huberman, 2015, p. 121-122).

Em *Mains tendues vers l'impossible*, Georges Didi-Huberman acessa o fundo da caverna de Chauvet para refletir sobre os gestos fantasmáticos de mãos que vêm ao encontro dos olhares do presente. Um ato único e que suscita o refletir sobre o gesto e o que dele resulta. Porque é somente a partir do seu resultado que o gesto pode se revelar.

> Foi há muito, muito tempo. Não podemos datar o evento com precisão: faz uns trinta e cinco mil anos. Alguém, numa gruta tortuosa aberta o flanco de uma falésia, toma uma decisão cuja significação nós nunca compreenderemos de todo. É um gesto simples e radical, porém seguido de uma operação técnica e figural. Alguém pousa sua mão sobre a parede rochosa e projeta aí, talvez com um sopro, um halo de pigmento vermelho. Depois ele ou ela

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

> retira sua mão da parede. Aparece, então, uma impressão: uma mão negativa, dedos bem separados, e que parece desde então *acenar* [faire signe] a todo visitante desse obscuro fundo de caverna (Didi-Huberman, 2023, p. 293)[2].

Para o filósofo e historiador da arte, existe uma inseparabilidade do gesto e do resultado deste que persiste na materialidade da pedra. Dessa forma, gesto e resultado precisam ser pensados em conjunto, "pois faz parte da natureza mesma de toda impressão o ir e vir entre o que ela ofusca (esse momento de invisibilidade produzido pelo contato da mão com a parede) e o que ela torna visível para sempre depois desse contato" (Didi-Huberman, 2023, p.296). O gesto está, pois, gravado na imagem. Dessa forma, é preciso pensar também o gesto, porque além da mão há aquilo que a mão deseja e também aquilo que ela deixa. A mão no fundo da gruta de Chauvet acena para o outro, para olhos que buscam algo no fundo de uma caverna obscura. Uma mão desejante que se estende em direção ao outro, seja para aproximá-lo ou afastá-lo. A história da arte, ainda segundo Didi-Huberman, possui uma constelação de mãos, de imagens que acenam de forma constante e misteriosa.

Muitas são as mãos que acenam do passado na constelação criada por Arena, especialmente as mãos de estrangeiros, sujeitos que estiveram em constante trânsito em diferentes tempos e em diversas circunstâncias de suas vidas. Um atleta da era do Império Romano, uma jovem na Inglaterra georgiana, um general exilado, religiosos de diversos tempos em África e nos Estados Unidos, a corte de escravos anões de D. Maria I e tantos outros. Se por trás de todo aceno existe o desejo, podemos perguntar o que desejariam as mãos que acenam nas imagens postas em relação em *Debaixo da nossa pele* (2017).

O primeiro encontro com Leopoldina aconteceria em um acalorado debate sobre a obra flamenga do século XVI, "O chafariz d'El Rey". A partir das discussões acerca dos enigmas da mestiçagem na cidade de Lisboa, suscitada pela obra, o narrador desenvolve outra reflexão. Apesar da aparente harmonia que o quadro quinhentista sugere no bairro da Alfama entre brancos e negros, o tratamento dado aos mortos revelaria aqueles que estão realmente "em casa" e os outros. Os corpos dos negros, considerados seres sem

[2] A tradução do excerto é de autoria da Prof.ª Drª Monica Fagundes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

alma, inicialmente eram jogados da Quebrada de Santa Catarina, mais tarde, por questões sanitárias passaram a ser jogados no Poço dos Negros e cobertos com cal.

> [...] os negros e a negras do Chafariz d'El Rei estão destinado a passar a posteridade como pássaros cegos e sem alma. As cabeças são um borrão de azeviche, sem boca, orelhas, nariz ou olhos. A igreja decretou que não têm alma, nada resta então para refletirem. O Além cristão é coberto de jardins e anjos encantados. O pagão, por um mar de sombras e correntes de ar frias. A ausência de alma, que lhes nega a salvação, faz deles *persona non grata* em qualquer chão de cemitério cristão. Resta-lhe o Poço dos Negros e o lençol de cal como derradeira morada (Arena, 2017, p. 22).

