



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO: DESAFIOS E ESTRATÉGIAS
EM 48 DE SUSANA DE SOUSA DIAS**

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de mestre em

Estudos de Cultura, Culturas Europeias

Por

Corinna Lawrenz

FCH

03/2014



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

**VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO: DESAFIOS E ESTRATÉGIAS
EM 48 DE SUSANA DE SOUSA DIAS**

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de mestre em

Estudos de Cultura, Culturas Europeias

Por

Corinna Lawrenz

FCH

Sob orientação de

Prof.^a Doutora Isabel Capelo Gil

03/2014

Abstract

O que é que um filme, em que não vemos um ato violento, nos diz sobre a representação da violência? Partindo de uma fenomenologia da violência e de uma análise das suas configurações concretas na modernidade em geral e no Estado Novo português em particular, o trabalho presente tem por objetivo abordar a questão da representação da violência através do exemplo de *48* de Susana de Sousa Dias. Para tal, serão analisadas as estratégias específicas do documentário de enfrentar as dificuldades discursivas, psicológicas e éticas que tanto o regime representativo salazarista como a experiência da violência e as formas de tortura nas prisões do Estado Novo impõem à possibilidade da sua representação, considerando ainda os seus modos de lidar com as lacunas e as incapacidades das imagens e dos testemunhos.

What is it that a film, in which we don't see any violent act at all, tells us about the representation of violence? Departing from a phenomenology of violence and from a discussion of its configurations in modernity in general and in the Portuguese Estado Novo in particular, this thesis approaches the question of the representation of violence by analysing the film 48 by Susana de Sousa Dias. For this purpose, it will discuss the documentary's specific strategies of facing the discursive, psychological and ethical difficulties that the representative regime and the experience of the violence and the forms of torture in the prisons of the Estado Novo impose on the possibility of its representation, considering its modes of dealing with the blank spaces and incapacities of image and testimony.

Índice

Introdução	1
1 Modernidade e violência	12
1.1 Uma fenomenologia da violência	14
1.2 Modernidade, violência e visualidade	23
1.3 A violência no Estado Novo português	37
2 A representação da violência em <i>48</i> de Susana de Sousa Dias	51
2.1 Fotografia e passado	54
2.2 Intervenções do poder	61
2.3 A violência da representação <i>ou</i> Para uma ética do olhar	66
2.4 A imagem e os caminhos da memória	76
2.5 As lacunas do testemunho	83
2.6 Falando da ausência <i>ou</i> Para uma ética da incompletude	91
Conclusão <i>ou</i> Dos limiares	98
Bibliografia	104
Anexos	114

Introdução

O meu primeiro contacto com a temática deste trabalho teve lugar muito antes da formulação da sua ideia concreta. Com a licenciatura quase acabada e a decisão tomada de fazer o Mestrado em Portugal, eu lia, pela primeira vez, o livro de José Gil *Portugal, hoje - O Medo de Existir* (2004), um dos poucos livros de autores portugueses a que tinha acesso na altura, na Alemanha. O interesse pela história recente portuguesa e muito particularmente pela História do Estado Novo, consolidou-se nos anos do Mestrado, sempre guiada por uma vontade de olhar para as estruturas violentas aludidas nesta leitura inicial. Vinda de um Instituto na Universidade de Düsseldorf que se dedica à investigação da tortura nos séculos XX e XXI e fazendo parte de um centro de estudos com uma linha de investigação sobre *Culture and Conflict*, cedo ficou claro que a minha dissertação se iria mover no campo em que esses interesses históricos e teóricos se pudessem interligar. Foi, afinal, no encontro com o filme *48* de Susana de Sousa Dias e das questões que o mesmo coloca acerca das estruturas violentas do Estado Novo que surgiu a preocupação com a questão da representação da violência que constitui o cerne deste trabalho.

O filme, feito em 2009 sem grandes apoios financeiros a nível nacional, incorpora os retratos judiciais de catorze ex-presas e ex-presos políticos das cadeias do Estado Novo português juntamente com os seus depoimentos, e uma sequência de imagens filmadas que acompanha os testemunhos de dois ex-presos africanos da prisão de Machava cujas fotografias de identificação foram destruídas depois do 25 de abril. As imagens a preto e branco produzidas pelo regime e mantidas fora da esfera pública durante muito tempo, são uma de duas componentes centrais do filme, contrariadas pelos testemunhos dos ex-presos prestados no decurso da produção do filme. Nesta ligação de duas componentes produzidas em contextos tão diferentes como a fotografia judiciária forçada na polícia e a gravação voluntária dos testemunhos, o tema principal que estes últimos focam é algo que não é explicitamente visível nas fotografias do regime: a tortura nas prisões da PIDE, e as experiências da vida quotidiana e clandestina sob o regime salazarista. É precisamente esta montagem aparentemente paradoxal que levantou uma dúvida a partir da qual se desenvolveram as questões centrais do presente trabalho: como é que as fotografias produzidas pelo regime podem contribuir para a representação das experiências das suas vítimas que *48* constitui?

Transpondo este impulso inicial para um nível teórico, as questões que este trabalho coloca acerca da representação da violência situam-se, portanto, em dois níveis de reflexão interligados: por um lado, a questão geral da representabilidade da violência, por outro as estratégias concretas de 48. Ao analisar o filme, interessa-me tanto entender em que medida e de que forma é que uma representação da violência é possível, como verificar quais são os impedimentos que a violência impõe à sua própria representação. Isto transforma-se logo também numa questão ética que tematiza a violência da representação como uma das problemáticas centrais de cada abordagem artística sobre este fenómeno. Todas estas questões desenvolvem-se em torno de uma observação das estratégias concretas do filme para lidar com estas problemáticas e dedicam-se, por isso, decididamente a duas formas específicas de representação, que são a fotografia e o testemunho, e os efeitos da sua interligação.

Numa entrevista na televisão alemã em 1964, Hannah Arendt descreveu o seu trabalho como um pensamento que se desenvolve ao longo da escrita, ou seja, no qual o ato de escrever não é apenas a redação de ideias pré-existentes, mas também é parte do processo de entender as questões que se colocam (Arendt, 1964). É neste espírito que este texto é escrito, considerando-o um processo que nunca poderá ficar acabado e que não dá importância apenas às respostas, mas também às questões que se colocam ao longo do caminho.

Estas questões colocam-se a partir de um olhar particular que, dum posição exterior que se ia transformando durante o processo de escrita, influencia a minha maneira de abordar a temática de um modo que espero ser produtivo (Cf. Gil, 2004: 182). Eu faço parte de uma segunda geração de uma outra experiência traumática com as suas próprias questões e preocupações – de uma geração alemã que cresceu com a experiência ambígua de um excesso de memória e a sensação intensa da sua falta. Quando a discussão pública finalmente abraçou a memória do seu passado violento (sobretudo a das suas vítimas), o círculo privado das famílias continuava marcado pelo silêncio. Juntou-se a este, depois do ano 89, um outro silêncio – um silêncio estranho, acompanhado, às vezes, por uma certa memória nostálgica. Viviam-se com a noção de que havia sempre algo no passado que parecia inacessível.

A convicção da influência da minha posição subjetiva reflete-se também na maneira de escrever esta tese, que não me deixa desaparecer enquanto sujeito, optando assim por não deixar desaparecer no texto a minha presença como ‘eu’¹. Sigo, em certo sentido, a estratégia de Paul Ricoeur, utilizando o *eu* quando quero apresentar um argumento que considero proveniente do meu olhar específico, e o *nós* quando refiro uma argumentação comum ou um desenvolvimento argumentativo-lógico nos quais espero “draw my reader along with me” (Ricoeur, 2004: xvii).

Voltando às questões centrais acima mencionadas, o problema da representação da violência, que se baseia numa orientação teórica muito ampla mas numa observação concreta muito específica, precisa antes de mais de uma concretização teórica dos seus campos de pesquisa principais. Apesar de tentar abranger nesta fundamentação tantas das pressuposições teóricas no cerne deste trabalho quanto possível, deve ficar claro que ela atinge os seus limites entre outros na definição profunda do entendimento de conceitos básicos dos Estudos de Cultura como subjetividade, corporeidade ou representabilidade em que se baseia, podendo discuti-los apenas no contexto da compreensão do conceito de violência. Como se verá, esta discussão será, no entanto, elucidativa no sentido oposto, propondo, pelo menos implicitamente, uma compreensão destes conceitos básicos que faça justiça às observações do fenómeno da violência. O primeiro capítulo é, portanto, dedicado especificamente à formação desta base teórica que se desenvolve sempre em torno da questão da (auto-)expressão do sujeito, focando, por assim dizer, a posição do sujeito nas estruturas da violência enquanto fenómeno intersubjetivo integrado e legitimado em formas culturais específicas. O ponto de partida é, assim, a análise dos mecanismos de funcionamento da violência a nível da vida do sujeito que a experiencia, como é a experiência deste sujeito integrado em estruturas violentas estatais e sociais, que se encontra, por último, representado em 48. Esta aproximação será subdividida em três passos que integram uma descrição fenomenológica da violência contra o sujeito (1.1), a questão da configuração específica da violência estatal sobre o sujeito na modernidade, mais especificamente nos séculos XX e XXI (1.2), e a arquitetura dessa violência no Estado Novo português (1.3).

¹ Um ‘eu’ que, também na minha própria posição subjetiva, é entendido como nunca idêntico a si mesmo, mas numa postura de responsividade, precedido pela presença do Outro (Butler, 2001; Lévinas 2008a, 2008b), compreensão essa que se revelará significativa ao longo do trabalho.

O primeiro passo deste desenvolvimento é, portanto, formado por uma aproximação à violência que permite abordá-la enquanto experiência individual. Assim, esta fundamentação fica, para já, fora do campo de uma análise da violência nas suas funções políticas. Do mesmo modo, serão excluídos do campo de análise os trabalhos sociológicos que se dedicam em primeiro lugar à investigação da questão das razões da violência e das possibilidades de a impedir. O que me interessa é muito mais como o ato violento funciona, para além da sua aparência física, e onde o podemos localizar na relação entre o sujeito e o mundo. Partindo da observação fundamental de que este ato inclui sempre pelo menos dois participantes, esta primeira parte do trabalho também desenvolve, assim, uma compreensão da violência como ato num espaço intersubjetivo que, afinal, nos leva a questionar a distinção, altamente disseminada na teoria da violência, entre violência física e psíquica. Através do relato sobre a tortura de Jean Améry (1980), o capítulo começa a sua análise com a reflexão de uma vítima de uma violência extrema que reflete precisamente os seus efeitos para além dessa distinção, reflexão essa que chega a ser um fio condutor do trabalho inteiro. Na reflexão que parte deste testemunho, além de Bernhard Waldenfels e a sua filosofia fenomenológica do Outro (2002; 2012) o trabalho de Michael Staudigl (2007; 2013) com o seu projeto de investigação fenomenológica no campo da violência na Universidade de Viena ganhou importância, nomeadamente no que diz respeito à relação da questão de corpo e mente com as estruturas da violência e dos seus níveis de funcionamento num sentido intersubjetivo ou relacional.

No segundo passo da sua base conceptual, o trabalho focará as configurações políticas da violência na modernidade e mais precisamente no século passado da História europeia. Interessa-me entender a maneira como o sujeito é atingido por uma violência estatal, tanto nas suas formas de violentar como no espaço do seu exercício, e como, portanto, também alterna a relação entre o ato violento e a sua visibilidade. Sob esta questão encontra-se, no entanto, também uma mudança na retórica da justificação da violência que contribui tanto para a sua configuração espacial como para a sua (in)visibilidade. A base teórica volta-se, portanto, para uma reflexão dentro do campo da filosofia política que observa o sujeito nas suas estruturas estatais. A reflexão inicial quase plenamente foucaultiana (1994; 2001) observa a transição entre um castigo público e plenamente visível para uma sociedade panóptica de uma vigilância permanente. Esta transição traz consigo uma transformação do discurso em torno da utilização da violência e será preocupação central deste passo

entender como um discurso que estabiliza uma confiança na não-violência (como Jan Philipp Reemtsma (2009) descreve num estudo minucioso da relação entre confiança e violência na modernidade) contribui afinal para possibilitar a sua utilização nas suas formas mais extremas no estado de exceção. Este termo, que é discutido por Giorgio Agamben (2004) em relação a Carl Schmitt e, numa aparente contradição, a Walter Benjamin, está no centro da questão do espaço e da visibilidade da violência. Por último, a tortura na modernidade, que está intimamente ligada ao espaço do estado de exceção, é examinada com recurso à fenomenologia da violência anteriormente elaborada, no qual também começa por ficar claro porque e de que maneira as suas formas concretas na modernidade impõem impedimentos muito específicos à representação da violência.

Pelo exposto, será necessário desenvolver uma reflexão dessas especificidades também no caso do Estado Novo português. O enfoque sobre a posição do sujeito na configuração da violência, nos processos de justificação e na visibilidade da violência mantém-se, assim, também neste último passo. O que está sobretudo em causa é entender as formas que violência estatal assumiu durante os 48 anos do regime, de que modo diferenciado as suas manifestações interagem com a configuração política subjacente, como a violência se mostra, mas também como se mascara e desaparece, como se relaciona, afinal, com a sua própria visibilidade e invisibilidade. O foco, portanto, não é uma simples descrição ou recuperação histórica, e ainda menos uma discussão de questões como a categorização amplamente discutida do regime salazarista em termos políticos ou de uma abordagem comparativa da brutalidade do seu aparelho de violência estatal. A decisão de não tomar partido nem na discussão científica terminológica², nem nas polémicas públicas contínuas levadas, demasiadas vezes, a um confronto a preto e branco³, assente na convicção de que nenhuma dessas discussões possa ser produtiva para uma reflexão que trabalha com a questão da possibilidade da representação de uma experiência, necessariamente pessoal, da violência, que é integrada num dispositivo de violência estatal, mas para a qual a definição terminológica deste regime é de pouca influência. Apesar de o trabalho incidir inevitavelmente sobre essas questões, atendendo à escolha de autores, esta resultou, em

² Debate iniciada com o colóquio *O fascismo em Portugal* na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1982. Veja-se, p.ex.: Lourenço (1982), Cruz (1982), Pinto (1992), Torgal (2009).

³ Entre os exemplos mais recentes estão a discussão em torno da apresentação de Salazar por Jaime Nogueira Pinto no programa televisivo da RTP1 *Os grandes portugueses* (2006-2007), e a polémica pública entre os historiadores Manuel Loff e Rui Ramos no jornal *Público* depois da publicação em fascículos da *História de Portugal* do segundo pelo *Expresso* (2012).

primeiro lugar, do foco numa definição vasta do termo de *violência*, que é compatível com as abordagens escolhidas e na observação de toda uma arquitetura de poder, repressão, propaganda, normalização e violência.

É esta observação tematicamente vasta mas restrita no seu alinhamento que determina as referências principais deste capítulo. É obviamente impossível integrar toda a historiografia sobre o Estado Novo num trabalho que se dedica à questão da representação da sua violência num caso muito específico, considerando que, como Luís Reis Torgal constata, só entre o ano 2000 e o da publicação do livro desse autor foram publicados mais de 100 títulos sobre o assunto (Torgal, 2009 I: 30), tendência que se mostra incessante nos últimos anos. No que diz respeito à questão específica deste trabalho, encontram-se, entre eles, muitas obras dedicadas a personagens e histórias da resistência e da prisão⁴ que, pelas suas bases meramente jornalísticas, não chegaram a constituir uma fonte fundamental deste trabalho. Para além das obras históricas gerais⁵, há, porém, pouco neste espectro vasto que refere diretamente a questão da repressão e da violência estatal exercida pelo aparelho do Estado e especificamente pela Polícia Política, facto esse que se deve ao tardio e difícil acesso ao Arquivo da PIDE/DGS⁶ no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Torgal, 2009 II: 375).

São, por isso, sobretudo três autores diferentes nos seus fundos teóricos mas quase complementares quanto à questão da violência aqui colocada que ganharam uma influência especialmente marcante no desenvolvimento deste capítulo, sendo eles Irene Flunser Pimentel, Fernando Rosas e José Gil. No que diz respeito à descrição histórica das formas de violência exercidas pela Polícia Política do Estado Novo destaca-se o trabalho de Irene Flunser Pimentel, tanto na sua tese de doutoramento sobre a história da PIDE (2011a), sendo esta a primeira obra extensiva sobre esta polícia⁷, como na sua contribuição para o

⁴ Os livros que se destacaram só nos últimos dois anos são os seguintes: Teixeira 2012, Bastos 2013, Matias 2013, Samara/Henriques 2013.

⁵ Destacando-se nos últimos anos tanto pela sua abrangência, como pela sua influência sobre discussões públicas e a outros autores a *História de Portugal* sob coordenação de Rui Ramos (2012) e o volume de Luís Reis Torgal sobre o Estado Novo (2009). O primeiro volume ocupa apenas um lugar marginal nesta reflexão – pela sua temática mais geral, mas também pela sua abordagem comparativa que, como veremos, é, de certa maneira, incompatível com a questão central que não foca a classificação global mas os mecanismos pormenorizados da violência.

⁶ Polícia Internacional e de Defesa do Estado, Direção-Geral de Segurança (a partir de 1969)

⁷ Três anos antes foi publicada outra tese de doutoramento sobre a PIDE/DGS na Guerra Colonial que, por causa do foco histórico deste trabalho à experiência da violência em Portugal continental, não assume grande

volume *Vítimas de Salazar* do qual é coeditora (2011b)⁸. O prefácio deste volume é escrito por Fernando Rosas, autor que se dedica nas suas próprias publicações à questão das razões da longevidade política do Estado Novo, delineando o papel de diferentes formas de violência na construção e manutenção do poder do Estado Novo, tanto em contribuições curtas como a já mencionada, como no seu livro *Salazar e o Poder - A Arte de Saber Durar* (2012) que surge como a síntese do trabalho dedicado a este tema. Este livro acrescenta à discussão dos métodos da Polícia Política um olhar, muito pouco especificamente tematizado fora dessa obra, para as formas indiretas da violência nas vidas públicas e privadas. Quanto às implicações que estas formas de violência trouxeram para a representação das mesmas, e que só se podem encontrar implicitamente nos livros dos dois autores já mencionados, revela-se decisiva a obra de José Gil, autor que nem se dedica ao Estado Novo numa reflexão histórica, nem foca decididamente a questão da violência nele presente. Mas a sua análise da posição do indivíduo no Estado Novo, da sua representação (em relação à invisibilidade ou visibilidade do próprio ditador), da latência da repressão e dos processos de não-inscrição – tanto no seu ensaio *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*, publicado em 1995, como no seu livro mais recente *Portugal, Hoje - O Medo de Existir* (2004) – mostra-se ser fundamental para a questão da representação da violência a abordar no segundo capítulo.

O foco deste segundo capítulo será a questão de se e como a violência se pode tornar representável e a análise dos impedimentos que ela própria e os meios utilizados impõem à sua representação. Esta problemática é desenvolvida numa análise concreta das estratégias representativas de 48 e é subdividida em passos que observam separadamente as suas duas componentes centrais (fotografia e testemunho) e a sua interligação, embora estas componentes nunca sejam separadamente apercebidas no próprio filme. Mostra-se, aqui, uma dificuldade analítica que não se encontra plenamente resolvida na opção tomada: o filme obviamente é mais do que a simples adição de fotografia e testemunho e os dois, o testemunho ainda mais do que a fotografia, não podem ser percebidos fora da construção mediática-representativa que é o filme. Por outro lado, as fotografias utilizadas provêm de

importância nele, mas deve ser referenciado como um dos primeiros trabalhos desse género que podia ter importância numa outra variante de abordagem a 48 (Mateus, 2004).

⁸ Não pegando, porém, no segundo foco de análise dessa autora que tematiza o papel da mulher na construção social do Estado Novo (Pimentel, 2000, 2007, 2011c), tanto como a literatura sobre a oposição feminina (Gorjão, 2002).

um contexto de produção muito específico que é significativo na estratégia representativa de 48. Ponderando estas dificuldades, optei por dois passos separados, nos quais os testemunhos específicos, porém, não serão amplamente analisados fora do seu contexto visual.

Dado que a produção partiu em primeiro lugar das fotografias, pré-existentes a esse processo, o primeiro passo será também o questionamento deste material inalterável e do contexto da sua origem. Que tipo de imagens são essas, como é que foram produzidas? Será que as fotografias nos dizem algo, fora do contexto do filme e como podemos detectar e determinar este teor? Discute-se o papel deste meio, tanto – de uma maneira geral – na sua relação com uma suposta verdade, como – através do exemplo específico das fotografias de 48 – na sua interligação com um poder representativo. Mostra-se ao longo da primeira análise, que examina as capacidades e restrições da representação fotográfica também em relação à representação da violência, que o que está em causa afinal não é a relação da fotografia com uma suposta realidade ou a ‘quantidade de passado’ nela contida – manifestada na noção da objetividade do meio que acompanhava a ideologia da fotografia nos seus primórdios. O ponto decisivo encontra-se, pelo contrário, justamente no questionamento desta noção e do próprio processo da produção fotográfica que desemboca na questão do seu entrelaçamento com o poder⁹.

As reflexões a seguir focam esta relação, especificamente no que diz respeito às fotografias de 48: retratos judiciais sistematizados a preto e branco tiradas pela PIDE na entrada ou saída da prisão dos presos políticos. Discutir-se-á tanto as condições em que foram produzidas e guardadas, como as consequências para a posição da pessoa fotografada que se encontram na relação entre sujeito e visibilidade no Estado Novo¹⁰. Liga-se à afirmação dessas condições violentas da produção fotográfica a dúvida mencionada no início deste texto perante o olhar do espectador para as imagens no filme: não será que o olhar para imagens de violência, embora neste caso uma violência não diretamente visível, é necessariamente voyeurístico e igualmente violento? Não reproduzimos simplesmente o ato violento de um aparecimento involuntário do sujeito (antes num círculo fechado, agora no público geral)? Integrado numa reflexão ética geral, será necessário considerar a

⁹ Quanto à questão e ao questionamento da fotografia como meio transparente, veja-se: Cohnen, 2008; Azoulay, 2010, 2013; Barthes, 2012; Flusser, 2007, 2011.

¹⁰ Veja-se: Sekula, 1986; Sá, 2013; Cohnen, 2008; Gil, 2004.

constelação específica tanto da produção das fotografias como do seu enquadramento no filme. Esta constelação constitui, como não se pode esquecer, o primeiro contacto tanto do espectador como do investigador com as imagens. Só nesta reflexão é que se pode chegar a uma compreensão da questão que incorpora tanto o seu potencial violento inicial como a possibilidade e as estratégias concretas de um contramovimento através da construção de um olhar específico para o filme. Perguntaremos se e como o filme consegue inverter a lógica violenta inerente à produção das fotografias e fazer do espaço da sua representação um espaço da presença interpelante das suas vítimas – uma presença que inclui o espectador como participante ativo perante a sua própria vulnerabilidade. Como é que se olha para o filme, ou seja, que olhar é esse que o filme constrói?

Esta questão não se esgota apenas na reflexão das fotografias, mas será aqui que começaremos a examinar a sua interligação com os testemunhos dos ex-presos e ex-presas prestados no filme, a sua influência sobre o nosso olhar para as fotografias e a influência do olhar das testemunhas sobre os seus depoimentos. Será óbvio que os testemunhos não constituem simplesmente o complemento das fotografias, completando-as ou explicando-as, mas que o seu discurso produz igualmente contradições e espaços em branco. Veremos que enquanto alguns deles proferem uma narrativa bastante elaborada, outros são fragmentários e frágeis, ou os dois fenómenos se misturam num só depoimento. Integrado numa reflexão geral da teoria da memória¹¹, temos de interrogar o processo que dá origem a estas lacunas questionando, por um lado, o funcionamento da memória de uma maneira mais geral e, por outro, lado o modo como estas lacunas são também produzidas na experiência da tortura¹². O que está em causa não é apenas como a vítima experiencia a violência em si, mas como a objetificação, a redução e a destruição do espaço intersubjetivo (a perda da confiança no mundo, como descreve Améry em *At the mind's limits*, 1980), influenciam o processo de memorizar e o ato de testemunhar.

Grande parte da base teórica destas reflexões é formada por autores que localizam as suas análises sobretudo ou substancialmente a partir do caso do Holocausto, sendo esse o ponto inicial da discussão sobre a representabilidade da violência nos Estudos de Cultura, tanto em relação a uma representação visual, como em relação ao testemunho literário ou oral, e

¹¹ Veja-se: Assmann, 2006; Halbwachs, 1992; Levi, 1989.

¹² Veja-se: Bohleber, 2011; Görling, 2011; Laub, 1992; Scarry, 1985.

às suas diversas ligações¹³. Outras reflexões referidas partem do exemplo atual da tortura em prisões como Abu Ghraib ou o campo de Guantánamo dos EUA, tanto no que diz respeito aos efeitos da tortura como à questão de uma violência da representação provocada pelas imagens publicadas acerca desses casos¹⁴. É evidente que esta teorização não é exclusiva da experiência do Holocausto (LaCapra, 2001: xiv) mas é através deste evento que ela entra num plano internacional, e não é extraordinário abordar a partir da mesma as estruturas que se revelam reconhecíveis em outros casos de violência (extrema). Mesmo assim, reclamo que – a fim de entender plenamente o ato de testemunhar neste contexto específico – seria preciso elaborar ainda um outro quadro teórico que considere a posição do sujeito enquanto testemunha no processo de historizar ou memorizar o passado, em vez da mera consideração da história (*story*) que conta (elaboração essa em que o filme pode ser um contributo, e este trabalho represente um primeiro passo). Embora o fundamento teórico utilizado não seja, então, como vimos e veremos, plenamente transferível para o caso específico de *48*, as suas questões centrais ajudaram-nos a perceber melhor os desafios da representação. Se este capítulo recorre, portanto, tanto a exemplos diversos das artes visuais dos séculos XX e XXI de lugares e situações fora do contexto português como a teorias desenvolvidas em torno destas situações, pretender-se-á aproveitar produtivamente tanto as diferenças como as semelhanças para se chegar a uma compreensão de *48* dentro de um espectro que salienta os caminhos possíveis, revelando, assim, parte do significado de uma decisão em favor de uma determinada abordagem. De maneira nenhuma, estas referências serão vistas em termos de uma categorização qualitativa dos trabalhos; não expõe uma falta aqui, ou um excesso ali, a não ser que a crítica seja explícita.

A análise dos impedimentos da própria memória e da violência à representação, que será desenvolvida neste contexto, culmina ultimamente na questão da irrepresentabilidade da violência: será que as lacunas constituem um obstáculo para a representação da violência que não podemos ultrapassar? Ou poder-se-á observar, especificamente em *48* um conceito de representação que não só as aceita como um mal necessário mas que consegue atribuir-lhes um valor próprio? Não podemos abordar esta questão sem integrarmos, por último, a

¹³ Veja-se: Agamben, 2003; Levi, 1989; Laub, Felman, 1992; Hirsch, 2001; Didi-Huberman, 2008.

¹⁴ Veja-se: Göring, 2011; Sontag, 2004; Butler, 2009.

consideração do testemunho enquanto ato de falar publicamente¹⁵ e com ela a nossa própria postura enquanto espetadores. Mostra-se decisivo olhar para esta postura através do entendimento fenomenológico da violência inicialmente proposto, considerando que a violência só nos pode atingir na nossa subjetividade enquanto vítimas, mas também enquanto espetadores ou testemunhas da sua representação (Staudigl, 2013: 56) na medida em que essa subjetividade é fundamentalmente intersubjetiva¹⁶. Dado que, então, o testemunho acontece sempre num espaço intersubjetivo, é neste espaço que se encontra tanto o potencial violento como o potencial ético da própria representação¹⁷. Coloca-se, neste ponto, a última mas central questão deste trabalho que pretende entender como as estratégias concretas de 48 conseguem lidar com o potencial violento de cada representação e permitir que o espaço intersubjetivo da representação se torne num espaço da presença interpelante da vítima¹⁸. Este processo transfere necessariamente o foco de uma representação factual para o reconhecimento de uma possível incapacidade e incompletude de uma representação que consiste no próprio ato de testemunhar em relação às fotografias¹⁹. Sem querer antecipar completamente este último passo teórico, pode-se afirmar que um tal entendimento implica, afinal, os limiares e as lacunas das formas representativas anteriormente discutidas.

Deste modo, o filme é tanto como este trabalho um modo de falar sobre limiares e lacunas, cuja fala acontece sempre num limiar entre a possibilidade e a impossibilidade de falar sobre um acontecimento como a experiência da violência. Os encontros ao longo da

¹⁵ Veja-se: Agamben, 2003; Laub, 1992, 1995.

¹⁶ Considero que este termo funciona como uma ferramenta que designa um entendimento de subjetividade que não parte de um ser autónomo, mas da presença do Outro que precede e condiciona o sujeito. Aplicando-o, refiro autores diferentes que, sem utilizarem todos eles este termo-ferramenta concreto em grande escala, defendem um conceito de subjetividade que assenta numa fundamental secundariedade responsiva do sujeito (Butler, 2009; Lévinas, 2008a, 2008b; Staudigl, 2013; Waldenfels, 2012).

¹⁷ Veja-se: Agamben, 1999; Butler, 2001; Laub, 1995; Lévinas 2008a, 2008b; Ribeiro, 2013; Waldenfels, 2006.

¹⁸ Essa questão é, no entanto, desde o início uma questão relativa, considerando que a ideia de uma não-violência absoluta tem de ficar utópica, pelo menos se supomos que cada ordem social é violenta na medida em que exclui (Staudigl, 2013: 45) e que há do mesmo modo uma violência inerente à todas as formas de representação (Ribeiro, 2013). Talvez, a questão mais específica tenha de ser então: que violência é essa que se pode evitar – se atribuirmos ao ‘evitar’ um valor próprio (Staudigl, 2013: 46)- e qual o motivo e impulso para tal?

¹⁹ Podia-se anexar, neste ponto, a questão do valor histórico de um testemunho necessariamente incompleto de uma experiência traumática. Enquanto o foco deste trabalho reside, no entanto, na possibilidade da representação artística deste testemunho e nas suas implicações, o trabalho de Dominick LaCapra, que desenvolve o conceito de uma "middle voice" que se encontra entre os polos de um "documentary or self-sufficient research model" (LaCapra, 2001: 1) e o construtivismo radical, pode ser um ponto inicial para continuar a reflexão neste sentido.

reflexão não ajudarão a deixar desaparecer esta ambiguidade, mas sublinharão a sua inevitabilidade.

1 Modernidade e violência

Na nossa percepção quotidiana parece quase uma banalidade detectar aquilo que merece a designação de *violência*: o pai que bate no filho, a tortura no Campo de Guantánamo, os conflitos armados no Médio Oriente, o abuso sexual de uma mulher. Ao colocar a questão da definição daquilo que observamos em cada um destes casos, o assunto já se torna mais complicado: Onde é que começa a violência? E a questão fica ainda mais premente, se voltarmos os olhos para exemplos que não incluem contactos físicos: Será que a violação mental, através das palavras, dos gestos ou da ignorância, também é um tipo de violência? Qual é a compreensão de violência que integra todos os exemplos sem cair na armadilha de uma universalização do conceito?

A maioria das abordagens nas Ciências Humanas, e nomeadamente a sociologia, ocupa-se em primeiro lugar da questão das razões da violência, visando contribuir para a redução da mesma, e o foco empírico resulta muitas vezes na ignorância das suas vidas invisíveis (Staudigl, 2007: 236), em ‘níveis’ psíquicos ou mentais, simbólicos, sistémicos, estruturais, linguísticos ou discursivos. Isto significa observá-la desde o início nas estruturas sociais e judiciais (observação essa que, neste trabalho, só constituirá o segundo passo), ignorando por completo as suas dimensões pré-normativas²⁰ (Staudigl, 2013: 44). Além disso, a tendência é observar, separadamente, os fenómenos de violência física e psíquica – sendo que a definição da segunda nem sempre fica muito clara. Desta maneira, estas abordagens não conseguem chegar ao cerne da questão que traz consigo a perplexidade perante os efeitos mentais e corporais da violência. É, de facto, uma observação integrativa, que não para nas fronteiras da violência dita física e não a observa apenas como categoria empírica, que será necessária para se chegar a uma compreensão destes efeitos, questionando não só a limitação da reflexão do tema à violência física, mas a própria ideia de corporeidade que mantem a separação categorial entre violência física e psíquica baseado no dualismo

²⁰ É, afinal, essa dimensão que forma a base de um apelo do Outro que não é válido num sentido legal, mas na responsabilidade ética perante o rosto do Outro (Staudigl, 2013: 49).

(absoluto ou não) entre corpo e mente. O questionamento destas categorias, que muitas vezes são incondicionalmente aceites, talvez não resulte numa resposta abrangente, mas as observações feitas em exemplos artísticos e testemunhos neste trabalho revelarão a urgência de uma discussão que reflita a dor englobante que acompanha a experiência e a memória da violência. Olhando para 48, emerge, subtilmente, a imagem de uma violência que já tinha começado muito antes da tortura nas prisões da PIDE e que não acabou para lá das suas portas.

Partindo destas observações, que vão além da agressão ativa e intencional contra o corpo, temos de levantar a questão a um nível diferente: O que é que a violência faz ao indivíduo no momento em que ela é experimentada e muito além dele?²¹ A primeira parte deste capítulo dedicar-se-á a esta questão através de uma abordagem fenomenológica, que foca os momentos intersubjetivos da violência e a observa no contexto do *ser-no-mundo* corporal do sujeito e do encontro com o Outro.

