

Traços sobreviventes: uma reflexão sobre o conceito Pathosformel nas charges

Surviving traces: a reflection about the Pathosformel concept in political cartoons

PAULO HENRIQUE SOARES DE ALMEIDA CORREIO

Instituição/Afiliação
Universidade de Brasília (UnB)
País Brasil
Doutorando e mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB) e especialista em Leitura e Produção de Texto pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Pertence aos grupos de pesquisa Jornalismo e Construção Narrativa da História do Presente e Cultura, Mídia e Política, da UnB.
Pauloalmmeida@gmail.com
luisfdf@gmail.com

RESUMO

o artigo tem por objetivo discutir como o conceito Pathosformel de Aby Warburg (2015) pode ser trabalhado nas charges, ampliando a noção temporal dessas imagens por meio da sua relação com a cultura visual e memória. Para isso, analisamos três trabalhos do cartunista Carlos Latuff sob a metodologia da Análise Crítica da Narrativa, observando, no plano de expressão, os traços e os gestos que se repetem. Como resultado, percebe-se que as charges, mesmo sendo a representação de um acontecimento ou um fato do cotidiano, possuem um estatuto temporal próprio, muitas vezes além da noção de tempo linear e cronológico no qual é sempre analisada.

Palavras-chave: charge; narrativa; Pathosformel.

ABSTRACT

the article aims to discuss how the concept Pathosformel by Aby Warburg (2015) can be analyzed on in the political cartoons, expanding the temporal notion of these images and their relationship with visual culture and memory. For this, we analyzed three cartoons made by the cartoonist Carlos Latuff with the methodology of Critical Narrative Analysis, observing, in the expression plane, the traces and gestures that are repeated. As a result, it is clear that the political cartoons, even if they represent a event or fact, have their own temporal status, often beyond the notion of linear and chronological time in which it is always analyzed.

Keywords: charge; narrative; Pathosformel.

INTRODUÇÃO

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”, afirma o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman (2015, p. 15). O tempo também é usado por Romualdo em sua definição de charge. Segundo o autor, enquanto o cartum é atemporal, a charge, por “focalizar uma realidade específica, se prende mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal” (ROMUALDO, 2000, p. 21). No entanto, para nós, a noção de tempo na charge é mais ampla, visto que os sentidos que essas imagens representam, muitas vezes, estão envolvidos em um universo muito maior que o momento em que elas ganham forma, mesmo que sua intenção seja retratar um fato particular. Isso nos leva a refletir que inserir a charge apenas em um tempo presente não abarca as conjunturas e estruturas relacionadas à consciência histórica, a memória, a cultura e identidade existentes nessas imagens, pois sabemos que os acontecimentos organizados pelo discurso jornalístico carregam significados sempre mais amplos do que aqueles que se mostram ao fenômeno imediato.

Neste estudo, compreendemos a charge como uma narrativa satírica gráfica que tem como matéria-prima o acontecimento. Como interpretação de um fato, ela nasce da pauta jornalística, do burburinho, das manchetes e do que mais quente circula no cotidiano. São as tramas narrativas e histórias já existentes que fornecerão os códigos para a produção e interpretação dessas imagens. Sem conhecimento do passado ou contexto, o chargista não será capaz de produzi-la, nem o leitor conseguirá compreender a mensagem por completo.

Neste sentido, não podemos negar que o ponto de partida da notícia seja a atualidade, mas o que queremos dizer é que este tempo não é estático ou breve. Isso porque ao interpretar o acontecimento e narrar o que aconteceu, o jornalista articulará sempre os três tempos: presente, passado e futuro. Ao descrever uma situação, ele explica não apenas o momento, mas, principalmente, o porquê e como aconteceu (passado) e provavelmente, o que isso acarretará (futuro). Logo, o enquadramento da notícia articula narrativas já existentes, expõe ideias, consenso social, revela cultura, identidade e expande todo o processo conceitual de notícia ligada ao presente específico. É uma atualidade prolongada, onde o factual sempre exigirá a articulação da memória para sua explicação ou representação. Sendo a notícia a matéria-prima da charge, o mesmo acontecerá nessas ilustrações.