A reflexão sobre o fato da morte, que supostamente iguala todos os homens, mais diferenciar do que igualar não estava na ordem do dia. Entretanto, para quem estava de volta a Portugal depois da morte do Padrasto em condições sem nenhuma dignidade, um estrangeiro como ele próprio, que tem sua vida inelutavelmente ligada aos trânsitos e ao pequeno país ibérico, a morte longe de casa surge como ponto fulcral. A filósofa Bárbara Cassin (2024), ao postular sobre o sentimento de se sentir em casa, esbarra com as significâncias da palavra nostalgia, e ainda sobre quem é o próprio e quem é estrangeiro. É através da figura de Ulisses, e do retorno estabelecido por ele, que ela vai abordar questões que parecem ser importantes para a compreensão daquela que surge como uma das questões axiais da obra de Arena: Quando temos o direito de nos sentirmos em casa?

Nesse sentido, Cassin ressalta que a nostalgia é um sentimento capaz de colocar o espaço e o tempo em relação. A nostalgia, não seria simplesmente a saudade de casa ou do retorno para casa, é um sentimento que remete à origem, mas essa própria não deixa de ser uma ficção. Entretanto, para a autora, só é possível se sentir em casa quando vivos e mortos são acolhidos com hospitalidade. Ulisses abandona Calipso e a imortalidade que ela lhe oferece para ir ao encontro da mortalidade e do envelhecimento na sua Ítaca. "O amor em outro lugar, o amor de outro lugar, cede diante do desejo do mesmo. Mais do que a beleza soberana de Calipso, mais do que a eternidade a nostalgia escolhe a finitude e, *oikade,* a casa. Voltar para casa é cair sob o destino comum: envelhecer, morrer" (Cassin, 2024, p. 27).

As fotografias, pinturas e esculturas que compõem a coleção de Arena surgem como espectros, mãos que, assim como aquela da caverna de Chauvet, acenam do passado. São as mãos daqueles estrangeiros que foram relegados as sombras da história, que compõem

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

na obra um lugar que possibilita a hospitalidade para aqueles que, sendo marcados pelo trânsito, são também marcados como o outro até mesmo na morte. Ainda na casa de Leopoldina retoma uma gravura em que aparece a reprodução de um quadro do final do século XVIII. Durante uma visita, a professora irá contar para o narrador a história de Dido Belle, recentemente descoberta. A menina negra que aparece no quadro é levada ainda bebê das Caraíbas para Kenwood, nos arredores de Londres, por um capitão da marinha inglesa, que irá criá-la como sua filha.

Figura 1: David Martin, Portrait of Dido Belle and Lady Elizabeth.

Fonte[3]: LIBES, Kenna. "1778 – David Martin, Portrait of Dido Elizabeth Belle Lindsay and Lady Elizabeth Murray". Fashion History Timeline, 2020. Disponível em: https://fashionhistory.fitnyc.edu/1778-martin-dido-elizabeth/.

As mãos são marcantes nas figuras retratadas. Assim, a afetuosidade com que a mão de Elizabeth Murray toca Dido Belle é o fator que poderia acenar o caráter de intimidade das duas jovens, entretanto, ao analisar outros retratos da época pode-se perceber uma recorrência de mãos de senhores que pousam sobre seus serviçais. Nesses retratos, o toque jamais é retribuído, assim como os olhares que não se cruzam com o do observador. O olhar de Dido e o fato das duas vestirem roupas de seda e colares de pérolas são fatores que contestam a teoria de que Dido seria aia de Elizabeth. O narrador revela que as duas viveram como irmãs. Em 1782, Willian Murray em seu testamento reafirma a liberdade de sua sobrinha-neta e se declara honrado de sua amizade. Dido Belle faleceu aos 43 anos, deixando dois filhos.