Embora estes modos de funcionamento da violência a nível interpessoal estejam ligados a uma certa noção de universalidade, devia ficar claro que não só o olhar sobre e a representação da violência, mas também os modos políticos de a exercer são culturalmente codificados (Ribeiro, 2013). A violência, e especialmente o seu exercício e a sua legitimação, são, como um olhar para a sua história mostra, cunhados pelas respetivas formas culturais e políticas (e inversamente marcante para elas); as execuções públicas de tempos passados e as suas encenações parecem-nos peculiarmente terríveis, enquanto as crueldades do nosso tempo são marcadas pelo horror daquilo que nos é terrivelmente plausível. A segunda parte deste capítulo, por isso, perguntará em que medida tanto as características da violência exercida como a nossa percepção dela, são cunhadas por certas estruturas óbvias ou subtis que distinguem a modernidade de outras constelações de violência e da sua aperceção. As questões a serem colocadas, serão tanto questões da sua localização, dos mecanismos da sua aceitação e do seu estatuto jurídico, como questões da sua relação com a visibilidade, já tendo em vista, pelo menos subliminarmente, a noção da sua representação. Isto é ainda mais válido para a reflexão da tortura na modernidade que formará o ponto final desta reflexão e entrecruzarará a observação fenomenológica da

²¹ Anote-se, porém, que esta delimitação entre violência física e psíquica em si só pode ser uma ferramenta de análise cuja conveniência ainda será discutida ao longo do capítulo.

violência e a reflexão da sua configuração cultural visando um entendimento das dificuldades da sua representação.

O terceiro passo será constituído pela tarefa de chegar, afinal de contas, a entender melhor o *background* político de 48 e as consequências destas particularidades para a visibilidade e para a suscetibilidade à representação. Para este fim, o trabalho não irá, naturalmente, para além da historiografia existente, baseando-se nas temáticas problematizadas por outros autores sem recorrer especificamente a fontes primárias, mas apontando nelas os pontos específicos da arquitetura da utilização da violência. Tanto como nas reflexões anteriores, esta classificação não reside numa observação quantitativa, mas estrutural. O que está em causa nem é uma classificação terminológica (fascista ou não?), nem uma avaliação da brutalidade do sistema (menos brutal do que...?), mas a descrição de uma lógica ligada a uma prática que juntas criam efeitos instantâneos e duradouros à vida política, social e individual tanto como à sua memória e à sua encenação artística contemporânea e posterior. É esta a questão fundamental do trabalho e acompanhante de todas as reflexões: A questão sobre como as qualidades gerais da violência (1.1), as suas configurações na modernidade europeia (1.2) e finalmente as suas particularidades no Estado Novo (1.3), influenciam as possibilidades e maneiras da sua representação.

1.1 Uma fenomenologia da violência

Considerando os exemplos acima referidos, torna-se óbvio que uma descrição ou reflexão dos meros atos visíveis ou perceptíveis no momento da agressão, não pode explicar profundamente aquilo que denominamos de *violência*, nem fornecer-nos de uma ferramenta para a sua categorização. A questão da violência não é aparentemente uma questão material, que se esgota na descrição de um objeto ou ato exterior. Como o filósofo alemão Bernhard Waldenfels observa, a violência não existe em si mesma, como um ato exterior que afeta uma exterioridade corporal, e qualquer reflexão que visa chegar diretamente a uma definição daquilo que é a violência necessariamente tem de se esbater (Waldenfels, 2012: 315). Teremos, então, de começar pelas observações das condições mais básicas do seu acontecimento.

Se deixamos de lado o caso complexo da violência de uma pessoa contra si mesma, a observação de um ato violento está inevitavelmente ligada à presença de pelo menos duas pessoas: o agressor e a vítima. Mesmo a violência mecanizada, vive da presença de um ser humano que carrega no botão. O que é que acontece no momento em que, neste encontro de duas pessoas, uma pessoa ataca a outra, bate-lhe, deixando-a sem possibilidades de se defender? Especialmente nos relatos sobre a violência física sob o semblante presente do agressor, este momento expõe-se não só como uma lesão da integridade física da vítima, mas como um ataque à relacionalidade do sujeito com o outro como base de uma confiança no mundo que a vítima tinha sentido até este momento:

The boundaries of my body are also the boundaries of my self. My skin surface shields me against the external world. If I am to have trust, I must feel on it only what I *want* to feel. At the first blow, however, this trust in the world breaks down. The other person, *opposite* whom I exist physically in the world and *with* whom I can exist only as long as he does not touch my skin surface as border, forces his own corporeality on me with the first blow. He is on me and thereby destroys me. (Améry, 1980: 28)²²

A violência assim não tem origem num suposto espaço vazio, mas na relação do eu com o Outro, afecta não só o sujeito, mas as suas relações com o Outro cuja destruição é também destrutiva para a sua auto-localização no mundo. Assim, o que é afetado por ela não é apenas o corpo, mas também a sua relação com o mundo que o abrange e do qual faz parte. É por isso que esta reflexão é localizada no intermeio entre o eu e o Outro, entre o ser corporal e o seu mundo. Assenta na convicção de que só podemos compreender as dificuldades da representação da violência, se compreendemos como ela afeta o sujeito e o seu *ser-no-mundo*, as maneiras como se move nela, as suas maneiras de confiar e de se abrir ou fechar. Na observação dessa abertura ressoa a questão da possibilidade da representação que acompanha, embora apenas subliminarmente, este capítulo: Se a violência tem efeitos no *ser-no-mundo* do sujeito, não terá também influência na sua representação? E se a violência afeta o *ser-no-mundo* do sujeito, *como* é que ela afeta as possibilidades da sua própria representação?

É óbvio que tanto a intenção teórica como a terminologia destas questões recorrem à teoria fenomenológica como abordagem da questão da violência e baseiam-se, como

²² O caso específico da violência de que fala Améry é, obviamente, a tortura. O que lemos nestas frases aqui (a perda da confiança no mundo que resulta do ato físico de violar) é apenas um aspecto daquilo que elas revelam, e voltaremos a refletir as implicações que elas têm para as especificidades da tortura na modernidade.

pressuposição e como resultado refletivo, na compreensão da subjetividade como intersubjetividade. Mesmo assim, a ideia nem é criar uma recapitulação da teoria fenomenológica acerca do fenómeno da violência (que aliás não consiste numa teoria homogénea e concisamente resumível), nem defender uma posição distinta dentro deste campo. Viso, pelo contrário, elaborar *uma* abordagem descritiva (entre outras possíveis), ou seja, metodologicamente fenomenológica, sobre o fenómeno da violência, que a discute a nível interpessoal, e evitar afirmações normativas, que são aliciantes na investigação do tema. Neste processo de descrever o ato violento e os seus efeitos, o trabalho tem de desenvolver e recorrer a uma determinada posição acerca dos processos corporais e mentais que formam parte dele. Embora a extensão da discussão desta posição só possa ser parcialmente satisfatória, parece impossível realizar o trabalho sem tocar nesta questão fundamental para a compreensão da violência. Quando o trabalho então fala de *processos corporais e mentais*, a que compreensão destes termos é que se refere?

Começando pela citação de Jean Améry acima referida, ficará claro, ao longo deste capítulo, que a minha abordagem nem se baseia num dualismo cartesiano no sentido de uma compreensão de corpo e mente como entidades separadas e autónomas, nem numa compreensão puramente biológica e material, que pretende explicar tanto a percepção como a representação do mundo através das funções biológicas do corpo. Tanto como a ideia da violência não pode estar agarrada a uma descrição de um acto exterior, a corporeidade não pode ser entendida apenas através dum objeto exterior (Lévinas, 2008a: 335)²³. As consequentes suposições sobre processos corporais e mentais descritos no trabalho não são anteriores à análise, mas surgem precisamente da observação daquilo que acontece no momento do exercício da violência. Neste quadro, que exclui tanto o dualismo como o biologismo, existem de facto vários modelos de explicação, um deles descrito no capítulo, o factor importante para o trabalho sendo, porém, a exclusão dos modelos referidos, no sentido de que eles resultariam numa redução da complexidade do seu objeto. No âmbito desta rejeição, é, com certeza, problemático optar por uma terminologia que fala de *efeitos físicos e mentais* ou do *entrecruzamento entre corpo e mente*, já que só se pode entrecruzar aquilo que é fundamentalmente separado. Esta terminologia é, porém, em vez de uma indicação de um dualismo, uma ferramenta para descrever uma unidade física-

²³ Em Lévinas (2008b) esta negação de uma ideia do corpo cobrida pela descrição de um objeto exterior leva a consequências éticas que serão significativas para o segundo capítulo deste trabalho.

mental através do vocabulário vulgar que não a pode nomear num único termo, embora o trabalho recorra, quando possível, ao termo de *unidade psicofísica*, retirado de Husserl (Husserl, 1950). Ele simboliza, como designação, tanto um contramovimento a uma separação, como a impossibilidade de ultrapassá-la linguisticamente.

Tal como a mente e o corpo, onde são referidos como tais, não são, portanto, entendidos como entes autónomos separados, a utilização de termos como *eu* ou *sujeito* também não quer sugerir uma consciência autónoma, separada do mundo, dos objetos e do outro, ou um cerne fixo e inalterável. É antes uma subjetividade entendida como intersubjetividade e uma corporeidade entendida como abertura que são fundamentais para a percepção da violência. A escolha da terminologia é, portanto, um compromisso a favor de uma linguagem compreensível e será importante não esquecer o estatuto estratégico da mesma, que trabalha com os termos e pretende, simultaneamente, ultrapassar, ao nível do conteúdo, a imagem de entidades separadas que eles transportam.

Voltemos, num primeiro passo, à situação de violência com duas participantes, a vítima e o agressor, no momento do acontecimento da violência física contra a vítima indefesa. O que acontece quando a violência, que provém do agressor, acerta na vítima? O que acontece no momento de uma bofetada ou de um pontapé na barriga? A voz verbal da questão já indica que, para a vítima, este ato é algo que lhe sucede, que acontece sem ela ter influência sobre estes acontecimentos, enquanto o agressor age de forma intencional – embora haja sempre uma componente de passividade no autor da violência e sempre um, pelo menos mínimo, contramovimento da vítima (Waldenfels, 2012: 315-16). A intenção do agressor é, em todos os casos, dirigida à violação da vítima, mas pode, no entanto, assumir formas diferentes, que se distinguem pela constituição teleológica do modo de tratamento do corpo do Outro. Jan Philipp Reemtsma diferencia entre três formas que, porém, não são fechadas em si próprias, mas que se sobrepõem e se misturam: A violência locativa é aquela que é exercida para atribuir um determinado lugar à vítima, para a tirar dum lugar (violência deslocativa) ou para a levar a outro (captiva); o corpo do Outro é algo que tem de ser retirado de um lugar ou mantido em cativeiro. A detenção de um criminoso, mas também de um opositor político insere-se nesta categoria, tanto como a expulsão de imigrantes. Esta forma de violência que é capaz de ocorrer de forma legítima dentro do campo da autoridade do Estado (*Gewaltmonopol*), é também a que é mais suscetível a mascarar as

suas formas ilegítimas. A violência raptiva utiliza o corpo para exercer determinados atos sobre ele que muitas vezes são atos sexuais; o corpo é o objeto da vontade e do desejo do autor da violência. E, por último, a violência autotélica visa danificar ou até destruir o corpo da vítima (Reemtsma, 2009: 106-108)²⁴, a meta principal não é o desejo do agressor, mas a lesão e a destruição do Outro, embora o primeiro possa surgir ao longo do ato em si. O excesso, no qual a tortura da modernidade ameaça cair e já tem, sempre, caído, é uma tal violência autotélica, que nunca é um meio para atingir um fim, mas um fim em si mesma, um *auto-telos* (afirmação essa que vamos discutir em relação à tortura ao longo do trabalho), que manifesta, ao ser exercida, a sua própria possibilidade e a diferença entre o agressor e a vítima. É um aspecto inerente a esta característica, que a vítima não tem opção nenhuma de influenciar o ato, sendo que o seu estar à mercê é tanto meio como fim. Esta unilateralidade do ato autotélico, da tortura (e também de outras formas de violência), faz dele uma ruptura de uma relação e de um espaço recíprocos.

Apesar de diferir nas suas constituições teleológicas, o que todas estas formas de violência têm em comum é o tratamento do Outro não como um *eu* com o qual o agressor é relacionado, mas como um objeto que está à mercê dele. Na sua reflexão da *Ilíada*, escrita no ano 1940 sob a impressão da queda de França na segunda guerra mundial, Simone Weil descreve esta objetivação da vítima como a característica principal da violência²⁵: “To define force—it is that *x* that turns anybody who is subjected to it into a thing. Exercised to the limit, it turns man into a thing in the most literal sense: it makes a corpse out of him.” (Weil, 1965: 6) Esta objetivação do sujeito não se encontra só no desprezo pelo ser do sujeito por parte do agressor e na sua maneira de tratar o corpo da vítima, isto é, não só faz parte da intenção da ação do agressor, mas, enquanto processo, também se realiza no ser corporal e mental da própria vítima na experiência da violência. Ou seja: não é só o agressor que objectifica a vítima, mas a vítima também vivencia uma redução dos seus próprios sentimentos e das suas ‘funções’ a um nível meramente corporal. Narrações de

²⁴ Reemtsma considera todas estas formas de violência em primeiro lugar físicas, sendo a violência psíquica, segundo ele, a ameaça da violência física (Reemtsma, 2009: 129). Embora este trabalho discuta sobretudo formas de violência que são exercidas ao nível físico, quero esclarecer que esta diferenciação simples se mostra inadequada, já que ignora todas as formas de violência estrutural, sistémica, linguística ou discursiva, que não se baseiam em primeiro lugar na ameaça da violência corporal, embora possam incluir traços de uma tal ameaça.

²⁵ Weil utiliza o termo *force* em princípio como um sinónimo de *violence*, parecendo cair na falta de clareza da terminologia criticada por Hannah Arendt (Arendt, 2011: 44-47). Lendo as suas afirmações como afirmações sobre violência, integram-se, porém, na linha dessa fenomenologia.

vítimas são, muitas vezes, cunhadas pela descrição da agressão corporal no sentido dessa redução ou quase transformação:

The tortured person never ceases to be amazed that all those things one may, according to inclination, call his soul, or his mind, or his consciousness, or his identity, are destroyed when there is that cracking and splintering in the shoulder joints. That life is fragile is a truism he has always known [...]. But only through torture did he learn that a living person can be transformed so thoroughly into flesh, and by that, while still alive, be partly made into a prey of death.” (Améry, 1980: 40)

Todo o ser é, como Jean Améry descreve em relação à experiência do extremo da violência (a tortura), reduzido a sentimentos corporais, e até ao próprio corpo. Não só as possibilidades do ser corporal, do seu movimento e da sua integridade, são restringidas, não só a existência biológica, mas também o ser mental da vítima se torna no alvo frágil de uma violência destrutiva, e já não é experimentado como o *ser-no-mundo* de uma unidade psicofísica, mas como mera matéria.

Estas descrições constituem a contraparte do falar metafórico sobre a dor psíquica, que é muitas vezes exprimida em termos corporais (Reemtsma, 2009: 104): um acontecimento dá-me a volta à barriga, algo aperta-me o coração, estou de mãos atadas. São as palavras que, desta maneira, são capazes de exercer violência, que sentimos afectar o nosso ser corporal²⁶. Nos dois casos, o facto de o Outro não nos tratar como um parceiro ou interlocutor, mas como um objeto (*Ibidem*: 130), é acompanhado pela sensação de esta materialidade do nosso corpo ser salientada de uma forma que torna um agir consciente (através da nossa corporeidade) impossível ou pelo menos o restringe. Na tortura, sobre a qual ainda falaremos em detalhe, este entrecruzamento é aproveitado de forma aperfeiçoada, ela opera em todos os níveis da intersubjetividade para a destruir simultaneamente (Görling, 2011). A descrição da redução da capacidade mental no sofrimento de violência por um lado, e a noção corporal que não só atribuímos às lesões psíquicas, mas que também vivenciamos, por outro lado, tornam óbvio que uma compreensão daquilo que é a violência tem que partir de uma interpretação que não separa, não só liga, mas reúne o ser corporal e mental. As observações feitas tornam-se compreensíveis num conceito do ser corporal não como mera materialidade, mas como

²⁶ Em 48 um dos entrevistados relata de uma forma da polícia em negar os seus próprios atos violentos, concluindo: “É uma coisa provocatória...tão violenta que a gente sente.”

“being endowed with a practical kinesthetic horizon of manifold possibilities of moving, perceiving and acting” (Staudigl, 2007: 238).

If violence is destructive of sense and if sense making is founded upon the bodily integrity of the self, the loss of the “I can” in suffering violence is thus not simply tantamount to a reduction of the body to a non-functioning object. It moreover also implicates the loss of the person’s ability to enact and to uncover for itself the senses that make up the world on shares with others, and finally, of one’s habitual ways of self-appearing. (Staudigl, 2007: 241)

Para Michael Staudigl a violência, do ponto de vista fenomenológico, consiste na experiência de a própria abertura do sujeito perante o mundo, através da sua corporeidade enquanto fundamento da constituição de sentido, ser oprimida por outra pessoa (*Ibidem*). Deste modo, a objetivação do sujeito, com o culminar na morte da vítima, descrita por Simone Weil, que é mais visível na agressão física contra o corpo, é possibilitada no próprio *ser-no-mundo* corporal do sujeito. O agressor, como parte deste mundo, influencia, de forma decisiva e contra a vontade da vítima, o raio de ação, movimento ou decisão dela. A violência, seja de que forma for, atua sobre as possibilidades de decisão de ação, e o sofrimento da violência física não só limita as habilidades do corpo; o próprio ser é transformado num corpo enquanto objeto, sendo cada vez mais matéria em vez de uma unidade psicofísica. Esta opressão do *ser-no-mundo corporal* opera, seguindo Staudigl, em pelo menos uma de três dimensões possíveis, que são constitutivamente interligadas: influenciando o indivíduo na sua espacialidade, através da redução do seu raio de ação, ou seja: “by a hetero-imposed shrinking of the spheres of action that are centered around one’s vulnerable body”; na sua temporalidade, através da redução da tridimensionalidade do tempo, “by aconfinement into the «closed reality» of a mono-thematically structured past or predetermined future”; e na sua socialidade, “due to a hetero-imposed contraction of the basic reciprocity of perspectives” que transforma uma relação de interação em uma relação assimétrica (*ibidem*: 244-45). Neste sentido, a violência pode ser entendida como uma intervenção hetero-imposta na relação entre sujeito-Outro e sujeito-mundo, como uma restrição ou destruição imposta do ‘I can’ corporal, e assim também de uma projeção intencional do eu para o mundo como fundamento da possibilidade de representação (*Ibidem*).

Ao entendermos esta condição multifacetada da opressão, em termos espaciais, temporais ou sociais de uma ação, relação e projeção como uma característica incondicional da

violência, e assim a sua localização para além de uma mera questão de intencionalidade por parte do agressor e dentro de um complexo de subjetividades e intencionalidades, também é evidente por que a delimitação daquilo que é violência, parece ser tão complicada. As transições mais do que marcadas por limitações claras parecem ser fluídas; a ação consensual pode inverter-se e transformar um participante no elemento ativo que ignora a vontade do Outro e assim o violento (Waldenfels, 2012: 325-331). Assim o olhar pode mudar para vigilância, o olhar retribuído para o Outro pode ser transformado num olhar de cima.

Não há então uma fronteira nítida, uma distinção clara entre o consensual e o violento, tanto como não há uma fronteira nítida entre o normal e o patológico, o legítimo e o criminoso; a fronteira não existe *a priori*, mas é traçada e a sua definição tem de estar numa renegociação contínua para não possibilitar territórios inquestionados e normalizados de violência (*Ibidem*: 324). O perigo reside na infiltração mascarada da violência através do desrespeito, da exclusão ou, no campo político, da erosão da substância política através da ocupação dos seus limiares ou da desmobilização subtil – muito antes da violência política, que só é a ponta do iceberg de sistemas cunhados por formas de violência subliminares e invisíveis (*Ibidem*: 325-39).

Antes de proceder, porém, à discussão destes aspectos políticos da violência, temos de voltar mais uma vez à situação da agressão para aprofundar este espaço intersubjetivo em que o ato violento ocorre. Surgindo no intermeio entre o sujeito e o Outro, é este espaço que marca a inter-relação entre o sujeito e o mundo. Não é, portanto, um espaço de uma existência autónoma, mas um espaço que só nasce na relacionalidade entre sujeitos. A localização da violência neste intermeio do encontro com o Outro, leva-nos a um duplo paradoxo: O ato violento que visa a destruição do Outro enquanto eu, ocorre no mesmo espaço que é a condição da sua possibilidade e que é destruído na e a fim da sua execução. Ou, como Bernhard Waldenfels descreve: o ato violento abole-se através do efeito que aspira, efeito este sendo a transformação do *tu* num *id*²⁷, resultando numa contradição performativa (Waldenfels, 2012: 317). Encarado sob o prisma inverso, a possibilidade da violação, a vulnerabilidade do sujeito, a sua abertura perante o mundo, é também constitutiva para a relação ética em que estamos sempre integrados. O confronto

²⁷ O *id* no sentido de uma objetivação do sujeito, a não ser confundido com o *id* da teoria psicanalítica.

primordial com o Outro requer um ato de responder, ao qual a possibilidade de o rejeitar, de violentar a responsabilidade, é sempre inerente (Görling, 2011: 30). Este movimento de rejeição (que é completo nas práticas de traumatização intencional da tortura) contem sempre uma dimensão de violência (*Ibidem*). O espaço intersubjetivo, em que o sujeito está aberto perante o Outro, o mundo, é, portanto, a condição de possibilidade da violência, e a possibilidade da lesão que reside na vulnerabilidade do sujeito é constitutiva para este espaço. Mantendo-o, a violência extrema não podia existir: Elaine Scarry descreve no seu livro *The Body in Pain* como os guardas alemães nos campos de concentração repetiram como um mantra a afirmação de que os prisioneiros não valiam os três *Pfennig* da bala, para prevenir a sua reconhecimento com o seu Outro (Scarry, 1985: 58-59), para destruir a presença do mesmo enquanto exigência ética que consolidaria a impossibilidade do ato violento (Lévinas, 2008a: 285). Se bem que não nos dediquemos mais a este outro lado da fundamental possibilidade da violência, fica instrutivo perceber a anterioridade da negação do espaço em que ocorre; espaço este que finalmente acaba de existir. No momento em que a violência chega à sua meta final, a destruição completa do *eu* que lhe é sujeito, ela própria tem de acabar necessariamente, como também tem de destruir este espaço que era a condição da sua existência.

Entretanto, estamos confrontados com um segundo paradoxo, que questiona, por sua vez, a possibilidade da destruição total do Outro. Na medida em que o Outro não é só um corpo material mas um ser enquanto *eu* que me põe em causa, o ato violento é acompanhado por uma impossibilidade em relação a si mesmo. Pode destruir o Outro enquanto existência material no mundo, mas não pode destruir o pôr-em-causa que nasce no seu olhar (Waldenfels, 2002: 143-44). As tentativas que se dirigem contra esta impossibilidade, são as práticas de desaparecimento, de queimar os cadáveres ou de dissolvê-los em cal, de deixá-los desaparecer nos fundos do mar.²⁸ São tentativas de não só matar, mas de ir além da morte dos corpos e extingui-los por completo (assim que deixou de haver mortos e corpos). Este extremo localiza-se num passo a seguir ao máximo detectado por Simone Weil, no desaparecimento do corpo morto, no tratamento da pessoa como objeto ligado à sua destruição irrevogável, afinal a sua inexistência. Assim, cria-se uma violência invisível

²⁸ Há, obviamente, alguns exemplos destas práticas que se destacam na história recente (os campos de extermínio da Alemanha nazi e os voos da morte da ditadura militar na Argentina). No filme *Pavia de Ahos* da jovem realizadora portuguesa Catarina Laranjeiro alguns dos entrevistados reclamam práticas semelhantes de desaparecimento em voos durante a Guerra Colonial na Guiné-Bissau.

e sem espaço para a fixar. Mas são, em última instância, tentativas incompletas, interrompidas por cadáveres encontrados depois de anos, mas também por fotografias e testemunhos.

Ao aliar estas características da violência, a objetivação da vítima, os efeitos psicofísicos da violência e o paradoxo da sua localização no mesmo espaço intersubjetivo que ela pretende destruir, chegamos a uma imagem da violência, em que ela começa muito antes do ato de violência física e nem tem de resultar num ato físico. É precisamente porque a violência já começa no falar e apenas chega à culminação da sua evidência no ato de violência física ou psíquica diretamente aplicada, que ela se mascara tão facilmente. Cada encontro do eu com o Outro traz consigo a possibilidade da violência que assenta de forma elementar na essencial vulnerabilidade do ser humano que também permite a sua relacionalidade (Butler, 2009: 33; Görling, 2007). E mesmo assim, a sua perfeição na destruição total, fica estruturalmente impossível. É esta flutuação, ao nível psicofísico, entre visibilidade e invisibilidade, entre vastidão e impossibilidade, entre destruição e contramovimentos, que também deixa surgir o problema da sua representabilidade, e a questão a ser discutida por conseguinte é como as codificações culturais da violência política na modernidade europeia influenciam, salientam ou atenuam, este efeito.

1.2 Modernidade, violência e visualidade

Ao falar das características e dos efeitos da violência e colocando a questão da sua configuração específica na modernidade, temos de salientar que a modernidade não pode ser observada como um período homogêneo, mas como um período de mudanças contínuas, que começam por pequenos passos e chegam a desenvolver um sistema, em transformação permanente, que aplica a violência por parte do Estado de maneira diferente à da Idade Média ou da Idade Moderna. O que nos interessa diante da análise de 48 é justa e obviamente esta violência exercida pelo Estado, uma violência que se manifesta como violência política devido ao seu enredamento com o poder, mas que acontece, descrito de forma direta ou indireta nos relatos do filme, no espaço interpessoal acima caracterizado – dois níveis de caracterização da violência que resultam afinal também em dois níveis interligados de influência à representação da mesma.

Da Idade Média europeia até ao século XVIII, a violência do Estado é uma cerimónia pública, sendo o seu espaço as grandes praças das cidades. É realizada perante os olhos do povo, que presencia o espetáculo do castigo. A sua visibilidade é total. Enquanto a audiência e o veredicto são processos ocultos do conhecimento público, o impacto do próprio castigo baseia-se no seu lugar no centro da visibilidade. O povo é testemunha, cúmplice da execução e potencial vítima (Foucault, 1994: 88) de uma cerimónia que prossegue sobretudo um objectivo: restabelecer a ordem soberana através da vingança do delito (Foucault, 1994: 73). Mas a visibilidade, como factor relevante de intimidação, pode, por outro lado, transformar-se num perigo, já que a brutalidade do castigo – sobretudo nos casos de tentativas falhadas que tornam o espetáculo num espetáculo extraordinariamente sangrento e causam a necessidade de repetir o ato supostamente letal – pode provocar revoltas que se dirigem sobretudo diretamente para o carrasco no próprio sitio da execução.

Mas aquilo que o povo atesta não se deixa compreender de forma abrangente somente através da descrição do contacto direto entre carrasco e delinvente. Além deles, há mais um corpo que assume um papel importante neste processo: o corpo, miticamente presente, do rei. É ele e o seu poder sagrado que é defendido ofensivamente na morte do súbdito rebelde. O castigo, sendo assim o ato e a mostra do restabelecimento da posição do poder soberano que põe em destaque o corpo do rei, refletindo o delito sobre o corpo do culpado, não é só público, mas também brutalmente violento, destruindo por completo o inimigo da soberania. O que é assim restabelecido, é a assimetria da relação entre rei e povo, e a brutalidade do castigo é a manifestação de um poder que não tem limites (Foucault, 1994: 73), um poder que deixa viver e faz morrer (Foucault, 2001: 291). Um poder que se manifesta fundamentalmente através da sua visibilidade nos corpos (Görling, 2007: 1).

O castigo e o apoderar do corpo porém não começam só na efetuação da pena de morte, mas já na tortura que é simultaneamente meio do apuramento da verdade e vaticínio e início da pena; a vítima da tortura é o corpo castigado e o acusado interrogado (Foucault, 1994: 56-57). Como parte do castigo, a tortura é, porém, o único elemento que foge inicialmente da visibilidade do sistema penal (mas é, apesar disso, retratada frequentemente em obras artísticas) – o que chegará a ser visível é o corpo martirizado com os traços físicos da violência. Neste contexto, é importante chamar atenção para o facto de que tanto o castigo como a tortura seguiam sempre regras bastante determinadas

(Foucault, 1994: 54), não correspondendo à imagem de um excesso incontrolado da violência autotélica tão espalhada na modernidade. Além disso, há uma certa noção de concordância perante a ideia do restabelecimento de uma hierarquia conferida pela autoridade divina: “The torturer believed he was exercising God’s justice, since he was, after all, purifying the offender’s soul; the tortured heretic or witch did not at all deny him this right. There was a horrible and perverted togetherness.” (Améry, 1980: 34) Essa concordância submissa também se reflete na expressão artística da violência que a encena numa cumplicidade divina. Esta lógica de encenação é designada por Stephen F. Eisenman como a *Pathosformel* da representação de violência, termo esse que o historiador de arte apreendeu do conceito de Aby Warburg. Seguindo o autor, “the representation of collusion between torturer and victim” (Eisenman, 2007: 97) pode ser rastreada até às esculturas gregas (na figuração dos combates entre deuses e mortais) e pode ser detectada numa longa história de inscrição e manifestação de uma lógica de subordinação. É a lógica do mártir cristão e da tarefa divina do executor do castigo (*Ibidem*). Estas imagens não são criadas como motivos potenciais de compaixão, não requerem uma resposta ética de quem olha para eles (Sontag, 2003: 41).

Esta lógica só começa a ser quebrada no momento da distanciação das velhas práticas e das suas legitimações até aí fixadas: apesar de a violência se manifestar predominantemente em atos regulados e de seguir uma lógica distinta e, em grande parte, aceite, são a falta de eficiência e a ameaça de revoltas resultando dela e da manifestação aberta da brutalidade destes próprios atos que contribuem para pequenos passos de mudanças.

No ano da Revolução Francesa, 1789, é o médico e político Joseph-Ignace Guillotin que defende pela primeira vez um sistema de execução que reduza não só o sofrimento, mas elimine também o factor humano falível no ato da execução, pondo a própria realização da morte nas ‘mãos’ de uma máquina, capaz de matar em um só movimento. O aparelho, chamado mais tarde *guilhotina* seguindo o seu defensor, parece um passo minúsculo na redução do sofrimento, mas é um símbolo do afastamento gradual da festa do castigo que tinha marcado o funcionamento do sistema penal e jurídico até ao século XVIII. A guilhotina simboliza o fim da confrontação direta entre os corpos – entre carrasco e condenado – e o início da utopia de um castigo mecanizado e com dores físicas muito reduzidas. Motivado pelo já referido perigo de revoltas do povo (Foucault, 1994: 94), o

qual é reforçado pela emergência da noção do consentimento pessoal com os castigados por causa da rigidez violenta do suplício público (*Ibidem*: 116), impõe-se a urgência de uma humanização do sistema penal para o tornar mais compreensivelmente conveniente. A nova ‘gentileza’ reforma a economia do sistema e o espetáculo do castigo desaparece pouco a pouco no início do século XVIII. A execução e a pena de morte não são completamente eliminadas do repertório do Estado, passam, pelo contrário, mais de 150 anos, com vários períodos de aumento da sua aplicação, até à sua abolição definitiva apenas na Europa Ocidental. Mas os casos de aplicação são reduzidos e equiparados na técnica da decapitação, seguindo a proposta de Guillotin em França, mas também em muitos outros países europeus. Paralelamente a morte por violência estatal desaparece do espaço público, as praças das cidades já não são o sítio da vingança da soberania.

Contudo, a ideia inicial dos reformadores é criar um sistema de castigo que mantenha a visibilidade de um castigo que tenha uma relação direta com o crime. Que este castigo desempenhe uma função social no sentido de que restabeleça a ordem da sociedade em vez da assimetria entre povo e soberano, como tinha sido anteriormente. As primeiras mudanças – como a implementação dos desfiles de acorrentados e dos trabalhos forçados – são implantadas neste espírito de clareza e transparência (Foucault, 1994: 143-144). Mesmo assim, gradualmente se impõe um sistema diferente, que se afasta mais e mais do princípio de visibilidade e transparência do castigo. A ideia da referencialidade entre crime e castigo é substituída pela realidade monótona da pena de prisão – a mesma que foi mais fortemente criticada pelos reformadores por causa do seu potencial de arbitrariedade e excesso (Foucault, 1994: 153). De facto, a visibilidade do castigo é reduzida, embora não totalmente extinguida para manter o seu potencial desencorajante (por exemplo através de visitas aos presos), com a consolidação da pena de prisão.

Cai também na mesma altura a rotura na exposição artística da violência, na qual o significado da encenação do castigo como elemento sacro é, pouco a pouco, diminuído. O que podemos observar, quase simultaneamente com as alterações do sistema penal – e, como ainda veremos, também do seu padrão de legitimação – é que o trabalho artístico vira o seu foco para, por um lado, os atos violentos ainda ‘visíveis’, como nomeadamente a guerra, e por outro lado para uma forma de representação que retoma criticamente a lógica da revelação religiosa bem conhecida. Nesta quebra também se manifesta a possibilidade

do consentimento, exemplificado mais evidentemente nas pinturas de Francisco de Goya na sua obra *Los Desastres de la Guerra* que é uma abdicação da lógica de uma determinação divina e só toma partido no sentido de denunciar os horrores dos atos violentos em si (Eisenman, 2007: 86-88).

Enquanto nos desastres da guerra se mantem o contacto direto entre corpos, a consolidação da pena de prisão a nível da violência estatal interna também vem associada a uma transformação da relação do castigo com o corpo. No primeiro passo do afastamento do castigo como espetáculo, simbolizado no aparelho guilhotina, já se mostra uma distanciação da confrontação direta entre corpos, agora o castigo também se distancia de uma agressão direta contra o corpo. O corpo da prisão é um corpo externamente intacto – e mesmo assim a pena de prisão afeta-o, agarra-o num lugar, tira-lhe a liberdade de movimento e obriga-o, possivelmente, a executar determinados trabalhos. Esta apropriação do corpo, porém, vai muito além da pena de prisão que é apenas um dos vários elementos de um novo dispositivo. Paralelamente à cena do castigo, o poder do Estado torna-se cada vez mais numa relação de regulação e disciplinamento do povo.