Ao trabalhar a noção de tempo nas imagens, Didi-Huberman (2015) também articula o presente, o passado e o futuro, esclarecendo que esses elementos não surgem de forma linear, mas de maneira complexa ou anacrônica. A noção de anacronismo aqui é trabalhada no sentido de imagem dialética, conforme proposta por Walter Benjamin (2009), um dos conceitos que colabora para o nosso entendimento sobre a relação entre tempo e imagem presente nas charges. De acordo

com Benjamin, a imagem dialética constitui-se como uma interpretação crítica do passado e do presente, mas não de forma cronológica e separada, já que nada do que aconteceu historicamente é fixo no tempo ou pode ser dado por encerrado. Em vez disso, a imagem dialética evoca a memória, a experiência e o inconsciente, promovendo um encontro entre o outrora e o agora. O que surge deste encontro é uma imagem que salta, uma explosão.

Na concepção de Benjamin, esse lampejo causado pela imagem dialética faz com que a luz do presente ilumine o passado, constituindo-se como um elemento crítico capaz de desmontar a história, no sentido de compreender melhor como ela funciona, clareando os fatos e os acontecimentos. Em suma, é a partir desse encontro dialético dos tempos que a imagem evoca a lembrança e torna visível o conteúdo histórico das coisas. Nesta hora, como afirma o autor, é o momento de despertar. É quando o historiador assume o papel de interpretar tais imagens, equilibrando os rastros do passado, que insiste em reaparecer, com todo o conhecimento do presente. Logo, a imagem dialética nunca está dada. Ela é o resultado do trabalho do crítico. É o analista quem dialetiza a imagem. O resultado de seu trabalho é uma nova narrativa, que não é mais a original da obra, mas que resulta dessa operação dialética.

Além disso, muitas vezes, os traços e gestos utilizados nas charges se repetem e se fixam no tempo, criando significados hegemônicos que se perpetuam. É o que conhecemos como *Pathosformel* (fórmulas de emoções), instrumento analítico de unificação proposto por Aby Warburg (2015) há mais de 100 anos, ao encontrar nas imagens renascentistas, elementos, representações e gestos importados da iconologia pagã antiga e arcaica. Elementos visuais que se repetem, com pouquíssimas variações do mesmo movimento, traços, cores, gestos e expressões, que percorrem a narrativa da história e ajudam a construir os símbolos e fixar representações. Emoções caracterizadas pela intensidade e permanência, que vão contribuir para o que o autor chama de *Nachleben*: continuidade ou sobrevivência do antigo.

Warburg usava o *pathosformel* ou fórmula de páthos como um conceito que designa basicamente gestualidades que sobrevivem, corporeidades latentes, formas carregadas de afeto que resistem ao longo da história e se tornam fantasmas sempre a retornar no movimento em espiral do tempo. De acordo com a ideia de Warburg, essas imagens são absorvidas pelo observador por representarem cenas profundamente registradas na memória coletiva através dos mitos. Essas repetições acontecem porque há uma memória cultural que transporta ao longo do tempo - mesmo inconsciente - certos elementos de uma determinada época, percebidos por meio da imagem. Ou seja, uma conexão entre o passado e o presente por meio da representação. Por meio desse sistema de aproximações, "Warburg nos introduz nos paradoxos constitutivos das imagens mesmas: sua natureza de fantasma e sua capacidade de retorno, seu poder para transmitir o pathos e uma coreografia de gestos fundamentais" (PORTAS, 2014, p.05).

O conceito de Warburg dialoga com a teoria do tempo proposta pela imagem dialética de Benjamin, na qual a imagem não é vista como um objeto encerrado em sua própria história, mas como o ponto de encontro dinâmico. Entretanto, ao estudar o conceito warburguiano, Didi-huberman (2015) nos esclarece que não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de marca corporal de tempo sobrevivente. Segundo este autor, para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem, essas observações pressupõem, no mínimo, uma articulação filosófica, história e antropológica (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Discutir a dilatação temporal de charges por meio do conceito *Pathosformel* de Aby Warburg (2015) é a proposta deste artigo. Para isso, utilizamos como ponto de partida três charges do cartunista Carlos Latuff - uma de 2010, outra de 2012 e outra de 2013 - sobre as torturas que ocorreram durante a ditadura militar (1964-1985). Ao compararmos os desenhos com uma ilustração do pintor francês Jean-Baptiste Debret, publicada no segundo volume de seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em 1835, veremos que além da mensagem de denúncia, as ilustrações trazem como semelhança a fórmula de páthos, ou seja, os mesmos movimentos e gestos arquetípicos ligados a emoções, consagrados pela repetitividade, nos quais os planos são aproximados por afinidades dos elementos estéticos e/ou das ideias correlacionadas.