[3] Utilizo aqui a imagem colorida do quadro, disponível em: https://fashionhistory.fitnyc.edu/1778-martin-dido-elizabeth/ . A obra aqui retratada encontra-se na página 35 de *Debaixo da nossa pele*, em preto e branco.

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

> Uma é branca de pele luminosa e tem um vestido de balão cor-de-rosa, rendilhado de branco nos braços e no peito. O cabelo está apanhado. A mão esquerda segura um livro aberto e a direita está poisada, com afetuosa familiaridade, na perna da outra, de raça negra, que está vestida também de branco, com um buquê de flores no braço esquerdo.
> Se o turbante banco com o penacho e o colar ao pescoço elevam o mistério desta última, o sorriso, esse, é de uma Mona Lisa. O indicador direito aponta enigmaticamente para a face (Arena, 2017, p. 34-35).

O dedo de Dido Belle aponta para si mesma, esse movimento fugidio parece mostrar atenção para o corpo que se desloca em um movimento que contrasta com a pose inerte de Elizabeth, que quase precisa se esticar para que toque de leve a figura que escapa. Imobilidade e movimento geram tensão na obra, onde o drapeado do vestido e os acessórios em movimento remetem a figura da ninfa de Ghirlandaio que figura o afresco "O nascimento de São João Batista" (1485-1490). Em sua tese doutoral, Aby Warburg discorre sobre a sobrevivência das ninfas na arte. A ninfa nas obras do historiador da arte se revela na forma da vida em movimento.

Figura 2: Domenico Ghirlandaio. Detalhe de *O nascimento de São João Batista*. 1485-1490. Afresco, Florença, Santa Maria Novella, capela dos Tornabuoni.

Fonte: https://i0.wp.com/cartacampinas.com.br/wp-content/uploads/10559-birth-of-st-john-the-baptist-domenico-ghirlandaio.jpg.

Seguindo os passos de Warburg, outros pensadores se debruçaram sobre a ninfa e a sobrevivência da imagem. Georges Didi-Huberman postula que a ninfa de Ghirlandaio surge como enorme potencial arqueológico. Diante dos drapeados uma constelação de tempos se forma. Suas peças de roupas são movidas por ventos de outros tempos. Nesse

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

sentido, a questão esmiuçada por Aby Warburg de quem são as ninfas, de onde vêm, se complementa com a questão posta por Didi-Huberman, "Ninfa, Aura, Gadiva... Então para onde elas vão, todas as ninfas desse sutil panteão (panteão da memória e do tempo, do vento e do drapeado, do luto e do desejo?" (Didi-Huberman, 2002, p. 11). Em seu Atlas mnemosyne, Warburg catalogou suas diversas aparições. A professora Daniela Campos conclui:

> As eróticas e inquietantes Ninfas foram para muitos lugares em inconstantes tempos. A Ninfa percorre a história da arte como um verdadeiro fóssil em movimento. A donzela com de pés ligeiros perpassa e embaralha o tempo. Mostra, como tanto escrevera Georges Didi-Huberman, que na imagem não visualizamos o tempo puro. A imagem é o território do anacrônico, e a Ninfa anda, sempre apressada, por ele (Campos, 2018, p.75).

A ninfa é antiga e ao mesmo tempo contemporânea, nunca cessa o seu movimento. Ela está em esculturas antigas, nas pinturas e nas fotografias, ela reúne em si memória, desejo e tempo. "[...] a Ninfa não é mais do que uma bela estrangeira na história na qual ela faz sua aparição" (Didi-Huberman, 2015a, p.55, tradução nossa)[4]. Portanto é para uma ninfa negra, "deusa pagã no exílio", que o dedo de Dido Belle aponta.

