

# Imemorial: Passos no Cativoiro — Ritualizar a ausência numa caminhada com fantasmas

*Immemorial: Footsteps in Captivity —  
Ritualisation of absence in a walk with ghosts*

RUI FILIPE ANTUNES

CICANT — Centro de Investigação em Comunicações  
Aplicadas, Cultura e Novas Tecnologias  
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal  
rui.antunes@ulusofona.pt

---

## Resumo

Entre Março e Setembro de 2022, a Associação Substantivo Mágico promoveu, na zona ribeirinha de Lisboa, a caminhada performativa, *Imemorial: Passos no Cativoiro*. Uma caminhada ritual em formato de *audio walk* que, através de narrativas históricas — sobretudo do período entre os séculos XV ao XVIII —, de elementos cenográficos, e de uma composição sonora, veio (momentaneamente) propor a ressignificação dos espaços, acrescentando leituras à forma pública e interrompendo representações históricas hegemónicas. A caminhada enfatiza i) a escravatura, ii) o apagamento forçado das identidades para integração numa cultura maioritária e iii) as alteridades e a sua contribuição para o Portugal moderno. A questão que serviu de enquadramento ao projeto artístico foi: *o que não nos conta (ou nos esconde) o espaço público, este espaço por nós percorrido?* Utilizámos a caminhada como modo de inquérito para visitar o efeito das interlocuções entre espaço público, urbanismo, memória individual e coletiva. Coloca-se agora uma nova questão de fundo que fundamenta este artigo produzido à *posteriori*: *Como*

*decolonizar o espaço público?* Neste artigo vamos discutir o modo como o espaço e as paisagens urbanas são sistematizadores ativos da memória, dos sistemas urbanos de memória, do presente e do passado. E de como a arte pode ser catalisadora de mudança sócio-cultural.

—  
**Palavras-chave**

Memória coletiva | Caminhada performativa | Arte pública | Áudio-walk | Espaço urbano | Espaço público | Escravatura

—  
**Abstract**

From March to September 2022, Associação Substantivo Mágico organised the performative walk “Immemorial: Steps in Captivity” in Lisbon’s riverside area. A ritual audio-walk, which, through historical narratives — especially from the 15th to 18th century —, scenographic elements and a sound composition, (momentarily) resignified the spaces, added readings to the public form and interrupted hegemonic historical representations. The walk emphasizes i) slavery, ii) the forced erasure of identities for integration into a majority culture and iii) the “alterity” and its contribution to modern Portugal. The question defining the artistic project was: what doesn’t the public space tell us (or hide from us), this space that we walk through? We used walking as a mode of enquiry to revisit the effect of the interlocutions between public space, urbanism, and individual and collective memory. We now pose a new underlying question that grounds this posthumously produced article: How to decolonize public space? In this article we will discuss how the space and cityscapes are active systematizers of memory, urban memory systems, of the past and present. And how art can be a catalyst for sociocultural change.

—  
**Keywords**

Collective memory | Performative walk | Public art | Audio-walk | Urban space | Public space | Slavery

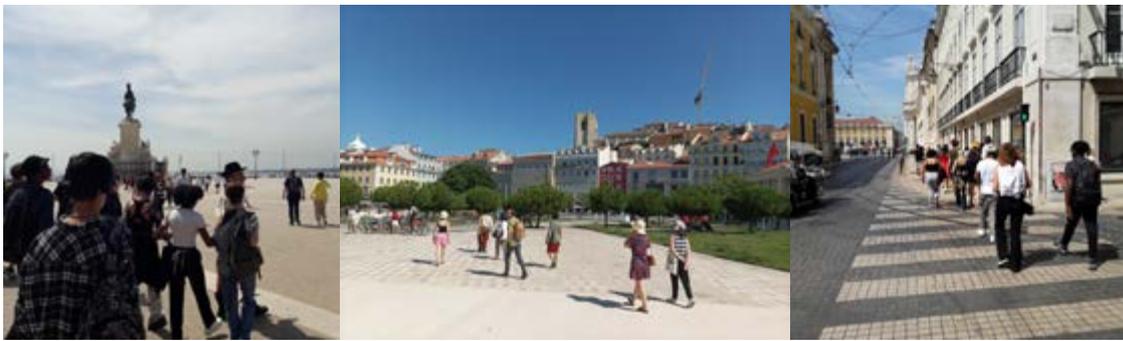


Figura 1  
Participantes na caminhada.  
Público generalista e turmas de escolas.

## Introdução

A cidade acontece, buliçosa e viva, uma cidade-devir, em acelerada mudança. Num outro nível temporal, a cidade vive uma transformação constante, mas numa aparente imobilidade, apresentando-se quase estática, deixando operar o urbanismo e a arquitetura numa escala que transcende a do tempo humano. Os ritmos do quotidiano de uma cidade são diversos e estes operam, e operam-na, em escalas múltiplas (Lefebvre, 2004/1992). Neste encontro de ritmos vai-se formando um palimpsesto de acontecimentos, de narrativas vividas e históricas. Camadas de tempo justapostas, incrustadas em múltiplos estratos físicos e virtuais. Camadas que se vão sobrepondo, tocando-se, mas nem sempre dialogando, como um pó que se confunde com a tinta nas fachadas. Nem sempre visíveis, são camadas sem forma estrutural física que continuam a informar o presente, mesmo que pela sua ausência. Memórias estratificadas que constituem (também) a cidade.

Neste artigo propomos discutir a caminhada *Imemorial: Passos no Catifeiro* que foi efetuada na zona ribeirinha em Lisboa, por nove vezes, entre março e setembro de 2022. Este é um projeto *site-specific* que convoca a história da cidade, visitando alguns dos seus lugares, das suas camadas históricas, das suas presenças reais e espectrais. Ao produzirmos a presente discussão sobre esta caminhada estaremos a pensar na relação do corpo em movimento com o espaço envolvente, da relação do urbanismo e arquitetura sobre o humano e a sua memória. Este trabalho inscreve-se num período de crise social, em que, a partir de articulações entre filosofia, estudos culturais e teoria pós-colonial, a sociedade ocidental vislumbra uma tomada de consciência da captura dos dispositivos institucionais da memória e da sua instrumentalização a partir de um lugar de poder. Por isso, analisaremos o espaço como ordem construída, a uma só vez: enquanto estrutura discursiva e prática significativa, e enquanto um dispositivo participante na formação de narrativas hegemónicas — neste caso de teor imperial e colonial. *Imemorial* foi um passeio de cariz performativo que procurou interrogar o visível da cidade de Lisboa. Um evento que veio acrescentar leituras à forma pública. Por instantes.

### A caminhada como processo transformativo

A abstração modernista foi construída como uma barreira protetora contra a ameaça da história (Godfrey, 2007). Mas foi no período dos movimentos anti-arte do início do século XX, que a caminhada emergiu enquanto projeto artístico. Surgiu num contexto em que o espectro da memória ia fazendo colapsar, década após década, as estruturas do modernismo em fragmentos incoerentes. Mais precisamente, em linhas artísticas cada vez mais empenhadas nas temáticas da lembrança e do esquecimento (Farr, 2012, 13). Hoje, no contexto de uma cultura alargada da reprodução mecânica e digital, plenamente imersa no império do visual, a caminhada surge renovada. Apresenta-se como uma forma artística plena que chama a si modos de expressão diversos (áudio, objetos cénicos, elementos performativos, dispositivos media), vindo a ganhar dimensão como expressão artística alternativa — sobretudo durante a pandemia de 2020 e 2021 houve um aparente incremento de propostas neste género (e.g., TEPe, 2022).