Enquanto as charges de Latuff denunciam as agressões e torturas cometidas por militares durante a ditadura, a pintura de Debret aborda a cruel relação entre o senhoril e o escravo durante o período colonial brasileiro. Nossa hipótese é que atos de agressão e violência no país, representados em charges contemporâneas sobre o tema como a de Latuff, ainda repercutem os mesmos gestos usados pelos ilustradores, chargistas e pintores do século XIX que delatavam a brutalidade da escravidão no Brasil. Fórmulas de emoções que se perpetuam e atravessam o tempo. Movimentos e recursos visuais que sobrevivem na representação de uma crueldade que insiste em reaparecer.

A TORTURA NO BRASIL

“A tortura deixou de existir para sempre”, escreveu Victor Hugo em 1874. Infelizmente o autor de *Les Misérables* equivocou-se. Nem a tortura, nem os que ousam tentar justificá-la desapareceram. Em 2014, um estudo da Anistia Internacional apontou um dado ainda alarmante: desde 1984, das 155 nações que assinaram a convenção da ONU contra a essa prática, uma observação mostrou

que ela ainda existe em, no mínimo, 79 países.

Para Foucault, a tortura é uma forma de dominação sobre o corpo e repousa na quantidade do sofrimento. Faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso e o nível social de suas vítimas.

Uma pena, para ser um suplício, deve, em primeiro lugar, produzir certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar. (...) Além disso, o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece as duas exigências: Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tomar infame aquele que é sua vítima. (...) E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de sua glória; o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força (FOUCAULT, 2000, p. 50).

A tortura é tão antiga quanto atroz. Foi amplamente utilizada desde os tempos mais remotos, como forma de obter confissões, punir ou mesmo como vingança. Na Idade Média, a Inquisição supliciou milhares de “pecadores” e os tribunais civis dos estados europeus também faziam uso de tais métodos na mesma época. No Brasil, a prática foi bastante comum durante a escravidão. O historiador Jacob Gorender afirma com amarga ironia que talvez o pau de arara não tenha sido inventado no Brasil, porém “se nacionalizou mais do que o futebol”. “O processo de imobilização do pau de arara já era utilizado pelos feitores de escravos há dois séculos” (GORENDER, 1987, p.228).

A violência contra os negros - herança da escravatura, do modelo de colonização e da formação de um estado autoritário - é um fenômeno que faz parte de uma memória coletiva que nos foi transmitida por diversos autores do passado. Um deles, Paulo Prado, fez uma descrição minuciosa de como esses atos marcaram as relações sociais no país:

O trabalho servil dos escravos da África sustentava a agricultura, mas a escravidão minava o organismo social, como em toda a parte que existiu. Os senhores favoreciam os ajuntamentos para aumentarem o número de crias; os filhos de escravos até a terceira ou quarta geração, embora batizados, eram marcados na cara com um ferro em brasa para se venderem; o castigo mais comum era queimá-los com tições acesos, ou com cera, toucinho ou outras matérias derretidas (...). A história do Brasil é o desenvolvimento desordenado dessas obsessões subjugando o espírito e o corpo de suas vítimas (PRADO, 1997, p. 138-139).

Debret também descreveu, horrorizado, a tortura de um escravo no século XIX:

O infeliz representado em primeiro plano, com as mãos amarradas, sentou-se sobre os calcanhares, tirando os braços das pernas, para permitir ao feitor a faculdade de passar por baixo dos jarretes uma vara que serve de restrição; então facilmente derrubado com um chute, a vítima mantém uma postura imóvel favorável à saciedade da raiva do corretor, a quem dificilmente ousaria dirigir. Com alguns gritos de misericórdia, ele só consegue um cala boca, negro (cala a

boca, negro) como resposta. As duas tiras de couro da ponta do chicote arrancam no primeiro golpe a epiderme, e assim tornam mais dolorosa a continuação do castigo (DEBRET, 1835, p. 83).

Maffesoli (1987) relaciona a violência a situações de dominação, social ou política, e considera que o fenômeno se reveste de um caráter de luta de classes, em uma sociedade com antagonismos sociais. Na sociedade brasileira, esses antagonismos têm caráter histórico devido à própria formação do país. São diferenças que não se resolvem apenas pela formulação legal, que impõe direitos iguais. Ou seja: entre compreender e exercitar a cidadania como caminho igualitário, interfere a memória coletiva, que refaz situações de dominação.