Enquanto o poder, até ao século XVIII, se tinha limitado a subjugar os indivíduos de modo a assegurar o *statu quo* da soberania, a vida da população, desde então, chega a ser a categoria relevante para a sua legitimação e manutenção. O que está em causa já não é só a subjugação dos corpos e a eliminação dos corpos ‘doentes’ com o objetivo de manter a ordem hierárquica e a tranquilidade do povo, mas a sua moldação biopolítica para os tornar cada vez mais produtivos e eficazes. O corpo já não é o objeto da demonstração e manifestação ofensivas do poder do soberano, mas isto não significa que o corpo já não seja objeto do político, das relações de poder que já não o tocam visivelmente, mas o formam e marcam através de vários instrumentos, sejam eles físicos ou não (Foucault, 1994; 37). O corpo da modernidade já não é o corpo castigado publicamente na praça central da cidade, mas é o corpo regularizado (Foucault, 2001: 296), o corpo produtivo. O poder já não é o poder que deixa viver e faz morrer, mas é o poder que faz viver – sob as suas regras e regulações – e deixa morrer (Foucault, 2001: 291). Neste processo, pode-se observar uma inversão da lógica de visibilidade de um poder que torna visível a vida de cada um, enquanto ele próprio fica invisível. O poder já não assenta na visibilidade do castigo para todos, mas na visibilidade de todos perante uma vigilância nem sempre

realizada. Este princípio, criado por Bentham num conceito de uma prisão com uma torre de vigilância que torna os acontecimentos nas celas dos presos constantemente visíveis mas que não revela a presença de um possível vigilante, é descrito por Foucault como fundador de uma sociedade panóptica (Foucault, 1994). A expulsão e eliminação de certos corpos transformam-se no controlo contínuo e hipoteticamente omnipresente de todos, o espetáculo dá lugar à vigilância e o castigo do corpo torna-se num princípio de produtividade (Foucault, 1994: 277-281).

A utopia individualista da modernidade acaba no controlo biopolítico dos corpos e dos seus movimentos, numa visibilidade total perante um controlo invisível – talvez já em si um ato violento. O que é certo é que o projeto da modernidade transporta, desde o início, aquilo que superficialmente parece eliminar: produz uma violência que se deslocaliza do palco de teatro da praça pública para as celas das prisões – ultimamente escondidas do público – e para o controlo estatal ainda mais difuso da vida social, biológica e produtiva. O princípio de razão e liberdade do Iluminismo é transformado num princípio de eficiência e disciplina, que dissolve a ideia do ser individual em números e controlo. Esta predisposição totalitária (Horkheimer / Adorno, 1969: 12) não se revela já no ato de subjugação – apesar de ainda existir esta vertente do poder – mas na vida produtiva e no levantamento documentário que a descreve e vigia.

A metamorfose da violência dos soberanos pré-modernos para os sistemas da modernidade europeia contém, além do tratamento diferente do corpo (da sua integridade superficial enquanto preso a um determinado lugar, e da sua vigilância e examinação fora do sistema penal) e da deslocalização da violência estatal a esferas de pouca visibilidade, mais um processo que contribui essencialmente para o e a caracterização da violência moderna e também para as suas formas específicas no século XX: A sua legitimação já não resulta da soberania do rei enquanto dom divino sobre os seus súditos, mas da necessidade de proteção dos cidadãos da comunidade nacional. Portanto, não se modificam apenas as formas de violência, que são consideradas legítimas – as zonas de violência proibida, permitida e exigida que, de acordo com Reemtsma, caracterizam uma sociedade (Reemtsma, 2009: 191) – mas também a própria base da legitimação. Esta zona de legitimação é, porém, construída num espaço de repúdio da violência (completo em relação à violência autotélica) e da minimização das zonas de violência permitida,

resultando dos processos de monopolização da violência por parte do Estado, da fragmentação e normatização do poder e do aparecimento do ‘indivíduo’ como categoria relevante do direito (Reemtsma, 2009: 256-59). Neste cenário, a utopia da ausência da violência nunca é alcançada – e é justamente a possibilidade do seu alcance que legitima a violência a fim de impedi-la (*Ibidem*: 264). O conceito temporal da prevenção funciona assim como princípio subjacente da ação política, um princípio novo no que diz respeito ao tratamento da população (Görling, 2011: 31). Mesmo assim, esta ideia não se reflete apenas na violência estatal interna, mas também nas suas relações externas, como, já no século XX, na ideia da Primeira Guerra Mundial como *a guerra para acabar com todas as guerras*. O monopólio de violência do Estado constrói-se, por conseguinte, como um meio legitimado para um certo fim futuro, no contexto de um entendimento que, seguindo a tese de Jan Philipp Reemtsma, possibilita a confiança numa modernidade essencialmente não-violenta (Reemtsma, 2009), que considera a violência (extrema, a tortura) uma exceção necessária que, porém e ao contrário da pena de prisão, já não pertence ao conjunto da violência aceite pela vítima “em nome de um sistema de crenças – religiosas, culturais ou também estéticas – estabelecido como consenso social.” (Ribeiro, 2013: 10)

A violência como entendida ‘pela modernidade’ é, portanto, uma violência monopolizada pelo Estado a fim de evitar qualquer forma de violência interpessoal, incontrollada e excessos dela, com a exceção de certas zonas de violência (física ou não) permitida, como, a título de exemplo, o direito à greve referido por Benjamin (Benjamin, 1992a: 109). Pode dizer-se que este processo de legitimação não se baseia numa aprovação, mas numa recusa da violência. Isto é, a ideia da monopolização está ligada ao postulado de um exercício mínimo do direito à violência e ao aumento de diligências não-violentas que têm como objetivo impedir a violência:

Es [das Recht] beginnt sich Zwecke in der Absicht zu setzen, der rechtserhaltenden Gewalt stärkere Manifestationen zu ersparen. Es wendet sich also gegen den Betrug nicht aus moralischen Erwägungen, sondern aus Furcht vor den Gewalttätigkeiten, die er im Betrogenen auslösen könnte.²⁹ (Benjamin, 1992a: 119)

Além desta ligação aparentemente paradoxal entre a confiança na não-violência e o processo de legitimação da mesma, há mais três pontos neste último que são pelo menos

²⁹ O direito começa a estabelecer metas que têm como objetivo poupar manifestações mais fortes à violência mantenedora. Dirige-se contra a intrujice, não por ponderações morais, mas pelo medo dos atos violentos, que ela podia provocar no intrujado. (Tradução minha)

notáveis e que temos de analisar antes de voltarmos à descrição da violência surgindo deste processo (no que será importante anotar a distância entre a legitimação da violência e a própria violência de facto exercida).

Um dos aspectos notórios é o facto de este processo de legitimação não tratar em primeiro lugar da violência enquanto meio, mas do fim para cujo alcance ela deve ser supostamente aplicada. Seguindo o primeiro capítulo deste trabalho, a violência, porém, é fundamentalmente um meio, com exceção da violência autotélica que é um fim em si mesma, o que levaria em primeiro lugar à questão da sua legitimidade enquanto mero meio (Benjamin, 1992a: 104). Não obstante, os discursos dominantes da modernidade colocam muito menos a questão de *se* a violência é legítima, ou *que* formas dela podem ser legítimas em si mesmas, do que a questão do fim que legitima o exercício da violência. A retórica da modernidade falha, assim, a necessidade, levada a cabo por Walter Benjamin na sua *Crítica da Violência* de discutir e criticar não só o fim, mas o meio em si (*Ibidem*). As obras de Goya, acima referidas, também são tão notáveis por não seguirem esta lógica, por não tomarem partido e criarem legitimação, mas por denunciarem a violência em si, enquanto meio.

Na reflexão discursiva da violência através dos seus objetivos, no entanto, temos diante de nós outra pressuposição fundamental: a de a violência ser entendida como um meio relevante para a manutenção do poder apesar de, supostamente, só ser exercida de forma minimizada. Sem querer entrar de forma aprofundada na discussão desta questão da relação entre poder e violência (Cf. Arendt, 2011), tem que ser anotado que esta hipótese não é de algum modo incontestada, mas o próprio processo de legitimação da modernidade seria levado ao absurdo se ela não fosse entendida deste modo. Aqui também fica claro que a argumentação neste processo é, para recorrer à distinção Benjaminiana entre violência instituinte e mantenedora (Benjamin, 1992a) claramente localizada numa lógica que visa conservar a ordem através do uso de violência, ou seja, na vertente da violência mantenedora, sendo supostamente instituinte apenas no sentido de contribuir para a disseminação do progresso visado.

Paradoxalmente, é justamente o mesmo movimento, dirigido a uma violência legítima só em relação a certos fins comuns e tirada da mão do indivíduo – não tanto por razão dos fins que ela podia ambicionar do que por razão da sua existência fora do direito (Benjamin,

1992a: 108) – que também cria um monopólio de violência e uma confiança na não-violência que finalmente possibilita, o mais tarde a partir do século XX, uma violência estatal que não se localiza nem dentro, nem fora, mas no limiar do direito, no estado de exceção (Agamben, 2004). Este recorre à mesma retórica do afastamento do perigo da subversão do direito, nem só no século XX, sobre o qual ainda falaremos, mas também ainda no século XXI, que nos fornece no contexto do ocidente democrático com um dos exemplos mais ilustrativos – a justificação ideológica da ação dos EUA em Guantánamo: Em nome da segurança nacional e da proteção de uma violência que vem de fora, é estabelecida uma zona na qual o direito é obviamente suspenso e na qual a violência, semi-oficialmente, já não precisa de mais legitimação do que aquela de ser exercida. O estado de exceção, portanto, só se torna possível dentro de uma lógica que observa o fenómeno da violência apenas na esfera dos fins (fora de si mesma), não dos meios (em si mesma), e não é o lado obscuro desta ordem, mas antes o seu paradigma. Nela, a própria questão da legitimação da violência, seguindo Giorgio Agamben, torna-se caduca, como o seu exercício consiste na sua própria manifestação, o ato sendo um mero facto (*Ibidem*: 61). Isto é paradigmático na imagem do campo (*Lager*) na medida em que a lógica do fim do impedimento da violência forma, através da monopolização da violência por parte do Estado, a base para a criação de espaços do estado de exceção nos quais o ato violento já não tem fim, nem justificação, mas é um puro acto (*Ibidem*: 75)³⁰, o espaço da violência autotélica, nascido na constelação temporal específica da prevenção (Göring, 2011: 31).

A origem moderna do estado de exceção é detectada por Agamben no *état de siège* francês, resultando da tradição democrático-revolucionária (Agamben, 2004: 11). Da mesma forma, o *Lager*, que Agamben descreve como o paradigma da modernidade – até hoje³¹ –, não surge sob governos ditatoriais, mas social-democratas (Agamben, 2002: 175). O reconhecimento de Benjamin, que o estado de exceção não é a exceção, mas a regra (Benjamin, 1992b: 145), vê-se, porém, mais fortemente confirmado no estado de exceção permanente com uma duração de doze anos no *Terceiro Reich*, possibilitado pelo artigo 48º da constituição da República de Weimar. A lógica da suspensão do direito em favor do

³⁰ Determinada de Agamben como „waltende“, referindo a derivação original da palavra alemã *Gewalt* do Althochdeutsch *waltan*.

³¹ A questão em que medida as estruturas aqui descritas se têm subtilmente mantido, não deve ser parte deste trabalho, mas – tanto em relação a este como ao capítulo seguinte – sim de uma reflexão que parte deste trabalho, sendo essa questão também decisiva para a questão de uma representação e recepção que abdica da violência.

progresso, mostra-se prototípica e mais drasticamente na ideologia das raças, na qual o melhoramento bio-social da vida da raça superior depende da morte da raça inferior, da eliminação do inimigo externo, no colonialismo, ou interno (enquanto anti-corpus) no genocídio (Foucault, 2001: 302). Nela a ideologia da legitimação de matar em nome da vida é total e não se baseia apenas nos mecanismos de um antissemitismo profundamente enraizado, mas também na lógica interiorizada do bio-poder disciplinador e regulador (*Ibidem*). O que é um dos atributos mais fortes desta lógica é o facto de o inimigo não se tornar inimigo, mas ser considerado inimigo desde o momento do seu nascimento como uma característica que lhe é inerente. Não há uma postura política por parte da vítima que a ponha nesta posição, mas uma predeterminação da qual não se pode fugir. É neste contexto que se evidencia uma idealização da violência autotélica como uma violência sacra, enquanto habitualmente se esconde debaixo da utopia modernista (Reemtsma, 2009: 314-317). Está aqui mais fortemente presente a distância entre a retórica utopista que deixa surgir a possibilidade da suspensão do direito e a lógica de legitimação nacional mais drástica que se distingue das argumentações iniciais dos reformadores e cria uma lógica quase-religiosa que repete, em parte, a retórica pré-moderna. Os exemplos de Guantánamo e Abu Ghraib, por outro lado, deixam-nos perceber como o estado de exceção não só se estabeleceu nos regimes fascistas do século passado, mas também cunha profundamente as estruturas e a constituição de sistemas mais ‘brandos’ ou inclusive democráticos contemporâneos.

A particularidade jurídica que possibilita todas estas formas do século passado e de hoje-em-dia, a interiorização legal do estado de exceção, não é, como Agamben observa, um direito especial como a lei da guerra, mas suspende a ordem do direito e ocupa o seu limiar (Agamben, 2004: 11). Dito isto, o estado de exceção também não é a infração da norma, mas o momento da sua existência sem ela ser aplicada, pois a aplicação não é inscrita na própria norma (*Ibidem*: 51). Apesar disso, o estado de exceção não pode ser equiparado a um estado natural, já que surge da relação com o direito suspenso como uma anomia (*Ibidem*: 62). O conceito da possibilidade desta anomia é fundamentalmente moderno (*Ibidem*: 36) e intimamente ligado ao espaço do campo que simboliza a possibilidade e o excesso da violência autotélica na modernidade. Dito isto, o campo é a materialização do poder oposta à utopia de uma violência mecanizada e sem dor, a construção de um espaço que se abre à, tão desqualificada, violência autotélica. Não é a aspirada despersonalização

da violência, mas acontece justamente no espaço intersubjetivo, que a permite e que é destruído por ela e como condição do seu acontecimento. A vida do campo é, portanto, uma vida sujeita a uma violência sem norma, uma violência de pura decisão e manifestação, uma violência total no sentido de a sua vítima não ter nem opções próprias nem direitos de se opor. É a vida nua sem direitos, e, em analogia com a crítica de Judith Butler acerca da terminologia de Agamben, ligando as duas argumentações, a vida completamente sujeita a e dependente de um poder e uma violência sem fim nem limites (Butler / Spivak, 2011: 28-30). E é também uma vida invisível, um sofrimento invisível e afinal uma morte invisível, em certos casos com mais uma culminação no desaparecimento do corpo. É assim a periferia invisível mas determinante de um centro panóptico.

Não é, também tendo em consideração a análise de 48, de pouca importância perceber mais profundamente a posição do sujeito nesta anomia do estado de exceção e do *Lager*, e a ligação íntima deste espaço com a prática da tortura. Agamben demonstra que o estatuto do preso em Guantánamo já se mostra no facto de ele não ser prisioneiro de guerra, nem acusado, mas mero detido (Agamben, 2004: 10). O autor compara este estatuto ao dos judeus nos campos de concentração do nacional-socialismo, referindo sobretudo a localização de ambos fora de qualquer forma de cidadania e direito (*Ibidem*). O que ambos – e mais – casos têm em comum então não se mostra nem na sua brutalidade nem na quantidade das suas vítimas (os dois estão fora de causa), mas antes na sua exclusão estrutural do sujeito do espaço do direito.

Neste ponto o aparente paradoxo da prática de tortura como prática autotélica também começa por se dissolver. A suposição, amplamente disseminada, de a tortura ser simplesmente uma ferramenta para a chantagem de informação, vê-se rebatida nas fotografias de Guantánamo e Abu Ghraib que deram a volta ao mundo. O que podemos observar nelas é uma tortura que não serve nenhum outro objetivo do que o de torturar. É uma violência que não pretende extorquir informações, mas humilhar o Outro e manifestar o puro ato da violação. Uma violência pura no sentido de Benjamin e, seguindo ele Agamben, porque nem consolida nem constitui o direito, mas atua na zona da sua suspensão. Uma violência também geograficamente deslocalizada do centro da sociedade. Uma violência arbitrária, uma violência autotélica. Diante desta descrição e destas imagens duvida-se que uma tal violência siga qualquer forma de lógica racional, que vai além do

mero princípio de prazer e da imposição do ato violento. Noutros casos, a racionalidade da violência não é dirigida a um fim fora dela, mas simplesmente à destruição da subjetividade da vítima. Na investigação contemporânea da tortura existe, portanto, um consenso que descreve a tortura recrudescida no início do século XX como uma forma dela que já não tem muito a ver com o objetivo de ganhar informações, dominante na pré- e do princípio da modernidade e brevemente descrito no início deste capítulo. Da ideia de extorquir informações, pelo contrário, resta apenas a aparência e a justificação de uma violência que há muito se localiza fora deste conceito (Görling, 2007; 2011: 33), embora esta aparência seja fundamental para o funcionamento da tortura. As perguntas do torturador, a resposta extorquida do preso (estigmatizada como traição), servem para a produção da justificação da desumanização da vítima, na tautologia perfeita da tortura. Nela, a ideia preventiva facilmente se transforma numa profecia autorrealizada (Görling, 2007; 2011: 36). A tortura, então, produz uma informação, uma imagética, que é simultaneamente justificação, fim e meio de controlo.

A experiência sensual da vítima é dirigida contra si mesma, a dor absoluta que extingue qualquer outra percepção é traduzida na noção do poder absoluto do torturador (Görling, 2007; Scarry, 1985). O corpo da vítima transforma-se no possuidor do signo do controlo, da totalidade do regime. Nisso, a interrogação e a imposição de dores físicas andam de mãos dadas, o que origina desta constelação não é só a impossibilidade da expressão da dor física, mas também a estigmatização do falar, daquilo que normalmente é, como Scarry afirma, “a final source of self-extension”, através da qual o indivíduo ocupa um espaço muito maior que o seu próprio corpo (1985: 33). Neste ato, em que tanto a percepção sensual é transformada em dor pura, como o corpo enquanto lugar de percepção, pensamento e conhecimento e a capacidade da expressão linguística são virados contra a própria vítima, também é destruída, pelo menos temporariamente, a possibilidade de intersubjetividade (Görling, 2007). Voltemos, mais uma vez, a Jean Améry:

Simple blows, which really are entirely incommensurable with actual torture, may almost never create a far-reaching echo among the public, but for the person who suffers them they are still experiences that leave deep marks [...]. The first blow brings home to the prisoner that he is *helpless*, and thus it already contains in the bud everything that is to come. [...] They are permitted to punch me in the face, the victim feels in numb surprise and concludes in just as numb certainty: they will do with me what they want. (Améry, 1980: 27)

A qualidade da tortura que destrói a ligação da vítima com o mundo, não é, assim, simplesmente a inimaginável brutalidade dos seus atos, mas o simples facto, todavia decisivo, da impotência da vítima perante as agressões do Outro, do seu desamparo, da falta total de proteção. O alemão *hilflos* e o inglês *helpless* apontam igualmente para a ausência da ajuda, sendo essa normalmente a consequência lógica do momento do ferimento (Améry, 1980: 27-29). Na tortura da modernidade, pelo contrário, essa falta de apoio faz parte da estratégia humilhante e o conhecimento dessa falta transforma-se na impossibilidade de manter a confiança sólida do tempo pré-traumático (*Ibidem*). “The other person, *opposite* whom I exist physically in the world and *with* whom I can exist only as long as he does not touch my skin surface as border, forces his own corporeality on me with the first blow. He is on me and thereby destroys me.” (*Ibidem*: 28) Numa constelação de mera arbitrariedade unilateral, o sujeito é despojado do seu tempo e espaço e da naturalidade das suas relações (Göring, 2011: 28).

Se o espaço intersubjetivo é o espaço em que a vulnerabilidade do Outro é uma potência e a base da ética (Göring, 2007; Lévinas, 2008a) a tortura é assim o aproveitamento perverso (no sentido estrito da palavra) dessa vulnerabilidade e a negação total da responsabilidade ética perante o Outro, ou seja, a tortura é a forma absoluta da negação da resposta ao Outro, da utilização da sua vulnerabilidade para o destruir, para o traumatizar intencionalmente (Göring, 2011: 30). Neste processo ela inflige “all the solitude of absolute privacy with none of its safety, all the self-exposure of the utterly public with none of its possibility for camaraderie or shared experience.” (Scarry, 1985: 53) Uma experiência que detectaremos por várias vezes nos relatos de 48³².

O modo de ser exposto involuntariamente na tortura, porém, não acontece no grande público, nas praças das cidades. O espaço da tortura permanece no oculto e as fotografias de Abu Ghraib formam uma exceção marcante nesta estrutura de invisibilidade. Por muito que apontem para as características da tortura além da sua ligação com um suposto processo de verdade, por muito que revelem uma zona de anomia e de uma lógica persistente da sua manutenção, e por muito que ilustrem a produção imagética da tortura, é a sua mera existência e publicação que é paradoxal. Apesar das suas estratégias públicas de

³² Muitas vezes, esta traumatização intencional é cunhada por um revezamento entre o suscitamento da esperança de uma reciprocidade humana e a destruição repetida desta esperança (Bohleber, 2011: 55).

justificação, o próprio ato da tortura normalmente permanecia e ainda permanece invisível, como o espaço periférico em que acontece. Marianne Hirsch (2001) remete para o facto de a vida dos campos (neste caso do *Terceiro Reich*, mas a afirmação também se reporta a outros contextos) ser fundamentalmente uma vida invisível. Exceto alguns poucos exemplos de fotografias amadoras, a nossa imagética dos campos fica cunhada por imagens que foram tiradas no momento da sua libertação. Imagens que em muito não podiam registar as suas vidas quotidianas.

Esta invisibilidade é diametralmente oposta a uma disseminação imensa de imagens fotográficas que sugerem uma nova forma de visibilidade, precisamente também da violência. “Being a spectator of calamities taking place in another country is a quintessential modern experience [...]” (Sontag, 2003: 18) O início desta experiência, a documentação fotográfica da guerra civil espanhola (1936-1939), cai mesmo no tempo dos campos (*Ibidem*: 21). Mas enquanto a visibilidade agarra as guerras – a violência projetada a um alvo externo – e produz e mantém a sua própria ilusão nas maquinarias de propaganda, a violência estatal contra os indivíduos fica essencialmente invisível. De maneira restringida, isto também é certo para as nossas prisões contemporâneas, mas a invisibilidade do indivíduo e dos atos que caem sobre ele só foi (e é) perfectibilizada nos campos, durante um determinado período. As fotografias de Abu Ghraib são a exceção à lógica da invisibilidade do estado de exceção.

Juntando as ponderações da fenomenologia da violência proposta no primeiro capítulo e a sua configuração política na modernidade, estamos então a falar da violência (e da tortura de forma mais pura) como o ato destruidor no e do espaço intersubjetivo, possibilitado pela vulnerabilidade do sujeito. E estamos a falar da violência estatal interna na modernidade por um lado na forma da vigilância e observação dos corpos dentro de um dispositivo de produtividade continuada nas celas das prisões, e por outro lado na forma da violência autotélica e pura deslocalizada para os espaços escondidos no limiar do direito (juntas na sua essencial invisibilidade como contramovimento ao significado recente da representação do sofrimento do indivíduo). A nossa reflexão sugere que as duas possam ser entendidas como interligadas através da sua orientação a um determinado fim, como as duas faces da mesma moeda.

1.3 A violência no Estado Novo português

Olhando para 48, a questão que necessariamente se tem de anexar a esta proposta de uma definição da violência na modernidade, é a sua configuração específica nos 48 anos do regime português, o seu papel na constituição e manutenção do poder, as maneiras da sua aplicação e a forma como caracteriza a vida sob o domínio salazarista (e marcelista). Como já foi dito, o processo de entender essa configuração não aspira uma classificação terminológica, mas uma reflexão dos seus modos de funcionamento que a integra no conceito de violência elaborado nos dois passos anteriores. Isso inclui tanto a reflexão das formas como a violência estatal no Estado Novo foi exercido, como os modos de (auto)legitimação que a integraram em estruturas ideológicas subjacentes.

A auto-definição do Estado Novo incluía a violência como um meio ocasionalmente necessário que devia apenas ser aplicado quando fosse inevitável. Em concordância com a tese, mais recente, de Hannah Arendt (2011: 57) a convicção de Oliveira Salazar era a de um Estado forte não precisar da violência (Torgal, 2009 I: 397). O objetivo manifesto era, portanto, a criação de um Estado que mantivesse o poder sem ter que recorrer a meios opostos aos *brandos costumes* do povo português, construindo um regime original que se adaptasse a esses costumes (*Ibidem*). Esta aparente recusa da violência constitui, porém, nada mais do que a ponderação e gestão racional da aplicação dela, que até foi considerada indispensável na construção da nação por Salazar (Rosas, 2012: 194-195). De facto, apesar de não ter sido uma transição violenta, já a própria instalação do regime não teria sido possível sem a aplicação direta da violência e a tomada do apoio das Forças Armadas. A sobrevivência do Estado Novo, especialmente, mas não só, nos primeiros anos, dependia fortemente da aceitação pelas forças militares, apesar de não ser uma ditadura militar (Cruz, 1982: 790), e da localização do potencial de violência física na ‘vertente certa’ daquilo que Fernando Rosas determina uma guerra civil latente entre os anos 1927 e 1931 (Rosas, 2012: 78). Também a aplicação de violência contra opositores políticos, tão conhecida da *República dos Assassinos* (*Ibidem*: 54-55), é continuamente aplicada com prisões e deportações e levada a cabo na instituição legal deste potencial violento na fundação da PVDE em 1933. A tarefa principal destes primeiros anos é apagar política ou violentamente a oposição reviralthista e as vozes restantes do movimento operário (*Ibidem*: 76). O regime vem proibir as greves e reprime as lutas operárias, também através da

detenção de milhares de pessoas: entre os anos 1934 e 1939, 57% dos 10.000 presos políticos são operários (*Ibidem*: 296).

A indispensabilidade do recurso à violência foi racionalizada por uma retórica de salvação da nação, que se referia sobretudo ao restabelecimento do passado glorioso, detectando como principais obstáculos os defeitos do carácter dos próprios portugueses (Rosas, 2012: 177). O inimigo do Estado Novo era, no entanto, o inimigo interno e o *nós* tinha de ser criado através do combate contra ele. Era parte da retórica propagandista que o inimigo do regime se transformasse também em inimigo da nação (Torgal, 2009: 398). Além de isto se referir claramente à oposição ao regime, é sobretudo e em primeiro lugar, num nível ideal, a fraqueza do próprio povo que tinha de ser suprimida através da educação, da cura nacional, do renascimento da grandeza da nação e, na retórica antes e durante a guerra mundial, da formação do «homem novo» português (Rosas, 2012: 188). Não é no fundo a lógica da expulsão, mas do disciplinamento, ou seja, na analogia foucaultiana, não é principalmente a lógica da expulsão da lepra, mas do combate da peste que exige a restrição do perigo de contaminação (Foucault, 1994: 255). Esta tarefa inclui, porém, como legitimação forte desde o início e numa posição retoricamente mais destacada no pós-guerra, também a cura da fraca economia nacional e o aumento da sua produtividade (Rosas, 2012: 348). Especialmente nos anos antes do fim da guerra, este discurso estabelece-se de uma tal maneira que não só se emancipa dentro do próprio país de uma forma muito duradoura, mas também marca durante muito tempo a imagem do regime no estrangeiro (Torgal, 2008).

Segundo José Gil, esta retórica de legitimação através da tarefa do renascimento da nação (ou da sua produtividade) integra três passos ou etapas interligados, seguindo o cânone narrativo das grandes sagas mitológicas e refletindo a lógica da paixão de Cristo (como uma *Pathosformel* representativa): a narrativa da vulnerabilidade e da desordem, a ideia da morte (simbólica) ou do sacrifício, e finalmente a salvação e a renascença da nação enquanto herança de um passado glorioso (Gil, 1995: 23). Tudo, até à denominação do campo do Tarrafal como colónia penal, integrava-se na lógica de um carácter correcional de toda a ação do governo (Barros, 2009: 171-172). Naturalmente, esta narrativa propagandista não é uma criação do Estado Novo, mas há nela características específicas que a distinguem de outras versões desta lógica. Na narrativa fundadora do Estado Novo, o

passado próximo, a primeira república com as suas permanentes mudanças de governo e a sua fraqueza económica – e, na retórica salazarista, também moral – representa o tempo da desordem, culpável pela degeneração da nação. Para se chegar, não a uma nova ideia dessa nação, mas à sua essência inalterável, é preciso o sacrifício – e a vida do Estado Novo é inevitavelmente a vida do sacrifício perante o objetivo da renascença nunca completamente alcançada. “Do Purgatório em que nasciam, os portugueses jamais experimentavam antigir o Céu, apenas evitavam, mediante inúmeros sacrifícios, os males do Inferno [...]” (Gaspar, 2001: 124). A lógica desses sacrifícios, porém, não é a lógica do genocídio, da morte do inimigo à nascença, mas a lógica do sacrifício interno. “[...] sacrifício, para Salazar, não significa morte: indica um comportamento permanente de privação, de restrição.” (Gil, 1995: 30) É a vida vigilada, controlada e minuciosamente regulada, o sacrifício que deixa morrer a existência enquanto indivíduo e renascer a essência da alma portuguesa.

É nesta lógica que se integra também a imagem, mental e visual, do próprio ditador, desenvolvida e criada inicialmente nas entrevistas a António Ferro, publicadas nos primeiros anos do regime. O homem, que se apresenta sem grandes capacidades retóricas ao seu povo, é um homem de grande modéstia, que considera o cargo de governar como um dever e aspira a nada mais do que ser útil à pátria (Gaspar, 2001: 114). Sacrifício esse que exige não só de si próprio, mas do povo inteiro. Cada um tem de contribuir com a sua parte para o todo da nação, para o *nós*, cada um tem de dar o seu sacrifício – o sacrifício de ser educado, dirigido e de auto-reprimir os desejos contrários à salvação da pátria, de desaparecer, finalmente, como indivíduo. A exigência do sacrifício e o sacrifício do próprio ditador criam uma espécie de *nós*, que porém não deixa de ser hierarquicamente subdividido: apesar de todos serem supostamente iguais no sacrifício, há quem está acima de tudo por cumprir a tarefa da verdade, que lhe é dada e que é considerada natural (Gil, 1995: 14), da obra do renascimento só passível de ser cumprida pelas elites, numa divisão rigorosa entre quem manda e quem obedece (Rosas, 2012: 180; 2011: 27). Esta lógica não era apenas uma prática política da economia do poder, mas parte de uma doutrina, que já estabelece a partir das escolas a imagem dominante de uma autoridade familiar, parecida com a autoridade dos pais que cuidam do bem-estar dos filhos (Karimi, 1997: 238). Era assim que a hierarquia se mantinha: enquanto todos compartilhavam o dever do sacrifício, só alguns tinham as competências de interpretar as suas regras e os seus objetivos, de

administrar a quinta fechada que era Portugal³³. Por isso, este *nós* do Estado Novo, “longe de libertar e dar direitos, seguia o modelo do familiarismo que fechava, aprisionava encolhia os espíritos numa célula em que eles cultivavam a ilusão da igualdade e fraternidade.” (Gil, 2004: 55) Mesmo assim, não havia outras possibilidades de existir socialmente do que a inscrição paradoxal neste plano que trazia consigo o desaparecimento do indivíduo (Gil, 2004: 133).

A exigência do sacrifício e a legitimação da sua coerção, são baseadas numa dupla retórica missionária: patriótica e espiritual. A interligação das duas resulta num duplo tecido de legitimação do regime através da sua tarefa de recuperação da verdadeira essência da nação, derivada como facto absoluto da sua história gloriosa, e da sacralização dessa tarefa como não só historicamente evidente, mas de plena vontade divina. Nisto, o mito da essência católica da nação (e do regime que está a cumprir a tarefa do seu renascimento), não resulta apenas numa ligação mais forte com a própria igreja, que serve – depois de muitos anos de uma separação rigorosa – como fonte de legitimação espiritual e moral (Pinto / Rezola, 2007; Rosas, 2012: 144), mas também atribui ao próprio regime uma aura de santidade que liga a lógica de legitimação moderna a uma violência sacra e uma recusa dessa mesma modernidade enquanto suposto perigo pela orientação (política, religiosa, moral) do indivíduo.

Tratava-se de apresentar, como coisas de Deus e da doutrina da Igreja, o nacionalismo organicista, o regime corporativo, o autoritarismo antidemocrático, o colonialismo (e, mais tarde, a guerra colonial), ou seja, os fundamentos políticos e ideológicos do Estado Novo. (Rosas, 2012: 268)

O recurso ao vocabulário religioso na descrição da tarefa do Estado não era um acaso, mas a estratégia intencional da sacralização do pensamento de Salazar (Gil, 1995: 16) como contraponto da instabilidade dos tempos pré-salazaristas. Completando a imagem propagandista da renascença da alma lusitana e da identidade católica nacional, juntavam-se por baixo deste tecto os mitos da tarefa civilizadora e imperial da nação portuguesa, o mito da ruralidade, da pobreza honrada e da essência orgânica e corporativa do Estado (Rosas, 2012: 324-325). Nisto, o mito da ruralidade e da pobreza honrada era o principal material propagandista na criação de um imaginário impermeável de uma realidade

³³ Anote-se que também esta lógica hierárquica não é exclusiva ao Estado Novo, mas já se encontra, embora com uma base ideológica diferente, no discurso da Primeira República (Ramos, 2004).

inquestionável, tanto nos documentários fílmicos da vida rural, como no alinhamento das artes plásticas, promovido pelo SPN/SNI, ou no concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal no ano 1938. Desapareciam, sob este manto, as realidades duras e as privações da vida rural, com os altos números de mortalidade infantil e analfabetismo, tanto como o sofrimento das mulheres sob a sua repressão legal e o constrangimento das expressões corporais (Samara / Henriques, 2013). Criava-se, assim, o primeiro plano de uma invisibilidade e repressão da inscrição representativa que domina o imaginário do Estado Novo, desde a vida pobre dos campos até às torturas e mortes escondidas das prisões, contrariadas pelo “culto da imagem de Salazar” (Paulo, 2011: 106) e a apresentação visual dos mitos fundadores.