Cada passo prepara o próximo e provém do seu anterior. O presente é passado e simultânea possibilidade de um futuro (por-vir). Para além da produção de uma sequência funcional de movimentos alternados das pernas e pés, balançados com os braços e o tronco, caminhar, graças à memória e à percepção, é sobretudo um movimento afetivo. Trata-se de fusão, “sinto em mim”: o entorno, a envolvimento, a narrativa. Caminhar é perceber, incorporar e afetar. É arte com capacidade de intervir e de produzir contemporaneidade.

Se a capacidade de fazer coincidir a política com a produção de dissenso não é controlável pelos artistas (Rancière, 2010/2000, 77) e os produtos culturais *per se* não produzem mudanças substanciais na sociedade, as expressões artísticas são indispensáveis a qualquer movimento que esteja a trabalhar para produzir essas mudanças (Rosler, 2015/1979, 119). A arte é instrumental como ponto de partida para refletir sobre o nosso espaço público. Permite-nos convocar novas formas de inquirir o real e de produzir novas representações, interrompendo assim visões históricas hegemónicas. Esta é a razão pela qual a arte é capaz de apelar a uma sociedade cujas políticas estão na raiz de traumas e preconceitos. A experiência vivida tem uma relação com a cultura e a memória. Assumindo uma significação essencial, o passado influencia os costumes e comportamentos atuais. A memória coletiva faz parte do domínio coletivo e não somente da experiência privada e individual. É uma *herança crítica*: “Pode, por exemplo, assim, falar-se de discurso dominante ou de representações e de ideias dominantes e referir-se, assim, a um campo conflitual hierarquizado” (Derrida, 2021/1993, 102).

Esta herança crítica, a memória cultural, não é, no entanto, estanque, cristalizada, ela é também modificada e ressignificada no presente<sup>1</sup>.

Esta atualização da memória cultural é assumida pelos autores da caminhada *Imemorial* no site da associação Substantivo Mágico: “Esta é uma caminhada performativa em formato de visita-guiada *audio-walk* pela zona ribeirinha de Lisboa, onde os espaços são tensionados pela invocação da memória das pessoas escravizadas, moçárabes, cristãos-novos, e seus descendentes, que neles viveram”... Para “honrar aqueles que também construíram Portugal e que fazem hoje parte do património genético e cultural desta sociedade, ao mesmo tempo contribuindo para um possível ritual reconciliatório a partir de uma temática que ensombra o passado português”. Uma caminhada ritual com uma raiz afirmadamente política.

### **O tempo como outra dimensão do espaço**

*Imemorial: Passos no Cativo* propõe uma forma narrativa que se inscreve na corporalidade, passo a passo. Neste caso, para além do registo áudio, o público é conduzido, guiado por um cicerone (Figura 2), sendo convidado a reler a história, desocultando factos e protagonistas, caminhando pelos lugares do passado e do presente para ativar o espaço de deslocamentos de corpos e de memórias traumatizadas.

*À hora combinada de cada caminhada, o grupo de participantes reunia-se no ponto de encontro com um assistente de produção que lhes distribuía o equipamento. Instantes depois, juntou-se-lhes o cicerone (Carlos Nicolau Antunes), nas suas roupagens anacrónicas, que lhes pediu para colocarem os auriculares, seguido da ativação do registo áudio no leitor mp3. Deu-se então início ao percurso.*

<sup>1</sup> Por exemplo, o movimento *Black Lives Matter* é paradigmático no sentido de mostrar que o tempo histórico funciona de um modo rizomático e não linearmente. O tempo histórico é autocatalítico, na medida em que os eventos reverberam uns nos outros. Isto é, um evento idêntico a tantos anteriores, como o de um polícia a estrangular com o joelho uma pessoa negra, proporcionou novos eventos de protesto em diferentes geografias e tempos, que funcionaram em cascata disparando reações diversas e acontecimentos em expansão geográfica. Portanto, um evento de características autocatalíticas (sistema que gera em si mesmo a expansão de uma reação em cadeia). No entanto, o mais significativo foi a modificação do contexto sociocultural em que essa reação catalítica operou. Os eventos passarão a ser lidos num novo contexto que influenciará a sua interpretação, trata-se de uma “sobre leitura”, uma “epi-leitura”. Os eventos geraram uma alteração ao ambiente social, que faz com que sejam agora interpretados face a um ambiente modificado. Sendo que essa expansão não se faz só em direção ao futuro, mas também se projeta no passado. O futuro altera o passado retroativamente. John Colton não alterou em nada os factos históricos. As suas ações e comportamentos estão registadas e arquivadas, objetivamente. No entanto, a alteração produzida no ambiente em que os factos da vida são lidos faz com que, agora, para os mesmos factos históricos, o herói se torne um vilão.



Figura 2

*Esquerda:* Uma turma de alunos do ensino secundário reúne em torno da assistente de cena que distribui o equipamento. *Direita:* Outro grupo inicia o trajeto seguindo o cicerone.

Este instante pode chamar-se de *momento propedêutico*. Os espectadores acederam ativamente a um espaço virtual, assumiram a entrada no simulacro, no espaço diegético. A partir deste instante, sabiam-se duplos: presentes no mundo tátil, mas simultaneamente em contacto com um espaço virtual. Um espaço de propriedades fantasmagóricas, poderíamos dizer, no sentido de os participantes não estarem, integralmente, nem aqui nem ali. E de estarem simultaneamente nos dois lugares. Ser ou não ser. Presença e não presença. Real ou irreal.

A caminhada faz-se por lugares de ausências (*e.g.*, Pelourinho velho<sup>2</sup>, Antiga alfândega das sete casas<sup>3</sup>, Pedro o Negro<sup>4</sup>) (Figura 3). Marcámos com a nossa presença estes espaços. Utilizando os lugares do passado e do presente, Ricardo Fonseca Mota, o autor do guião, juntou, recompôs, reconstruiu fragmentos para propor uma nova leitura destas ruas, destas praças. Nada é constante como as ruínas. Uma memória só pode ser decifrada,

<sup>2</sup> Aquando do terramoto, toda a zona do pelourinho velho foi arrasada. Com a reconstrução foi erigido um novo pelourinho na Praça do Município, a cerca de 500 metros dali. Neste lugar não existe qualquer referência ao facto de ter sido aquele espaço onde decorria a venda das pessoas escravizadas, o mercado de escravos, portanto.

<sup>3</sup> A Alfândega das sete casas, era onde se registavam as entradas do vinho, azeites, carnes, pescado, as frutas, as lenhas e os escravos, assim como artefactos chegados ao porto. Era neste local que se procedia ao registo das pessoas escravizadas antes do seu desembarque, ao registo das suas vendas, e registo das suas eventuais libertações. Estes registos perderam-se com o maremoto que se seguiu ao terramoto de 1755. No local, existe hoje o Centro de Interpretação do Bacalhau.

<sup>4</sup> Pedro o Negro é uma figura bastante oculta da história portuguesa. Aquando da invasão Filipina, o Prior do Crato organizou a força de resistência entre a qual, e sob o comando do embaixador do Congo, Pedro o Negro, se formou um batalhão de 800 pessoas de origem africana, livres e escravizadas. Com a derrota das forças resistentes Pedro o Negro foi enviado pelo poder vitorioso para Madrid, onde acabou por morrer na prisão.