Ao olhar o passado para entender o presente, Carvalho, por sua vez, reforça que a tortura durante a escravidão trouxe sérias consequências para o país, principalmente no que tange a violência, atingindo o ápice do absurdo – por ser institucionalizada – nos períodos ditatoriais. Durante o regime militar, os presos sofriam diversos suplícios: coações morais, físicas e psicológicas, violências sexuais, torturas com instrumentos, aparelhos mecânicos e elétricos, além de queimaduras com pontas de cigarros, espancamentos e outros métodos. O projeto *Brasil: Nunca Mais*, uma iniciativa do Conselho Mundial de Igrejas e da Arquidiocese de São Paulo, é um dos documentos que revela a gravidade das violações aos direitos humanos, promovidas pela repressão política durante a ditadura militar. Entre os depoimentos, o advogado Aldo Silva Arantes, um dos sobreviventes dessa violência, conta em carta escrita de próprio punho, a crueldade que vivenciou em 1976, quando foi preso na Estação Paraíso do Metrô, em São Paulo, e levado para o Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) II Exército, órgão subordinado a inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime inaugurado com o golpe militar de 1964:

O torturador insistia em afirmar que ali se utilizava o método de Pavlov. Tentavam induzir-me a ideia de que eu estaria ficando louco e afirmavam que tinham como objetivo matar-me ou fazer-me louco. Por estar muito cansado e não querendo ficar no centro da cela como pretendiam os torturadores, fui golpeado por diversas vezes na cabeça. Após cinco ou seis dias nesta situação, já meio transtornado, comecei a bater com a cabeça na parede da cela. Fui novamente espancado. Neste momento, já estava tão cansado e sonâmbulo que não sei exatamente o que fizeram comigo. Exigi ao chefe daquele centro de torturas que me fuzilassem. Que me matassem com dignidade. A partir daí, mudaram a tática da tortura e tiveram início as sessões de choque elétrico. Recebi descargas elétricas nos dedos das mãos, dos pés, nos órgãos genitais, na barriga, no peito e nos braços (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 216).

Em 2014, depois de dois anos e sete meses de trabalho, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) também confirmou, em seu relatório final, 434 mortes e desaparecimentos de vítimas da ditadura no país. O relato acima e os dados sobre o período de chumbo são registros de que a tortura usada desde a chegada dos portugueses ao Brasil, em 1500, com a exploração dos índios

e depois com a escravidão dos negros, era ainda uma prática comum no final do século XX. A seguir, veremos como este passado e a memória coletiva são resgatados na representação de charges sobre o tema.

■ TRAÇANDO UM CONCEITO: A CHARGE COMO NARRATIVA

Encontrar um conceito de charge não é uma tarefa fácil. A própria nomenclatura utilizada no Brasil não é a mesma em outros países. Em inglês, por exemplo, o sentido mais próximo é o de *political cartoon* e *editorial cartoon*, quando o mesmo é publicado em jornais e revistas. Mas apesar de os nomes parecerem sinônimos, eles têm outros significados, já que cartum e charge podem ser tratados de formas diferentes. No Brasil, o termo charge ganhou o mesmo sentido que o francês *charger*, que significa carga, carregar ou exagerar, embora esse não seja o mesmo nome utilizado na França, que prefere a designação *dessin satirique* ou desenho satírico, em português.

Muitos estudiosos brasileiros definem a charge na percepção de Fonseca (1999): “uma forma de representação pictórica de caráter burlesco e caricatural em que se satiriza um fato específico, tal qual uma ideia, situação ou pessoa, em geral de caráter político e do conhecimento público” (FONSECA, 1999, p. 26). Ao fazer a representação de algo, ela tende a destacar o estereótipo, o excessivo, permeando, normalmente, as figuras de linguagem como metáfora, ironia e hipérbole para levar o receptor a fazer uma reflexão. É, portanto, como completa Miani (2012), “um instrumento de crítica e arma retórica de combate, bem como na defesa e divulgação de ideologias, princípios e programas políticos” (MIANI, 2012, p. 39). Os estudos da professora Onici Flôres (2002) também contribuem para considerarmos a charge dentro campo jornalístico. Segundo ela:

O caráter híbrido da linguagem presente na charge, a constância de sua publicação, o fato de manter espaço fixo nos jornais, além de ser um texto presente praticamente em todos eles, levou-nos a investigar o caráter sistêmico de seu modo de produção – as marcas nela identificáveis como distintas das de outros gêneros textuais (FLORES, 2002, p. 15).