Outros dedos aparecem ao longo da obra. Com cerca de três metros de altura, é também como um dedo que o obelisco de Algalé surge como "um símbolo que parece estar ali apenas para corporizar o vazio que resta da futilidade das guerras e das batalhas gloriosas." (Arena, 2017, p. 94-95). O monumento que se encontra em meio a campos quase inacessíveis de Alcácer do Sal, marca a execução de jovens do exército liberal por soldados miguelistas no século XIX, episódio disparador da deserção do tetravô de Leopoldina do exército absolutista. O termo monumento tem origem no latim *monio* ou *monare*, que possui o sentido de revelar, predizer, advertir, indicar a existência de algo. A expressão latina *horrenda monore* usada para predizer possíveis desgraças evolui para gerar a palavra *Monstrum,* caracterizando a forma visível desse mal. Um *monumentum* se torna a concretização da advertência, da evocação, que revela e mostra algo.

[4] No original: *Ninfa n'est qu'une belle étrangère dans l'histoire où elle fait son apparition.*

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

Figura 3: Obelisco de Algalé.

Fonte: ARENA, Joaquim. **Debaixo da nossa pele**: uma viagem. Lisboa: INCM, 2017. p. 96.

A lenta busca empreendida pelo interior de Portugal aponta para outra viagem, aquela realizada por A., narrador de *Viagens na minha terra*, escrita em 1846 por Almeida Garrett. Não é somente a busca das raízes de um certo Portugal o que aproxima as duas obras, mas em diversos momentos as duas narrativas se complementam, aproximam ou distanciam, estabelecendo um intenso e contínuo diálogo entre tempos e narrativas.

Apesar das inúmeras conexões possíveis entre as obras, este artigo se deterá na passagem pela ponte sobre os charcos de Barrosinha. Diferente da Ponte de Asseca, atravessada por A. e que demarca uma grande vitória dos liberais, a ponte atravessada pelo narrador de *Debaixo da nossa pele* (2017), demarca a região da maior derrota destes, fato marcado pelo Obelisco de Algalé, mostrando que toda história pode ser contada de diversos pontos de vista. Entretanto, se os locais nas duas obras marcam grandes derrotas de diferentes lados de uma guerra fratricida, o sentimento da irracionalidade das guerras e de suas razões injustificadas que se revelam a longo prazo surgem nas duas obras. Mesmo que a história possa ser contada de formas diferentes a destruição não se justifica seja para os vitoriosos ou para os perdedores. Nas *Viagens*, A. tece uma enorme reflexão sobre a pequenez das vitórias de uma guerra se comparadas as inúmeras perdas e sacrifícios que custam.

> Mas não sou filósofo, eu: estive no campo de Waterloo, sentei-me ao pé do Leão de bronze sobre aquele monte de terra amassado com o sangue de tantos mil, vi – e eram passados vinte anos –, vi luzir ainda pela campina os ossos brancos das vítimas que ali se imolaram a não sei quê... Os povos disseram que à liberdade, os reis que à realeza...

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

> Nenhuma delas ganhou muito, nem para muito tempo com a tal vitória... (Garret, 2012, p. 65).

Ao pensar o monumento e o seu papel cultural, Walter Benjamin postula que "nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura." (Benjamin, 1994, p.225). Outra definição de monumento, suscitada por Jacques Le Goff, também traz como uma das possibilidades de aproximação de seu significado à morte.

> A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo europeia men, que exprime uma das funções essenciais do espírito (mens), a memória (memini). O verbo monere significa 'fazer recordar' donde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O monumentum é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os actos escritos. (...). Mas desde a antiguidade romana o monumentum tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de escultura: arco do triunfo, coluna, troféu, pórtico etc.; 2): um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte (Le Goff, 1990, p. 95).

Um monumento preserva a possibilidade fugidia da memória, que surge, dessa forma, como perpetuação do que existiu após a morte, como uma lembrança da sua indiscutível presença e a inevitabilidade do esquecimento. Nesse sentido, somente o nome de alguns dos mortos gravados nas faces do obelisco e o pó de seus ossos é o que resta, mas o que esse dedo aponta é a barbárie ressaltada por Benjamin.