‘vista’, se for justaposta, contrastada, relacionada com uma outra. (Farr, 2012, 19). Evocámos presenças fantasmagóricas para reler a história. Domínios de conhecimento, de memória, de ser, coincidentes com a nossa existência. Presenças invisíveis.



Figura 3

Apagamentos programados de memória. À esquerda: Vista da praça do Comércio, em Lisboa (também conhecida como Terreiro do Paço), sem quaisquer referências aos atos históricos de natureza traumática ali sucedidos. À direita: na localização onde esteve o edifício onde se efetuavam os registos de entrada e libertação de escravos, local carregado de memória, podemos ver que está hoje um restaurante, o Museu do bacalhau.

## Lugares de memória

Agora o espaço é uma realidade que perdura: Uma vez que as nossas impressões passam apressadamente, uma após outra, e não deixam nada na nossa mente, podemos perceber como recapturar o passado apenas por compreender o modo como ele é, de facto, preservado pela envolvente física. É para o espaço — o espaço que ocupamos, atravessamos, temos acesso contínuo, ou podemos a qualquer momento reconstruir em pensamento e imaginação — que devemos voltar a nossa atenção. Os nossos pensamentos devem concentrar-se nele para que esta ou aquela categoria de lembranças possa reaparecer. (cf. Halbwachs, 1950 citado em Boyer, 1996/1994, 137)

Halbwachs, em *Collective Memory* (1950), aponta os significados ocultos e as memórias inconscientes inscritas nas formas materiais da cidade. Entender o modo como o passado fica preservado no nosso entorno físico ajuda-nos a entender como recapturá-lo, mas sobretudo a entender como estes becos e ruas, estas calçadas e muros nos influenciam. O espaço e as paisagens urbanas são sistematizadores ativos da memória, sistemas urbanos de memória, do presente e do passado (Boyer, 1996/1994, 133-135).

Coloquemos, então, a nossa atenção no espaço.

Cada objeto, devidamente colocado no conjunto, recorda-nos um “modo de vida” que é partilhado pelo domínio mais vasto dos objetos que nos rodeiam, aparecendo como uma “sociedade muda e imóvel”, lembrando a continuidade e a estabilidade do grupo social. (cf. Halbwachs citado em Farr, 2012, 19)

Que forma de vida é esta que é partilhada no quotidiano urbanístico lisboeta? O que nos conta, por exemplo, a zona da Praça do Comércio, uma praça que apagou todos os seus eventos históricos? Dos autos de fé, à morte de reis e eventos revolucionários, não se encontram hoje quaisquer marcas, vestígios ou testemunhos. Onde era o mercado dos escravos? Onde foi morto o rei D. Carlos? Todo um projeto de subtração ao nosso olhar, cego agora. Apagamento. Nem um marco, nem uma placa toponímica. Ausência. Permanece o que não é. Apenas a encenação: ao centro da praça, a estátua de D. José I, o reformador, e à sua entrada um arco do triunfo habitado por figuras mitológicas (A Glória, o Génio, e o Valor, sobre as estátuas de Nuno Álvares Pereira, Viriato, Vasco da Gama e o Marquês de Pombal). Por baixo uma inscrição: VIRTVTIBVS MAIORVM VT SIT OMNIBVS DOCUMENTO. “Às Virtudes dos Maiores, para que sirva a todos de ensinamento”. Um projeto urbanístico de “ensinamento” ou de obliteração? O que nos diz este silenciar programático de memórias? Será a tentativa de destruir uma memória, na esperança que o trauma se apague por si próprio? Ou será uma tentativa de afugentar os espíritos que se inscreveram na memória histórica?

A memória não se apaga. Vive-se, está incorporada. Para Bergson o passado coexiste com o presente. A percepção é um processo dinâmico influenciado pelo passado e em antecipação ao futuro (Bergson, 2011/1939). O tempo flui e o presente desvanece, mas não desaparece, o instante divide-se em presente que acontece e passa, e em passado que é preservado. Ao passado recente, próximo do fluir perceptual, Birnbaum refere que Husserl dá o nome de *retenção*. E à atividade da consciência que torna de novo presente aquele passado já desvanecido — e, entretanto, modificado pela sua presença no passado — ele chama *recolhimento* (*recollection*). A presença perceptiva é construída a partir de impressões primárias, retenção, antecipação ou expectativa (protenção), articuladas com esse passado recolhido (Husserl *apud* Birnbaum, 2007/2005). Existir é um ato de permanente lembrança.

Todos os esforços “para não pensar mais nisso” são espontaneamente transformados em “pensamento obsessivo”. Confrontando o fenómeno do fascínio com o objeto proibido, como poderemos não saltar para o plano da memória coletiva e evocar o tipo de assombro, descrito pelos historiadores da atualidade, que estigmatiza este “passado que não passa”? A assombração é para a memória coletiva aquilo que a alucinação é para a memória privada, uma modalidade patológica de incrustação no coração do presente. (cf. Ricoeur, 2004/2000, 54)

Depois do terramoto de 1755, Marquês de Pombal, ao serviço de D. José I, mandou demolir as ruínas e arrasou a zona baixa da cidade implementando uma lógica estrutural — chamemos-lhe estética. Criou uma cidade disciplinada e de formas puras que deslocou a memória e apagou referências históricas importantes. Ao longo destes séculos a praça já foi redesenhada e refeita diversas vezes, assim como toda a zona ribeirinha tem vindo a sofrer um processo de transformação e assepsização acelerado desde os anos 1980. No entanto, os eventos históricos de cariz traumático ali acontecidos mantiveram-se soterrados no tempo, invisíveis e o espírito da (nova) praça mantém-se. Que pensamento obsessivo é este que Paul Ricoeur refere como resultante do apagamento destas memórias? Que assombrações? A invisibilidade é o primeiro estágio da aparição, diz-nos Derrida a partir de *Hamlet*: “Não vamos contar a ninguém o que vimos, diz Horácio.” (Derrida, 2021/1993)

Em cada poema estou, mas não sozinho. Azenegues, Jalofos, Abexins, Turcos, Mouriscos, Cristãos-novos, Jaus, Japos, Berberes, Canarins, Curumins, Brasis, Pegus, Guinéus, Mandingas, Lundus, Moçarabes. Quantos povos há em mim? Branes, Felupes, Balantas, Majacos, Beafadas, Bijagós, Nalas, Papeis, Falas. Sejam alvos, trigueiros, baços, morenos ou pardos vieram do mundo e aqui morreram. Foi aqui que deixaram também a sua descendência. Como antes destes os Romanos, os Lusitanos, e antes ainda os Ofis, e os Estrímnios. Construíram-se igrejas sobre mesquitas e sinagogas, proibiram-se os cultos, mudaram-se os nomes das famílias. Identidades mantidas em segredo, no íntimo do privado dos lares para integrar uma identidade maioritária. (Guião de Imemorial: Passos no Cativeiro)

*A narração escutada no dispositivo áudio começa com uma invocação aos fundadores de Lisboa, as diferentes alteridades formadoras da cidade. Lisboa sempre foi um fluxo e refluxo de gente que a veio construir e habitar. Num registo poético, conjuramos São Vicente, o padroeiro da Cidade. Após desvelar pelo caminho os diferentes (re)fluxos migratórios e sobreposição de culturas, na origem da urbe, entramos na igreja da Nossa Senhora da Conceição Velha construída sobre a capela mandada erigir por Simoa Godinha<sup>5</sup> e aí enfatizamos a importância dos Vilancicos Negros na história do missal e da música barroca. Prosseguimos depois para a praça do pelourinho velho. E uma vez aí chegados honramos o chão que testemunhou a ignomínia. O local de venda de pessoas escravizadas. Aquele mesmo chão que pisamos agora. Escutamos relatos de viajantes europeus descrevendo eventos aqui ocorridos. O cicerone aponta a placa toponímica que diz “Rua do Comércio”, acrescentando-lhe um*

<sup>5</sup> Simoa Godinha foi uma rica proprietária São Tomense, que casada com um fidalgo Português, veio morar em Lisboa. Tornou-se distinta pelas ações caritativas junto dos órfãos e dos presos. Não tendo herdeiros deixou todos os seus bens à Misericórdia na condição de que naquele local fosse erigida uma capela para sepultar o seu corpo e que todos os anos um grupo de cinco escravos são tomenses — que nunca poderiam ser separados — tocassem na ocasião das festividades.

placard com o dizer “Humano” permitindo por instantes dar visibilidade àquilo que à primeira vista parece invisível.