“O Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica. Por isso, ele cumpria-se, não se discutia, discuti-lo era discutir a nação.” (Rosas, 2012: 323) Esta suposta naturalidade e sanidade das essências míticas da verdadeira nação portuguesa, legitimava inquestionavelmente a não-liberdade contra estas próprias essências e com elas, contra o bem da nação (*Ibidem*: 328). Ou seja, legitimava o recurso à violência (preventiva e repressiva) contra aqueles que ameaçavam ou simplesmente questionavam estas essências. A força exercida era sempre, em última instância, ou benfeitora e dirigida à educação moral, ou utilizada contra aqueles que ameaçavam o bem do restante povo (Torgal, 2009: 397). Como é que esta possibilidade legitimada do recurso à violência é então efetivada durante os 48 anos do regime? E, tendo discutido o desaparecimento do indivíduo, como é que este se manifesta na estrutura da violência estatal do Estado Novo?

Temos de entender estas duas questões, não como pontos separados, mas como níveis interdependentes de um sistema repressivo que abrange todas as formas de violência. No fundo dessas estruturas, as zonas de violência proibida, permitida e exigida são distribuídas na lógica da missão das elites governantes, de forma a evitar qualquer possibilidade de violência por parte do povo. O espectro vai desde a restrição extrema das liberdades pessoais, pela censura rigorosa da prensa, da literatura, do teatro e de todas as outras formas artísticas, até à privação de toda a forma de direito à greve das classes operárias (Rosas, 2012: 201). Se seguimos a tese de Benjamin acima referida, que considera o direito à greve como uma forma de direção da violência não-estatal, é óbvio que esta proibição,

depois de ter apagado os protestos iniciais, só se podia possibilitar através de um sistema de diligências repressivas, que reprimia uma erupção de violência num ponto mais inicial. Esta vertente fundamental da violência estatal do Estado Novo, determinada por Fernando Rosas como violência preventiva, tinha como principal resultado a divulgação de um medo subliminar constante e de um modo interiorizado de autocensura e auto-repressão, ou seja, traduzido à lógica da ideologia, a autoimposição do sacrifício. O objetivo era, em vez da adesão ativa que cunha, por exemplo, os estados alemão e italiano da altura dos anos trinta e da segunda guerra mundial, a desmobilização do povo e a interiorização da obediência (*Ibidem*: 200). São diversos os meios para atingir este fim.

A já mencionada censura da imprensa e artes regularizava não só os conteúdos, mas também impedia a formação de um espaço público de circulação de informação e discussão. O princípio de cortar aos pormenores até às notícias mais insignificativas de acontecimentos ‘negativos’ sobre o país, “contribuiu para fazer de Portugal um país de ficção” (Pimentel, 2011b: 34) em que não existiam obviamente presos políticos ou um Partido Comunista, mas em que também não havia fome, acidentes graves, suicídios, doenças, drogas ou aumentos de preços (*Ibidem*). As tentativas até atingiam a transmissão de informações na prensa internacional (especialmente no que diz respeito aos presos políticos), procurando manter a imagem do ‘good dictatorship’ criado na Europa de entre as guerras (Pinto / Rezola, 2007: 353).

O espaço do indivíduo era, pelo contrário, preenchido pela educação política desmobilizadora e a criação do consenso por parte do Estado “através de aparelhos de desmobilização cívica e de inculcação ideológica, bem como instrumentos como o aparelho corporativo e as organizações de enquadramento de estratos da população” (Pimentel, 2011a: 535). Começa pelo controlo educativo das crianças – num sistema escolar que tem de cumprir tarefas muito além da formação ao nível de conhecimentos, dominado pelo ensino da obediência e do respeito das hierarquias como valores principais num conceito de sociedade sem participação política (Pinto / Rezola, 2007: 361). Além disso, o objetivo era, em primeiro lugar, a interiorização da lógica fundadora do regime e da necessidade da ordem moral e política (Karimi, 1997: 240-242). Sob estas condições tentava-se não só cunhar decisivamente a educação das crianças, mas também atingir os pais através delas (Rosas, 2012: 337).

À função educativa da escola, juntava-se a obrigação de pertencer à Mocidade Portuguesa, fundada em 1936, para todas as crianças entre sete (mais tarde 11) e 14 anos, cuja influência diminuía, porém, drasticamente a partir do ano 1945. Junto com estes, têm de ser mencionados as Organizações das Mães para a Educação Nacional (OMEN), o Instituto Nacional do Trabalho e Previdência (INTP), e a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT). Ressalte-se, neste contexto, a construção supostamente espontânea e por iniciativa popular das *Casas do Povo* que serviam simultaneamente como local de instrução política e vigilância de atividades através da documentação rigorosa (Torgal, 2009: 202-203).

Além destas organizações estatais de “enquadramento político-ideológico” (Rosas, 2012: 187), a polícia política com a sua vasta rede de informadores não deixa de ser a mais importante máquina de intimidação e prevenção no Estado. Criada em 1933 a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), rebatizada, numa alteração meramente cosmética, de PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) no pós-guerra, e a DGS (Direcção-Geral de Segurança) do marcelismo, não tinham como principal tarefa apenas a perseguição de opositores políticos, mas também a prevenção da ação política através da vigilância e da criação dum ambiente de visibilidade total do indivíduo. A mensagem subliminar de toda a ação dessa polícia era, como Fernando Rosas afirma, a de uma observação permanente que resultava quase obrigatoriamente no auto-controlo do comportamento pessoal (Rosas, 2012: 197). A polícia, por isso, não atuava sempre em plena invisibilidade, mas deixava em aberto para um conhecimento, geral, embora sem signos visuais públicos, por exemplo a vigilância da comunicação, nomeadamente a escuta telefónica e o controlo das cartas (Pimentel, 2011a: 341). A PIDE era, dessa maneira, como constata uma das primeiras publicações sobre essa polícia em 1974, a institucionalização do medo em Portugal (Manuel et.al., 1974: 20).

Apesar de restringir substancialmente as liberdades da população, a polícia política representava também paradoxalmente a única possibilidade de participação no poder: a denúncia. Seguindo Jan Philipp Reemtsma, a ambiguidade entre o poder normatizado e transparente e o poder autoritário nunca é completamente dissolvida, resultando na sensação, característica para as ditaduras modernas, de um medo difuso – distinto daquele que é provocado por uma ameaça evidente (Reemtsma, 2009: 172). É paradigmático para

este medo que se encontra maneiras de lidar com ele e de se arranjar com a situação da incerteza contínua. Muitas vezes, a solução será, em caso de dúvida não dizer o que se quer dizer, e não atuar como se quer atuar, mas optar pela segurança da passividade. Outra hipótese de fugir deste medo é a de participar no potencial violento através da denúncia do Outro (*Ibidem*: 176-177), estabilizando a vida através da sensação ilusória de pertencer ao lado poderoso. Desta forma, cria-se uma possibilidade de participação no monopólio de violência do Estado sem o reduzir – pois a própria execução da violência fica nas mãos das instituições estatais. O denunciante não deixa de ser um súbdito impotente perante o regime, mas alcança o poder sobre o Outro (*Ibidem*: 180-181). A denúncia é assim estabilizador para o poder do Estado, que entra numa relação unilateral de confiança com o denunciante e desestabilizador para as relações sociais do restante povo, e cria, desta maneira, uma espécie de imobilidade social (*Ibidem*: 177).

Em Portugal, depois do 25 de Abril, foi destruída parte dos documentos que davam testemunho deste mundo das denúncias e dos informadores. A Comissão da Extinção da PIDE/DGS confirmou que o número de informadores chegou aos 20.000 em 1974 (de aproximadamente nove milhões de habitantes), enquanto outras fontes citam que um em cada quatro mil portugueses fora pago pela polícia política por informações prestadas, a ideologia e o dinheiro sendo mencionado como principais motivos pela delação, embora houvesse também muitos casos de vingança pessoal (Pimentel, 2011a: 315). Ao contrário do preconceito de o informador habitual vir das classes baixas, eles encontraram-se em todas as partes da sociedade: “[Eles] estavam nas cidades e nos campos, nas pequenas aldeias e vilas da província, nas empresas, nos sindicatos, nas escolas e nos cafés. Havia-os entre os trabalhadores, por exemplo, desiludidos com uma última greve, antigos criminosos de delito comum, moradores de bairros de lata, engraxadores, empregados de café, barbeiros, alcoólicos frequentadores de taberna, mas também entre funcionários e intelectuais.” (*Ibidem*: 315) Juntava-se a estes informadores um número incontável de cartas anónimas (*Ibidem*: 313). Além da delação intencional, havia, no entanto, também casos de chantagem por parte da PIDE, nos quais a denúncia era resultado de uma ameaça dessa polícia que se referia ao denunciante ou outros próximos (*Ibidem*: 323). É, além do valor das informações prestadas, um dos grandes objetivos deste sistema, criar um ambiente de uma vigilância permanente, de ser visível em cada momento sem poder ver àquele que é o informador em serviço do Estado. Há que mencionar, porém, que além

dessa vigilância através da denúncia irregular, havia também os muitos casos significativos de vigilância contínua, que não só atingia indivíduos da oposição organizada, mas também representantes potencialmente oposicionistas dos mundos acadêmico e artístico, como foi, por exemplo, o caso do escritor Miguel Torga durante 35 anos (Torgal, 2009: 406)³⁴. Procurava-se, assim, o aperfeiçoamento de uma invisibilidade da violência que se transforma num conhecimento subliminar que nunca se manifesta em signos visuais e nunca se inscreve num plano de compartilha social. Isto sobretudo porque, havia sempre um poder, disseminado por toda a parte e invisível, que vigiava cada passo (Gil, 1995: 49).

Neste conjunto da violência preventiva, a existência da violência repressiva e punitiva, além de servir para a desconstrução da oposição da esquerda ou de trabalhadores grevistas, também assumia um papel de intimidação da restante população, mantendo, para este fim, uma certa quantidade de publicidade do sistema. Existia um conhecimento subliminar e propositado daquilo que esperava quem fosse levado para as prisões das polícias e da PIDE. Qualquer forma de discussão ou desobediência com as autoridades “podia traduzir-se numa ida coerciva à esquadra da área” onde esperavam os insultos, bofetões e pancadas dos agentes da polícia. A mensagem era clara: não se brincava com as autoridades do governo e da polícia (Rosas, 2012: 198-199).

Isto também, porque não havia nenhuma forma de heterofiscalização das instituições do Estado, os agentes da polícia usufruíam impunidade legalmente assegurada e não conheciam consequências jurídicas das suas arbitrariedades violentas (*Ibidem*). Apesar de oficialmente o Estado salazarista se definir como um Estado autoritário, mas autolimitado pela moral e pelo direito, era o próprio Estado que definia as regras do direito e as normas da moral com as quais se autolimitava (*Ibidem*: 174). A possibilidade da violência autotélica era, assim, teoricamente ilimitada e apenas restringida pela sua gestão racional. Nesta mesma lógica, não havia também nenhuma independência do poder judicial em relação ao poder executivo e legislativo e os tribunais trabalhavam, sempre na linha do poder, de forma igualmente arbitrária. Muitas vezes as testemunhas da acusação eram agentes da própria polícia, era proibido falar sobre a tortura e inclusive havia casos de detenções nas salas dos tribunais (Pimentel, 2011a: 521-525). Mesmo assim, mantinha-se

³⁴ A seguir, Torgal refere, em detalhe, dois casos de vigilância de professores universitários como exemplos de uma relação permanentemente instável com o mundo académico, apesar da proveniência académica do próprio chefe do governo (*Ibidem*).

sempre a lógica da gestão racional também destas arbitrariedades, manifesta na seletividade social no tratamento das vítimas. Durante manifestações registaram-se mais disparos contra camponeses ou trabalhadores, do que nas manifestações de estudantes ou republicanos nas quais não havia mortos (Rosas, 2012: 209). Além disso, até havia uma certa hierarquização social na brutalidade da polícia política perante os presos políticos, embora tivesse havido uma igualização da severidade nos últimos anos do regime (Pimentel, 2011a: 379). A legalidade superficial desses atos era, então, mais precisamente a interpretação livre dos vazios da lei (*Ibidem*: 521) que podia poupar uns e castigar outros sem justificação externa. “A repressão seria administrativa, política ou policial, mas no seu centro esteve sempre o arbítrio de um poder político que não tinha por limites senão os impostos pela resistência da sociedade.” (Rosas, 2012: 354) Parece-me especialmente importante, entender este facto de a violência ser potencialmente irrestrita, embora nunca absolutamente exercida, como um dos critérios fundamentais do funcionamento do sistema repressivo e preventivo do Estado Novo e da auto-repressão interiorizada instalada por ele (Gil, 1995: 49; Rosas, 2012: 193, 319). Todo o sistema de ameaça, intimidação e (auto)repressão funcionava, além das estruturas de desmobilização, sempre também na base desta possibilidade ilimitada da arbitrariedade violenta do poder e assim, em último lugar, da existência da violência repressiva e punitiva. Só através desta possibilidade teórica era possível criar um sistema em que “[...] a violência repressiva actuava mesmo antes de actuar, isto é, pelo simples facto de se saber que existia e como agia. O medo, frequentemente, poupava a repressão, bastava que se soubesse que ela estava lá, à espera, do outro lado da linha que não se podia cruzar” (Rosas, 2012: 355).

A violência preventiva consistia assim muitas vezes no conhecimento da violência punitiva e na evitação passiva daquelas opções que podiam levar a esta segunda vertente da violência política do Estado Novo. No intermeio entre estas duas vertentes, encontrava-se a prisão preventiva, que servia como uma espécie de primeiro gole da bebida amarga. Dirigia-se àqueles que supostamente precisavam de uma afirmação da autoridade do Estado para não se meterem mais na política. Além desta, havia ainda detenções de carácter corretivo para os que só tinham sido ‘momentaneamente transviados’, e finalmente aquelas que serviam para a neutralização da oposição e que retiravam os seus dirigentes do espaço público durante um longo período. Esta última forma dirigiu-se em primeiro lugar contra a oposição organizada, representada sobretudo pelo PCP, que tinha

substituído o reviralhismo republicano como inimigo principal do regime (*Ibidem*: 172). Além disso, havia, porém um “medo e pânico essenciais a tudo o que respeitasse à «rua», às massas, ao protesto social, aos sindicatos, à democracia e, até, em sectores importantes das classes dominantes, à modernidade em geral” (*Ibidem*: 166). Além da sua função intimidadora para o grosso da população, a violência repressiva servia, então, como maneira de destruir as estruturas da oposição, tirando deles sobretudo os elementos que formaram os elos mais importantes nas redes comunicativas e organizadoras.

Também neste contexto, os meios da PIDE eram quase só restringidos pela ponderação racional dos efeitos políticos da sua aplicação. As chamadas *medidas de segurança* permitiam-lhe manter os presos nas prisões sem julgamento num tribunal, oficialmente por um período de três meses passível de prorrogação por dois períodos de 45 dias cada (Pimentel, 2011a: 524), prolongado em 1956 a períodos indeterminados de 6 meses a 3 anos (prorrogáveis três vezes). Podiam também ser aplicados em casos de presos oficialmente já absolvidos e esta prorrogação posterior era muito mais a regra do que a exceção. Eis a interiorização legal de um estado de exceção (defendido através da ameaça à ‘segurança’) cuja existência não marcava, como vimos, só a vida dos presos políticos nas prisões do Estado Novo, mas cuja possibilidade cunhava também o ambiente (a-)político de toda a sociedade. Tecnicamente, tudo ficava nas margens da legalidade que implicava o mais vasto e pormenorizado campo de atos chamados de crimes políticos (Torgal, 2009: 194), ou da impunidade, e a anomia era assim instalada como parte intrínseca da sua aplicação. Olhando para o estatuto dos próprios presos, pode-se, além disso, observar ainda mais manifestas semelhanças do caso português com os exemplos acima referidos onde o detido não tem o direito de processo judicial nem justiça. As medidas de segurança, o estatuto de parte dos presos como meros detidos, a tortura, a prorrogação da pena por razões da proteção do povo; tudo isto fazia com que as prisões do Estado Novo formassem uma espécie de híbrido prisão-campo em que a vida nua dos presos era só interrompida pelas possibilidades de visitas e por concessões, sempre por livre arbítrio do poder, de alguns direitos; que mantinha a organização formal de uma prisão, mas cujos internados não tinham, em muitos casos, mais do que o estatuto de meros detidos sem conhecimentos da acusação nem da pena (muitas vezes sem duração determinada). O seu estatuto reflete, assim, a internalização permanente do estado de exceção no sistema político do Estado

Novo através da externalização (no sentido literal no caso da deportação ao Campo do Tarrafal) dos seus presos políticos.

Cabe nesta lógica que o principal meio de ‘investigação’ nestas prisões tenha sido a tortura (Pimentel, 2011a: 346): destacando-se os espancamentos, frequentemente utilizados nos primeiros anos do regime, a estátua, a tortura de sono (mais utilizada no pós-guerra), mas também o isolamento (referido por muitos presos como a pior das torturas³⁵), a degradação do corpo em processos de inversão, a tortura com conotações sexuais, a colaboração com médicos, as chantagens com a família, a alternância entre gentileza e violência, o stress imposto por regulações e decursos imperceptíveis e a utilização de estímulos verbais ou auditivos (Pimentel, 2011a: 361-377; Scarry, 1985: 40, 49)³⁶. É importante mencionar que, além da desmobilização individual dos presos durante a prisão, a tortura era um meio que servia para fazer calar a oposição toda, não só através da destruição temporal das suas redes de comunicação pela prisão de elementos centrais, mas através da destruição, do silenciamento e da imobilização psíquica das vítimas. Não é de espantar que haja exemplos de presos que, depois de terem sofrido a violência das prisões da PIDE, não voltaram à clandestinidade, vendo-se psíquica ou fisicamente incapazes³⁷. O objetivo superficial de a tortura obter informações sobre a organização clandestina da oposição, é, deste ponto de vista, secundário e integra-se na imagem da tortura na modernidade já descrita: não era importante que os presos falassem, “mas sim a destruição da personalidade do preso e a criação de um clima de terror em todo o país através do que contavam as pessoas mais próximas do detido” (Pimentel, 2011a: 361). O que observamos nestas estruturas prisionais, é então uma oscilação entre a invisibilidade da violência autotélica, da arbitrariedade do poder estatal, e a parcial ‘visibilidade’ da violência enquanto rumor conhecido pela população. A invisibilidade das arbitrariedades e o saber subliminar da sua existência andam a par e passo para estabelecer um clima no qual o medo é sempre presente, mas nunca completamente tangível. Esse medo não só se referia ao campo político, mas também a todas as formas de autoridade administrativa, judicial, social e profissional (Gil, 1995: 49). Explica-se através desta vasta rede de intimidação da população e neutralização da oposição, a relativa *brandura* do Estado Novo em relação à violência extrema:

³⁵ Para uma descrição detalhada, veja-se por exemplo: Cardina, 2010: 5 e Pimentel, 2011b: 110-112.

³⁶ Os métodos de tortura, aqui só brevemente mencionados, serão discutidos com mais cuidado no início da análise de 48.

³⁷ Veja-se, por exemplo, os testemunhos do livro de fotografia de João Pina e Rui Daniel Galiza (2007).

O salazarismo não formou um regime de terror, não era um campo de concentração, a polícia até era relativamente «branda», etc. – este discurso dos defensores da «situação» parecia verosímil. A vida continuava, com a aparência de uma vida normal, aparência que foi de tal modo interiorizada que chegou a ser vivida como realidade. Porém, a *anulação* total de si [...] que o terror provoca transformou-se, no salazarismo, em medo generalizado e sem objecto, incrustado na própria potência de existir. [...] Assim, o programa político-existencial do salazarismo não levava logicamente ao holocausto (como o nazismo), mas a um círculo, em forma de impasse, na própria preservação da existência. (Gil, 2004: 122)

Sendo assim, a tortura não era a essência do Estado Novo, como Jean Améry afirma em relação ao Terceiro *Reich* (Améry 1980: 24), mas na medida em que “torture becomes the total inversion of the social world” (*Ibidem*: 35), – ou seja, a inversão dum mundo que, no sentido de Reemtsma, se baseia na confiança na não-violência do Outro perante mim próprio – a sua mera existência minava a estabilidade do fundamento deste mundo e a possibilidade da convivência social. É assim que o que se mostra significativo não é apenas o número restrito de pessoas diretamente atingidas pela violência física e psíquica das prisões do regime, mas também a criação de um dispositivo de um medo universal. Mesmo assim, seria também simplista defender uma imagem de quase-ausência da violência extrema e autotélica na prática política do regime. Além da tortura nas prisões da PIDE, destaca-se a situação dos presos no Campo de Concentração do Tarrafal em Cabo Verde que funcionou entre 1936 e 1954, recebendo presos políticos da metrópole, e que foi reativado em 1961 como campo da Guerra Colonial. Designado também como *campo da morte lenta*, o campo, nos seus dois episódios de funcionamento, não seguia a lógica dos campos de extinção e das suas mortes em massa, mas provocava a lenta degradação física dos internados que, em muitos casos, resultavam numa morte morosa e tortuosa. O que reinava naquele campo, não era a lei e a justiça, mas o mero facto dos atos do diretor e dos guardas que submetiam os presos a trabalhos forçados, doenças severas intratadas e a tortura da *frigideira* (Soares, 1975: 53). Morreram, no primeiro episódio do campo, cerca de quarenta pessoas sob estas condições de vida, muitas por falta de assistência médica. O filme de Diana Andringa sobre o segundo episódio do campo, relata inclusive as exigências a presos para eles cavarem as suas próprias sepulturas – acontecimento que lembrava, à realizadora, os campos nazi (Andringa, 2010). Semelhantemente dura era a realidade na seção especial da prisão da Machava (sobre o qual relatam dois dos últimos testemunhos de 48), em Moçambique, criada em 1964 para os presos da resistência, com torturas e mortes, oficialmente apresentadas como suicídios (Castanheira, 2013). Perante

estes relatos de violência extrema, parece-me importante anotar que a possibilidade destas formas de violência existia e era utilizada abrangentemente nas prisões e nas práticas da Guerra Colonial, embora não tivesse cunhada de forma aberta e drástica a vida política do Estado Novo na própria metrópole (Rosas, 2012: 203-207). Apesar de este trabalho se referir sobretudo aos métodos e relatos de tortura nas prisões da PIDE em Portugal continental, é notável quão poucos eram os limites da violência desta polícia em situações diferentes e com menos consequências políticas (como descritas nos relatos da prisão da Machava em 48). Além disso, não se devia esquecer a convivência atual de pessoas com experiências tão diversas como o próprio espectro de métodos violentos do Estado Novo como factor de um trabalho de memória e representação.

Juntando estas diversas formas de violência – a violência preventiva e o apagamento da vida individual, a violência repressiva e punitiva sob os presos políticos nas prisões da PIDE, e os internados das prisões da Guerra Colonial – encontramos-nos perante um complexo sistema de repressão que funcionava sobretudo através da sua transformação em auto-repressão, e era assim só ligeiramente cunhado pela aplicação direta da violência extrema. Seguindo a aproximação deste trabalho ao conceito de violência e a distinção de Rosas entre *violência preventiva* e *violência punitiva/repressiva*, podemos, mesmo assim, partir da suposição de uma vasta presença da violência como meio político do Estado Novo (invisível, mas omnipresente) e como influência contínua à vida, não só dos presos políticos, mas de um povo submetido a um regime de medo, supostamente ligeiro, mas incrivelmente duradouro. No seu testemunho e manifesto *Tarrafal, campo da morte lenta* Pedro Soares fala do Portugal da altura como um país “transformado num imenso campo de concentração” (1975: 16). Tendo em conta o exagero ideológico sob esta afirmação podemos ainda chegar à imagem de um país de um medo institucionalizado e uma vigilância permanente sem ela própria se tornar visível, de um olhar controlador tornado norma e um espaço de violência autotélica como anomia paradigmática dessa norma. Um país em que o princípio predominante e acima dos direitos do indivíduo é o bem da nação definido por uma elite governamental e realizado através da educação moral, tanto na vida quotidiana como nas prisões. Ou podemos falar, nas palavras de Miguel Torga do ano 1976, de uma “atmosfera concentracionária dos nossos últimos cinquenta anos” (205): a vigilância transformada em auto-violência permite assim a relativa economia do recurso à violência física. Na retórica da propaganda, era esse o sacrifício do povo para um futuro

diferente. Esta integração do sacrifício da vida individual como forma natural de contribuir para o destino da nação, leva a um estado permanente de privação e restrição com vista a um objetivo que nunca será alcançado (Gil, 1995: 30-31). “[A] morte simbólica dos portugueses reside no anonimato, isto é, na invisibilidade enquanto indivíduos. É necessário que desapareçam para que surja o novo ser regenerado – a Nação – e será graças à Nação que adquirirão uma nova visibilidade.” (*Ibidem*)

Como já foi dito, esta nova visibilidade nunca é adquirida, resultando na permanente “semi-invisibilidade” (*Ibidem*) do indivíduo. A vida do Estado Novo é totalmente política, no sentido de ser sujeita na sua totalidade à lógica da salvação da nação, e totalmente reduzida à mera existência, no sentido de retirar qualquer tipo de significado e direito à vida pessoal. Esta usurpação biopolítica da vida e a sua resistência a traços visuais são de facto estranhamente parecidas à lógica da vida nos campos, embora esta comparação fique inadequada em outros pontos. A violência da transformação ideológica, pelo menos parcial, da vida pessoal em vida como parte do projeto de uma utopia nacional, assente não tanto na influência ou restrição física, como na violação permanente do espaço privado, da autonomia pessoal, e das possibilidades de abertura perante o mundo, através da condução estatal da vida quotidiana. Aquilo que esta violência perfectibilizava, não eram as técnicas de torturar ou matar, mas o equilíbrio entre um conhecimento subliminar intimidador e a sua própria invisibilidade. O salazarismo não formou um regime de um terror sangrento mas “se [...] atribuímos ao terror também a ignorância do seu objecto, não seria exagerado considerar «o medo» segregado pelo regime salazarista como uma forma atenuada de terror.” (Gil, 2004: 107) Assim, podia-se inverter o famoso ditado de Salazar: Deve o Estado ser tão preventivamente repressivo (ou seja, psiquicamente violento), que não precise de ser fisicamente violento.

É sobre essa vida e as experiências nas suas formas mais extremas que nos fala *48*...

2 A representação da violência em *48* de Susana de Sousa Dias

Feito em 2009, o documentário de Susana de Sousa Dias é composto por apenas dois elementos centrais: fotografias, selecionadas no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (com a exceção de uma sequência de imagem em movimento no final do filme,

proveniente do ANIM³⁸), e os testemunhos (vozes e sons) dos ex-presos³⁹. São 16 pessoas, mulheres e homens, que nele aparecem na forma dos seus retratos judiciais ou de imagens que remetem para a ausência dessas fotografias, e que, olhando para as mesmas, se lembram da prisão, da tortura, mas também da vida quotidiana na altura em que foram tiradas as fotografias. As formas de violência referidas no filme são várias e abrangem todo o campo do aparelho de violência do Estado Novo, desde a restrição da vida privada até às chantagens psíquicas, às torturas e às mortes nas prisões da Guerra Colonial.

A forma de violência que domina o espectro descrito no filme, é, com toda a certeza, a tortura física e mental nas prisões da PIDE: as pancadas, a estátua, a tortura de sono, a chantagem, a humilhação através das funções do corpo, a obrigação de se despirem, o jogo perverso com a oscilação entre maltratos e uma gentileza exagerada, o isolamento, as ameaças, os gritos e as mortes de outros. Mas as personagens do filme também nos contam a realidade do dia-a-dia, a repressão da vida privada, a auto-censura da intimidade e a falta de sinceridade que eles sentiam – de todo o sistema repressivo do Estado Novo. Todas estas formas trazem consigo as suas próprias dificuldades de representação com as quais, no contexto dos desafios de representação gerais que ainda discutiremos, o filme lida de uma maneira. Estas estratégias serão descritas e analisadas neste capítulo que falará da violência enquanto factor minador da representação, e das estratégias de ousá-la, mesmo assim.

Antes de procedermos para a questão da representação da violência no contexto de 48, gostaria, portanto, de sintetizar as dificuldades e os desafios à representação que se demonstraram aberta ou intrinsecamente nas três partes do nosso primeiro capítulo. Estes começam logo na violência em si como um ato, que, como vimos, leva a uma destruição – pelo menos parcial – do espaço intersubjetivo do qual nasce, que não é apenas o espaço da localização do ‘eu posso’ corporal, mas também afecta o lugar de onde o sujeito fala. Voltaremos a discutir, neste capítulo, em que medida a violência influencia a possibilidade da memorização e da expressão linguística, e finalmente a comunicabilidade do acontecimento. Mas será decisivo lembrar que o que está por detrás da intransitividade da

³⁸ Arquivo Nacional das Imagens em Movimento

³⁹ Há, além desses elementos centrais, outros elementos na composição do filme, como a escrita (o título, o texto histórico do início do filme), o som (do ambiente, os sons não-verbais das pessoas), e o ecrã preto. Estes elementos serão discutidos na análise detalhada do filme, enquanto a introdução ao capítulo se dedica exclusivamente à circunscrição dos dois elementos centrais.

violência é aquilo que ela afeta ao nível do espaço intersubjetivo – e que será assim também este espaço que estará no centro da questão da sua representação. Juntam-se as configurações políticas específicas da violência na modernidade de atingir o sujeito, particularmente as práticas de violência estatal do século XX – a deslocalização da violência das praças centrais para a periferia e o limiar do direito. São essas configurações que constituem as margens da sua visibilidade e vão, nos casos extremos, até à tentativa de destruir todos os traços que possibilitariam a sua representação. Como se verificou, estas configurações não podem ser entendidas no sentido de uma modernidade homogénea, mas como formas distintas, surgindo, porém, de uma base comum discursiva da meta final da não-violência. É indiscutível que a aspiração da extinção completa da vida e de todos os seus traços não é igual a, nem lança os mesmos efeitos como uma produção visual hegemónica mas aparentemente disseminada por toda a parte e uma semi-invisibilidade do indivíduo, que cunhavam o regime óptico português. Este regime, baseado na extensão imensa de uma repressão mental quase intangível ligada fortemente à existência da violência punitiva, coloca, com certeza, os seus próprios desafios e produz os seus próprios modos de representação.

Como *48* é baseado em dois processos de produção – a captura das fotografias, anterior à montagem da produção visual e auditiva própria – a nossa análise refletirá estes processos separadamente, deduzindo desta e nesta reflexão uma discussão da configuração completa do filme que depende tanto da origem das fotografias, da sua recolha e composição como da experiência da violência e do processo de lidar com ela e memorizá-la ao longo dos anos, e final e obviamente da reação (por vezes espontânea) às imagens e da tentativa de a traduzir em linguagem. Será realizada ao longo do capítulo uma observação da conjugação concreta de fotografia, silêncio, som e fala, que, apesar da reflexão teórica separada, não chegam a ser percebidos pelo espectador de forma anterior a essa conjugação. Perguntar-se-á como esta interdependência constrói o conjunto do filme; um conjunto de imagem, testemunho, tempo e narrativa.

2.1 Fotografia e passado

Quando pensamos em fotografias de violência, pensamos certamente em fotografias de uma brutalidade aberta ou de um ato de violência física muito óbvio, como a fotografia famosa de Robert Capa da Guerra Civil espanhola, as fotografias de guerra de James Nachtwey ou as imagens das atrocidades em Guantanamo e Abu Ghraib. O que estas fotografias têm em comum, é que nos fornecem um olhar muito direto e aparentemente não-coberto para atos violentos. Em contraste, as fotografias utilizadas em *48* parecem ser imagens mudas, retratos judiciários altamente codificados que não nos permitem ver um ato violento e ainda menos os atos violentos referidos pelos testemunhos do filme.

Que tipo de imagens são essas com que estamos confrontados em *48*? A maioria das imagens que provocam e acompanham os depoimentos dos ex-presos no filme, são fotografias de identificação, tiradas à entrada e/ou à saída da prisão mas também em ocasiões arbitrárias depois de alguns dias de tortura (muitas vezes como parte da tortura de sono), fotografias a preto e branco que se encontram hoje-em-dia no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Há, além delas, uma exceção marcante na última parte do filme no que diz respeito aos depoimentos dos dois ex-presos da prisão da Machava em Moçambique. Como as suas imagens de identificação foram destruídas depois do 25 de Abril, há aí uma falha, que se transforma, contudo, numa provocação visual intensa através da utilização *slow motion* de uma sequência de imagens em movimento (Dias, 2010: 140-141). É uma sequência longa com um ecrã quase preto, quebrada pela luz que, de repente, ilumina a imagem e dá a identificar uma paisagem erma, uma cerca, uma árvore, uma contraluz (01:21:00, Fig. 1). Tal como as fotografias, estas imagens não provêm de uma seleção arbitrária, mas são cuidadosamente selecionadas por serem imagens de vigilância feitas pelas tropas portuguesas durante a Guerra Colonial. A luz que ilumina a imagem é o foco da procura dum inimigo no terreno em volta do seu campo (Dias, 2010: 141).

Apesar de não serem retratos diretos de uma violência física aberta, essas imagens não constituem meros adornos visuais acrescentados aos testemunhos do filme, mas formam parte de uma configuração audiovisual que torna representável a violência por detrás das imagens. Como é que são utilizadas de modo que a violência se possa tornar representável nelas? Como é que o filme chega a ser um traço visual de uma violência? Será preciso um

desvio teórico que parte dos exemplos acima referidos para se poder chegar a uma noção de fotografia que nos dá uma resposta a esta dúvida.

A questão da representação visual da violência em fotografia ou filme começa, tanto ao nível da história da reflexão mediática como nas suas supostas funções principais contemporâneas, na percepção da imagem fotográfica como pegada ou traço da realidade, na sua relação de semelhança com algo que era, com ‘o passado’. A história do meio é cunhada, desde o seu início em meados do século XIX, pela noção de semelhança acompanhada pelo ar de espírito democrático que o envolve.