Como já afirmamos neste estudo, percebemos a charge como uma narrativa satírica gráfica que tem como matéria-prima o acontecimento jornalístico. Acontecimento, segundo Maurice Mouillaud (2012, p. 97), “é a sombra projetada de um fato, que detém características de relevância e interesse”. Para o pesquisador Adriano Duarte Rodrigues (1993), ele “é tudo aquilo que irrompe na superfície lisa da história, entre uma multiplicidade aleatória de fatos virtuais” (RODRIGUES,

1993, p. 27). Ou seja, são as ocorrências diárias que mais se destacam e merecem ser notícia, onde a tarefa do *habitus* jornalístico é farejá-las, selecioná-las e então narrar.

Ao se tornar acontecimento jornalístico, o fato é recontextualizado e seus significados sociais ganham novos sentidos a partir do discurso jornalístico materializado em novas narrativas. Portanto, é um fenômeno social e histórico. Por isso, em nossa concepção, usar as palavras “narrativa” e “acontecimento” na definição de charge é fundamental para evitarmos confusões sobre seu conceito e ampliar a noção de tempo nesses desenhos. Como narrativa, a charge não é apenas uma caricatura ou um personagem estático, mas ela conta uma história, que também não é algo abstrato e fictício, mas uma narrativa ancorada no real, no acontecimento, na notícia do dia a dia e diz respeito àqueles fatos que merecem ser noticiados.

Como representação, a charge não é a reprodução transparente dos acontecimentos e sim a articulação discursiva deles. É uma percepção, interpretação ou ponto de vista do autor, que participa da produção da realidade. É o relato de um acontecimento representado em uma atividade mimética que não se limita a copiar, mas a reinventar criativamente o real em um diálogo permanente com os demais atores sociais. Essa narrativa será construída em condições que envolvem etapas de produção, seleção do que será noticiado, pesquisa das características dos personagens, cenário e demais traços que se relacionam com a história, desenvolvimento do desenho, etc. Portanto, ao narrar, o chargista não é responsável apenas pela transmissão de informação, mas também pela recontextualização, já que, ao atribuir significações aos acontecimentos, esse artista também ressignifica. Ele recorta uma parte da realidade, enfoca um ponto de vista e o transforma em algo novo. O resultado final é a charge e seus sentidos. Suas posições surgem de análise, reflexões críticas, raciocínio lógico e informações a respeito do assunto. Elas têm objetivos específicos e ideologias.

Sendo a charge uma produção simbólica por representar pela linguagem aspectos da realidade social, observa-se que os sentidos produzidos estão além do fato manifesto, mas sempre ancorado na cultura. É para facilitar essa decodificação, que a teoria das representações sociais destaca a ancoragem como aquilo que classifica e nomeia, tornando familiar o que lhe é apresentado. A ancoragem funciona como os mapas culturais observados por Hall (2009). Esses mapas, visões de mundo ou ainda bagagem de conhecimentos, vão direcionar tanto o chargista a interpretar o acontecimento e transformá-lo em uma narrativa satírica gráfica, quanto o leitor, ao interpretar esses códigos.

Mas o que é narrativa e por que consideramos a charge como tal? De acordo com Motta (2013), narrar é uma experiência enraizada na existência humana. Elas são mais que representações, são estruturas que dão sentido e significação à vida humana. São relatos de acontecimentos. Elas recriam o passado, vivem o presente e o futuro. Para o autor, narrar é explorar na imaginação

possíveis desenvolvimentos. É a metáfora ou releitura da realidade:

Quando narramos algo, estamos nos produzindo e nos constituindo, construindo nossa moral, nossas leis, nossos costumes, nossos valores morais e políticos, nossas crenças e religiões, nossos mitos pessoais e coletivos, nossas instituições. Estamos dando sentido à vida. Aquilo que incluímos ou excluímos de nossas narrações depende da imagem moral que queremos construir e repassar. Através das narrativas recobrimos nossas vidas de significação. Elas reiteram e confirmam o canônico, nomeiam e explicam o desviante, legitimam e estabilizam o mundo. Na narrativa, imitamos a vida; na vida, imitamos as narrativas (MOTTA, 2013, p. 18-19).

Tendo como matéria-prima o acontecimento jornalístico, compreendemos a charge como uma narrativa factual que, ao contar uma história, percorre todo o caminho de uma narração com enredo, clímax, intriga e personagens. É um ato comunicativo, caracterizado pelo compartilhamento de experiências de grupos sociais. Sua comunicação é realizada por meio de um sistema de signos que têm entre suas características a coesão, a coerência, a intencionalidade, a informatividade e a intertextualidade. Como narrativa, a charge representa não apenas a sociedade na qual ela se constitui, como também as nações e o mundo. Ao narrar, ela conta tanto uma história em um único desenho, como também por meio de uma trama que constitui seus diversos episódios que, além de ligá-los entre si, os coloca em relação a um enredo mais amplo, que será trilhado de acordo com o desenrolar de novos acontecimentos.