Este lugar que foi derrubado com o terramoto e reerguido com novas edificações, torna-se agora, momentaneamente, um *lieux de memoires* (Nora, 1996/1984), um espaço físico onde um evento significativo teve lugar, mas que também pode tomar forma num arquivo, evento memorial, ou *reenactment*. Os *lieux de memoire* emergem da compreensão de que não há memória espontânea. Sem vigilância, certos eventos são arrastados para fora do contínuo da história. O *lieux de memoire* devolve esses eventos ao fluxo histórico “já não vivos, mas também não inteiramente mortos, como conchas na praia quando o mar da memória viva recedeu” (*id.* 6).



Figura 4  
Ritual na zona onde se localizaria sensivelmente o pelourinho velho, local de venda de pessoas escravizadas durante o período pré-terramoto.

## Fantasma à Deriva

O que impressiona mais, aqui, é o fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais: “Aqui vocês vêem, aqui havia...” mas isto não se vê mais. Os demonstrativos dizem do visível suas invisíveis identidades: constitui a própria definição do lugar, com efeito, ser esta série de deslocamentos e de efeitos entre os estratos partilhados que o compõem e jogar com essas espessuras em movimento. (De Certeau, 1990/1998, 189)

A cidade propicia uma geografia poética que se sobrepõe a uma geografia literal, sugerir-nos-ia a este respeito De Certeau, referindo-se quer às toponímias, quer aos usos que os habitantes vão fazendo dos espaços (*id.*, 189). O espaço urbano apresenta-se

como um dispositivo de invocação de ausências. Um permanente “fora de lugar”, *out of joint*. “Nenhum tempo é contemporâneo de si mesmo” diria Derrida (Derrida, 2021/1993, 189). Nenhum lugar, acrescentaria De Certeau.

*A visita faz-se em andamento, ritualizando o silenciamento, o esquecimento, o abandono. A narrativa foi elaborada a partir da locução de factos e de eventos históricos (feita por Carlos Nicolau Antunes) acompanhados de elementos poéticos (de Ricardo Fonseca Mota) e de ambiências sonoras compostas de texturas musicais que nos transportam para sensações específicas, assim como de apontamentos ambientais de cariz contextual como sonoridades do dia a dia (e.g, pessoas que falam, coche que passa, carroça com burro) e composições rítmicas (e.g, sinos, tambores) (de Rui Filipe Antunes).*

A construção dramaturgica convoca um conjunto de estímulos espectrais que produzem um “efeito de portal” integrando o som e a paisagem de forma diegética na experiência. O som gravado convoca imaginários que são complementares ao que vemos e aos sons da rua que se misturam na percepção. O real torna-se indiscernível do simbólico. Ao caminharmos entramos naquilo que os surrealistas chamavam de *etat d’attente* que permite e abre um espaço semi-alucinatório no processo de associação de memórias (Farr, 2012, 14). Na oposição entre o que está presente e o que não está, as associações de memória podem emergir a qualquer momento.

A esta paisagem sonora, que se mistura e funde com o real, justapõem-se elementos cenográficos dispostos ao longo do percurso (Figura 5). Estes elementos são construídos com uma plasticidade plausível dentro de um contexto urbano (figuras em cartão, cartazes). Surgem colocados de forma integrada na paisagem, dispersos, discretos, sem se imporem, de forma a serem verosímeis naquele enquadramento e simultaneamente acrescentarem um nível de estranheza ao percurso. As figuras, à primeira vista, parecem quase calmas, despossuídas dessa aura que o signo lhes empresta. Mas são objetos que produzem discurso. Existem numa ambiguidade ontológica, estranha — *Unheimlich* — a força da legibilidade em tensão com a força da estranheza *non-sense*.

Todas as associações de memória dos lugares reais são projetadas num diálogo, nem sempre fácil, com outras “*localities*” (em termos freudianos) que essas imagens registaram (Farr, 2012, 14). Associações fortuitas, encontros casuais, flashes, momentos inesperados de revelação, a dúvida que se instala — “o que mais eu não vi e que estava ali?”. O que foi que veio do lugar de memória e o que foi que sempre esteve aqui?

Centrados num núcleo de ausências, escutamos (e arregalamos os olhos) para ver o que não se vê. “Estava à vista de todos, todos sabíamos ou julgávamos saber, mas era importante que não fosse admitido” (Fisher, 2020/2014, 152). Contestamos, assim, a literalidade da visão. O que escapa à primeira vista é o invisível. Diz-nos Merleau Ponty que o invisível não será somente o que não é visível: “o que é visto por um outro, mas não por mim” (Merleau-Ponty, 1968, 227-228). O invisível será tudo aquilo que sustém o visível. Para lá do visível, suportando-o. Dando-lhe amparo.

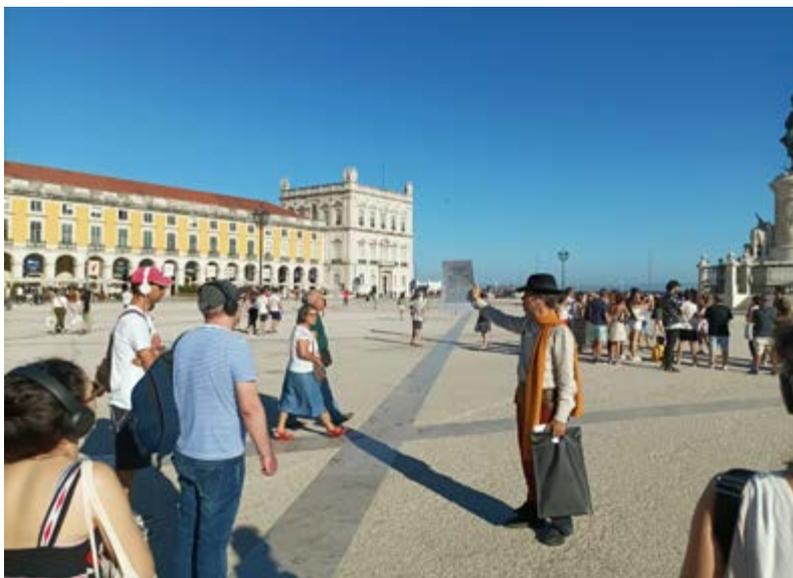


Figura 5  
Adereços de cena surgem integrados na paisagem.