A ideia do retrato fotográfico como reprodução visual da realidade provém da altura do início do século XX, no qual a sua disseminação rápida andava de mãos dadas com uma percepção dela como meio transparente de um retrato direto que era suposto não ser alienação artística, como a pintura, mas testemunha da realidade (Berger, 1992: 48). O novo aparelho supostamente inscrevia à luz aquilo que estava à sua frente e os retratos por ele produzidos supostamente eram parecidos a uma máscara (Cohnen, 2008: 45-47). O automatismo do trabalho da câmara com a luz do dia conferiu-lhe um ar de objetividade que nenhum outro meio podia fornecer. Essa noção da representação fotográfica como ‘algo ou um ato que torna presente’ tem sido conservada na nossa atitude quotidiana para com fotografias pessoais nas quais detectamos o momento em que se torna presente o que não é presente mas já tinha sido presente. É a tendência de identificar o representado com a sua representação, para a qual a pintura famosa *Ceci n’est pas une pipe* de René Magritte remete de uma forma irónica. A mesma suposição é evidente no olhar para uma fotografia de alguém acompanhado pela afirmação: ‘É o meu avô!’ O que registamos não é o quadro, a fotografia ou a pintura como materialidade, mas aquilo que julgamos saber retratado nelas (Barthes, 2012: 14). Mas como o cachimbo da pintura de Magritte não pode ser enchido com tabaco, o avô não pode ser abraçado. O nosso olhar para os supostos retratos assim ignora que podemos apenas, se tanto, partir de uma relacionalidade condicional entre a representação e o seu referente: a imagem não é idêntica com a pessoa que representa (*depicts*) e da mesma maneira a palavra não é idêntica com o objeto que denomina (*signifies*). Em *A Câmara Clara* Roland Barthes descreve a sensação desta não-identidade da seguinte forma: “[S]ou «eu» que nunca coincido com a minha imagem, porque é a

imagem que é pesada, imóvel, obstinada [...], e sou «eu» que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico quieto, agitando-me no meu bocal.” (*Ibidem*: 20)

A problemática torna-se ainda mais óbvia em relação a fotografias que não retratam, supostamente, apenas uma pessoa, mas um determinado acontecimento. A planície rígida da fotografia revela-se inadequada para refletir a vivacidade e corporeidade do momento. A fotografia retira dele tudo aquilo que não se deixa submeter à tradução dimensional e mediática da câmara – cheiros, palavras, gestos em movimento, espacialidade e continuidade (Baudrillard, 2000: 22) – mas também tudo aquilo que se encontra, por escolha ou necessidade, fora do quadro. No ato de fotografar tudo é traduzido inevitavelmente em relações de objetos (*Sachverhalte*) num campo visual limitado, subjugado à configuração técnica do aparelho (Flusser, 2011: 33). Esta qualidade da fotografia faz com que ao olhar para uma fotografia muitas perguntas fiquem no ar, criando incertezas que não podem ser resolvidas dentro dela.

Isto é o caso na fotografia icónica de Robert Capa que mostra um soldado no momento da sua morte durante a Guerra Civil Espanhola – ou não? Devemos a incerteza a esta redução – haverá uma aparência visual de uma morte? De um ato violento? Como é que podemos diferenciar entre vida e morte no campo visual, como ver o medo perante as pancadas do torturador? Há nestas questões, além da suspeita da incapacidade da fotografia de retratar o acontecimento de forma inquestionável, a afirmação da insuficiência de um conceito representativo que concebe a violência apenas na sua exterioridade visível. Se atribuirmos à violência a característica de não ser apenas um acontecimento exterior, não será que, portanto, todas as representações visuais dela se mostram inadequadas perante a sua complexidade, porque presenciá-la, mesmo como *terstis*, não se limita apenas ao visível (embora também se possa exprimir em gestos e expressões visíveis que, na fotografia, remetem talvez para uma experiência compreensível)? Se não podemos, como vimos, entender a violência em si mesma, será que ela é representável em si mesma ou as suas características escapam inevitavelmente a uma representação visual já que se integram na categoria daquilo que não é fotograficamente retratável? O momento descrito por Améry em que a primeira pancada provoca a perda de confiança no mundo, não seria visivelmente inscrita numa fotografia dessa pancada e é questionável se o retrato do acontecimento pode remeter para uma experiência psicofísica talvez desconhecida da maioria dos seus

espectadores. Da mesma forma, a questão da ‘tortura moral’, já tematizada justamente no primeiro depoimento do filme, levanta dúvidas quanto à possibilidade da sua visualização (não só na própria imagem do filme que obviamente não a reflete, mas também em qualquer representação visual imaginável). Da mesma forma temos de perguntar se os retratos judiciais involuntários de 48 por não retratarem um ato de violência visível não são fotografias de violência. A capacidade da fotografia de ‘retratar’ chega aos seus limites tanto na interioridade do acto violento exterior como na invisibilidade de certas formas de violência.

Mesmo assim, é também certo que a fotografia mantém uma certa relação, ainda que seja instável, com aquilo que podia ser *visto* (como por exemplo gestos e expressões) no momento da sua captura: A existência da fotografia de uma pessoa pressupõe que essa pessoa, num determinado momento, se encontrara no mesmo lugar com a câmara e o fotógrafo, e que ela – mais ou menos voluntariamente – estivera no campo visual da câmara nesse mesmo momento. Essa mera ligação espaço-temporal, porém, não é capaz de abranger tudo aquilo que vemos e não vemos. Qual é o *isto* no *isto foi* da fotografia (Barthes, 2012: 126), será que inevitavelmente o encontramos nela? A nossa reflexão deixa surgir dúvidas. Não será, num movimento redutivo, em primeiro lugar um *esta fotografia foi tirada* e um *esta fotografia é olhada* que podemos considerar incondicionalmente dados? Como Ariella Azoulay escreve: “The photograph is evidence of an event – the taking of a photograph, the event of photography – [...]. This event is an invitation for yet another event – the viewing of the photograph, its reading, taking part in the production of its meaning.” (2013: 556) Ambos revelam ser significativos para a nossa análise...

Para já, o facto de a fotografia ter sido tirada permite-nos partir do pressuposto de uma intencionalidade do fotógrafo que remete, antes de considerar os seus objetivos específicos, para o objetivo comum de capturar, agarrar, segurar. Esta intencionalidade, fortemente ligada à ideia do potencial real da fotografia, remete entretanto para uma segunda noção – a do gesto fotográfico como extensão ou complementação da capacidade sensual do ser corporal.

De facto o olhar para a fotografia rompe a continuidade natural da experiência visual em que o momento passado fica inevitavelmente passado. Enquanto que tanto o olho como o material da película são sensíveis à luz e registam em alta velocidade (no qual o processo

de percepção do olho é muito mais complexo e seletivo), só a câmara tem a capacidade de fixar um momento visual (Berger, 1992: 50). A nossa percepção está sempre ligada ao momento (*Augenblick*), já a imagem mental de uma memória recente perde a complexidade do instante, ou seja, ela tem uma relação indissolúvel com o presente (Cohnen, 2008: 28). Daí a fascinação da fotografia, que transmite a ilusão de podermos, através dela, perceber o passado ou algo que foge do nosso olhar. Daí também a qualidade nostálgica dela (Sontag, 2006: 21), baseada num movimento impossível de segurar aquilo que inevitavelmente nos escapa das mãos. Desta maneira, o nosso olhar para fotografias sempre inclui um excesso de repetição mecânica daquilo que “nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 2012: 12), um excesso aproveitado no movimento fotográfico dos retratos judiciários. A câmara (tal como a fita magnética, ou de outra maneira a escrita) é, portanto, associada a um gesto que parece estender a capacidade limitada do olho humano (respetivamente do ouvido, e em todo caso mais precisamente da memória⁴⁰), que complementa o corpo como única instância de percepção. Esse gesto segue o impulso humano de combater a decadência natural num movimento que não só recebe, mas também guarda e distribui informações (Flusser, 2011: 45). A distribuição, por seu lado, também significa uma rotura na espacialidade da percepção, a imagem técnica permite-nos ‘conhecer’ o que não está perto de nós. No contexto deste jogo específico da imagem técnica com a nossa percepção espaço-temporal, Susan Sontag constata com respeito às imagens de atrocidades que “[b]eing a spectator of calamities taking place in another country is a quintessential modern experience [...]. Wars are now also living room sights and sounds” (Sontag, 2003: 18).

Thomas Cohnen salienta, com respeito a Cassirer, a possibilidade de entender e aproveitar esta noção da ampliação do espectro sensual do corpo no contexto de uma qualidade sígnica de toda a percepção, mediada pela corporeidade, e de afastar, dessa maneira, o entendimento da fotografia de uma analogia de realidade no sentido de uma abordagem direta. O ser corporal então seria, pelo contrário, também decisivo para a abordagem ao mundo ao nível de um trabalho mediático, que não é apenas retrato, mas produção de significado que ultrapassa distâncias espaciais e temporais, mas cria novas distâncias para com o representado, como, apesar de remeter para um referente, nunca coincide com ele,

⁴⁰ A ligação das fotografias de identificação re-utilizadas em 48 à ideia de preservar informações visuais, mas também vigilar e categorizar, será discutida no que diz respeito à questão de fotografia e poder.

mas funciona como um substituto simbólico sujeito a uma encenação (Cohnen, 2008: 40-43). Se bem que esta ideia conceba a fotografia como um acesso tão condicional quanto o nosso ser-no-mundo corporal, até aqui não inclui incondicionalmente tudo aquilo que cunha inicialmente o processo de fotografar e que é insinuado na sua intencionalidade⁴¹. Uma tal comparação mediática de corpo e câmara (ou também escrita, fita magnética e filme) não deveria ignorar o aspecto interpessoal do ato fotográfico, que tem de evocar mais do que o simples reconhecimento de o destinatário da fotografia não equivaler inevitavelmente ao fotógrafo. A imagem da violência trazida às salas dos cinemas e das nossas casas é instrutiva para detectar esta falta, sendo fotografia de sujeitos feita por um sujeito e recebida por sujeitos.

Reconhecendo esta problemática, Vilém Flusser (2007) propõe entender o ato fotográfico como uma conjugação de componentes diferentes, na qual a intencionalidade do fotógrafo – que pode, no capturar, perseguir objetivos pessoais, estéticos, sociais, políticos ao nível da produção e recepção que podem incluir o objetivo de ocultar o que acontece em volta da cena retratada – está ligada à própria cena, eventualmente determinada pelo fotografado, e o funcionamento do aparelho técnico. Nela, a função técnica determina o leque disponível de pontos de vista, tanto como a intenção procura o seu nicho no espectro técnico. Nisto, o gesto fotográfico não funciona como um ato isolado, mas é capaz de modificar a cena que tinha escolhido. Como veremos, até pode ter um certo efeito numa fotografia tão esquematizada como são os retratos judiciais de 48 que não cumprem sempre a expectativa de uma igualdade total, mas que mostram reações diversas à presença da câmara. Em todo o processo, a fotografia não acaba por ser o momento congelado, mas a tradução em *Sachverhalte*. Esta perspectiva – que reconhece o impulso memorativo na fotografia tanto como a relacionalidade da sua produção –, portanto, vai além de um mero dualismo de objetividade e subjetividade perante a cena a retratar e de uma lógica de um simples alargamento que não abrange a relacionalidade múltipla da fotografia. Isto é ainda mais válido nas fotografias de pessoas nas quais o fotógrafo não se relaciona com uma cena ambiental, mas entra num espaço e numa produção intersubjetivos:

⁴¹ E de facto Cohnen parcialmente negligencia, no seu trabalho de juntar teorias semióticas (da fotografia) em favor de uma filosofia da fotografia, a precondição da encenação por ele referida que é incluída na obra de Flusser nas funções do fotógrafo e do destinatário.

A photograph showing persons who were photographed cannot be regarded merely as an object produced by a single individual. Those photographed, who continuously see and are seen, bear constant and permanent witness to the fact that, regardless of its concrete circumstances, a photograph is never merely a product of material in the hands of an individual creator. A photograph is the space of appearance in which an encounter has been recorded between human beings, an encounter neither concluded nor determined at the moment it was being photographed. (Azoulay, 2010: 252)

A fotografia não surge, então, como o produto técnico que saiu apenas das mãos do fotógrafo, mas tem-se de atribuir a capacidade de se tornar agente da fotografia também ao fotografado. Só no momento em que estas características de uma materialidade específica e das condições de produção da imagem são reconhecidas, se destaca a necessidade de decifrar a fotografia em vez de olhá-la meramente. Em vez de um olhar único, é preciso um ‘olhar às apalpadelas’ (Flusser, 2011: 8). Esta leitura atenta que inclui as condições de produção como as de recepção, permite encontrar mais na ou para além da fotografia do que aquilo que é obviamente visível. A fotografia não-interrogada, e aparentemente não-codificada, portanto, não documenta ou informa, mas é dirigida ao funcionamento da ilusão do retrato automático que, por sua vez, dificulta a decifração da fotografia. Enquanto não questionarmos como a fotografia se refere ao mundo, ou seja, enquanto não a olharmos como uma planície, mas como uma janela, a sua leitura fica inequívoca, confirmando a sua própria aparente verdade num movimento redundante de auto-verificação, ignorando o seu potencial para uma produção performativa de ‘verdade’. Por isso não é tão decisivo determinar quanto de realidade se encontra na fotografia ou de que medida ela é capaz de retratar um ato violento – porque, seguindo Flusser, querer encontrar o mundo na fotografia é não ter aprendido a decifrá-la (*Ibidem*: 54) – mas reconhecer que ela é produzida numa relação de intenções, pontos de vista e funções técnicas com a cena – interfaces que criam relações de objetos numa planície bidimensional. Nas fotografias de pessoas somos confrontados com uma relacionalidade múltipla de seres-no-mundo corporais (possivelmente consistindo numa relação hegemónica, como veremos) escondida por debaixo da simulação de uma realidade tecnicamente mediada (*Ibidem*).

Isso, porém, ainda não diz muito sobre a questão se e eventualmente porque a representação fotográfica da violência assume um lugar especial neste complexo relacional. Para além do emprego permanente de uma atribuição sacralizante de irrepresentabilidade⁴²

⁴² Voltaremos a discutir a rejeição desta noção, exprimida por Jacques Rancière no seu ensaio *Are Some Things Unrepresentable?*, mais tarde (2009).

devia, através do descrito, ficar claro que a representação fotográfica em si, o mero signo fotográfico encontra a sua limitação inevitável nos aspectos psicofísicos do ato violento. Se se entende a violência como um acontecimento meramente exterior e físico, ou se o que importa é o facto histórico do seu exercício, a fotografia pode, condicionada pelas circunstâncias da sua produção, funcionar como um testemunho influenciado e mudo do evento. E não vamos deixar de olhar para fotografias de atrocidades (sobretudo fotografias de guerra), como documentação visual enquanto retrato do acontecimento, se bem que a nossa atitude seja cada vez mais crítica perante a questão da manipulação. Mas se queremos entender mais sobre a violência do que apenas a sua exterioridade, temos que entender a fotografia como um traço que temos de interrogar, e para além do qual temos de ir. É nesta interrogação integrada na configuração de *48* que podemos entender como as imagens do filme podem contribuir para uma representação da violência.

2.2 Intervenções do poder

O que todas as imagens de *48* têm em comum, de forma exterior ao seu conteúdo, é inicialmente o tipo de instituição em que foram guardadas durante os anos entre a sua produção e a sua remontagem fílmica. É, portanto, o lugar do encontro das fotografias que revela uma primeira indicação de como o facto de olharmos para elas é significativo⁴³. Foi já no ano 2000, nove anos antes da versão final dessa sua segunda longa-metragem, que a realizadora Susana de Sousa Dias, teve o seu primeiro encontro com as fotografias dos presos políticos no arquivo nacional de Torre do Tombo, durante a filmagem do antecessor *Natureza Morta* (2005), fascinada e perplexa perante alguns retratos que foram imperceptíveis para ela na altura. Foi a partir delas que se desenvolveu ao longo dos anos a ideia e a preocupação de *48* (Dias, 2011b).

O que, temos de perguntar, nos diz em concreto esta utilização da imagem de arquivo, – arquivo, aqui entendido no sentido estrito da coleção institucionalizada pelo Estado, “that is the storehouse that catalogues the traces of what has been said, to consign them to future

⁴³ Se aqui se refere, em primeiro lugar, às imagens fotográficas do filme, será porque o material fílmico constitui uma exceção, em termos temporais mas sobretudo em termos estruturais, que terá de ser discutida no contexto da ausência que a envolve.

memory“ (Agamben, 2006: 38)?⁴⁴ Paul Ricoeur constata, em *Time and Narrative*, três características fundamentais do arquivo: a referência à noção de documento ou registro, a ligação a uma instituição, e o objetivo de conservar ou preservar. O documento colecionado neste espaço institucionalizado é, desviado da origem etimológica da palavra no contexto de ensinamento (latim: *docere*), compreendido como um suporte de informação que alcança o seu significado na historiografia no fim do século XIX e início do século XX no triunfo sobre a noção do monumento (Ricoeur, 1990: 116-118). De forma semelhante à ideia da fotografia como retrato da realidade, o documento transporta um ar de objetividade que o eleva sobre o monumento enredado com o poder. “Conversely, the document, even though it is collected and not simply inherited, seems to possess an objectivity opposed to the intention of the monument, which is meant to be edifying.” (*Ibidem*) Aquilo que o autor detecta, porém, sob esta suposta objetividade, é decisivo para o tratamento do documento: o entrelaçamento igual dele com o processo de ser colecionado e então selecionado: um processo inevitável, a não ser na imagem de uma biblioteca de um conto borgiano, mas também necessariamente entrelaçado com as relações do poder.

A seletividade do arquivo é, num primeiro patamar, dirigida à determinação dum interesse comum na conservação das fotografias. A função que lhes é atribuídas, portanto, não é a de fazer parte de uma memória pessoal, mas de uma memória pública ou colectiva. Esta característica atribuída é provável mas não tem de coincidir em todos os casos com a intenção expressa no processo fotográfico (uma fotografia pessoal pode, em certos casos, atingir o rótulo de uma importância geral). Enquanto que, porém, as fotografias da família, dos amigos, das viagens, guardadas em álbuns fotográficos, são revistas no contexto da memória viva da sua origem ou da sua produção e não precisam de ser explicadas (senão na distância entre gerações), as fotografias encontradas no arquivo marcam uma distância entre o olhar do espectador e o contexto em que foram tiradas (e do qual foram retiradas), contribuindo para a memória colectiva de pessoas estranhas à sua origem (Berger, 1992: 56). Acrescenta-se, no caso específico das fotografias de 48, a distância temporal para com a sua origem e assim para com o conhecimento vivo das suas circunstâncias, válido pelo menos para uma parte dos espetadores do filme (ou por causa da sua idade, ou por causa da

⁴⁴ Distingue-se esta definição institucional do arquivo do termo e entendimento discursivo do arquivo de Foucault (Foucault, 1981).

distância geográfica no contexto internacional em que o filme foi inicialmente recebido). O que estamos a ver, são, portanto, fotografias que sobreviveram a um processo de seleção, mas cuja leitura é tanto mais aberta quanto se estende a distância emocional, espacial e temporal para com o momento da sua captura. A breve introdução histórica que preenche os primeiros dois minutos do filme em forma de texto em branco sob um fundo preto, é então o primeiro ato na contextualização tanto das fotografias como dos testemunhos, que dirige o espectro de interpretações do material visual. Já que esta informação não se limita apenas a dados históricos ou números, mas fornece ao espectador uma caracterização política do regime integrando-as no contexto das suas bases ideológicas (“A igreja, o exército e a polícia política (PIDE/DGS) eram os seus pilares. Colónias, nação e regime confundiam-se numa construção mítica, baseada no conceito de Império”, 00:00:50), o filme dá aqui um passo decisivo na construção de uma informação interpretativa para além do testemunho individual.

Ora, refletindo o processo de seleção desde a captura da imagem até ao momento em que nós olhamos para ela, fica claro que eles dependem de um poder que determina, num primeiro passo, as margens da dignidade de arquivamento já referidas, e que depois abre ou fecha as portas do arquivo ao público, promove ou não a investigação das suas profundidades e é, em certos casos, capaz de o fechar ou de destruir parte do seu material, como aconteceu no que diz respeito às imagens dos ex-presos africanos. Mas para chegar, neste caso, ao ecrã das salas de cinema (ou, em outros casos, às páginas de jornais e livros, às paredes dos museus etc.) são também dependentes de um poder de representação que as retira dos estantes e armários do arquivo e as integra num formato legível. Quantos serão os documentos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo que ficarão meros números e registos congelados? Assim, a dependência do objeto da seleção e do poder é uma constante desde o momento da sua criação (em que o fotógrafo e neste caso também a regulação fotográfica do retrato judiciário, determina o seu objeto e quadro), passando pela sua admissão ao arquivo, até à sua abertura, revisão e re-contextualização. São evidentemente muitos os acontecimentos que não chegam ao primeiro (tudo aquilo que aconteceu por detrás das portas da prisão mas fora do ‘estúdio de fotografias’) e muitos os objetos que não chegam ao último plano (as fotografias dos presos africanos tanto como as fotografias não selecionadas para o filme e outras produções visuais). O arquivo é, portanto, sempre também um espaço de lacunas e vazios no qual para cada documento existente há

outros que foram eliminados, e a sua revisão é igualmente incompleta. É esta incompletude, selectividade e arbitrariedade do arquivo que é tematizado pelo filme na medida em que as suas imagens de arquivo não acabam de ser imagens de lacunas, imagens que apontam para uma falta, uma eliminação.

Às vezes, esta eliminação não é um mero ‘efeito colateral’ da escolha, mas um ato consciente. Na nossa *fenomenologia da violência* referiu-se a operação de ‘deixar desaparecer’ os corpos mortos das vítimas como último plano da violência que tenta anular a incompletude paradoxal do ato violento. O desaparecimento das imagens assume aqui uma função semelhante – apaga e deixa algo varrido que, num determinado contexto, pode ser lido como um traço, ou seja, algo que passou ou aconteceu e deixou, neste processo, uma marca, se bem que a leitura desta marca, como vimos, não seja clara (Ricoeur, 1990: 119; Didi-Huberman, 2008: 176). Assim, o desaparecimento da imagem produz o momento em que o indivíduo desaparece ainda mais do espaço intersubjetivo. Isto também pela observação quase banal de que este espaço é constituído cada vez mais na relação com as pessoas que não vivenciaram nem as experiências nem o tempo deles, o que torna a existência das imagens mais importante, considerando que na segunda geração, como aponta Marianne Hirsch, “our memory consists not of events but of representations” (Hirsch, 2001: 7). Seguindo esta afirmação sobre a memória de um acontecimento nas pessoas que não o vivenciam, a violência, que destruiu o ser e a confiança no mundo da vítima, destrói agora também os seus próprios traços violentos e, com eles, aquilo que tinha para as vítimas o valor de um testemunho mudo ou de um referente. O momento mais drástico da destruição de imagens é certamente o Holocausto, que não aspirava apenas a perfeição do desaparecimento das suas vítimas e das suas testemunhas (Felman, 1992b: 211) mas também da extinção dos seus próprios traços em forma de documentação escrita, fotografias e objetos (Rancière, 2009: 127).

Em 48 são apenas dois exemplos que têm de lamentar a destruição dos seus traços nos arquivos, mas a referência frequente pelos entrevistados às imagens das suas detenções e as descrições imagéticas pormenorizadas daquilo que já não está presente como imagem (do jovem, cheio de vida, da barba que estava a crescer, que entra na prisão, e do homem com barba, mas cara quebrada na saída dela; 01:12:56 & 01:20:40), demonstram que a referência inexistente é sentida como uma falta no processo (do trabalho) da memória –

apesar de as próprias fotografias não oferecerem nem um testemunho visual da violência exercida nem um acto voluntário de auto-expressão. Coloca-se a questão de como esta insuficiência das fotografias naquilo que não representam e na violência da sua representação pode, no entanto, não minar por completo, mas talvez apenas alterar o seu significado representativo. Esta questão será revista mais tarde. O que, para já, é certo é que a mera existência da fotografia no arquivo não é, de forma nenhuma, uma garantia da sua entrada ou sobrevivência enquanto objeto de uma memória pessoal ou colectiva, pois o arquivo é em si, como a condição contrária da sua abertura à arbitrariedade, uma instituição muda que precisa justamente do trabalho de contextualização, realizado em livros, exposições ou filmes.

Esta arbitrariedade manifesta-se em posições diversas perante a utilização deste tipo de fotografias em trabalhos contemporâneos. Há teóricos e práticos de cinema que, por esse estatuto não-fixado mas sobretudo pela ausência quebrada pelo objeto, rejeitam a utilização de material de arquivo nos seus filmes, o caso mais exemplar sendo Claude Lanzmann. O realizador francês não só tomou a decisão contra a utilização desse material no seu filme paradigmático *Shoa*, baseada neste caso na “ausência de traços” que resultava do esforço dos nazis de não só atingir o extermínio, mas também um “extermínio de história” através da destruição dos traços (Lanzmann, 2010: s.p.; tradução minha), mas também deduzia deste caso particular uma regra e convicção contínuas da sua insuficiência, chamando as poucas fotografias existentes *images sem imaginação* (Lanzmann, 1985: s. p.), um dogma de que só se distanciou no seu filme mais recente *Le Dernier des Injustes* (2013). A sua escolha fundava-se no facto de a maioria das fotografias existentes terem sido tiradas na libertação dos campos, mas também rejeitou as fotografias clandestinas discutidas por Georges Didi-Huberman em *Images malgré tout* (Didi-Huberman, 2008).

No outro lado do espectro há aqueles realizadores que recorrem frequentemente a fotografias de arquivo e vêm justamente na sua montagem uma possibilidade de as abordar, entre eles Alain Resnais ou Jean-Luc Godard. Como Georges Didi-Huberman afirma para eles “the archive – an often unorganized mass at the outset – does not become meaningful unless it is patiently developed” (2008: 94). A vida daquilo que era um mero documento (re-)começa apenas no momento em que é trabalhado, examinado e fenomenologicamente descrito, ou remontado e interpretado, e assim é distinguido de uma nota morta nos

registros do arquivo. O estatuto não-fixado da fotografia (Didi-Huberman, 2008: 98) é a condição da possibilidade desse trabalho, que é, no primeiro caso o trabalho da percepção histórica, e no segundo o da sua apropriação artística que a seleciona e contextualiza. O filme não constitui, assim, uma mostragem neutra de um conhecimento arquivado, mas como a fotografia depende do seu quadro, ele depende da atualização e da seleção. Marianne Hirsch e Leo Spitzer descrevem esta utilização da imagem de arquivo como um ato que traz as contradições do arquivo à luz do dia, através da sua alteração e recontextualização (Hirsch / Spitzer, 2006: 241). Assim, também a montagem e contextualização das fotografias de 48 não podem ser consideradas apenas um ato de inscrição de um algo já existente, mas como um processo necessariamente contraditório de repensá-lo, através de uma construção de um específico ‘olhar às apalpadelas’.

2.3 A violência da representação ou Para uma ética do olhar

As fotografias de 48 vivenciam neste processo uma transformação significativa, das suas condições de produção e razões de documentação, até ao momento da sua remontagem no contexto do filme. Voltamos então à afirmação de que *a fotografia foi tirada*:

Sontag diferencia entre dois tipos de trabalho da câmara na sociedade (capitalista) essenciais: a produção de imagens de espetáculo para o público geral e a sua utilização como ferramenta de vigilância (Sontag, 2006: 170-171). A segunda função associa-se claramente ao dispositivo em que as fotografias de 48 foram tiradas. Remetendo para um padrão estilístico comum, é fácil reconhecê-las como retratos judiciais, fotografias de identificação de prisioneiros. Este padrão surgiu num âmbito internacional, pela primeira vez, nos anos 1860 e 70 no contexto de um esforço geral de sistematizar a regulação das chamadas classes perigosas nas grandes cidades (Sekula, 1986: 5). Contrariada pela disseminação crescente do retrato fotográfico nas classes mais altas, a utilização repressiva da mesma máquina, marcava um distanciamento social entre aqueles que pertenciam e aqueles que formavam o pólo negativo da comunidade (*Ibidem*: 10). Integrado num arquivo fisiognomónico, o olhar que as fotografias, sistematizadas e ritualizadas pelo funcionário da *Préfecture de Police* de Paris Bertillon em 1880 (Sá, 2013: 125), mantinha-se, junto com as suas implicações de categorização criminal e racista, até à sua utilização

mais manifesta no século XX. O padrão visual das fotografias – com uma exposição à luz equilibrada e feitas com uma lente normal, retratando sobretudo a cara, que ocupa dois terços da imagem, estando sempre no centro dela, em perfil e de frente – é utilizado e reconhecível até hoje (Sekula, 1986: 30), espalhado por filmes, cartazes de criminosos utilizados em ficção e na vida real (Sá, 2013: 149-50). O retrato judiciário portanto “não necessita de legenda para ser uma imagem imediatamente compreendida e associada ao mundo do crime e ao contexto policial pelo recetor medianamente informado.” (*Ibidem*: 148) A contextualização não precisa de explicações verbais, mas é transmitida pelo *setting fixo* da fotografia (*Ibidem*). É, antes de mais, a tentativa de criar uma fotografia que não depende do impulso encenador do fotógrafo. Mas é, em último plano, também a criação de uma classificação icónica do marginal que contribui para a ordenação simbólica do mundo, no que a suposta cientificidade deste processo de captura específico manifesta o seu ar de fiabilidade e a credibilidade da categoria por ele construída (Cohnen, 2008: 142-146). As fotografias utilizadas em *48* são assim fotografias que não constituem simplesmente retratos de pessoas no momento em que entram, saem ou estão nas prisões da PIDE, mas uma estigmatização visual que as criminaliza visualmente, que contribui para o seu desaparecimento como indivíduos e que as incorpora numa categoria de pessoas potencialmente perigosas que permite o exercício de medidas especiais, tendo em consideração uma ameaça futura. Fazem parte da lógica preventiva que marca, como vimos, a ideologia da racionalização da violência na modernidade. O que se pode derivar deste regime visual pronunciando ‘ameaça!’, é então este tratamento especial de pessoas que formam o polo negativo a combater no projeto ideológico do Estado Novo, regime em que a imagem construída pelas fotografias são o meio de auto-provar a necessidade de uma violência a bem de todos.

Neste contexto, duas questões parecem urgentes: Devíamos olhar? (Não será que o nosso olhar é violento ou voyeurístico, repetindo o olhar categorizador do regime? Onde é que se posiciona?) Ou será que até temos de olhar? (O nosso olhar constitui uma necessidade ou até um dever?) Temos de associar-nos ao coro de críticos que vêm na fotografia sobretudo a sua abertura perante uma utilização propagandista, a sua redutibilidade e a sua relação violenta para com o seu objeto (Linfield, 2012)? Como o nosso olhar não é, de maneira nenhuma, um olhar independente, temos de acrescentar: O filme confirma este ponto de vista pessimista? Ou podemos reconhecer em *48* uma abordagem diferente sobre a

fotografia, que não ignora a sua problemática, mas que a trabalha? Que noção de representação, a ser encontrada no documentário, é que podia oferecer uma tal abordagem constitutiva às instabilidades da fotografia?

Como vimos, o que temos em mente enquanto olharmos para as fotografias de 48 fora do contexto da sua integração numa configuração cinematográfica, é uma leitura que aponta para a identificação do retratado como preso e sujeito a um Outro, não retratado, que retrata e/ou olha. Enquanto que algumas fotografias isoladas podiam ainda permitir outra leitura, a sua figuração juntamente com os retratos adjacentes ou a sua montagem – ambas servindo para mostrar a sequência de retratos de frente, em perfil e perfil parcial – e a numeração visível em algumas delas, não deixam subsistir dúvidas sobre o carácter involuntário da captura por lado dos capturados, captura essa de que “não se pode fugir” (00:26:50). Esta leitura óbvia das fotografias exhibe a sua localização dentro de um discurso hegemónico que cria uma estrutura de ver e ser visto que não constrói uma visibilidade abrangente, mas o olhar de uns para outros num movimento que objectifica.

Contudo, podemos observar já no mero gesto de fotografar esta redução do fotografado a um objeto da fotografia. Barthes descreve esta experiência de ser fotografado como aquela que “representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem sujeito nem um objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto [...]” (Barthes, 2012: 22) O ato fotográfico é assim um ato de apropriação ou desapropriação, que põe o seu objeto à mercê e já o submete à arbitrariedade da utilização posterior da imagem; ainda mais na captura de uma fotografia contra a livre vontade de quem é fotografado. A luta contra a fotografia torna-se aí numa luta para o “direito *político* de ser um sujeito [...]” (*Ibidem*: 23). Nesta experiência, a fotografia não funciona como um olhar que se relaciona, um olhar que surge da relação responsiva com o Outro, mas como um que apropria, que objectifica. A própria linguagem da fotografia integra este seu potencial violento: além de ser neutralmente feita, a fotografia é tirada, capturada, no francês algo ‘est prise en photo’ enquanto que no inglês e alemão há uma analogia bélica forte quando ela é ‘shot’ ou ‘geschossen’. O retrato fotográfico está, assim, relacionado com uma violência captiva, uma redução, e uma violação física direta – e eventualmente a morte do seu objeto. Flusser compara o próprio gesto de fotografar com o gesto velho do caçador (Flusser, 2011: 31).

Nas fotografias de identificação de 48 o potencial iluminado nesta analogia é lançado na sua totalidade: a relação hegemónica entre preso e polícia, preso e Estado, é figurada neste momento de um olhar apropriador. São este olhar e a sua intenção fotográfica que obrigam o preso a posicionar-se de uma forma determinada e involuntária, a integrar-se corporalmente num sistema (de produção fotográfica) criado para o sujeitar. Repete-se neste olhar o estatuto indefeso da vítima na tortura, um estatuto de que a fotografia tanto é parte como é a sua testemunha muda sem mostrar a primeira pancada, que, como referiu Améry, o manifesta, nem todas aquelas que seguem. É significativo que o maior traço visual que remete para a violência no Estado Novo segue justamente este padrão supostamente científico que se integrava na lógica de racionalidade do regime. O momento da sua captura sistematizada e violenta é justamente o único fragmento espaço-temporal da prisão sequer representado cujas condições são implicadas, embora não diretamente visíveis, na fotografia.