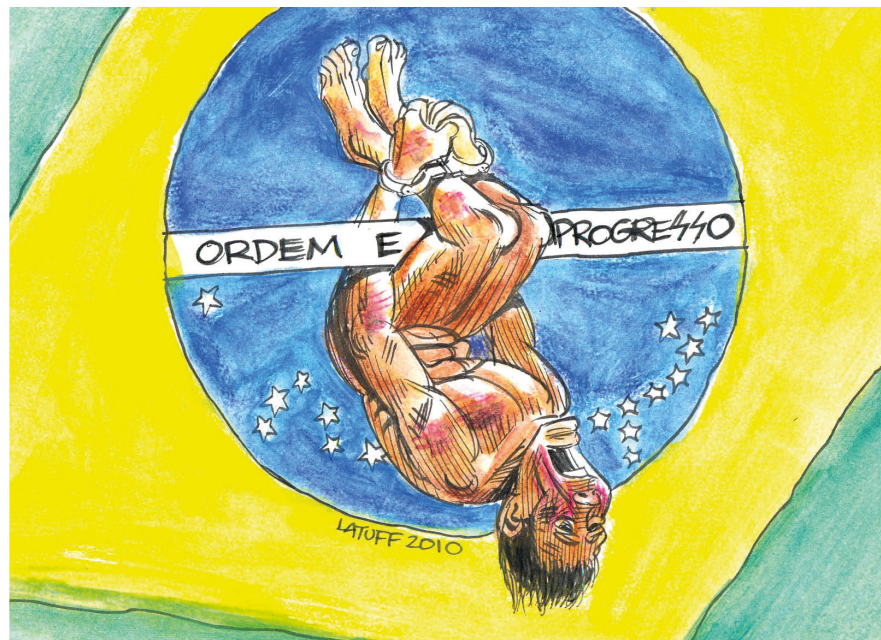
Neste estudo, para estabelecermos as relações entre as charges analisadas a partir do conceito pathosformel, adotamos como caminho metodológico a observação do *plano de expressão* da imagem, tal como proposto pela Análise Crítica da Narrativa, apresentada por Motta (2013), tendo como objeto de estudo três ilustrações do cartunista Carlos Latuff. Logo, nosso objetivo é observar, não apenas o conteúdo e a mensagem produzida, mas a forma, os gestos, os movimentos, os traços e as emoções nos quais cada imagem se aflora e captura o olhar do espectador. Aqui, trabalhamos a linguagem não verbal da charge, que se relaciona diretamente com a *metanarrativa*, ou seja, com a cultura e a consciência histórica.

Ativista político por meio de sua arte, Latuff sempre foi um crítico da grande mídia. Iniciou sua carreira como ilustrador em uma pequena agência de propaganda no centro do Rio de Janeiro e teve sua primeira charge publicada no boletim do Sindicato dos Estivadores, em 1990. Simpatizante do Movimento Zapatista e da causa Palestina, é também um grande crítico da polícia brasileira, destinando boa parte de seu trabalho a esse tema. Em seu site *Latuff Cartoons*, chama atenção a frase em destaque do cineasta Glauber Rocha: "A função do artista é violentar".

ANÁLISE DAS CHARGES: A RESSIGNIFICAÇÃO PATHOSFORMEL

GGeladeira, afogamentos, espancamentos, tortura psicológica, cadeira elétrica e o pau de arara eram alguns dos métodos de tortura durante o regime militar no Brasil, entre 1964 e 1985. Os relatos dessas histórias vêm daqueles que sobreviveram à repressão promovida ao longo de cinco mandatos presidenciais na ditadura, uma forma de política que age por meio da força e do autoritarismo.

Em 31 de março de 2019, com a proposta de lembrar os 55 anos do golpe de estado instalado no país, Latuff reproduziu em seu Instagram uma série de charges denunciando as torturas que ocorreram no Brasil durante o regime. Em três delas, publicadas em datas diferentes (2010, 2012 e 2013), chama atenção a fórmula *pathosformel* de Warburg, por registrar, com pouquíssimas variações, os mesmos traços, movimentos e gestos: um homem sendo torturado no pau de arara, uma das formas mais antigas de tortura, utilizada no Brasil desde a época da escravidão. Os torturadores colocavam uma barra de ferro ou pedaço de pau atravessando os punhos e os joelhos do preso, que ficava pelado. A vítima era pendurada, em uma posição que causava dores e agredida com choques, pancadas, queimaduras entre outros métodos de violência.