*Traços do passado interrompem o tempo do presente. Ativamos aquele espaço com a deslocação dos nossos corpos e a presença de memórias traumatizadas. Procuramos aprender com a experiência e os fantasmas. Do lugar do antigo pelourinho, o grupo dirige-se até ao antigo Terreiro do Paço (real), a atual Praça do comércio. No centro da praça, enquanto escutamos anúncios de pregões relativos à venda de escravos no século XV e XVI (retirados de periódicos da altura), o cicerone, um pouco inesperadamente, remete-nos para o presente. Apresenta uma sequência de tabuletas com factos e dados estatísticos relativos à escravatura moderna — estabelecendo uma ponte com um assunto que ocupou algum espaço na agenda mediática portuguesa neste último ano: as condições de trabalho degradantes da imigração oriunda da Ásia e do leste da Europa para trabalhar em condições sub-humanas em latifúndios do Alentejo e a escravatura moderna em Portugal.*

Figura 6

A dobra no tempo contrapõe a escravatura moderna à escravatura histórica. O cicerone mostra dados factuais e estatísticos relativos à escravatura moderna.



### Aparência, verdade e simulacro

A urbe faz-se de inclusões sucessivas, da vinda de um outro que se integra numa cultura maioritária. Sucessivamente. Mas é também um lugar transformativo. A *polis* é local de encontro com o outro. Pegando na leitura de Agamben, é o local de integração do *zoé* (simples ato de viver) na *bíos* (a vida qualificada). O facto de os gregos terem dois vocábulos para designar a vida humana sugere uma qualificação de valor distinta. Essa distinção é o que nos permite entender o “*homo sacer*” da figura do direito romano, aquele que é sacrificável, uma figura “que é incluída no ordenamento unicamente sob a forma da sua exclusão (ou seja, da sua absoluta ‘matabilidade’)” (Agamben, 1998/1995, 16-17). A inclusão através da exclusão. O “*homo sacer*” tem memória? O escravo, o cativo, o refugiado, o emigrante, o não-cidadão têm direito a escrever a sua experiência no palimpsesto, a constituir memória na *polis*?

Há uma razão estética no coração da política. Um sistema de formas e funções que determina *a priori* o que se apresenta à experiência sensível. A distribuição do sensível define quem tem, ou não, voz, quem pode ocupar-se do comum. É Platão quem nos diz que os artesãos não podem ocupar-se do comum por só poderem dedicar-se ao seu trabalho (Rancière, 2010/2000, 20). O Santo Ofício e a Inquisição, primeiro, e a Polícia política, depois, foram estruturas administrativas de adestramento sócio-cultural, de normatização institucionalizada, i.e., o controlo dos corpos, respaldado em ecos messiânicos, para encontrar a *bíos* na *zôê*. A nobreza europeia criou uma narrativa que visa a perpetuação do seu privilégio, a da linhagem de sangue e da pureza (Mbembe, 2017/2013, 115). Uma estratégia de bio-poder sustentada na “bestialização de grupos considerados outros e inferiores” (*id.* 45). Os “Descobrimentos” e a Evangelização propagaram-na, alicerçados na “raça como princípio de corpo político” e na “burocracia como técnica de domínio” (*id.* 103). O eugenismo e a historiografia hegemónica alimentaram-na. O

Estado Novo cavalejou essa narrativa e fomentou a hipérbole, a da “nação dos egrégios avós” que surge representada no arco do triunfo da Praça do Comércio.

As teorias da memória estão entrelaçadas com o funcionamento da sua ressonância para a compreensão do mal-estar psicológico coletivo do presente, preservado de geração em geração em mitos e lendas que podem ser lidos como a “memória da infância” das construções de raça e nação. Assim, “em nome de uma verdade histórica peculiar, os vivos são torturados por amor a fantasmas pintados”. (cf. Farr, 2012, 24 citando Burgin, 2012/1994)

“Não há nacionalidade, ou nacionalismo, que não seja religioso ou mitológico, digamos num sentido lato =místico=”, diz-nos (Derrida, 2021/1993, 157). “Uma força hegemónica aparece sempre representada por uma retórica e por uma ideologia dominantes”, continua ele. A (re)construção e escolha dos fragmentos históricos que constitui a narrativa oficial obedece a preceitos ideológicos. A construção dessa herança crítica é sustentada em monumentos e património de arquivo (Boyer, 1996/1994). A partir dos fragmentos que representam o todo pede-se aos cidadãos que preencham os vazios e que estes imaginem a totalidade da história. O sentido de linearidade e continuidade é-lhe atribuído pela historiografia. Do *culto da continuidade*, como lhe chama Pierre Nora, emerge o mito: A grandeza das origens. “Quanto mais grandiosas as origens mais elas engrandecem a nossa grandeza atual. Através do passado veneramo-nos” (Nora, 1996/1984, 11).

Contudo, neste processo de construção mitológica foram sendo deixados de fora pedaços de história. A sua seleção ou exclusão é um exercício de poder. Nesse hiato passado-presente, o conhecimento histórico cria uma quebra radical na continuidade, um sentido de descontinuidade. Fomos de uma geografia visível para um território de invisibilidades. Encontramo-nos cortados do passado, do qual somos alienados.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história. (Benjamin 1994, 223 In: Martinez, 2020, 258).

Esta obliteração programada da memória, resultante da estruturação da história oficial, e em particular desta zona ribeirinha da Praça do Comércio/Terreiro do Paço que é o nosso foco, enfatiza a discordância entre memória e presente. Este “fora de tempo” leva-nos ao testamento e à herança, sobretudo, traz-nos à sombra da escravidão — uma vez que uma das valências deste espaço era o de ser o centro operativo da ação administrativa do tráfico humano, da chegada das pessoas traficadas ao porto e à cidade, do seu armazenamento, da sua venda e da sua (eventual) libertação através da alforria. Traz-nos também à sombra da alteridade e aos seus fantasmas. Os fantasmas de “outros” discriminados, da condição do outro, um outro entendido como subalterno social, racial, política e urbanamente.

O grupo prossegue a sua caminhada-ritual. Agora até ao rio, primeiro em direção ao Cais das colunas (Figura 7c) onde as inscrições relativas a Salazar e ao Marechal Carmona emergem nas colunas enterradas no lodo, dando assim um enquadramento simbólico a um quadro que versa sobre um passado relativamente recente, que incide sobre o colonialismo recente e a imigração africana pós-revolução. Depois, o grupo continua pela margem, tomando a narrativa um tom ainda mais pesado, descobrindo-nos num lugar maculado pelas conversões identitárias forçadas. Primeiro, ainda na praça, o relato das ações populares anti-semitas do século XVI, ocorridas não longe dali. Prossegue depois um enquadramento crono-teleo-onto-lógico da escravatura até ao século XV enquanto fenómeno social e histórico no panorama indo-europeu e norte-africano. É ainda delineada, de forma cronológica, uma história da escravatura atlântica. Um elencar de ocorrências que termina numa des-cida metafórica ao purgatório (no início havia sido feita uma alusão ao Inferno de Dante) que é feita em jeito de procissão numa doca seca (Figura 7d). O grupo caminha em redor de uma caravela branqueada, através de um “mar” de pequenas pedras que dificultam muito o progresso dos passos dos caminhantes. É um caminho de luto e não de melancolia. Este sofrimento por expiar, colocado assim em primeiro plano, torna a caminhada pesada, dolorosa e inflamada. O tom das descrições alivia uma vez saídos da doca seca.