De certa maneira o filme, dado o material utilizado, então não se pode abster de comentar ou de se relacionar de uma forma ou outra justamente com o dispositivo violento de visibilidade que estava no fundo do regime salazarista: o olhar do poder que criava uma atmosfera de ser olhado enquanto ele mesmo ficava invisível. As imagens do filme, resultando das circunstâncias em que foram tiradas, são uma manifestação deste dispositivo visual em que o próprio ato de violência, porém, ficava sem inscrição visual, ou seja, do dispositivo panóptico, fechado, que cunhava o Estado Novo. Documentam um ato de tornar visível quem é sujeito a este regime óptico, um ato que lhe atribui um número e um auto, e submete o seu aparecer visual voluntário ao perigo de ser reconhecido pelo poder. Elas tornam visível dentro de um campo restrito e, no mesmo movimento, desterram os seus objetos de uma visibilidade voluntária. Ao mesmo tempo, o subjugador permanece numa invisibilidade anónima, que consiste sobretudo na invisibilidade dos agentes e denunciantes anónimos nas ruas, nos cafés, nos locais de trabalho, mas que se manifesta na ausência nas fotografias (do fotógrafo, dos guardas). A indicação de Mirzoeff, de que à prática nas plantações de escravos de fazer cegar seguia a vigilância visual, remetendo de certa maneira para a cegueira como a predecessora do olhar unilateral de ser vigiado, é instrutiva para o entendimento do potencial desta apropriação visual (Mirzoeff, 2011: 481).

Mas será que, por isso, esta relação tem de ser considerada clara e inequívoca? Será que a afirmação de Waldenfels, acima referida, que há, em cada ato violento também uma componente, fraca como for, de um contramovimento, é impugnada nestas fotografias? O próprio filme contesta, particularmente no contexto dos testemunhos que apontam para determinados detalhes nas fotografias, esta noção de incontestabilidade: enquanto a maioria das imagens é cunhada pelo olhar vazio há ali, em algumas delas, um detalhe surpreendente de um pequeno gesto que não se deixa integrar plenamente no código fotográfico comum às fotografias restantes e que quebra o simbolismo óbvio das fotografias de identificação. Assim chegam, ao momento de serem olhadas, a um patamar emocional (Hirsch/Spitzer, 2006: 250) que vai para trás da aparente transparência da fotografia e suscita questões. O exemplo mais óbvio é o riso quase alegre de uma jovem prisioneira (00:32:00), no meio de todas as caras sérias, cansadas e parcialmente já marcadas pelos sofrimentos da tortura e da prisão. Mas aí está o riso dessa jovem, surpreendente, quase chocante e com toda a certeza inexplicável através da própria foto – uma foto que recusa inserir-se no contexto em que a vemos. É por isso, como a realizadora afirma, que esta fotografia não podia ser utilizada num filme que não tinha o contexto de um testemunho falado – como é o caso de *Natureza Morta* em que apareciam algumas das fotografias que encontramos também em *48*. Mas há também, passados cinco minutos do filme, uma fotografia de um homem, com a boca aguçada, os lábios firmemente fechados, uma expressão teimosa e rebelde, em contraste com a primeira presa do filme. Passado quase um terço do filme (00:26:40, Fig. 2) mostra-se outra fotografia, estranhamente parecida a essa primeira, de um preso, com os olhos semi-cerrados, contradiados, um mais do que o outro, a boca firmemente fechada, o olhar fixado sem sabermos o ponto, rejeitando a simetria das caras sérias e tímidas com os olhares vazios, preparadas para a fotografia. Rejeitando, afinal, também a tentativa de o tornar reconhecível para a vigilância.

Estas fotografias, muito antes da sua integração numa montagem audio-visual já se mostram capazes de expressar o momento de agência que quebra a distribuição hegemónica de actividade e passividade entre os participantes. O que vemos nas fotografias, portanto, surpreendentemente nem sempre cumpre a expectativa de uma distinção clara entre agência e passividade. Se atribuímos aos retratos judiciais uma dimensão performativa que constrói uma visualidade subjugante através da ligação do retratado ao mundo do crime, através da possibilidade de reconhecimento pela polícia que

restringe o direito à privacidade, no entanto não devemos esquecer que este ato performativo não é constituído apenas por dois agentes (pólicia, fotógrafo), mas inclui também o agir do fotografado e do espetador (Sá, 2013: 127-128), como se pode ver nos exemplos mencionados.

Este potencial de agenciamento, porém, não devia deixar-nos esquecer o potencial da fotografia de simular uma suposta verdade que, na maioria dos casos em 48, funciona sem o contra-movimento ativo e voluntário dos fotografados. Assim, Susan Sontag constata que cada olhar para fotografias de violência seria necessariamente voyeurístico e até defendia, de uma maneira radical, uma economia das imagens (Sontag, 2003: 42) uma exigência de que se distanciou em 2004 perante as imagens do campo de Abu Ghraib (Sontag, 2004). De facto, o olhar para as fotografias feitas numa situação de subjugação traz consigo o perigo de repetirmos a postura hegemónica do subjugador e a objectificação do sujeito fotografado perante o olhar da câmara. Neste movimento objectificador do sujeito descobrimos um potencial destruidor da representação, neste caso de um espaço intersubjetivo ou de um desejo de auto-inscrição voluntária. A violência manifesta-se, assim, não na representação de si mesma, ficando nas margens da invisibilidade, mas na representação como violência (Ribeiro, 2013: 18), nas suas maneiras de transformar e na sua tendência de apropriar ou subjugar.

Isto porque o que foi produzido pelo regime salazarista não são apenas fotografias de prisioneiros, mas também as suas implicações discursivas que ligam a fotografia à sua imagem política ou à ausência dessa imagem. Esta ausência representativa, a não-inscrição de uma violência muitas vezes latente e outras vezes brutal, não acaba necessariamente com o fim do regime, mas mantém uma certa durabilidade temporal (Lins et. al., 2011: 55). Encontramo-nos, portanto, perante uma problemática ambígua da representação enquanto violência por um lado, e da “semi-invisibilidade” do indivíduo constatada por José Gil como outra forma de violência contínua. Não podemos nem exigir que as fotografias fiquem nas estantes dos arquivos (pois assim repetiríamos a invisibilidade do indivíduo no regime salazarista), nem promover um olhar para elas na forma em que se nos apresentam sem um enquadramento qualquer, seja esse um saber histórico ou uma configuração artística (pois um tal olhar não-contextualizado incluiria o perigo de repetir um olhar subjugador ou categorizador).

Como vimos, nas fotografias de 48, não podemos partir de uma relacionalidade da produção fotográfica⁴⁵, mas, se muito, apenas de uma fraca componente de agenciamento por parte do fotografado⁴⁶. Por isso, a questão da ética do nosso olhar tem de ser considerada de modo independente das condições não influenciáveis da sua produção. Perante esta impossibilidade de influenciar o processo de produção visual, num texto que discute justamente as afirmações de Sontag sobre as fotografias de Abu Ghraib, Judith Butler chama por uma ética da fotografia, que não reside no âmbito da sua captura, nem numa economia da sua apresentação (anteriormente proposta por Susan Sontag), mas na desconstrução da norma visual que a fotografia transmite através do quadro em que a integra.

There are ways of framing that will bring the human into view in its frailty and precariousness, that will allow us to stand for the value and dignity of human life, to react with outrage when lives are degraded or eviscerated without regard for their value as lives. And then there are frames that foreclose responsiveness, where this activity of foreclosure is effectively and repeatedly performed by the frame itself - its own negative action, as it were, toward what will not be explicitly represented. (Butler, 2009: 77)

De que maneira é que estes olhares se produzem em 48 no sentido de Butler, tanto na sua configuração do visual como na interligação entre testemunho e imagem? A autora remete para o conceito do rosto em Emmanuel Lévinas, para quem o acolhimento do rosto do Outro demanda uma resposta ética. A apresentação do rosto não é verdade ou não-verdade, nem se integra nesta categoria. A nossa resposta ética à sua presença não apropriada, nem é constitutiva (Lévinas, 2008a: 277-288). Perante este significado do rosto, a norma visual, seguindo Butler, trabalha no sentido de atribuir rosto⁴⁷ (“give face”) ou de apagá-lo (“efface”), constituindo assim o quadro visual e discursivo em que o sofrimento humano é

⁴⁵ É interessante anotar que a discussão em torno da fotografia enquanto “a fraught enterprise that can easily veer into condescension” (Linfield, 2012: 10), desenvolve-se, em grande parte, como uma discussão deste mesmo empreendimento na fotografia de guerras e atrocidades. A ideia de uma fotografia produzida na relação entre fotógrafo e fotografado que pode, segundo Ariella Azoulay, ser um instrumento de uma cidadania abrangente (se se quiser, de um falar dos subalternos, cuja possibilidade não discutimos neste contexto), é válida apenas numa constelação de reciprocidade entre fotógrafo e fotografado (Azoulay, 2008), mas no âmbito da captura de fotografias enquanto ato de subjugação, o simples gesto de mostrar as fotografias pode falhar o impedimento da sua repetição.

⁴⁶ Um exemplo semelhante num contexto colonial seriam as fotografias de *Femmes Algériennes* de Marc Garangers, e, na sua falta de voluntariedade, também as fotografias de Abu Ghraib.

⁴⁷ O rosto, no sentido levinasiano, não remete para o efeito da presença visual da cara do Outro, mas para uma representação que dê espaço ao apelo do Outro que exige a responsabilidade de quem olha e ouve, porque, como veremos, essa presença realiza-se de uma forma destacada na relação com o Outro no ato de falar.

representável e reconhecível como tal (Butler, 2009: 77). Apesar da ação interpretativa inicial da câmara, é o enquadramento visual e discursivo que possibilita ou não o reconhecimento da vulnerabilidade do Outro que permite a leitura do retrato como uma vida lamentável (*grievable*). Nesta leitura, a fotografia sobrevive a uma falta, que não aponta apenas para a morte do seu objeto, mas também para a vida de um sujeito (e talvez, então, para uma morte lamentável), que ultrapassa a imagem preexistente e chama pela minha responsabilidade (*Ibidem*). Esta responsabilidade resulta num olhar que não categoriza, não tematiza e não reduz, mas que se relaciona com a presença pré-discursiva e pré-normativa do Outro (Merleau-Ponty, 1962: xvii). É dessa presença que pode partir uma fala que se dirige ao Outro, começando pela resistência na postura da boca que profere o ‘I would prefer not to’ do Bartleby em Melville (Agamben, 1999: 255) e contesta a autoria do quadro determinado pelo quadro e pela polícia. Numa analogia à nossa descrição da violência, podia-se localizar essa ética no âmbito de uma relação que respeita a abertura do Outro e a sua vulnerabilidade (que é, como vamos ver, também condição e resultado de uma necessária incompletude da representação), enquanto o lugar de um olhar voyeurístico reside no momento do aproveitamento desta vulnerabilidade que enquadra e categoriza (embora não haja, como também foi referido em relação à própria violência, uma fronteira nítida entre os dois). Como é que esta ética pode ser desafiada no trabalho com as fotografias em 48? E – uma questão que talvez fique em aberto – é possível criar uma constelação em que nos deixamos ser perseguidos/assombrados (*haunted*) pelas imagens, como Sontag reclama (2004), em vez de pré-enquadrá-las discursivamente? Na sua reflexão do *gaze* hegemónico masculino no cinema narrativo, Laura Mulvey afirma que este *gaze* assenta sobretudo na prevenção daquilo que a autora chama “distancing awareness in the audience” (Mulvey, 1999: 843) e que reside na presença da existência material do processo de filmagem e na leitura crítica pelo observador. Este distanciamento através da auto-reflexão do processo de produção que é capaz de desconstruir a estrutura do olhar no filme de ficção, em analogia também é necessário para se poder desconstruir a repetição do olhar hegemónico inerente à produção das fotografias, quer no caso das fotografias de Abu Ghraib tematizadas por Judith Butler, quer no caso das fotografias das prisões da PIDE em 48.

O que é preciso é, portanto, uma estratégia estética que incorpora o processo da produção performativa da imagética repressiva através da fotografia, que desconstrói a suposta

naturalidade da mensagem fotográfica – a nível visual através da tematização do próprio processo de produção ou da fotografia enquanto objeto material. Este distanciamento, obviamente, terá de ser acompanhado por uma re-aproximação para se poder tomar uma postura responsiva para com o sujeito que se auto-exprime no filme. Esta re-aproximação, no entanto, não pode ser entendida como um olhar analisador para as fotografias, já que o rosto do Outro desapareceria por detrás deste olhar potencialmente objectificador (Lévinas, 2008b: 63), mas como a criação de um espaço da presença do Outro. Para que esta aproximação se possa realizar é decisivo, voltando às afirmações de Flusser sobre a verdade simulada pela noção de objetividade da fotografia, desconstruir a suposta naturalidade da sua mensagem imagética a fim de ir para além dela e abri-la para a presença da vítima.

No seu filme *Sob céus estranhos*⁴⁸, o artista português Daniel Blaufuks produz este efeito de uma maneira destacada, ao mostrar as mãos tocando os objetos e fotografias que fazem parte da composição do filme – uma estratégia que aponta para o envolvimento pessoal do artista num filme de pós-memória integrado num contexto histórico, mas também para a própria materialidade da fotografia que é reenquadrada na sua filmagem (Fig. 3). É a anulação ou inversão da arte da fotografia de “[a]nular-se como *medium*, deixar de ser um signo, passando a ser a própria coisa” (Barthes, 2012: 54) através do ênfase da sua materialidade. Em 48 o gesto é mais subtil, quase íntimo, expondo-se, numa primeira observação, no movimento da câmara sobre a imagem fixa e na visibilidade da fita nas margens da fotografia.

O primeiro encontro com o filme ainda nos deixa dúvidas sobre o estatuto das suas imagens: são imagens fixas ou em movimento? Aquilo que vemos é fotografia ou filme? De facto, a primeira ideia de Susana de Sousa Dias era criar um filme como uma espécie de *Diashow* que mostrasse as imagens, uma depois da outra, numa relação que criasse uma narrativa própria. Mas apercebeu-se rapidamente que o todo assim não iria funcionar como filme (Dias, 2011b). Assim, desenvolveu-se o conceito de filmar as fotografias, de trabalhar com ralentis que cria uma vivacidade, embora mínima, do movimento sobre a imagem em si fixa (Dias, 2010: 140-141). É no movimento da câmara que o olhar do

⁴⁸ Este filme de 2002 relata a passagem de refugiados por Lisboa na Segunda Guerra Mundial e a história do exílio da família do realizador que decide ficar em Portugal depois do fim da guerra.

espetador é fixado na imagem, sem se descolar. Nesta consideração técnica de evitar a desligação do espetador, cria-se, então, uma situação fílmica que se assemelha mais ao ato de olhar de um investigador que contempla e examina as fotografias, que se aproxima e distancia em movimentos mínimos, que faz os seus intervalos pensativos: assim, as fotografias aparecem lentamente de fases extensas de escuridão, os movimentos da câmara viram de um lado para outro em *slow motion*, aproximando e distanciando-se através de um zoom paulatino.

O que a montagem cria não é, portanto, o efeito de uma instalação no museu, onde o espetador determina os seus movimentos de aproximação e distanciamento.⁴⁹ Muito pelo contrário, a relação espacial entre espetador e imagem é determinada por uma entidade fora do controlo do espetador. Além disso, tanto como no documentário de Daniel Blaufuks, a materialidade das fotografias é salientada pela presença da fita enquanto material tocável (embora não, diferente ao filme de Blaufuks, visivelmente tocado): vê-se as riscas pretas que delimitam as imagens, mas também as fotografias subjacentes (quebrando essas limitações), rasgões e dobras no papel, pó e marcas de dedos⁵⁰. Esta ligação do movimento mínimo e do foco da materialidade das fotografias contribui para uma sensação de estarmos a olhar não para uma pessoa, mas para uma fotografia na sua materialidade. Mas este movimento não é nosso: através do movimento subtil da câmara, do decurso fixo das fotografias não-repetidas, enfim, uma observação quase banal, através da seleção do próprio meio, o movimento individual no espaço é impedido. O setting *cinema* apresenta as fotografias num contexto, que metaforicamente ata o contemplador ao seu lugar e no qual há pouca possibilidade de escapar aos momentos de escuridão completa. O investigador que dirige não somos nós, mas seguimos os seus movimentos num espaço e numa temporalidade pré-determinados.

É só neste distanciamento do olhar hegemónico que pode surgir uma presença para além do quadro da fotografia. Assim, o olhar distante constitui, através da publicação das fotografias das caras teimosas ou exaustas tanto como das caras cheias de resistência, o

⁴⁹ Pense-se, por exemplo nas instalações de Christian Boltanski como *Humans* (1994), uma coleção de 1200 fotografias que desafia o movimento do espetador e obriga-o de encontrar a sua própria posição para com as fotografias inquietantes.

⁵⁰ E, afinal, aliás, já não se vê quase nada, só uma luz, os contornos grossos de uma paisagem e, como último, de uma cara. É como se não pudessemos ver mais porque talvez o que o fim do filme pretenda transmitir é que, afinal, é muito pouco o que realmente podemos ver.

contraponto do sistema de invisibilidade e não-representação, que era o Estado Novo, e contribui para uma inscrição na atualidade daquilo que não era e talvez ainda não seja inscrito (Lins et. al., 2011: 55). O momento em que aparece no ecrã, é uma contradição forte a este sistema de olhar, por tornar público aquilo que não era suposto ser visto por mais do que um círculo restrito, ou seja, pelo próprio ato de inscrição num contexto em que é acompanhado pela presença e pela voz das vítimas.

É essa recontextualização – que permite um segundo agenciamento dos fotografados, expressado, ultimamente, na participação voluntária no filme que pode ser descrita como uma tentativa de apropriar a leitura arbitrária da fotografia – que constitui, afinal, uma outra leitura das fotografias fora do seu contexto de produção hegemónica. Nisto, a realizadora tratou os testemunhos, também na pós-produção com um cuidado que tenta evitar o perigo de um *mimetic enactment* que possa resultar numa segunda traumatização. Diferente do filme de referência de Claude Lanzmann – cujo modo de pesquisa é uma abordagem mais provocatória, que atribui ao dever de testemunhar uma importância acima da prontidão das testemunhas de entrarem neste processo (Felman, 1992b: 219) – 48 não empurra as testemunhas, mas deixa-as partir das fotografias no modo, na medida e no tempo delas. A presença voluntária, enquanto contraponto ou complemento do distanciamento, assente não só na apresentação visual em si – isto é, no enquadramento visual que tematiza as condições de produção das fotografias –, mas resulta da ligação entre as fotografias e os depoimentos dos ex-presos (que formam também parte do nosso ser-dirigidos).

2.4 A imagem e os caminhos da memória

Muito além da montagem visual das fotografias e dos efeitos visuais do filme, é a ligação entre fotografias e testemunhos que está no centro da questão das estratégias da representação da violência em 48. Embora possamos vagamente conceber a violência representada nas fotografias como traços de uma violência da representação, é só no contexto dos testemunhos que o traço visual dessa violência se pode tornar num espaço da presença interpelante das suas vítimas. Pegaremos em alguns exemplos específicos desta ligação como base das reflexões seguintes, que mostram como os depoimentos conseguem

inverter a mensagem transportada pelas fotografias e apontar para pequenos detalhes que nos deixam vê-las sob uma luz diferente.

Significativamente, a primeira impressão sensorial (depois do título e da informação escrita) não é uma imagem, mas, ainda em plena escuridão, o som de uma pessoa a respirar e do ambiente em que se encontra (o tiquetaque de um relógio) aos quais só depois se segue a imagem e a voz que profere o seu depoimento. Assim, o filme começa com uma inversão da ordem: antes de a imagem encher o espaço do cinema, é já criado um espaço no escuro, na presença da pessoa que vai falar. Há que ouvir. Não se pode fugir a essa presença. E a imagem, que já existia muito antes do registo e da transmissão deste som, toma o segundo lugar. Ela suscita algo (“lembra-me”), é, portanto, anterior ao falado, mas na nossa recepção ela é, para já, secundária. Esta secundariedade faz com que o nosso olhar dependa, deste o início, da presença do Outro, da pessoa que fala, da presença do seu rosto. Esta presença não se constitui através da imagem que vemos, mas antes na ausência visual, na escuridão do ecrã preto.

No seu livro sobre a retórica da invisibilidade salazarista José Gil descreve a invisibilidade física do ditador como uma “[p]resença disseminada e invisível do seu poder, da sua moral, do seu silêncio” (Gil, 1995: 40). Quem toma o lugar desta ausência em 48 já não é o ditador, não é o eco da voz dele que se ouve. A figura que sempre tinha sido presente na sua ausência e no seu silêncio é substituída pela presença das suas vítimas num silêncio que agora lhes pertence só a eles e aos sons baixos dos seus corpos. É esta presença na ausência visual, manifestada nos sons aparentemente acidentais, que, quando aparece a primeira fotografia, impede que olhemos para ela sem ver. Começamos a ver muito mais do que um simples retrato judiciário qualquer não só porque ouvimos uma história que se liga às fotografias, mas antes pela presença do Outro no áudio do documentário. É esta presença pré-visual que impede que o nosso olhar se torne no olhar analítico acima referido, que constitui uma forma de violentar a presença pré-normativa do Outro (Lévinas, 2008b: 59). Enquanto o primeiro filme de Susana de Sousa Dias, *Natureza Morta – Visages d’une Dictature*, tinha focado o efeito inquietante da imagem calada e da boca aberta que não profere palavras, a imagem na presença do Outro em 48 é antes apelativa e interpelante. Voltaremos a discutir este efeito interpelante na discussão da nossa postura

perante o filme enquanto espectadores, mas por ora viramos a nossa observação para a interligação entre fotografia e testemunho.

Mostra-se, nesta interligação, uma inversão dupla entre existência temporal, suscitação e aparência, mas também uma inversão do poder sobre o visual por ela possibilitada. Assim, um dos entrevistados aponta muito especificamente para o blusão que leva por debaixo do sobretudo. Essas duas peças de roupa completamente vulgares, à primeira vista não chamam a nossa atenção. Mas quando ele, então, conta a sua intenção de levar o sobretudo para se proteger das pancadas da polícia, entendemos uma história de uma ideia, que apesar de ser ultimamente inútil e apesar de ele saber desta inutilidade (“Isto é uma coisa pateta porque evidentemente...”, 00:13:20, Fig. 4) revela muito sobre a preocupação diária já com a mera possibilidade de ser preso e levado para o lugar onde a violência o esperava. É a fotografia que suscita algo na memória, há um momento de silêncio no testemunho dedicado somente ao olhar, um intervalo, e depois a exclamação: “Pois é, é assim. Por debaixo do sobretudo, tinha um blusão. É exatamente isso, pá. Por debaixo do sobretudo tinha um blusão.” (00:13:10) Um pequeno detalhe da fotografia provoca uma memória no entrevistado que só se revela nesse olhar às apalpadelas e que depois muda o nosso olhar para os pequenos detalhes da imagem.

Apontando dessa maneira para um detalhe aparentemente inocente, outra entrevistada foca igualmente a roupa que leva na fotografia porque “foi com esta roupa que limpavam o chão” (00:54:00, Fig. 5). A PIDE tinha-a impedido de ir à casa de banho enquanto não falasse e foi com a mesma roupa que levava na fotografia que limpavam as necessidades e a menstruação com que tinha sujado o chão. Mas ela aponta, além da roupa, para mais um detalhe da tortura que faz parte da fotografia embora não seja visível nela: Conta que o indivíduo que tinha tirado a fotografia era o mesmo que tinha feito antes, com a câmara, parte duma humilhação verbal e corporal dela.

Estes detalhes deixam-nos vislumbrar que, em volta do momento aparentemente inofensivo da captura, se desenrolaram histórias de uma violência que a fotografia não exprime de nenhuma maneira visual, mas oculta por detrás da sua esquematização rígida. O facto de a intensidade do medo – podia-se dizer, os traços e prenúncios da violência – não se mostrar muito nas fotografias, só esconde um sofrimento que apenas se revela em gestos mínimos. Aqui se reafirma no filme justamente aquilo que uma entrevistada defende

no seu depoimento: que a verdade do Portugal salazarista tinha de ser entendida através de gestos mínimos. O filme mostra assim como este passado não é compreensível através de grandes narrativas, mas como essa “história sem enredo” (Correia, 1999: 121) tem de ser lida de outra maneira: nos olhares vazios, nos detalhes inicialmente invisíveis.

O depoimento dessa mesma entrevistada, ao ficar dentro da imagem apontando para os seus pormenores, vai muito além da experiência da prisão e deixa-nos entender os pequenos signos visuais do desaparecimento do indivíduo descrito por José Gil. Não carece de uma certa ironia que é justamente ao olhar para a fotografia da jovem com o “sorriso parvo” (00:33:20, Fig. 6) que entendemos que além da igualdade formal das imagens, dos mesmos quadros pretos, da mesma posição das pessoas, do mesmo olhar vazio em muitas das fotografias, estamos a olhar também para a mesma roupa normal, “sem fantasias” que, como refere a entrevistada, surgia da repressão de tudo que podia alimentar algum desejo, sempre levando um casaco pelas costas para não mostrar os ombros nus (00:33:50).

A sua segunda fotografia (e todas que vemos a partir de aí) confirmam esta observação. Partindo dum detalhe aparentemente banal, ela estende a sua reflexão a uma avaliação geral da situação de uma vida privada em que ninguém tocava, em que não havia intimidade, nem elã ou impulso qualquer de a criar. Na sua descrição, todos eram velhos, tinham a mesma idade e estavam mascarados, numa vida privada “altamente reprimida, e censurada e auto-censurada”, a linguagem presa, o que tornava necessário, como já citámos, entender a verdade através de gestos mínimos. É um testemunho que não foca a experiência da prisão durante muito tempo, mas que se desvia rapidamente para este campo da vida privada em que, repetidamente, relaciona a aparência exterior visual com a mesma igualdade e apatia na vida interior de pessoas cada vez mais fracas e vulneráveis – e finalmente conclui com as palavras: “A ausência de sinceridade, a hipocrisia, era o país onde eu vivia.” (00:37:50)

Os exemplos mostram, como imagem e voz não aparecem no filme simplesmente como elementos separados, mas como o testemunho faz parte do visual e como o visual pode suscitar um caminho inesperado do falar. “The heard speech-act, as component of the visual image”, escreve Gilles Deleuze, “makes something visible in that image.” (Deleuze, 2005: 223). Ao reverso, como já foi levemente abordado e como discutiremos a seguir

mais em detalhe, a imagem em certos momentos é capaz de tornar algo acessível que se transforma e traduz num modo de falar, de testemunhar.

Portanto, em 48 não somos confrontados com uma simples coexistência de duas componentes separadas, que devem a sua existência ao mesmo acontecimento: o momento da captura da fotografia. Assim, a questão da representação da violência não se esgota no contramovimento do testemunho em relação à fotografia. Já podemos constatar que o testemunho nem está inseparavelmente ligado ao momento em que a fotografia foi tirada (nem no contexto que os testemunhos referem, nem na sua temporalidade), nem é independente do olhar para a fotografia. Do mesmo modo, o olhar do espectador para a fotografia não é independente do testemunho, que integra assim um segundo nível de enquadramento além do visual ou dentro do visual. O que se revela, num primeiro passo, na interligação de fotografia e testemunho é a possibilidade de olhar para além da fotografia, ou seja, a arbitrariedade direcionável da leitura da fotografia e a questão de como o testemunho depende igualmente do olhar para as fotografias e outras influências exteriores. O preso que leva o blusão na fotografia só se lembra da razão desta roupa quando olha uma e mais uma vez para a fotografia de si mesmo. A sua memória não parece exprimir-se numa linha recta entre passado e presente. Se assim é, não teremos de desistir da ideia da contra-narrativa como uma versão mais correta do passado (Waterson, 2007: 60)? Como é que podemos então descrever a relação entre passado, memória e testemunho? E quais são os desafios específicos que a memória da violência impõe? Ao explorar estas questões, ficará claro que a abordagem representativa do filme não se esgota na produção de uma tal contra-narrativa e ainda menos aspira uma narrativa que seja o complemento das fotografias e que complete as suas incapacidades e insuficiências.

Walter Benjamin escreve nas suas *Teses Sobre o Conceito de História* que a história é sempre necessariamente o objeto de uma construção que parte não de um tempo vazio e homogéneo, mas do tempo carregado de agora (Benjamin, 1992b: 150). O seu contemporâneo e fundador da teoria da memória colectiva, Maurice Halbwachs, constata no prefácio de *On Collective Memory*: “[T]he past does not recur as such, [...] everything seems to indicate that the past is not preserved but is reconstructed on the basis of the present.” (Halbwachs, 1992: 40) Esta tese reflete a perspectiva central e dominante da teoria da memória ainda hoje-em-dia que impugna a ideia de uma evocação expressiva

direta do passado. Aleida Assmann, realça, porém, que neste ato de construção não se pode esquecer também os aspectos involuntários e indisponíveis no processo de memorizar, aspectos esses que a autora chama as ‘sombras da história’ (Assmann, 2006: 16).

A autora diferencia sobretudo entre dois modos de memorizar, que se distinguem pela localização virtual da memória. Assmann explica esta diferença, numa reflexão sobre a verdade da memória, através de um exemplo de um discurso de Günter Grass num congresso em Vilnius que começa com as palavras «Ich erinnere mich» (lembro-me), seguidas pela inversão da frase à sua forma passiva «Ich werde erinnert durch etwas» (algo faz-me lembrar, algo suscita a minha lembrança), mudando da posição do sujeito à posição do objeto da memória (Assmann, 2006: 119-120). Neste contexto o algo que faz lembrar, no início é um espaço em branco, só posteriormente definido como um estímulo sensorial. Este pode ser um cheiro ou uma expressão-chave, mas também um sabor (o exemplo famoso da Madeleine em Proust), uma canção, um certo tipo de luz ou uma fotografia, ou, no caso de Grass, a lembrança de uma bebida e dos dias de verão em que a bebera suscitada pela viagem ao lugar onde a bebera (*Ibidem*). Assmann associa estas duas afirmações sobre o momento da lembrança a dois modos complementares de manter uma memória em forma da retenção (*Mich-Gedächtnis*, o modo passivo) ou da reconstrução ativa (*Ich-Gedächtnis*), o lugar do primeiro sendo o corpo, o do segundo a linguagem. Nisto, a temporalidade desses modos de memorizar é fundamentalmente diferente. A reconstrução em que o indivíduo é sujeito ativo da lembrança, acontece em forma de uma narrativa que se dirige ao passado experienciado refletindo-o a partir do agora, conforme o ser-direcionado ao agora da história em Benjamin (1992b: 150). Em oposição, o segundo modo de lembrar, a retenção, é, segundo Assmann, um ato involuntário e repentino que surge do encontro com um certo objeto, um lugar, uma impressão sensual ou um acontecimento exterior que desperta uma experiência gravada ou congelada nas suas dimensões emocionais. A experiência possivelmente traumática da tortura é, no entanto, predestinada para ser guardada desta maneira recalcada mas detalhada e constante, que é muito pouco propensa a um processo de influenciamento social exterior (Bohleber, 2011: 51). O lugar desta lembrança não é, porém, diretamente acessível, mas precisa do *trigger* exterior para se poder abrir a um modo de expressão qualquer (Assmann, 2006: 122). Ironicamente é justamente este momento da expressão que pode iniciar a transformação de uma memória guardada em latência e ‘frescura’ a uma memória traduzida em linguagem e

ultimamente também guardada em linguagem (*Ibidem*: 28). Em *The Drowned and the Saved* Primo Levi escreve:

It is certain that practice (in this case, frequent re-evocation) keeps memories fresh and alive in the same manner in which a muscle that is often used remains efficient; but it is also true that a memory evoked too often, and expressed in the form of a story, tends to become fixed in a stereotype, in a form tested by experience, crystallised, perfected, adorned, which installs itself in the place of the raw memory and grows at its expense. (1989: 11-12)

Ao contrário da imagem mental pormenorizada das memórias afetivas essa narrativa da memória é extraordinariamente seletiva, determinando pontos específicos e um enquadramento limitado daquilo que conta. O ato de falar, de exprimir a memória sensual, é portanto também um ato seletivo de uma tradução em expressões conscientes daquilo que tinha permanecido inconsciente (Assmann, 2006: 123-124). Nesta forma de memorizar, a linguagem não é secundária à memória mas é, pelo contrário, um factor que molda a própria memória e o seu testemunho. Afinal não só o testemunho mas também a própria memória encontram os seus limites nas capacidades expressivas da linguagem. Está, além disso, sempre integrada num contexto social em que a memória é não só adquirida, como é revocada e localizada (Halbwachs, 1992: 38). A própria utilização da linguagem em que a experiência do passado é exprimida é um ato culturalmente codificado dentro das margens do meio linguístico. O testemunho é, assim, sempre um ato dentro de um plano discursivo específico, como não é um falar isolado mas sempre um falar com alguém e por exigência de alguém (Laub, 1995: 73). Esta condicionalidade social da memória é um factor ainda mais significativo no contexto da memória da violência, pois o acontecimento lembrado é em muitos casos integrado em estruturas de um poder discursivo que condiciona a sua possibilidade, mas também num espaço intersubjetivo em que, como veremos, o reconhecimento do Outro é decisivo para a possibilidade de testemunhar.

Assim, o olhar para o passado está sujeito a um processo de transformação, que integra reflexões posteriores tanto como influências do ambiente social que permitem ou não certas lembranças nas suas formas de expressão ou na sua memória partilhada. Enquanto a memória sensorial é um traço cunhado pela intensidade da experiência, a narrativa perdura então através da repetição contínua (Assmann, 2006: 128), estando ambas também inevitavelmente ligadas a processos de esquecimento. O caminho desde esta memória latente à sua expressão linguística, pode, no entanto, ser um caminho longo, ou um

caminho nunca pisado, especialmente quando o que observamos é a memória da violência – uma memória intensa e possivelmente traumática, sujeita a processos de esquecimento e repressão. Na medida em que a exigência de completude e a da construção de sentido mutuamente se excluem (Assman, 1999: 136-137), este esquecimento é uma condição necessária da memória, e o que é específico na memória da violência é como este processo de esquecer é influenciado por determinados factores que contribuem para a intransitividade da violência.