FIGURAS 1: Charge de Carlos Latuff de 2010

Fonte: [Instagram.com/carloslatuff](https://www.instagram.com/carloslatuff).

Publicada em 2010, a primeira charge de Latuff faz uma representação desse método ao colocar um homem pendurado na bandeira do Brasil, uma referência a metáfora do pau de

arara. A dicotomia da imagem logo salta aos olhos, pois a bandeira é o símbolo máximo da representação de uma nação e o branco da faixa com os dizeres “Ordem e Progresso”, no caso brasileiro, significa o desejo pela paz. Chama atenção ainda a potência dos gestos do homem. Ele está de cabeça para baixo, nu e algemado, com as mãos sobre os pés. A boca aberta e sua expressão facial marcada pelos olhos fechados, simulam um grito de dor e desespero.

A imagem tem os mesmos recursos e efeito visual de outras charges criadas por Latuff. Em 2012, um homem com o mesmo gesto aparece pendurado em um jornal que agora se transforma no pau de arara (Figura 2). Com o título, “O papel dos jornalões durante a ditadura no Brasil”, o chargista representa O Globo, a Folha de S. Paulo e o Estado de S. Paulo como veículos de comunicação apoiadores do regime militar. Na cena, o homem aparece com os mesmos traços e gestos de sofrimento e dor da Figura 1. Um detalhe apenas nas mãos. Essas, ainda mais juntas e com os dedos entrelaçados, tonificam a ideia de súplica, misericórdia e oração.



FIGURAS 2: Charge de Carlos Latuff de 2012.

Fonte: [Instagram.com/carloslatuff](https://www.instagram.com/carloslatuff).



FIGURAS 3: Charge de Latuff de 2013

Fonte: *Instagram.com/carloslatuff*.

Os mesmos traços, gestos e movimentos sobrevivem e ressurgem na charge de Latuff publicada em 2013 (Figura 3). Agora, o pau de arara é o braço de um militar. Segundo Latuff, uma referência ao antigo Dopinha, centro clandestino de prisão, tortura e desaparecimentos forçados, na rua Santo Antonio nº600 de Porto Alegre. A cidade foi marco da conexão repressiva entre Brasil e Uruguai sob cobertura da Operação Condor, articulação político-militar internacional firmada entre países da América do Sul como Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai, Bolívia e Brasil, à época em que neles prevaleciam regimes políticos comandados por militares.

Nota-se que nas três charges de Latuff, os planos de expressão, conteúdo e a metanarrativa dos desenhos nos forçam a pensar o tempo histórico, cultural e social sobre a história da tortura no Brasil.

Os gestos que se repetem nos traços de Latuff são diferentes de outras imagens sobre o tema, embora com a mesma crítica. O monumento *Tortura Nunca Mais* (Figura 4), arquitetado pelo piauiense Demétrio Albuquerque e inaugurado em 1993 em Recife, por exemplo, traz um homem pendurado por uma haste e em posição fetal, com referência ao estilo de tortura pau-de-arara, mas suas mãos não estão juntas, nem amarradas, como nas charges de Latuff. Na escultura, o homem segura com a mão esquerda a haste que o prende e suas pernas não estão presas com um ferro ou pau. Sua cabeça também não está de cabeça para baixo com a boca aberta. Portanto, não caberia dizer aqui que há exatamente um exemplo *Pathosformel* entre as charges de Latuff e a escultura de Albuquerque.



FIGURAS 4: Monumento Tortura Nunca Mais

Fonte: *O Reverso do Mundo*

No entanto, os movimentos de Latuff se assemelham a outras imagens, como na charge de Laerte (Figura 5):



FIGURAS 5: Charge de Laerte

Fonte: *Tribuna da Internet*

Na história do Brasil, os gestos *Pathosformel* presentes nas charges de Latuff também são vistos em imagens do século XIX sobre as torturas durante a escravidão, como na cena do pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret (Figura 6). Formado pela Academia de Belas Artes da França, o artista chegou ao Brasil em 1816, compondo a Missão Artística Francesa e, durante os 15 anos que viveu por aqui, nos legou uns dos mais importantes registros sobre a sociedade brasileira do início do século XIX. Dedicou-se a registrar o verdadeiro Brasil, com interesse especial em retratar a corte, a escravidão e a cultura indígena. Após retorno ao seu país, publicou em Paris, entre 1834 e 1839, os três volumes da obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, onde exibia as suas gravuras com comentários e descrições detalhadas.