Esta é uma fase do percurso em que convergem as questões ontológicas que fundamentam este artigo com aquelas que servem de base de enquadramento à caminhada: i) a contribuição dos “outros” para o Portugal moderno, ii) o apagamento forçado das identidades individuais para integração numa cultura maioritária e iii) o efeito da arquitetura e do urbanismo sobre a memória individual e coletiva iv) a caminhada enquanto metodologia de interrogação.

À saída da doca, o grupo atravessa um pequeno jardim arborizado (Figura 7e) onde visita uma pedra, oriunda da terra nova, e oferecida pelo governo francês como símbolo celebratório do espírito aventureiro e colonial dos dois países. A narração prossegue com um poema com referências à auto-reflexão identitária — enquanto o grupo se vê refletido na fachada espelhada de um edifício (Figura 7f). Já na zona do Cais do Sodré, o quadro seguinte evoca a biografia dos poetas Luiz de Camões e Fernando Pessoa, a do primeiro focada no seu fiel escravo Jau, e a do segundo na sua ascendência cristã-nova, condição que inculcou uma cultura de ocultamento caracterizada pela criação de personas (privadas e públicas). Após a distribuição aos participantes de um postal com a imagem de uma pintura do séc. XVII com Camões e Jau (Figura 7g), escuta-se um medley de canções com o mote na condição escrava, enquanto o grupo espera para passar a avenida de via dupla; para desembocar depois numa zona de bares historicamente associada à prostituição. Aí é abordado o tema do lugar das mulheres traficadas, ontem como hoje.

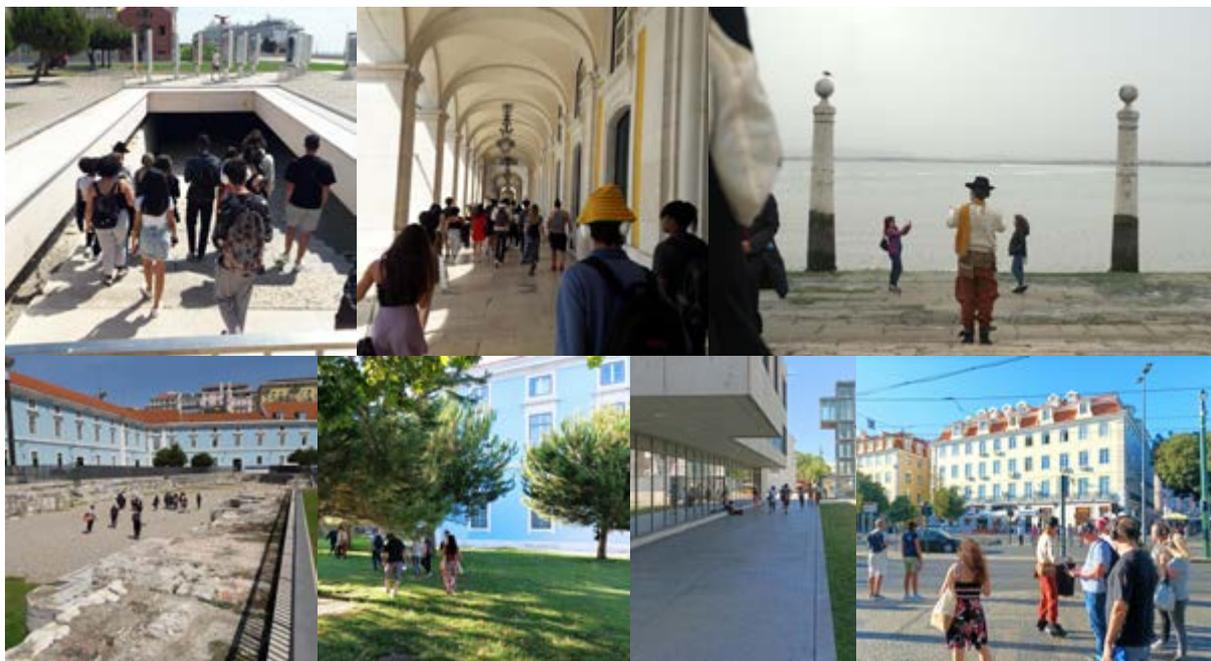


Figura 7

Várias fases da caminhada. Da esquerda para a direita, no topo:

a) A descida ao Inferno de Dante, b) As arcadas da Praça do Comércio, c) Cais das colunas. Em baixo: d) Doca seca, e) jardim arborizado — pedra da amizade f) edifício espelhado, g) distribuição de postais pelos participantes.

Viajamos para trás no tempo através de imagens que lembram pedaços de uma cidade anterior. Projetamos essas representações para o presente e para o futuro recompondo um cenário unificado (Boyer, 1996/1994, 140). Mas imaginar não é lembrar, diz-nos Bergson (Bergson, 2011/1939). “História e Memória são termos opostos”, acrescenta-nos Halbwachs. Para Halbwachs a memória colectiva só existe enquanto parte de uma experiência vivida de um grupo de indivíduos. A memória vivenciada opõe-se a esta visão narrativa.

Halbwachs alertou-nos então para a forma como lemos e escrevemos o passado, sugerindo a impossibilidade de se falar de “História”, e mais ainda de “História universal”. A Historicidade apresenta uma expressão de continuidade histórica que apaga uma disparidade de detalhes e fragmentos apresentado como um todo unificado sem ruturas nem interferências (Boyer, 1996/1994, 140). O sentido histórico é paradoxal uma vez que, inerente a si, está uma incapacidade de compreensão do todo. A “História como trabalho de rememoração e explicação do passado não é um dado, nem simplesmente um catálogo de tudo o que se produziu no passado. Pelo contrário é um esforço deliberado de abstração, mediante o qual separamos o que é importante do que não o é.” (Fukuyama, 1992, citado em Derrida, 2021/1993, 119-120). Este falso contínuo histórico também é denunciado por Benjamin, que vai mais longe, sugerindo uma apropriação

e até instrumentalização por parte do poder instalado. De acordo com o autor, toda a escrita de história é uma narrativa acerca do triunfo dos valores burgueses e representa a reconstrução póstuma de eventos fragmentados de acordo com uma arquitetura completamente fabricada (conforme Boyer, 1996/1994, 5). Para Benjamin, a cidade orgânica morreu com a fotografia e a consciência arquivista focada nos detalhes, na recolha de imagens do passado, na comparação e contraste de semelhanças e diferenças. Nesse sentido, a fotografia passou a ter um grande poder sobre o que pode ser descrito como “histórico”. Bernard Stiegler volta a pegar nesta ideia para enfatizar o poder dos *media* na inclusão ou exclusão de eventos, e com isso produzir história, uma história global tendencialmente homogênea (Stiegler, 2012/1996). Tendo presente a ameaça colocada pela globalização dos *media* (e outras expressões culturais) em nos vincular a uma memória histórica global uniformizada, esbatendo e homogeneizando as singularidades e contingências locais históricas, poderemos afirmar, como já escutei a alguém, que “todo o novo tempo encontra a sua legitimação naquilo que exclui”?