2.5 As lacunas da memória

Em alguns momentos de 48, a narrativa dos entrevistados é estranhamente exterior e factual, pegando apenas nos pontos e nas datas decisivas da prisão sem entrar na profundidade da experiência. A terceira entrevistada do filme, além de apontar para o procedimento de identificação logo no início (“perguntaram logo o nome”, 00:08:40), dá quase somente informações sobre as datas e a duração das suas estadias na cadeia e da prisão do seu marido. Além disso, ela observa um ou dois aspectos nas fotografias (como o facto de a fotografia não mostrar os seus cabelos brancos), falando em voz baixa como se estivesse a falar para si própria, para dentro, não para fora: “Aqui já tinha cabelos brancos, aqui na fotografia não mostra, mas aqui já tinha cabelos brancos. ... [em voz mais baixa] Mas aqui já tinha alguns cabelos brancos.” (00:11:00, Fig. 7).

Os intervalos são longos, as próprias frases muitas vezes se repetem, as partes da sua fala frequentemente terminam com uma palavra que marca o início de uma frase (repetida) nunca acabada. Parece que há algo por detrás destas frases repetidas ou inacabadas que não chega à superfície da fala – uma suposição que necessariamente tem de ficar sem confirmação, pois seria só a própria lacuna que poderia falar da sua razão.

Mas olhemos para outro exemplo em que a memória não consegue ser exprimida por palavras: falando da sua prisão, que passou três meses junto com o seu filho, as informações que recebemos dessa entrevistada são apenas parciais, interrompidas pelo chorar da mulher que fala, em partes sem ligação óbvia, das chantagens, do não-querer enlouquecer, do querer enlouquecer. Enquanto no início a sua voz sai de uma maneira muito forte do silêncio, como algo que explode depois de ter sido reprimido durante muito

tempo, passado algum tempo começa a enfraquecer, a ser mais e mais acompanhada pelos sons do choro, como se estivesse a aproximar-se de algo que só dificilmente pode exprimir. No meio de uma fase do seu choro, surge então a frase que parece explicar a dificuldade e a descontinuidade do seu depoimento: há algo de que não quer falar, que não quer dizer – e que afinal revela: a tentativa de suicídio da mãe dela (01:05:10). É assim um testemunho de uma impossibilidade, que, embora parcialmente ultrapassada, faz com que grande parte daquilo que liga uma parte da sua fala a outra, só possamos deduzir daquilo que já sabemos dos outros depoimentos do filme. É assim que o seu testemunho depende, talvez mais fortemente que outros, da sua integração no todo do filme.

Não será, de modo nenhum, possível recuperar todas as razões destes impedimentos que a violência – e especialmente a violência da tortura ou do massacre – impõe à sua expressão. Esta questão da testemunhabilidade é integrada num campo vasto de análise (de estudos sociológicos, psicológicos e reflexões dos Estudos de Cultura nas áreas da história, memória cultural ou da filosofia política), no qual quero pegar, sobretudo, em três pontos centrais à nossa análise, parcialmente já mencionados na nossa reflexão da tortura na modernidade, que me parecem decisivos em relação ao caso específico do Estado Novo representado em 48, que são: a inexpressabilidade como resultado da destruição do espaço intersubjetivo na traumatização intencional da tortura, a desapropriação e estigmatização da linguagem e a dependência do ato de testemunhar de um reconhecimento social. Há além desta parcialidade dos pontos referidos e de uma certa distância da reflexão teórica ao exemplo específico uma impossibilidade na própria análise que assente na minha e na nossa própria posição exterior ao acontecimento descrito, ainda mais nas suas dimensões indisponíveis e involuntárias, nas suas sombras. Ironicamente, a única possibilidade de aproximar a nossa reflexão a estas dimensões é a de as explorar como se fossem compreensíveis, enquanto, nas suas profundidades, talvez nunca o sejam. Esta aproximação é, portanto, o culminar de um falar que acontece nos limiares do inexplicável e que se apoia, já neste movimento, nas respostas do filme aos desafios descritos.

Recuperando a nossa caracterização da violência como um ato de destruição da socialidade do sujeito, constatámos que este potencial é aperfeiçoado no ato da tortura. Em todo o seu decorrer, ela impede a reciprocidade afectiva intersubjetiva que permitiria uma auto-expressão voluntária do sujeito (Göring, 2011: 28). Nela, o potencial da vulnerabilidade

do ser-humano é aproveitado na realidade absoluta e duradoura da sua vulneração em que a reciprocidade do espaço intersubjetivo é transformada num isolamento absoluto (Görling, 2011: 28-31). Esta ruptura entre o sujeito e o seu mundo também é considerada na observação psicanalítica dos efeitos da tortura, numa paralela notável com a nossa abordagem fenomenológica, um ponto principal que impede uma narrativa contingente da experiência (Bohleber, 2011). Não se limita, portanto, ao momento do ato violento, mas é aumentada por processos que retiram a vítima do seu ambiente. O que é torcido na tortura (do latim: *torquere*; Améry 1986: 32) é o ser-no-mundo não apenas no aqui e agora, mas a longo prazo. O ato destrutivo da violência assim não é, de maneira nenhuma, um ato temporalmente isolado cujo impacto se limita ao momento do seu acontecimento: fala-se da tortura como uma traumatização intencional que tem como objetivo principal o silenciamento permanente das suas vítimas (Sironi, 2011) que é conseguido através de uma desintegração social e temporal da vítima e pela dificuldade da expressão linguística.

Num ponto inicial, a perdurabilidade do isolamento na experiência da violência ou da tortura reside na inexpressabilidade da experiência da dor, que, como Elaine Scarry afirma no seu estudo *The Body in Pain* assente na essencial interioridade desse sentimento que não conhece um referente exterior através do qual se podia explicar em termos linguísticos (Scarry, 1985: 5). Jean Améry escreve: “The pain is the pain. Beyond that there is nothing to say. Qualities of feeling are as incomparable as they are indescribable. They mark the limit of the capacity of language to communicate.” (Améry, 1986: 33) Dessa maneira, em vez de uma expressão da própria dor, muitas vezes só é possível descrever um acontecimento externo, o objeto que causa a dor ou uma comparação integrada numa ‘como se’-construção da frase. Pense-se na descrição da sensação horrível do palito no ouvido (00:16:30), enquanto, aliás, se olha diretamente para o ouvido direito do entrevistado. Pense-se na descrição detalhada do cassetete utilizado nas pancadas (00:21:00) ou até na afirmação da “morte lenta” (00:23:30) como ponto final imaginário dessa dor que liga a experiência desse entrevistado específico a uma prática comum da PIDE tanto em Portugal continental como nas colónias cujos efeitos cada vez mais graves são dificilmente perceptíveis. Esta incomunicabilidade da dor da violência e da tortura interrompe a ligação da vítima com o seu ambiente social e é capaz de ligá-la, sarcasticamente, ao torturador como única pessoa que compartilha a sua experiência (Schwab, 2011). Resulta desta falta de um referente exterior da experiência e da resultante

incapacidade da sua expressão linguística, um vazio em certos depoimentos que é preenchido por informações e factos (Schwab, 2011: 74) como o podemos observar no exemplo acima referido de 48.

Além disso, ao decorrer da tortura o ato da expressão linguística em si sofre uma estigmatização forte que surge por um lado da própria tortura em que o falar é equivalente à desistência do último poder da vítima, como também é referido num dos depoimentos do filme que constata que as vítimas têm “o poder único que eles não têm, que é, não falar” (00:25:30). Mas também havia no caso português – como há em outros casos – uma conotação absolutamente negativa do ‘falar’ dentro das comunidades clandestinas (leia-se *Se fores preso camarada* no sentido de uma tal exigência ao preso de cumprir a sua responsabilidade e provar a sua firmeza). Essa acusação ligada ao falar que o interpreta como uma fraqueza moral de quem fala, repete de certa forma justamente uma técnica da tortura que consiste na inversão da lógica da culpa que constrói a ilusão da auto-infligência da dor na qual a dor depende unicamente da vontade da vítima. A entrevistada que conta como a sua roupa foi utilizada para limpar o chão sujo por ela por causa da proibição de ir à casa de banho, menciona esta inversão da responsabilidade que se manifesta na afirmação: “Depende de si!” (00:52:40) Essa lógica repete-se mais tarde quando lhe é dito que os “médicos são da polícia e só vão às pessoas que falam.” (00:54:20) O estigma ligado ao falar nas comunidades da oposição apanha esta lógica de uma forma invertida em que também tudo depende da vítima. O falar assim não é apenas o resultado de uma intimidação forte e do enfraquecimento da vítima, mas a sua própria falha – e admitir esta falha está, a partir deste momento, ligado a uma vergonha opressiva (Scarry, 1985: 47). O que normalmente é, segundo Scarry, um modo de auto-extensão (*Ibidem*: 33) transforma-se assim numa zona perigosa não só na própria tortura, mas também na sua percepção contemporânea e retrospectiva. “Com efeito, ao lado do silêncio das vítimas que são incapazes de nomear o horror vivido nas salas de tortura, há também o silêncio daqueles que não se conseguiram manter em silêncio.” (Cardina, 2010: 6) Desta maneira, a tortura atinge, também a longa distância temporal, a sua meta de um silenciamento das suas vítimas que rompe os vínculos que as integram ou numa comunidade clandestina ou numa sociedade pós-ditatorial. “É como se, ironicamente, a ditadura tivesse conseguido esta pequena vitória *a posteriori*, sob uma boa parte daqueles que a combateram.” (Cardina, 2010: 14)

No próprio filme, a temática do falar está presente de uma maneira que salienta a não-homogeneidade dos testemunhos nas suas observações do passado: enquanto o ex-presos acima referido realça o não-falar como o poder do preso (junto, aliás, com a possibilidade de agenciamento na postura na fotografia), um outro entrevistado mostra alguma compreensão pelo facto que “o medo transformou-se numa outra coisa que é: falar” (1:11:20) e assim parece localizar esta ação fora do campo da plena e só responsabilidade do preso. Dessa maneira, o falar pode ser percebido como um ato suscitado por algo fora do controlo da sua vítima. O que o filme, porém, não tematiza é o papel de cada um dos seus participantes nesta questão de ‘honra ou vergonha’: assim, os ex-presos políticos aparecem enquanto testemunhos de um sistema violento cujas próprias chamadas fraquezas não importam para a representação do seu sofrimento, evitando assim a prorrogação do silêncio daqueles que tinham falado.

Além desta inexpressabilidade por causa de uma incapacidade do meio linguístico ou por causa da estigmatização da linguagem, a experiência da tortura, pela sua intensidade foge também de uma percepção temporal contínua, que conhece um passado e um futuro, e permanece numa temporalidade de repetição (Göring, 2011: 22). Assim, não pode ser exprimida enquanto passado e revela-se ser uma máquina de impedimento de um futuro (*Ibidem*: 32), também pela incapacidade de a integrar numa narrativa e de a fazer comunicável. A integração narrativa do acontecimento é, por isso, considerada um ponto decisivo na construção de sentido e na apropriação do presente pelo sujeito (Bohleber, 2011: 57-58), mas também na sua comunicabilidade social, os dois sendo interligados.

Neste contexto é interessante observar como alguns dos depoimentos alternam, de vez em quando, entre o passado e o presente, por vezes dentro de uma única frase; de uma forma que salienta a impressão emocional do contado (“A tortura era moral, era, todos os argumentos que utilizam, os gestos, os... enfim” 00:03:50), que fornece uma descrição de um método especialmente perturbador (“aquilo mete terror”, 01:11:10), que sublinha uma durabilidade que não limita o experienciado ao passado (“Toda a linguagem era muito presa, todas as coisas que não se dizem, que se ocultam, que se escondem.” 00:38:50), ou que expressa um desejo muito forte na altura (como o desejo de morrer: “Já não é medo, já é um desejo”, 00:42:10). Por outro lado, muitos dos entrevistados referenciam os períodos exatos da prisão, como se tentassem aperceber-se de ou ilustrar a sua extensão temporal.

Interessante é também o facto que a tradução dos depoimentos nas legendas do filme nem consegue sempre agarrar esta alternância do modo temporal. Assim a versão inglesa dos primeiros dois exemplos não reflete a mudança entre um tempo e outro, como se não fosse possível traduzir um presente constante que Jean Améry descreve com as palavras simples: “It was over for a while. It still is not over.” (Améry, 1986: 36) Desta maneira, o modo temporal da experiência traumática aproxima-se de uma maneira estranha ao carácter repetitivo da fotografia, expressando-se na forma de uma imagem (Ricoeur, 2004: 7). A mesma sensação pode, no entanto, manifestar-se também em algo que não podemos citar: num silêncio que não é o silêncio do esquecimento mas da lembrança traumática (Cardina, 2010: 6), sendo ele o som da exclusão, da subalternidade, do estado de excepção (Vecchi, 2013: 39).

Além desta indisponibilidade narrativa da experiência intensa, há também, seguindo José Gil, uma não-inscrição daquilo que não ultrapassa um nível de latência:

Quando é que um acto, uma palavra, um pensamento, um gesto não se inscrevem no outro, ou em qualquer plano de inscrição do campo social? Quando a violência ultrapassou um certo limite de intensidade (como em certos traumas), mas também, quando a força *não chega* a um limite inferior. (Gil, 2004: 43)

Por analogia, não é apenas a experiência da tortura que não parece expressível em palavras nem capaz de se integrar numa narrativa histórica, mas também a imperceptibilidade da violência latente e intangível do dia-a-dia da vida sob o regime salazarista. É portanto significativo que podemos observar em certos pontos do filme, tentativas de fixar esta latência ou por meio de descrições exteriores (o exemplo da observação nítida da forma de se vestir já acima referido) ou de uma forma metafórica: uma entrevistada descreve os seus sentimentos durante a tortura de sono tanto como a vida fora da cadeia com as palavras “tava tudo de pernas ao ar” (42:30). O terror da cadeia continua fora das suas portas, no trabalho, na miséria. Essa mesma noção de uma continuação do sofrimento também é descrita pelo segundo ex-presos africano do filme, para quem a libertação afinal não significava o fim, mas a continuação da humilhação, encontrando-se, a partir deste momento, sob uma vigilância permanente pela polícia política. Assim ao atravessar a porta da prisão não foge da violência, mas re-entra numa outra forma dela: “você ainda está sujeito a binóculos que estão a acompanhar o teu movimento” (01:25:10).

Quais são as consequências desses impedimentos para a representação da violência? Teremos de partir de uma noção de irrepresentabilidade da violência, tanto em meios visuais como nos testemunhos das vítimas? Podemos encontrar algumas respostas no próprio filme que enquanto forma de representação, obviamente, assenta na convicção da sua possibilidade. Mas qual representação?

A discussão sobre a noção da irrepresentabilidade da violência surge em grande escala em torno das questões sobre uma expressão cultural que possa abranger o horror dos campos de extinção dos nazis e referem tanto a sua representação testemunhal como as possibilidades de trabalhá-la sob formas visuais ou literárias. Nisto, a dificuldade da representação é tanto atribuída à maneira como o evento foge de uma apresentação material do seu carácter essencial (Rancière, 2009: 110), como ao facto de a vítima que experienciou as suas profundidades (a extinção) já não ser capaz de testemunhar, ou seja, nas palavras de Primo Levi: “[T]he *Muselmänner* themselves have not spoken” (Levi, 2001: 252). É óbvio que não podemos falar, no caso da violência e da tortura nas prisões do Estado Novo de um evento cuja essência era não produzir testemunhas através da sua extinção, embora haja nos massacres da Guerra Colonial e nas mortes do campo do Tarrafal experiências nunca testemunhadas pelas suas próprias vítimas. O próprio filme integra este facto no testemunho do primeiro ex-presos africano que relata dez, quinze mortes por dia na cadeia da Machava. Se bem que estes exemplos não representem a maioria dos casos nas prisões do Estado Novo, vemo-nos, mesmo assim, confrontados com uma eliminação mais subtil que afeta a capacidade da expressão individual num contexto social.

Num ensaio que pergunta «Are Some Things Unrepresentable?» Jacques Rancière rejeita, porém, a ideia da irrepresentabilidade do Holocausto pelo seu potencial de sublimação do evento que o envolve com uma aura de “holy terror” (Rancière, 2009: 109). Além disso, o argumento da inexpressabilidade pode levar para uma restrição social do falar, num círculo fechado que pretende deduzir o não-querer-ouvir do não-poder-dizer e cria assim menos reconhecimento e mais silêncio (Bohleber, 2011: 59).⁵¹ O silêncio imposto pela falta de

⁵¹ Num contexto teórico semelhante Françoise Sironi descreve também a impunidade dos torturadores como uma traumatização secundária (Sironi, 2011: 85). Em Portugal, as iniciativas de justiça transicional diminuíram a partir dos anos 80, passando, segundo Rosas para “o perdão para todos sem justiça para ninguém” (Rosas, 2011: 18).

reconhecimento social e/ou os factores de inexpressabilidade da experiência, criam assim um círculo de “loss of human *relatedness*” (Laub, 1995: 64) que começou com a primeira pancada e nunca mais acabou. Isto porque, como já descrito na teoria de Halbwachs acima referida, a memória é em si um processo que se localiza dentro de um contexto social, que nem na sua origem nem na sua expressão é independente do seu ambiente. De uma maneira ainda intensificada, a memória da violência está, enquanto memória de um processo de destruição de relações, dependente da reconstrução desta relacionalidade – e esta reconstrução é, aliás, também significativa para evitar a influência abrangente da experiência traumática sobre várias gerações (Görling, 2011: 37)⁵². Um estudo em larga escala sobre a história do testemunho na comparação entre as duas ditaduras alemãs, constata que o interesse e a compaixão públicos têm uma influência profunda sobre a capacidade de falar e de (tentar de) superar a experiência através da expressão linguística (Boll, 2003: 413). Neste contexto, destaca-se a importância do reconhecimento que o sofrimento não é hierarquizável na sua memória e que a tentativa de uma tal hierarquização na esfera pública é antes impeditiva para o processo de testemunhar (*Ibidem*: 421). A existência de um destinatário, portanto, não determina apenas a forma da narrativa, mas também a própria capacidade de falar e, enquanto tal, a possibilidade da reestruturação do seu mundo (Görling, 2011: 37). Assim, quem ouve não é apenas um recetor passivo, mas um factor ativo do evento de falar de que se torna testemunha e para o qual é constitutivo na medida em que parece compartilhar a carga da memória da vítima:

To a certain extent, the interviewer-listener takes on the responsibility for bearing witness that previously the narrator felt he bore alone and therefore could not carry out. It is the encounter and the coming together between the survivor and the listener, which makes possible something like a repossession of the act of witnessing. (Laub, 1995: 69)

De modo oposto o silêncio forçado por repressão, convenção ou pelo argumento da irrepresentabilidade constitui um modo de reforçar uma sensação de isolamento que cunha a experiência da violência. O que está em causa é, portanto, a criação deste espaço de encontro, quer seja na própria entrevista, quer seja de forma mediada no filme.

⁵² Não podendo prosseguir este caminho teórico no contexto deste trabalho, quero, no entanto, remeter para a possibilidade de um alargamento do tema no contexto do conceito de pós-memória desenvolvido por Marianne Hirsch a partir dos anos 90 (Hirsch, 2012), para o qual as afirmações de José Gil no contexto da segunda geração portuguesa podem ser significativas.

2.6 Falando da ausência *ou* Para uma ética da incompletude

É neste contexto que o filme integra um nível de uma responsividade ética não só no enquadramento visual da fotografia, na sua condução narrativa do nosso olhar, mas também no ato de ouvir em si. Ou seja, tanto o enquadramento visual como a interligação de fotografia e testemunho, as maneiras como o nosso olhar e ouvir são guiados pelo filme, trabalham de uma maneira que ‘dá rosto’:

A primeira ex-presa que dá o seu testemunho em 48 aparece visualmente depois do texto introdutório e de uma fase de ecrã preto de quase meio minuto. A fotografia mostra uma mulher jovem, em perfil, com a cabeça voltada para o lado direito do ponto de vista do espetador. Ouve-se a respiração da testemunha, que, algumas vezes, parece encetar a sua fala, mas ainda contém as palavras. Começa a falar, e o intervalo entre as suas primeiras palavras (“lembra-me”) e os contos a seguir apontam para a dificuldade e o peso dessa lembrança. Da primeira fotografia o filme passa diretamente para a segunda, a cara da mulher vira-se para frente e vemos o olhar fixo no vazio para lá da câmara que a fotografara. É neste mesmo momento que ela começa a falar não só da sua experiência, mas dos seus sentimentos: perante os torturadores e na observação da sua vida depois da prisão. A segunda fotografia, assim, abre um espaço que acompanha o filme todo, com ora mais, ora menos distância entre o espetador e a testemunha; um espaço aberto pelo olhar ao que o espetador, inadvertidamente, responde, o espaço da vulnerabilidade humana – uma vulnerabilidade que não se manifesta em todos os relatos do filme mas que começa por ser exprimida neste mesmo momento. É aqui que podemos, pela primeira vez, entender também na fala parte da dimensão ética do filme, numa vulnerabilidade que é tanto condição da possibilidade da relação intersubjetiva com o Outro e da sua dimensão ética, como da violência como destruição desta relação como foi descrito na fenomenologia da violência do primeiro capítulo.

Conforme já foi afirmado, a ligação de fotografia e testemunho não é apenas uma ligação de dois elementos separados. Isso não se refere apenas ao facto de a sua interligação constituir uma configuração estética específica, mas sobretudo à postura do espetador que toma um lugar ambíguo acerca do filme. Por um lado, a sua relação para com as imagens não é a de um movimento voluntário em volta de uma fotografia na parede. O seu olhar é, pelo contrário, direcionado pelo movimento da câmara sobre as imagens, posicionando-o

no espaço dobrado da experiência cinematográfica (Barthes, 2012: 65). Por outro lado, os sons e as vozes dos entrevistados criam um espaço por detrás das imagens, as quais, de repente, já não percebemos apenas como janelas, no vocabulário flusseriano (Flusser, 2011: 15), mas como um produto material nas mãos de uma pessoa. Nós, os espetadores, fazemos virtualmente parte deste espaço, encontrando-nos a olhar para as fotografias do mesmo ângulo que a pessoa que fala, como se estivéssemos a olhar por cima dos seus ombros, sentados ao seu lado. Esta sensação é, por vezes, reforçada pelo som da pessoa folheando as fotografias nas mãos ou tocando-as, supostamente com uma caneta (por exemplo a partir de 00:22:00) – o som da sua materialidade.

Essa postura perante a inquietação dos relatos de tortura não é, no entanto, um movimento simples ou banal porque o que entra no plano é a nossa própria vulnerabilidade enquanto espetadores: O psicanalítico alemão Werner Bohleber, que se ocupa intensamente da investigação do trauma, relata a impossibilidade de abordar o tema depois da leitura do trabalho de Jean Améry sobre a tortura (Bohleber, 2011: 49). Os investigadores que se ocupam profundamente da temática da tortura são também confrontados com esta flutuação entre um empenho emocional com os depoimentos das vítimas, e por outro lado um certo instinto para fugir da intensidade psíquica da confrontação com a possibilidade do impossível, lutando durante o trabalho todo com a questão da distância certa para com a temática.

Na sua curta-metragem *NICHT löschbares Feuer* (Fogo INextinguível) do ano 1969, Harun Farocki discute, no exemplo dos ataques de napalm (também um excesso inimaginável da violência), justamente esta tensão da rejeição da imagem enquanto potencial de um abalo da fundamentação do sujeito. O filme constata que, na medida em que as imagens da violência ferem os sentimentos daqueles que olham, eles vão fechando os olhos. O ponto central aqui não assenta na possibilidade de o espectador se tornar insensível perante as imagens chocantes, tematizada por Susan Sontag (Sontag, 2006: 26), mas a questão de um mecanismo de auto-proteção, que leva quase inevitavelmente a uma postura de defesa. Pois apesar de a imagem criar uma certa distância ao próprio acontecimento, também obriga uma proximidade (Görling, 2011: 11), que pode ou levar à urgência da resistência (pense-se nas reações nos Estados Unidos às imagens dos ataques de napalm na guerra de Vietnam), mas justamente também ao ato de se fechar como

proteção do *eu*. A representação de uma violência que atinge o nosso ser corporal e remete para a sua fragilidade, é como um anúncio da nossa própria morte (Cf. Sontag, 2006: 72) a desconstrução da nossa relação estável com o mundo. Susan Sontag explica esta vulnerabilidade extraordinária através da redução espacial e temporal da representação visual. Enquanto a nossa presença física nos acontecimentos requer uma postura activa, mas também permite uma seleção subjetiva do ângulo de vista, o regime óptico do filme impõe-nos tanto as decisões visuais da câmara, como a densidade temporal da montagem que assim cria a sua dramática (*Ibidem*: 161).

Shoshana Felman relata como a projeção de uma videocassete do *Fortunoff Archive for Holocaust Testimonies* em Yale (lançado em 1979 por Laurel Vlock e Dori Laub) fez com que a classe a que tinha mostrado o testemunho não só ficasse muda depois da projeção e sem palavras para o que queriam exprimir, mas também se sentisse privada da sua ligação estável ao mundo e do seu ambiente social (Felman, 1992a: 47-49). Assim surge a necessidade de a testemunha do testemunho sobreviver à intensidade da ruptura com o mundo que o testemunho transporta, de viver com “[t]he unpredictability of testimony” (*Ibidem*). Ser espetador não se esgota, nem neste caso extremo nem no caso de 48 numa postura passiva, antes requer uma responsividade ativa de quem olha e ouve (Laub, 1992: 69).

É justamente na configuração que situa o espetador ao lado da vítima que 48 dá um passo ao construir essa responsividade e permite, simultaneamente, aguentar a inquietação perante o relato. Mas não pode resolver por completo a contradição entre a necessidade de aguentar e o impulso de fugir: O estremecimento ao ouvir como um dos ex-presos foi mantido acordado durante a tortura do sono com um palito no ouvido não vem acompanhado de um curto momento em que já não olhamos, em que viramos as costas ao ecrã?

Enquanto esta problemática fica sem solução, olhando para a narrativa do segundo depoimento acima tematizado podemos concluir mais uma implicação ética que ela revela. A nossa resposta à noção da irrepresentabilidade não se pode esgotar na afirmação do perigo de subliminação que ela traz consigo, mas também tem de dar uma resposta à questão: qual representação? Como constatámos, a integração do evento numa estrutura narrativa pode, de facto, ser *uma* maneira de tornar o insuportável numa experiência

expressível. Mas será que isto pode resultar na exigência da estrutura narrativa como factor essencial da representação da violência? Poderemos só falar de uma representação da violência na forma em que a sua memória se transforma “into the narrativity that institutes time” ou “into the temporality of narrativa that encases but also mutes trauma’s perpetually haunting force by means of a structuration that is delivered by representation” (Pollock, 2009: 40)?

Já este primeiro exemplo parece contradizer por completo uma norma genérica da exigência da narrativa na medida em que não nos pode oferecer um relato completo da ‘realidade’ mas é fragmentário, incompleto, frágil, difuso e inacabado. Esta resistência à integração narrativa mostra-se também nos outros depoimentos já mencionados: Observámos como o testemunho se afasta do acontecimento concreto e se transforma num discurso geral. Vimos como ele fica incompleto, quase sem palavras, constituído por uma expressão oral, pelos sons da sua voz e do seu corpo, por aquilo que Barthes chama “the grain of the voice” (Barthes, 1975: 66). Observámos como permanece numa fileira de datas decisivas ou de ‘factos históricos’ sem entrar num plano emocional. E ouvimos como alterna entre o passado e o presente. Em plena contradição a uma norma genérica da narrativa, Judith Butler constata que já o pressuposto do ‘eu’ na narrativa constitui uma falha de uma aspirada coerência já que no ato de narrar o suposto ‘eu’ já se estende para fora (frase em que nem o ‘eu’, nem o ‘fora’ existem de uma maneira separada). E o seu argumento continua:

To tell the story of oneself is already to act, since telling is a kind of action, and it is performed with some addressee, generalized or specific, as an implied feature of this action. So it is an action in the direction of an Other, but also an action that requires an Other, for which an Other is presupposed. (Butler, 2001: 37)

É na tentativa da narrativa da violência que esta não-identidade na ligação ao Outro se manifesta de uma maneira destacada por causa da instabilidade desta ligação.

Uma ética do olhar e do ouvir que pretende (re-)construir o espaço intersubjetivo da auto-expressão da vítima, portanto, tem de integrar estas incompletudes dos seus depoimentos. Tem de reconhecer não só o valor das afirmações feitas nestes depoimentos, mas também as suas lacunas e os seus vazios, que sublinham como o depoimento que o ‘eu’ profere nunca é completamente seu (*Ibidem*: 26). Voltando à ética do rosto em Lévinas, temos de sublinhar a presença do rosto no próprio ato de falar, que cria uma relação que não

apropria e não agarra (Lévinas, 2008: 279). Esta relação de uma distância próxima não transforma o Outro num objeto do nosso olhar e do nosso ouvir (*Ibidem*), mas mantém uma postura responsiva que não encontra o seu fim na resposta, mas na pergunta. O foco desta postura ética, portanto, tem de ser a pergunta contínua, em vez da resposta completa (*Ibidem*: 39), porque, como Dori Laub afirma, “[t]he testimony in its commitment to truth is a passage through, and an exploration of, difference, rather than an exploration of identity [...]” (Laub, 1995: 73). Na criação de uma multiplicação da dimensão espaço-temporal do filme, a pessoa para a qual olhamos é idêntica à pessoa que fala e com a qual olhamos muitos anos mais tarde – e não é. A frequência com que os entrevistados não se reconhecem nas fotografias ou apontam para as insuficiências nas mesmas, deixa-nos perceber que há mais do que apenas uma distância temporal entre elas. Há uma essencial não-identidade no seu olhar, não só na medida em que não se reconhecem a si próprios ou a outras pessoas ou rejeitam a aparência exterior que a fotografia lhes impunha, mas também no hiato entre a experiência e a sua expressão ou não-expressão posterior – no hiato que cada modo de expressão constrói por alternar o *eu* que fala e que é tanto mais significativa quando a experiência é uma experiência traumática. Constatámos esta não-identidade em relação à fotografia e é assim que se manifesta ainda mais na lacuna entre os testemunhos da violência e as fotografias rígidas e sistematizadas de identificação que marcam o momento (passado e não) a que o testemunho refere (LaCapra, 2001: 90). Manifesta-se, ainda mais, nas lacunas dos próprios testemunhos. “The victim’s narrative – the very process of bearing witness to massive trauma – does indeed begin with someone who testifies to an absence, to an event that has not yet come into existence [...]”. (Laub, 1992: 57)

Jacques Rancière conclui no seu ensaio sobre a irrepresentabilidade (do Holocausto) que o que podemos encontrar não é um equivalente do acontecimento, mas uma representação do processo de uma eliminação dupla, “the elimination of the Jews and the elimination of the traces of their elimination” (Rancière, 2009: 127) – eliminação essa que podemos chamar tripla na medida em que a estrutura psicológica impede o testemunho (Laub, 1995: 65). Dessa maneira, o acto de testemunhar dos ex-presos em 48 é também, em certos momentos, um ato que aponta para uma eliminação: a eliminação da capacidade de falar, a eliminação do ser-no-mundo da vítima e a eliminação da sua aparência enquanto indivíduo no sistema repressivo do Estado Novo. São estas as lacunas dos testemunhos de 48 e é assim que elas

são, como o testemunho do Holocausto, analisado por Agamben, um falar do limiar entre o dizível e o não-dizível, que existem em relação a sua própria impossibilidade (Agamben, 2003: 126-127). Nesta configuração a testemunha não é um *terstis*, uma terceira pessoa num processo jurídico cujas afirmações servem o apuramento de uma verdade (embora isto não signifique que não haja nos depoimentos uma intenção de um tal apuramento ou uma exigência jurídica), mas um *superstes*, uma pessoa que sofreu (e sobreviveu) um determinado acontecimento cujo falar ou não-falar aponta para o limiar de que fala (Agamben, 2008: 14-15). Na medida em que a própria experiência não se integra naquilo que poderíamos chamar ‘vivível’, ela foge também das categorias do dizível – e é justamente nisso que se encontra a essência da sua representação (Ribeiro, 2013: 26).

Desta maneira, o filme atua contra a violência imposta num duplo sentido: (re)constrói um espaço que é fundamental para a possibilidade da auto-expressão do sujeito enquanto ato intersubjetivo (processo em que evita, através do enquadramento do visual e da configuração espaço-temporal e subjetiva do ouvir, uma repetição das estruturas violentas de um olhar hegemónico), e impede a violência adicional de uma noção de irrepresentabilidade, não só na medida em que cria a possibilidade de uma narrativa, mas também enquanto compreende o valor da não-narrativa como testemunho de uma eliminação, “admitting mute testimony as evidence” (Elsaesser, 2008: 404). Como Thomas Elsaesser afirma em relação à memória, o filme “finds gaps and missing pieces, not by presuming to fill them, but by marking them as, precisely, absences” (*Ibidem*: 402).

O que nós observamos em *48* é portanto o ato de testemunhar que resulta de uma intenção de auto-expressão que se desenvolve em torno do olhar para as fotografias. O foco das lacunas desta representação exprime-se, entretanto, tanto na sua escolha visual como nos seus testemunhos e os seus silêncios. A fotografia, enquanto imagem produzida pelo regime – e ainda mais o fragmento fílmico enquanto substituto de uma ausência visual absoluta –, levam esta falta pelo filme todo: a sua falha de ‘mostrar’ a violência descrita em muitos dos depoimentos, a não ser a violência da própria fotografia e da sua captura. Esta ausência, quebrada pelos testemunhos, liga-se a uma ausência mais fundamental que é o ecrã preto que é capaz de se transformar, porém, numa presença forte da vítima. Esta presença não reside na perfeição do seu relato narrativo, mas no espaço criado pelos sons do filme, que a integra. O testemunho da vítima é assim, desde o início, um falar a partir de

uma ausência e contra uma ausência – a ausência visual da violência que só pode ser presumida em alguns detalhes das fotografias (as rugas, a aparência não arranjada) que são frequentemente referidos pelos entrevistados.