> Os restantes, cujo nome o tempo apagou a superfície gasta da pedra, estão agora definitivamente mortos. Para além da traição a essa ideia de um presente perpétuo e da batalha que sela para séculos o destino de um povo, no ar fica também o fio de um sentimento de inutilidade que por vezes resulta da História. A poeira que resta desse eterno combate com o caos, a desagregação e a decomposição que se segue. (Arena, 2017, p. 97)

A obra de Arena, dentre tantas mãos, finaliza com um último aceno, não ao acaso uma mão que surge como rastro dos primeiros escravos africanos trazidos para Portugal no século XV. Os ossos de duas falanges ornadas com os restos de um anel de cobre foram encontrados durante as escavações para a construção de um estacionamento na cidade de Lagos e estão, inicialmente, expostas no antigo Mercado de escravos, como

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

parte de uma exposição. A última mão a acenar remete às Crónicas dos feitos da Guiné, de Gomes de Zurara, escrito entre 1452 e 1453.

Figura 4: Ossos de duas falanges.

Fonte: ARENA, Joaquim. **Debaixo da nossa pele**: uma viagem. Lisboa: INCM, 2017. p. 313.

Como a mão em negativo da caverna de Chauvet, os ossos da mão que acenam da obra de Arena fazem um gesto que se levanta, um gesto fantasmal, originado das sombras de um tempo violentamente reprimido que reaparece no presente. Inevitável lembrar as alianças tecidas pelo sujeito poético na Arte Poética I, de Sophia de Mello Breyner Andresen: "Em Lagos em Agosto o sol cai a direito e há sítios onde até o chão é caiado. O sol é pesado e a luz leve. Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra. A sombra é uma fita estreita. Mergulho a mão na sombra como se a mergulhasse na água." (Andresen, 2011)[5]. Assim, Joaquim Arena mergulha sua mão na sombra de Lagos, em busca dos acenos do passado daqueles cobertos pelo manto do esquecimento de quatro séculos.

> Dos 155 esqueletos de escravos africanos encontrados numa velha 'lixeira' neste local, durante as obras de escavações do Parque de Estacionamento do Anel Verde, a maior parte estava com as mãos e um dos pés amarrados. Manietados como sempre viveram, indicando que haviam sido atirados para sua última morada – misturados com lixo doméstico- com as marcas e os símbolos da sua miserável condição (Arena, 2017, p. 314).

Diferente da morte dos combatentes liberais, para esses corpos não há monumento, não há nenhum sinal no local onde seus corpos foram encontrados. Em *Cascas* (2013), Didi-Huberman a partir de uma visita Auschwitz-Birkenau, ressalta como Auschwitz, um

[5] Arte Poética I foi publicado pela primeira vez na revista Távola Redonda em dezembro de 1962.Em 1967, Arte Poética I e II foram publicadas com alterações em Geografia de 1967. O trecho aqui selecionado encontra-se em https://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-i.html Acesso em: 31 dez. 2024.

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

espaço de barbárie é transformado em um espaço de cultura, interrogando-se de que maneira essa transformação poderia apagar os rastros do sítio arqueológico, encobrindo a barbárie. "Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para construir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?" (Didi-Huberman, 2013, p. 108).

Ao deixar a exposição do antigo mercado de escravos, o narrador-trapeiro vai em busca do sítio arqueológico, do cemitério/lixeira. Para Didi-Huberman, é preciso olhar como um arqueólogo, "olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar com o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desparecido (Didi-Huberman, 2013, p. 117). É a esse olhar que os mortos retribuem, pois eles continuam aqui, a partir do que está enterrado, submerso, debaixo da terra, das águas, da pele. Segue então em busca do cemitério esquecido, que ainda no século XXI enterra os ossos daqueles descendentes da diáspora, como seu padrasto, cadáveres esquecidos nas ruas sem piedade. Mas a busca é infrutífera, o sítio não está lá, não há lápides, não há túmulos, não há rastros no antigo vale da Gafaria, em Lages.