*Chegados ao largo de S. Paulo, o grupo passa por uma instalação de cartazes dispostos na parede lateral — em antigas vitrines abandonadas (Figura 8). O cicerone pára, por instantes, junto ao primeiro. Prossegue depois. Composições gráficas contendo frases e imagens usando uma linguagem simples e incisiva.*

Alguns remetem estilisticamente para os trabalhos de Barbara Kruger. Outros trazem citações de autores contemporâneos, como Achille Mbembe, e de textos históricos, como de Victor Hugo. Após terminar cada uma das caminhadas, os cartazes ficam colados nas paredes onde foram dispostos, funcionando como um resíduo. Os *posters* reiteram, num sentido duplo, o desfazer de fronteiras entre o real e a diegese, realinhando a vida a partir da arte e a arte a partir da vida. Sem a presença demiúrgica do cicerone e da narrativa áudio, os *posters* surgem descontextualizados, impelindo a uma interrogação que convida os passantes a fazer o seu julgamento. Há que duvidar da fronteira real-virtual. Um fantasma que continua a preparar-nos para ver a invisibilidade. Os cartazes são repostos na manhã de cada caminhada. Cada reiteração é uma marca de discursividade pedagógica.



Figura 8  
Exemplo de cartazes.

Uma assombração pode ser entendida como uma dobra de um tempo perturbando outro. Derrida usou o termo *Fantologia* para se referir à capacidade de Marx assombrar a sociedade ocidental contemporânea<sup>6</sup>. A *Fantologia* seria, então, a persistência no presente de elementos do passado na figura do espectro. Mas, mais determinante, o espectro teria ainda um entendimento de porvir, uma disjunção temporal que obedece a uma vontade de enunciar uma transformação no presente. Um passado-futuro. Um fora de tempo. O caso paradigmático do fantasma é, claro, o do pai de Hamlet aparecendo no castelo de Elsinore promovendo a sua vingança. O que parece pacificado e encerrado, num tempo, surge como ameaçador noutra. Da obsessão resultante do apagamento da memória emergem fantasmas diz-nos Paul Ricoeur (Ricoeur, 2004/2000). Serão a escravatura e a alteridade esses fantasmas?

Luciana Martinez parece anuir. O invisível não é somente aquilo que não é visível.

<sup>6</sup> Ao mesmo tempo que a própria teoria Marxista seria assombrada por um número de figuras espectrais: proletariado, classe operária e o comunismo. Fantasmagóricas no sentido de nunca estarem presentes no texto, mas serem evocadas sem serem mostradas.

Assombrações, portanto, obrigam-nos a lidar com o fato de que o que parece ter sido pacificado, resolvido, aquilo que parece encerrado noutra época está vivo — ainda que os seus retornos se dêem de forma ora mais, ora menos tangível.

(...) A lembrança destes homens, mulheres e crianças arrancados de suas origens e deslocados à força para serem escravizados do outro lado do mundo está em todos os lugares da sociedade brasileira, inclusive na sua própria base.

(...) irrompem (...) como repetição e diferença, retorno diferencial de um processo que (...) conserva ainda a sua terrível eficácia produtiva, (...) continuamente deletéria.

(...) Fantasmas são figuras de deslocamento, deslocam o tempo (...) Impregnando o presente com rastros do passado. (...) Guardam, portanto, a noção de lembranças de uma violência passada que retorna para prestar contas do passado no presente. (Martinez, 2020, p. 257).

Qual é a nossa responsabilidade perante esta assombração? Derrida parece sugerir a impossibilidade de expurgar completamente os fantasmas do presente. Que o caminho para uma ética mais justa será mesmo lidar com a sua presença.

*Chegamos, por fim, à estátua de Sá da Bandeira, o impulsionador da abolição em Portugal da escravatura atlântica — uma estátua erigida por subscrição pública e que é das poucas presenças mnemónicas deste tema na cidade. Aqui o cicerone distribui um último postal com imagens de ossadas humanas dentro de um caixote, evocando o incidente de um cemitério de escravos encontrado há cerca de uma década em Lagos com 158 cadáveres de pessoas escravizadas. As suas ossadas apresentam evidência de morte sob grande violência física. Desde a sua descoberta as ossadas estão armazenadas num apartamento em Coimbra. Invoca-se também a figura da Preta Fernanda, uma coquete da alta sociedade lisboeta de 1800s, uma prostituta de origem africana usada como modelo da estátua simbolizando a libertação das pessoas escravizadas. O cicerone dá uma volta em redor da estátua carregando um caixote nas suas mãos.*

A arte tem a propriedade de criar uma auto-reflexividade crítica. A caminhada lida com a dor, mas não oferece uma saída, uma solução. Termina com uma questão: “E agora? Que fazemos com estas ossadas?”. *Imemorial: Passos no Cativeiro* identifica o espectador com o problema, o de sermos os beneficiários cúmplices, lembrando que o nosso privilégio histórico está localizado no mesmo mapa que o sofrimento. Sugerindo indelevelmente que até lhe possa estar ligado diretamente. Assume que o espectador querendo participar na caminhada possivelmente faça parte da massa crítica que instaurará uma mudança no *status quo*.



Figura 9  
Ritual final em frente à estátua de Sá da Bandeira.

*O último quadro do registo áudio é o de um chamamento com um djembé<sup>7</sup>. Depondo o caixote aos pés da estátua, o cicerone afasta-se rapidamente do grupo. Quando o cicerone se afasta os participantes retiram os seus auriculares, uma vez que o som silencia, mas, ao tirá-los escutam um outro djembé que está a ser tocado ao vivo, que se pode escutar à distância. Somos devolvidos à cidade contemporânea, no entanto, fica um eco diegético ressoando, um ritmo cujo signo é o de resposta ao toque inicialmente ouvido na composição sonora.*

A dúvida, primeiro. Torna-se difícil perceber o que está a acontecer. Escutamos, mas não acreditamos escutar. Um *after-effect* sonoro? Estarei a ouvir isto? A confirmação. Uma constatação alguns instantes depois na expressão dos outros participantes. Finalmente, um sorriso cúmplice quando o assistente de cena passa para recolher os auriculares. A cidade responde.

### Considerações finais

Trata-se de evitar “as dolorosas obrigações de agir sobre os detalhes sombrios da história imperial e colonial e de transformar a culpa paralisante numa vergonha mais produtiva que seria conducente à construção de uma nacionalidade multicultural que já não tem fobia à perspectiva de exposição a estranhos e a outros. (cf. Gilroy, 2005, citado em Fisher, 2020/2014, 56)

Para fechar este artigo, chamamos a noção de *melancolia pós-colonial* de Paul Gilroy. O melancólico não se recusa a aceitar a mudança, ele recusa aceitar que a mudança tenha sequer ocorrido. Esta caminhada assume-se como um contributo para combater a melancolia pós-colonial e enfrentar o trabalho do luto pela perda dos privilégios do império e a ilusão de onipotência. Um contributo para tomar responsabilidade pelos

<sup>7</sup> O djembé é um instrumento de percussão oriundo de África ocidental. Tem associada a reunião de pessoas em espírito de paz.

termos da existência em comunidade. Todos trazemos inscrita em nós mesmos uma responsabilidade cívica, moral e histórica. Quase todas as questões do ser são questões de herança. Memória é identidade. Herdamos uma filiação e uma história. Esta responsabilização do herdeiro é enfatizada por Derrida: “Ser quer dizer herdar.”

Não se desenha o estado de uma dívida (...) de forma estática e estatística (...) tornamo-nos contáveis por um compromisso que seleciona, interpreta e orienta. De maneira prática e performativa. E por uma decisão que começa por se tornar como uma responsabilidade (...) (Derrida, 2021/1993, 160).

O mal-estar existencial desta época denota-se na persistência da aparição destes Fantasmas a partir da notável incapacidade do país reconhecer essas violências. Torna-se impossível deixar de poder conter as partes do passado que querem incomodamente voltar à tona. Estes serão os fantasmas que mais se recusam a ser exorcizados. Todos os fantasmas de todos os futuros perdidos. “Os abusos (...) podem ser admitidos, mas só na condição de ficarem circunscritos ao passado. Isso foi *naquela altura*, as coisas são diferentes *agora*.” (Fisher, 2020/2014, 56).