FIGURAS 6: "Feiticos corrigendo os negros", de Jean-Baptiste Debret.

Fonte: *Voyage Pittoresque et historique au Brésil. Volume 2, 1835.*

Com o título *Feitores corrigem negros* (DEBRET, 1835, p. 84), a pintura de Debret pode facilmente ser relacionada às representações de tortura nas charges de Latuff, dois séculos depois. Apesar de, na cena, o homem não estar de cabeça para baixo, como nos gestos repetidos de Latuff, há ainda algo nos traços dos autores que se encontram: o homem nu, em posição fetal, amarrado com as mãos cruzadas sobre as pernas, também imobilizadas com algo entre elas. O braço do senhoril levantado com o objetivo de “corrigir” o escravo dá movimento a cena e a torna presente. Um movimento que faz transcender o quadro de Debret e o mover para outros tempos e épocas. Traços que sobrevivem e ressurgem dois séculos depois em contextos diferentes, mas com o mesmo objetivo: denunciar atos de tortura e violência entre dominantes e dominados no Brasil. Uma imagem que carrega, não apenas uma crítica a um acontecimento específico, mas, principalmente, a denúncia de um passado latente que dura, sobrevive e, infelizmente, insiste em aparecer.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, vimos que os traços e gestos sobreviventes, compreendidos por Warburg como *pathosformel*, também aparecem nas charges. Por meio do nosso objeto de estudo, analisamos como essas narrativas satíricas gráficas possuem temporalidade própria que põe em causa a percepção simplista de um modelo de tempo apenas cronológico e atual, específico a um momento. Na contramão dessa teoria, na charge, o passado e o presente podem se encontrar não apenas em seus temas e críticas, mas também nas técnicas e maneiras nas quais os acontecimentos são representados. Um passado latente que dura, sobrevive e explode também nos traços. Gestos e movimentos artísticos que se repetem e surgem em diferentes épocas e contextos por meio de uma cultura visual viva e presente na memória. Foi isso que percebemos nas análises das charges de Latuff sobre a tortura no Brasil durante a ditadura. Ao reconstituir e replicar diversas vezes em seus desenhos os mesmos movimentos e traços para criticar e denunciar as técnicas de tortura, o autor registra marcas de uma selvageria que se fixou desde o período da escravidão, mas que ainda reaparece em diferentes contextos políticos e sociais da sociedade brasileira.

Passadas mais de duas décadas do final da ditadura, a tortura ainda é prática constante nas delegacias, quartéis e prisões. Houve casos recentes de inocentes que confessaram crimes por não suportar mais os suplícios a que eram submetidos. Uma triste marca na História do Brasil, mas que devemos encarar com seriedade, se quisermos combatê-la.

Portanto, a charge não é um ponto fixo no tempo limitado. Sua temporalidade também se expande ao carregar em seus traços, os símbolos, a memória, a experiência, as fábulas, o mito e toda a cultura visual e práticas sociais do seu lugar de fala. Nesses desenhos, os riscos não são formas elementares simples ou apenas uma reta, mas pontas entrelaçadas com emaranhados significados, nos quais o passado, muitas vezes, ainda está presente na tinta do chargista.

REFERÊNCIAS

- AMNESTY INTERNACIONAL. **Global crisis on torture exposed by new worldwide campaign**. Disponível em: <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2014/05/amnesty-international-global-crisis-torture-exposed-new-worldwide-campaign/>. Acesso em 15/9/2020.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Brasil: Nunca Mais. Petrópolis, Vozes, 1985. BENJAMIM, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Volume 2. Paris: Firmin Didot Frères, 1835.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FLÔRES, O. **A leitura da charge**. Canoas, RS: ULBRA, 2002.
- FOCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- FONSECA, J. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- HALL, Stuart. **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: Sage Open University, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.
- MIANI, R. A. Charge: uma prática discursiva e ideológica. **Nona Arte**: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos, v. 1, p. 37-48, 2012.

MOTTA, L. G. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

PORTAS, D. Imagens Mi(g)rantes. In: Pergamum Teses Abertas da Universidade Pontifícia do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Disponível em: <http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/1012019_2014_pretextual.pdf>. Acesso em: 4 de maio de 2020.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, A. D. O acontecimento. In: TRAQUINA, N. **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

ROMUALDO, E. C. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo. Maringá: EDUEM, 2000.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.