> É um local belo e silencioso. Um tapete de relva cobrindo um rastro da morte e esquecimento.
> Para além do ruído dos carros, ouvem-se cigarras, insetos no ar e o grasnar das gaivotas, mas não há qualquer informação sobre o antigo cemitério de escravos. Mas não faltam os tão preciosos *dispensadores de sacos para dejetos caninos*. Do alto da pequena colina, avisto ao longe a baía azul e a praia de Portimão, com as suas torres modernas junto à marginal. À minha direita ficam os edifícios de apartamento modernos de seis andares com o movimento fluido de carros nas ruas, e num dos lados do vale há um parque infantil com equipamentos de lazer para jovens skaters e uma área que me parece ser para espetáculos (Arena, 2017, p. 314-315).

O caminho percorrido por ele é um caminho de luto. Um luto histórico, que encontra pistas de skate e um parque infantil como túmulos de um passado enterrado e esquecido. Assim, retorna para o museu e se apropria dos ossos dos dedos, suas próprias cascas, como aquelas coletadas por Didi-Huberman em Auschwitz-Birkenau vestígios de um "outrora" que dialeticamente se relaciona com o "agora". Corpo e memória se entrelaçam para acessar os rastros de um passado esquecido.

> No sentido mais estrito, portanto, assim como um bom relatório arqueológico não deve apenas indicar as camadas de onde provém as descobertas, mas também e sobretudo aquelas que precisaram ser

DOI: https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2025.v22n01a69112

> atravessadas antes, a verdadeira lembrança deve, num modo épico e rapsódico, fornecer ao mesmo tempo uma imagem daquele que se lembra (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2013, p.130).

As inúmeras constelações do narrador-trapeiro formam um jogo onde uma galeria revela um escavar de forma épica e rapsódica como postula Walter Benjamin, cruzando as diversas camadas que não se reduzem a um simples inventário de obras de arte, artefatos históricos e registros pessoais trazidos à superfície, mas sobretudo uma tentativa de compreender o presente. Nesse sentido, a própria elaboração do livro surge como esse solo em que os ossos podem ser sepultados, em uma constelação de fantasmas que acenam e se unem para proporcionar a última morada do marinheiro sem mar.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I.** Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. P. 15-46.

ANDRESEN, Sophia de M. B. Arte Poética I. **Biblioteca Nacional de Portugal**, 2011. Disponível em: https://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-i.html Acesso em: 31 dez. 2024.

ARENA, Joaquim. **Debaixo da nossa pele**: uma viagem. Lisboa: INCM, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Org. Willi Bolle Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história.** Trad. e Org. João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. P. 7-20

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph.** Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CAMPOS, Daniela Q. Ninfa: a imagem da vida em movimento. **Concinnitas,** ano 19, número 34, p. 55-80, 2018. Disponível em: file:///C:/Users/Clarisse/Downloads/danicavalcante,+39886-135033-1-CE%20(4).pdf Acesso em: 28 dez. 2024.

CASSIN, Bárbara. **A nostalgia:** Quando, afinal, estamos em casa? Trad. Claudio Oliveira. São Paulo: Quina Editora, 2024.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. **Serrote**: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

DIDI-HUBERMAN., Georges. **Diante do tempo**: história da arte e o anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida**: Essai sur le drapé-desir. Paris: Éditions Gallimard, 2015a.

DIDI-HUBERMAN., Georges. **Atlas, ou, o gaio saber inquieto**. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
DIDI-HUBERMAN, Georges. Mains Tendues vers l'impossible. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Brouillards de pines et de désirs.** Paris, Les éditions de Minuit: 2023. p. 293-347.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão (*et al.*). São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

TERDIMAN, Richard. **Past present**: Modernity and memory crisis. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.