O seu falar da lacuna, mesmo assim, não constitui um modo de complementar a fotografia, como já tínhamos constatado. Como Jacques Rancière afirma: “On the one hand, speech makes visible, refers, summons the absent, reveals the hidden. But this making-visible in fact operates through its own failing, its own restraint.” (Rancière, 2009: 113) Desta maneira, o documentário reflete os modos fragmentários de representação que a experiência dos seus entrevistados permite: Integra uma postura de auto-proteção que se reflete na facticidade do relato ou num humor triunfante ou sarcástico, e atribui-o um valor representativo na medida em que constitui uma maneira de falar e de testemunhar que revela muito sobre a vulnerabilidade por detrás dela, ainda mais se o relato humorístico de repente se transforma numa confissão de fraqueza. O mesmo entrevistado que sublinha o poder do preso na cara da fotografia que ele pode decidir, fala, muito pouco depois, ainda com a presença visual da sua cara de agenciamento, do “estado lastimoso” a que chegou durante a sua prisão. Auto-acusações, queixas e lamentos têm tanto o seu lugar como a vergonha de um desejo suicida ou a oração por uma libertação divina, do sofrimento que já não aguenta, do segundo ex-presos da prisão de Machava (01:23:40). O filme integra os gestos verbais e não-verbais mínimos dos testemunhos, acompanhados pelos movimentos igualmente mínimos da câmara, em que o soluçar, o choro, o suspiro e o silêncio têm tanto valor como a narrativa quase poética do penúltimo ex-presos. O que importa não é a forma representativa do depoimento ou a ‘quantidade de real’, mas a presença interpelante do inacessível, a ética do reconhecimento do *rastró* (Vecchi, 2013: 46). O que o filme produz assim não é apenas a contradição de um regime representativo, o distanciamento do processo da sua produção contrariado por essa presença interpelante (a ética do rosto), mas também uma liberdade que consiste na possibilidade do impossível, porque, como afirma Agamben: “To be free is not simply to have the power to do this or that thing, nor is it simply to have the power to refuse to do this or that thing. To be free is [...] *to be capable of one’s own impotentiality*, to be in relation to one’s own privation.” (Agamben, 1999: 183). É na sua relação com a sua própria impossibilidade que o ato de testemunhar se torna “an event, which itself becomes part of history, of the ongoing work of memory in re-evaluating the past” (Waterson, 2007: 66) em que nós enquanto espectadores nos tornamos

testemunhas da luta de ser testemunha – testemunhas das impossibilidades e lacunas que 48 nem evita, nem esconde, mas acentua enquanto traços da violência que representa. A nossa postura enquanto espectadores promovida pela configuração do filme, é, portanto, decisiva na medida em que “[b]eing responsive to the traumatic experience of others, notably of victims, implies not the appropriation of their experience but [...] empathic unsettlement” (LaCapra, 2001: 41). Esta responsividade é, como constatámos, um modo de nos situar perante o testemunho que nos sucede sem submetê-lo primariamente a uma construção de sentido e verdade (Waldenfels, 2006: 45), um modo que aguenta a inquietação pelo apelo que aponta para a nossa própria vulnerabilidade e que não o neutraliza ou nega (*Ibidem*: 9).

Como Dori Laub constata “[w]hat ultimately matters in all processes of witnessing, spasmodic and continuous, conscious and unconscious, is not simply the information, the establishment of the facts, but the experience itself of *living through* testimony, of giving testimony” (Laub, 1995: 70). Isto não inclui uma desvalorização do conteúdo do relato, mas o desejo da representação não se pode cumprir num testemunho que abole as contradições do visual, mas no desejo contínuo do *ato* de testemunhar, do ato de dizer, que é primário (*vorgängig*) ao testemunho, ao dito (Waldenfels, 2007: 336). Esse reconhecimento do próprio ato requer do espectador que ele agunte a inquietação que lhe sucede e que aponta para a sua própria vulnerabilidade, que não a exponha a uma redução do seu excesso significativo na construção de um sentido narrativo (Waldenfels, 2006: 54). A sua posição enquanto testemunha do ato de testemunhar assim não se esgota no ato de ouvir um relato elaborado, mas requer o reconhecimento do silêncio e a capacidade de esperar (Laub, 1992: 58).

Conclusão *ou* Dos limiares

Recuperando o caminho desde a reflexão fenomenológica da violência até à postura ética perante o Outro que permite a sua representação, é justamente neste primeiro e último passo que se encontra o ponto central da nossa análise:

Desenvolveu-se, no primeiro capítulo, um entendimento da violência que não a pode agarrar como um acontecimento exterior de uma maneira empírica numa diferenciação

nítida entre violência física e psíquica, mas que a entende como um ato destrutivo num espaço intersubjetivo que influencia de uma maneira duradoura o ser-no-mundo do sujeito enquanto unidade psicofísica. É um ato que, variando nas suas configurações teleológicas, não é dirigido a um Outro com o qual o agressor se relaciona, mas que o trata como um objeto que está a mercê dele. É um ato paradoxal na medida em que depende do espaço que aspira destruir⁵³ num ato que aproveita a essencial vulnerabilidade do sujeito e rompe a sua confiança no mundo. Este ato é, para a vítima, algo que lhe sucede, um acontecimento em que se sente objetificado e em que não pode apanhar uma posição ativa a não ser na possibilidade dum contramovimento mínimo.

O foco central do filme, no entanto, não é, como vimos, apenas ou em primeiro lugar uma recuperação de determinados acontecimentos mas a possibilidade do testemunho da vítima, a possibilidade da própria representação. 48 cria um espaço de respeito pela voz das vítimas e um contra-esboço da (in)visibilidade do sujeito no Estado Novo que só se torna possível nesta reconstituição do espaço intersubjetivo enquanto espaço de um falar endereçado à entrevistadora e a um espectador. Assim, o enquadramento audiovisual que promove uma postura ética perante os testemunhos do filme que dá rosto, não é apenas um adorno, mas a base da própria possibilidade de representação – e a questão ética mostra-se, portanto, central na reflexão filosófico-teórica do filme (Cf. Lévinas, 2008b: 58-59).

Na configuração audiovisual específica que constitui esta possibilidade, o documentário tem de lidar tanto com os impedimentos que a violência impõe à sua representação, como com as suas formas específicas no regime salazarista que trazem consigo as suas próprias dificuldades. A experiência traumática da tortura produz um silêncio que resulta de um processo de uma traumatização intencional em que a interrogação e a imposição de dores físicas andam de mãos dadas. Esta traumatização resulta tanto num isolamento fundamental produzido por uma experiência intensa que coloca a sua vítima fora do seu mundo, em termos temporais, espaciais e intersubjetivos, como numa incapacidade da linguagem de a referir por causa da sua não-externalidade e por causa da estigmatização da própria linguagem em torno do evento da tortura. Resultam desta incapacidade os suspiros e o choro, os silêncios e os relatos fragmentários, assim como talvez as formas narrativas menos emocionais e mais distanciadas que se distinguem pelo seu foco temático forte ou

⁵³ Ou que, mais exatamente, tem de ter destruído para o ato se poder realizar.

pela elaboração minuciosa da sua narrativa. Nessas marcas emocionais de uma voz que fala para além da linguagem e para além das palavras mostra-se que é necessário renunciar à exigência de uma narrativa coerente e reconhecer estas formas tão diversificadas como resultado de uma experiência da violência e assim também como representação das estruturas e modos em que essa violência atua. Neste processo, o filme tem de lidar também com as dificuldades próprias que a violência do Estado Novo lhe impõe que residem tanto num regime óptico em que o sujeito desapareceu de um espaço público de uma autoexpressão voluntária, como numa violência estrutural pouco palpável baseando-se na existência da violência autotélica semi-invisível e resultando num medo subtil institucionalizado. Nem o documentário, nem este trabalho estabeleceram comparações entre regimes, entre números de mortos, brutalidades de campos ou qualidades terroristas de aparelhos de Estados. Neste espectro, o regime português não se destacou pela sua brutalidade aberta, mas a experiência individual não deixou de ser traumática e não deixou de constituir como tal, um factor essencial de reflexão e integração social do passado.

Os únicos traços visuais acessíveis para o filme são as fotografias e as imagens da polícia, cuja produção fazia parte do processo da violência contra as vítimas nelas retratadas na medida em que constituiu um regime óptico hegemónico de subjugação através da produção de uma imagética que se autojustifica através de uma lógica de prevenção. São essas as fotografias que o documentário utiliza na sua montagem audiovisual a fim de representar a experiência da violência das suas testemunhas e de romper com essa lógica preventiva (uma lógica que segue existindo em outros casos contemporâneos e que tem de ser detectada para se poder questionar e desconstruir a sua aparente naturalidade). 48 assume, assim, um poder representativo que é o último passo no caminho das fotografias desde a sua produção forçada, passando pela sua coleção no arquivo como documentos não-contextualizados, até chegarem a ser nele montados. O filme parte dessas fotografias ao formarem o ponto inicial da preocupação da sua realizadora e a referência que provoca e influencia os testemunhos. Neste processo, 48 não as trata de uma maneira que lhes atribui a capacidade de ser um retrato direto do passado questionando os nossos modos de olhar para fotografias: Como contramovimento tanto à violência de uma representação involuntária como ao desaparecimento das imagens nos fundos dos arquivos, o filme integra-as, pelo contrário, num enquadramento audiovisual que distancia o espetador de uma leitura convencional direcionada pela intenção categorizadora do regime. Aponta,

assim, tanto para a selectividade e as lacunas do arquivo como trabalha a arbitrariedade dos seus documentos sem lhes impor a ilusão de uma leitura evidente. São, pelo contrário, a montagem visual, os sons e os testemunhos que guiam o nosso olhar e deixam-nos vê-las de uma forma diferente.

Essa reapropriação começa pelo distanciamento perante o material visual que tematiza o seu processo de produção, tanto, num movimento subtil, através da presença das fitas e dos traços do tempo (dobras, pó, marcas de dedos) nelas presentes, indo contra a tendência de identificar o retratado com a fotografia, como nos depoimentos dos entrevistados. Estes constituem, afinal, a possibilidade de agenciamento – um agenciamento que fala para dentro das lacunas das fotografias produzidas pela essencial invisibilidade de uma violência deslocada para as periferias e os limiares do direito do estado de exceção. É neste falar que o testemunho consegue apontar tanto para os vazios e as insuficiências das fotografias como para os traços de violência, mas também os traços de agenciamento nelas constantes. O documentário abre, assim, essas fotografias categorizadoras a uma reapropriação voluntária pelas pessoas involuntariamente retratadas nelas, para as suas histórias de sofrimento e para o seu sofrimento contínuo, e constrói uma visibilidade que não está ligada a uma vigilância permanente e invisível.

Mas há, além disso, também uma apropriação do espaço da ausência e do silêncio que dá rosto na medida em que este espaço é preenchido pela presença interpelante das vítimas, espaço este que anteriormente tinha pertencido à voz do ditador. Esta presença é sobretudo efectuada pelo documentário através da relação que o mesmo estabelece entre voz, som e imagem, silêncio e ausência. Através da constituição de um olhar que vai para além de uma noção da fotografia como janela ao passado, o filme cria uma presença que começa nos sons ambiente, nos sons dos movimentos e dos corpos dos entrevistados e que logo se encontra na sua voz e no seu falar. Esta reapropriação, porém, nunca pode ser realizada no sentido de uma contra-narrativa coerente e completa. O testemunho fala também a partir das suas próprias restrições que resultam de um processo de memória inevitavelmente ligado a um processo de esquecimento, e dos impedimentos acima referidos que a violência lhe impõe. Coloca-se, desta maneira, um novo desafio que é o reconhecimento dos testemunhos não só enquanto histórias particulares de um passado violento, mas também enquanto expressões fragmentárias e frágeis da impossibilidade de testemunhar.

Como não podemos abordar a violência em si num nível teórico e entendê-la através da sua aparência exterior, o que fica última e principalmente representado em *48* também não é a violência em si, mas a representação da violência da representação inerente à produção inicial das fotografias e a representação do processo difícil de dar voz às suas vítimas. É a representação da violência através do ato de reapropriar e através do ato de falar e as suas dificuldades que apontam, finalmente, para essa violência.

48 não constitui, deste modo, apenas uma representação alternativa de um passado violento, em que a subjugação visual do regime é contrariada, em que o silêncio das vítimas é quebrado e em que os que não tinham voz podem falar, mas também uma representação das dificuldades e por vezes impossibilidades dessa fala. O filme apresenta-se, assim, também como uma representação das ausências, silêncios, vazios e lacunas da memória – nas imagens e nos testemunhos. O documentário é portanto também o espaço da impossibilidade da autoexpressão ou do falar no limiar entre a sua possibilidade e a sua impossibilidade. É neste reconhecimento que se acumulam as estratégias representativas de *48*. Reconhecendo e representando o voluntário como o involuntário, o “não” voluntário e o inacessível, as narrativas elaboradas e distanciadas e as narrativas fragmentárias com as suas partes inacessíveis, o que vemos é um filme em que nós próprios nos tornamos testemunhas, juntamente com a entrevistadora que constitui a primeira testemunha, de um processo e de uma luta pelo ato de testemunhar necessariamente incompleto. Ou seja: o que está no centro do filme, numa abordagem quase lévinasiana, afinal não é primariamente aquilo que é dito, apesar da sua importância própria, mas antes o ato de o dizer do qual o espectador se torna testemunha – testemunha próxima virtualmente sentada ao lado de quem fala, olhando por cima dos seus ombros, que tem que lidar com a inquietação e perturbação por algo que não se deixa integrar plenamente num plano narrativo.

Isto, porém, não significa que os relatos do documentário não tenham valor enquanto memórias da vida quotidiana, da violência, da vigilância e da tortura do Estado Novo, mas apenas que o filme não exige a completude do seu conteúdo para lhe atribuir importância. Da mesma maneira, o foco no ato de testemunhar não significa que os testemunhos não podem ter um valor enquanto partes de um testemunho histórico, mas que esta factualidade não constitui a meta principal das estratégias representativas do filme por ser possibilitada

apenas através da criação do espaço que é o filme. Podia-se, porém, como foi proposto no último capítulo, aproveitar a base teórica deste trabalho para desenvolver uma reflexão sobre o significado histórico do testemunho na configuração necessariamente incompleta que nos é mostrada em 48. Esta tarefa fica, para já, fora do eixo teórico deste trabalho mas podia contribuir, além de algumas outras questões apenas aludidas ao longo da reflexão como a possibilidade da contribuição do filme para a memória colectiva do Estado Novo ou a questão de uma traumatização transgeracional, para uma continuação ou uma amplificação do seu discurso.

O que fica, afinal, é a inquietação pelos relatos de uma vida que se exprime em 48 e que não é “uma vida normal, comum”, como constata o último entrevistado do filme, ou a sua representação, mas uma vida com a memória duradoura das más coisas que “não saem da cabeça” e que não se encontram plenamente traduzíveis numa narrativa integrada no agora. O que a sua representação pode alcançar não é que nós possamos entender inteiramente esta memória, nem que ela seja transformada num conhecimento plenamente exterior que já não assombra a sua vítima, mas sim uma reconstituição do espaço intersubjetivo destruído pela violência que possibilita o testemunho e que se baseia no reconhecimento da sua necessária incompletude na representação das suas sombras. Não é uma representação que deixará de colocar questões, mas é justamente na necessidade da continuação do questionar que se encontra a possibilidade da representação e a sua reflexão.

Bibliografia

Adorno, Theodor; Max Horkheimer (1969 [1944]), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Agamben, Giorgio (1999), *Potentialities*, Stanford: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio (2002 [1995]), *Homo Sacer: Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Agamben, Giorgio (2003 [1998]), *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Agamben, Giorgio (2004), *Ausnahmezustand*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Agamben, Giorgio (2009 [1970]), «On the Limits of Violence», *Diacritics*, Vol. 39, No. 4, Baltimore: The John Hopkins University Press, pp. 103-111.

Améry, Jean (1980 [1966]), *At the mind's limits: contemplations by a survivor on Auschwitz and its realities*, Bloomington: Indiana University Press.

Andringa, Diana (2010), «'Reinventar a vida no Tarrafal', entrevista por Luís Ricardo Duarte», *Visão*, <http://visao.sapo.pt/reinventar-a-vida-no-tarrafal=f557243>, consultado 26.08.2013.

Arendt, Hannah (1964), «Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt: Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache», *rbb online Interview Archiv*, http://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html, consultado 25.09.2013.

Arendt, Hannah (2011 [1970]), *Macht und Gewalt*, München: Piper Verlag.

Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck.

Assmann, Aleida (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C. H. Beck.

Azoulay, Ariella (2010), «Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political», *Theory, Culture & Society*, Vol. 27, Los Angeles, London, et. al.: SAGE, pp. 239-262.

- Azoulay**, Ariella (2013), «Potential History: Thinking through Violence», *Critical Inquiry*, Vol. 39, Chicago: The University of Chicago, pp. 548-574.
- Barros**, Victor (2009), *Campos de concentração em Cabo Verde*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Barthes**, Roland (1975), *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang.
- Barthes**, Roland (1977), *Image, Music, Text*, London: Fontana Press.
- Barthes**, Roland (2012 [1980]), *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, Lisboa: Edições 70.
- Bastos**, Joana Pereira (2013), *Os Últimos Presos do Estado Novo. Tortura e desespero em vésperas do 25 de abril*, Lisboa: Oficina do Livro.
- Baudrillard**, Jean (2000), «Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität», *Fotografien, Photographies, Photographs 1985-1998*, Graz & Ostfildern: Hatje Cantz Verlag & Neue Galerie Graz, pp. 20-35.
- Benjamin**, Walter (1992a [1921]), «Zur Kritik Der Gewalt», *Sprache und Geschichte*, Stuttgart: Reclam, pp. 104-131.
- Benjamin**, Walter (1992b [1940]), «Über den Begriff der Geschichte», *Sprache und Geschichte*, Stuttgart: Reclam, pp. 141-154.
- Berger**, John (1992), *About Looking*, New York: Pantheon Books.
- Bohleber**, Werner (2011), «Trauma. Erinnerung und Historisierung», Göring, Reinhold (coord.), *Die Verletzbarkeit des Menschen: Folter und die Politik der Affekte*, München: Wilhelm Fink, pp. 49-62.
- Boll**, Friedhelm (2003), *Sprechen als Last und Befreiung. Holocaust-Überlebende und politisch Verfolgte zweiter Diktaturen*, Bonn: Dietz.
- Butler**, Judith (2001), «Giving an account of oneself», *Diacritics*, Vol. 31, No. 4, Baltimore: The John Hopkins University Press, pp. 22-40.
- Butler**, Judith (2009), *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London & New York: Verso.

Butler, Judith e Gayatri Chakravorty Spivak (2011), *Sprache, Politik, Zugehörigkeit*, Zürich: diaphanes.

Cardina, Miguel (2010), «Política, Punição e Silenciamento nas oposições radicais ao Estado Novo», *O Cabo dos Trabalhos*, No. 4, Coimbra, <http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n4/ensaios.php>, consultado 02.01.2014.

Castanheira, José Pedro (2013), «Machava. A prisão onde se torturava até à morte», *Revista Expresso*, 20/ABR/13, pp. 26-35.

Cohnen, Thomas (2008), *Fotografischer Kosmos. Der Beitrag eines Mediums zur visuellen Ordnung der Welt*, Bielefeld: transcript Verlag.

Correia, Natália (1999 [1957]), *Poesia Completa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Cruz, Manuel Braga da (1982), «Nota para uma caracterização política do salazarismo», *Análise Social*, vol. XVIII, pp. 773-794.

Deleuze, Gilles (2005 [1985]), *Cinema 2. The Time-Image*, London, New York: Continuum Books.

Dias, Susana de Sousa (2010), «O fascismo nunca existiu. Entrevista por Chris Wahl», *Doc's Kingdom 2010. A imagem arquivo. Textos de apoio*, Lisboa, pp. 135-147.

Dias, Susana de Sousa (2011a), *Conversa con Gonzalo de Pedro*, Madrid: PhotoEspaña, <http://vimeo.com/25149812>, consultado 26.08.2013.

Dias, Susana de Sousa (2011b), *48: Imagens que gritam*, Lisboa, Final Cut/Visão, <http://visao.sapo.pt/48-imagens-que-gritam=f600879>, consultado 26.08.2013.

Didi-Huberman, Georges (2008 [2003]), *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

Eisenman, Stephen F. (2007), *The Abu Ghraib Effect*, London: Reaktion Books.

Elsaesser, Thomas (2008), «History, Media, and Memory – Three Discourses in Dispute?», Ekman, Ulrik e Frederik Tygstrup (coord.), *Witness: Memory, Representation, and the Media in Question*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Felman, Shoshana (1992a), «Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching», Felman, Shoshana e Dori Laub (coord.), *Testimony – Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London & New York: Routledge, pp. 1-56.

Felman, Shoshana (1992b), «The Return of the Voice: Claude Lanzmann's *Shoa*», Felman, Shoshana e Dori Laub (coord.), *Testimony – Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London & New York: Routledge, pp. 204-283.

Flusser, Vilém (2007 [1998]), *Kommunikologie*, Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag.

Flusser, Vilém (2011 [1983]), *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin: Edition Flusser.

Foucault, Michel (1981 [1969]), *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Foucault, Michel (1994 [1975]), *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Foucault, Michel (2001 [1996]), *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Gaspar, José Martinho (2001), *Os Discursos e o Discurso de Salazar*, Lisboa: Prefácio.

Gil, José (1995), *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa: Relógio D'Água.

Gil, José (2004), *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D'Água.

Görling, Reinhold (2007), *Folter und Wissenschaft. Was heißt kulturwissenschaftliche Forschung über Folter?*, documento de trabalho não publicado, http://www.uniklinik-duesseldorf.de/fileadmin/Datenpool/einrichtungen/klinisches_institut_fuer_psychosomatische_medizin_und_psychotherapie_id70/dateien/gorling_folter1.pdf, consultado 02.01.2014.

Görling, Reinhold (2011), «Affekt und Politik, Zum Verständnis von Folter und Zukunft», Görling, Reinhold (coord.), *Die Verletzbarkeit des Menschen: Folter und die Politik der Affekte*, München: Wilhelm Fink, pp. 9-46.

Gorjão, Vanda (2002), *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina ao Estado Novo*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Hirsch, Marianne (2001), «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory», *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 14, No. 1, pp. 5-37.

Hirsch, Marianne e Leo Spitzer (2006), «What's wrong with this picture? Archival photographs in contemporary narratives», *Journal of Modern Jewish Studies*, Vol 5, 2, Taylor & Francis, pp. 229-252.

Husserl, Edmund (1950), *Husserliana I: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Den Haag: Martinus Nijhoff.

Karimi, Kian-Harald (1997), «'Es wird nicht diskutiert!' Die Ordnung des Diskurses im Neuen Staat» Thorau, Henry (coord.), *Portugiesische Literatur*, Fankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 236-258.

LaCapra, Dominick (2001), *Writing history, writing trauma*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

Lanzmann, Claude (1985), *Interview von Heike Hurst vom 19.7.1985*, Hannover: Kulturarchiv Hochschule Hannover, http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/holocaust_im_film/dokumentarfilme-dokumentationen/shoah/materialien-shoah/interview-lanzmann-2.html, consultado 02.01.2014.

Lanzmann, Claude (2010 [1985]), *Ausführliches Booklet zu Shoah*, s.l.: absolut MEDIEN & ARTE Deutschland.

Laub, Dori (1992a), «Bearing Witness, Or the Vicissitudes of Listening», Felman, Shoshana e Dori Laub (coord.), *Testimony – Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London & New York: Routledge, pp. 57-74.

Laub, Dori (1992b), «An Event Without A Witness: Truth, Testimony and Survival», Felman, Shoshana e Dori Laub (coord.), *Testimony – Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London & New York: Routledge, pp. 75-92.

- Laub**, Dori (1995), «Truth and Testimony: The Process and the Struggle», Caruth, Cathy (coord.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore: The John Hopkins University Press, pp. 61-75.
- Levi**, Primo (1989 [1986]), *The Drowned and the Saved*, London: Abacus.
- Levi**, Primo (2001), *The Voice of Memory*, Cambridge: Polity Press.
- Lévinas**, Emmanuel (2008a [1980]), *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg & München: Karl Alber Verlag.
- Lévinas**, Emmanuel (2008b [1982]), *Ethik und Unendliches*, Wien: Passagen Verlag.
- Linfield**, Susie (2010), *The Cruel Radiance: photography and political violence*, Chicago, London: The University of Chicago Press
- Lins**, Consuelo et. al. (2011), «A noção de *documento* e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo», *Revista Galáxia*, Vol. 21, São Paulo, pp. 54-67.
- Lourenço**, Eduardo (1982), «Fascismo e cultura no antigo regime», *Análise Social*, vol. XVIII, pp. 1431-1143.
- Manuel**, Alexandre et. al. (1974), *PIDE. A História da Repressão*, Queluz de Baixo: Jornal do Fundão.
- Mateus**, Dalila Cabrita (2004), *A PIDE/DGS na Guerra Colonial 1961-1974*, Lisboa: Terramar.
- Matias**, Joaquim Monteiro (2013), *Memória de Tortura e Resistência*, Lisboa: Temas e Debates.
- Merleau-Ponty**, Maurice (1962), *Phenomenology of Perception*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Mirzoeff**, Nicholas (2011), «The Right to Look», *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 3, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 473-496.
- Mulvey**, Laura (1999 [1975]), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», Braudy, Leo e Marshall Cohen (coord.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press, pp. 833-844.

Paulo, Heloísa (2011), «Documentarismo e propaganda. As imagens e os sons do regime», Torgal, Luís Reis (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores.

Pimentel, Irene Flunser (2000), *História das Organizações Femininas do Estado Novo*, Lisboa: Círculo de Leitores

Pimentel, Irene Flunser (2007), *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa: Esfera dos Livros.

Pimentel, Irene Flunser (2011a), *A história da PIDE*, Lisboa: Círculo de Leitores.

Pimentel, Irene Flunser; Madeira, João e Luís Farinha (2011b [2007]): *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política*, Lisboa: A Esfera dos Livros.

Pimentel, Irene Flunser (2011c), *A Cada um o seu Lugar. A Política Feminina do Estado Novo*, Lisboa: Círculo de Leitores e Temas & Debates.

Pina, João e Rui Daniel Galiza (2007): *Por teu livre pensamento. Histórias de 25 expresos políticos portugueses*, Lisboa: Assírio & Alvim

Pinto, António Costa (1992), *O Salazarismo e o Fascismo Europeu. Problemas de interpretação nas ciências sociais*. Lisboa: Editorial Estampa.

Pinto, António Costa e Maria Inácia Rezola (2007): «Political Catholicism, Crisis of Democracy and Salazar's New State in Portugal», *Totalitarian Movements and Political Religions*, Vol. 8, No. 2, pp. 353-368.

Pollock, Giselda (2009), «Art/Trauma/Representation», *parallax*, Vol. 15, No. 1, London & New York: Routledge, pp. 40-54.

Ramos, Rui (2004), «Para uma história política da cidadania em Portugal», *Análise Social*, vol. XXXIX (172), pp. 547-569.

Ramos, Rui; Bernardo Vasconcelos e Sousa e Nuno Gonçalo Monteiro (coord.) (2012), *História de Portugal*, Lisboa: A Esfera dos Livros.

Rancière, Jacques (2009), *The Future of the Image*, London & New York: Verso Books.

- Reemtsma**, Jan Philipp (2009), *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, München, Pantheon Verlag.
- Ribeiro**, António Sousa (2013), «A representação da violência e a violência da representação», *Representações da Violência*, Coimbra: Edições Almedina, pp. 7-34.
- Ricoeur**, Paul (1990), *Time and Narrative, Volume 3*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur**, Paul (2004), *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Rosas**, Fernando (2011 [2007]), «Memória da violência e violência da Memória», Madeira, João, Luís Farinha e Irene Flunser Pimentel (coord.), *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política*, Lisboa: A Esfera dos Livros, pp. 15-30.
- Rosas**, Fernando (2012): *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Tinta-da-china.
- Sá**, Leonor (2012), «Dimensões performativas do retrato judiciário: elaboração, receção e autonomia retórica», *Comunicação & Cultura*, No. 34, Lisboa: BonD, pp. 125-158.
- Samara**, Maria Alice e Henriques, Raquel Pereira (2013), *Viver e resistir no tempo de Salazar*, Lisboa: Verso de Kapa.
- Scarry**, Elaine (1985), *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press.
- Schwab**, Gabriele (2011), «Tödliche Intimität: Zur Psychologie der Folter», Göring, Reinhold (ed.), *Die Verletzbarkeit des Menschen: Folter und die Politik der Affekte*, München: Wilhelm Fink, pp. 63-84.
- Sekula**, Allan (1986), «The Body and the Archive», *October*, Vol. 39 (Winter), pp. 3-64.
- Sironi**, Françoise (2011), «Von der intentionalen Traumatisierung zur Schaffung einer Klinischen geopolitischen Psychologie», Göring, Reinhold (ed.), *Die Verletzbarkeit des Menschen: Folter und die Politik der Affekte*, München: Wilhelm Fink, pp. 85-98.
- Soares**, Pedro (1975), *Tarrafal. Campo da Morte Lenta*, Lisboa: Edições Avante

Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York: Picador.

Sontag, Susan (2004), «Regarding The Torture Of Others», *The New York Times Magazine* May 23, pp. 24-29 + 42.

Sontag, Susan (2006), *Über Fotografie*, München: Fischer Taschenbuch Verlag

Spivak, Gayatri Chakravorty (2008), *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien: Turia + Kant.

Staudigl, Michael (2007), «Towards a Phenomenological Theory of Violence: Reflections Following Merleau-Ponty and Schutz», *Human Studies*, 30, pp. 233-253.

Staudigl, Michael (2013), «Towards a Relational Phenomenology of Violence», *Human Studies*, 36, pp. 43-66.

Teixeira, Marcelo (2012), *História(s) do Estado Novo*, Lisboa: Parsifal.

Torga, Miguel (2000 [1976]), «Fogo Preso», *Ensaaios e Discursos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote

Torgal, Luís Reis e Heloísa Paulo (coord.) (2008), *Estados autoritários e totalitários e as suas representações*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 17-30.

Torgal, Luís Reis (2009), *Estados Novos, Estado Novo, Vol. I & II*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Vecchi, Roberto (2013), «Espaço e violência no tempo do abandono», Ribeiro, António Sousa (coord.), *Representações da Violência*, Coimbra, Edições Almedina, pp. 7-34.

Waldenfels, Bernhard (2002), *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Waldenfels, Bernhard (2006), *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Waldenfels, Bernhard (2007), *The Question of the Other*, Hong Kong: The Chinese University Press.

Waldenfels, Bernhard (2012), *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp.

Waterson, Roxana (2007), «Trajectories of Memory: Documentary Film and the Transmission of Testimony», *History and Anthropology*, Vol. 18, No. 1, pp. 51-73.

Weil, Simone (1965 [1940]), «The Iliad, or the Poem of Force», *Chicago Review*, Vol. 18, No. 2, pp. 5-30.

Filmes & outras obras de arte

Blaufuks, Daniel (2002): *Sob céus estranhos*

Boltanski, Christian (1994): *Humans*

Dias, Susana de Sousa (2005): *Natureza Morta. Visages d'une dictature*

Dias, Susana de Sousa (2009): 48

Farocki, Harun (1969): *Nicht löschesbares Feuer*

Lanzmann, Claude (1985): *Shoah*

Lanzmann, Claude (2013): *Le Dernier des Injustes*

Laranjeiro, Catarina (2013): *Pavia de Ahos*

Anexos

Fig. 1 (Dias, 2009, 01:21:50)



Fig. 2 (Dias, 2009, 00:26:50)



Fig. 3 (Blaufuks, 2002)



Fig. 4 (Dias, 2009: 00:13:20)

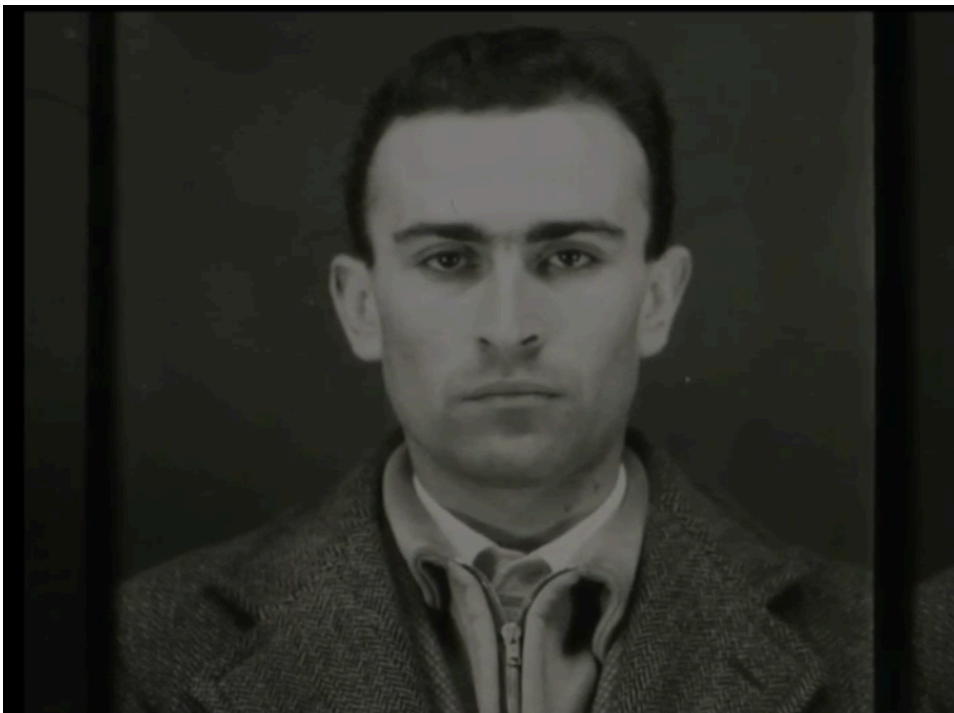


Fig. 5 (Dias, 2009: 00:54:00)



Fig. 6 (Dias, 2009: 00:33:00)



Fig. 7 (Dias, 2009: 00:11:00)