Michael Hardt e António Negri têm razão quando dizem que a posição revolucionária no que toca as lutas em torno de raça, género e sexualidade vai muito além das exigências de que as diferentes identidades sejam reconhecidas. Em última instância tem que ver com a desmontagem da identidade.

Convém ter em conta que o processo revolucionário da abolição da identidade é monstruoso, violento e traumático. Não tentes salvar-te (...) Aliás o teu *eu* terá de ser sacrificado. O que não significa que a libertação nos atirá para um mar de indiferença, sem objetos de identificação, mas que as identidades existentes deixaram de servir como âncoras. (Hardt and Negri, 2011, citados em Fisher, 2020/2014, 60)

As artes só podem emprestar aos projetos de domínio, ou emancipação, aquilo que têm em comum com eles: posições de corpo e movimento, funções da fala, a parcelização do visível e invisível. (Rancière, 2010/2000, 20). A caminhada imemorial conjuga estas três formas de prática estética identificadas em Platão. A superfície marcada de signos, a dupla realidade do simulacro, o ritmo da forma corporal e musical. Três formas de ativar ideias. Três formas de distribuir o sensível que inscrevem um sentido de comunidade. E um sentido de identidade.

É assim que *Imemorial: Passos no Cativo* se situa como uma caminhada pela história a caminho de uma sociedade pluricultural. Comprometidos com o presente, evocamos uma presença fantasmagórica numa conjuração, e estabelecemos este ponto de partida para refletir sobre o espaço público de modo a interromper a representação de ideologias e narrativas hegemónicas. Queremos assumir o carregar desta condição de

herança para decidir quem nos queremos tornar. Queremos, pelo menos, permitirmo-nos olhar de frente para o presente.

### **Contribuições/Agradecimentos**

A caminhada *Imemorial: Passos no Cativeiro* teve a participação de Carlos Nicolau Antunes como cicerone, na dramaturgia, na voz *off*, e no registo áudio; de Ricardo Fonseca Mota como guionista e autor dos poemas; de Rui Filipe Antunes no desenho sonoro, elementos cenográficos, e produção; de Ainhoa Vidal no figurino; de Otaviano Rodrigues na pós-produção áudio; de Tânia Antunes na Voz *off*; de David Pereira Bastos no djembé, e de Marta Fadiño como assistente de cena. Foi uma produção Substantivo Mágico com apoios do programa Garantir Cultura, República Portuguesa, Escola de Mulheres, TEPe (PTDC/ART-PER/31263/2017) e Paróquia de São Nicolau, em Lisboa.

Este artigo foi realizado no contexto de um CEEC institucional da FCT e de FilmEU — European Universities Alliance for Film and Media Arts e suportado em parte por financiamento de FILMEU\_RIT — Research | Innovation | Transformation project, European Union GRANT\_NUMBER: H2020-IBA-SwafS Support-2-2020, Ref: 101035820, de FilmEU — The European University for Film and Media Arts project, European Union GRANT\_NUMBER: 101004047, EPP-EUR-UNIV-2020.

---

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 1998 [1995]. *O Poder Soberano e a Vida Nua: Homo Sacer*. Traduzido por António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- Bergson Henri. 2011 [1939]. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
- Birnbaum, Daniel. 2007. “Crystals”. In *Chronology*, edited by Daniel Birnbaum, 83-96. New York and Berlin: Sternberg Press.
- Boyer, M. Christine. 1996. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainment*. The MIT Press.
- Burgin, Victor. 2012. “Strange Temporalities”. In *Memory*, edited by Ian Farr, 176-183. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Certeau, Michel de. 1998. *A Invenção do Cotidiano*. Traduzido por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes.
- Derrida, Jacques. 2021. *Os Espectros de Marx*. Traduzido por Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage.
- Farr, Ian. 2012. “Introduction”. In *Memory. Documents of Contemporary Art*, edited by Ian Farr, 12-27. The MIT Press.
- Fisher, Mark. 2020. *Os Fantomas da Minha Vida: Escritos sobre Depressão Hantologia e Futuros Perdidos*. Traduzido por Vasco Gato. VS Editor e Verso.
- Godfrey, Mark. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven and London: Yale University Press.
- Gilroy, Paul. 2005. *Postcolonial melancholia*. Columbia University Press.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. 2011. *Commonwealth*. United Kingdom: Harvard University Press.
- Jennings, Michael William. 1991. *Dialectical Images: Walter Benjamin’s Theory of Literary Criticism*. Cornell University Press.
- Lefebvre, Henri. 2004. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London and New York: Continuum.
- Martinez, Luciana. 2020. “Fantomas à Deriva: Travessias da Escravidão Rumo ao Brasil Contemporâneo.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (53): 254-270. <https://doi.org/10.34619/x53e-tp73>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1968. *The Visible and the Invisible*. Edited by Claude Lefort. Northwestern University Press.
- Mbembe, Achille. 2017. *Crítica da Razão Negra*. Traduzido por Marta Lança. Lisboa: Antígona.
- Nora, Pierre, and Lawrence D. Kritzman. 1996. *Realms of Memory: The Construction of the French Past. Conflicts and Divisions*. Vol.1. Translated by Arthur Goldhammer. Columbia University Press.
- Rancière, Jacques. 2010. *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Traduzido por Vanessa Brito. Dafne Editora.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rosler, Martha. 2015. For an Art against the Mythology of Everyday Life. In *Ethics*, edited by Walead Beshty. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Stigler, Bernard. 2012. “The Industrialization of Memory.” In *Memory*, edited by Ian Farr, 126-128. Cambridge, MA: The MIT Press.
- TEPe. 2022. Trilogia -cidades. Projeto de investigação Technologically Expanded Performance. <https://tepe.estudiosdedanca.pt/percursos/caminhadas-cidades>. (acedido 24/2/2023)

---

**Biographical note**

Artist, computer-scientist, researcher in digital animation. His research focuses on representations of the human body through algorithmic processes. He is the Principal Investigator of the project Ghost Dance: A methodology for the analysis of dance movement in interaction with virtual reality (EXPL/ART-PER/1238/2021). Earlier, he completed a doctorate in Computational Arts and Technologies at Goldsmiths, University of London. Later, he was Marie Skłodowska-Curie Fellow (Individual Global Fellowship) at MIRALab, University of Geneva, and BioISI, Faculty of Sciences, University of Lisbon. He was also a postdoctoral researcher for the Technologically Expanded Performance project at INET-md | Faculdade de Motricidade Humana, in Portugal (PTDC/ART-PER/31263/2017). He took the Sculpture course and the Advanced Course in Visual Arts at Ar.Co, and his work was awarded twice at the VIDA — Art and Artificial Intelligence competition, promoted by the Spanish Telecom Telefónica (editions 12 and 13). He is an integrated researcher at CICANT and collaborator at INET-md.

---

**ORCID**

[0000-0003-3268-3005](https://orcid.org/0000-0003-3268-3005)

---

**Ciência Vitae ID**

[Bo1A-8CAA-0904](https://cienciavitae.org/Bo1A-8CAA-0904)

---

**Institutional address**

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias  
Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

---

**Recebido** Received: 2022-09-30

**Aceite** Accepted: 2023-03-01

---

**DOI** <https://doi.org/10.34619/pwr0-ehgl>