



A cidade não cala, ri: representações sobre a cidade em charges produzidas no Rio Grande do Sul durante a Ditadura Civil-Militar

Dante Guimaraens Guazzelli*

Resumo: Esta comunicação pretende analisar a forma como é representada a cidade em algumas charges produzidas no Rio Grande do Sul durante a Ditadura Civil-Militar. Utilizarei para isto o material levantado pela pesquisa Memória Visual da Ditadura no Rio Grande do Sul, realizada durante o ano de 2012 pelo Centro de Assessoria Multiprofissional (CAMP) com financiamento da Comissão de Anistia, através do Edital Marcas da Memória. Esta pesquisa resultou na publicação do livro *Não Calo, Grito: Memória Visual da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul*. A charge é vista aqui como crônica e interpretação, já que, ao mesmo tempo em que documenta um determinado evento, ela apresenta um ponto de vista. Por estar inserida dentro de meio de comunicação (em geral o impresso), a charge apresenta tanto a opinião do artista que a produziu quanto a do meio no qual ela é divulgada, sendo o resultado do embate entre estes dois interesses. As charges que serão analisadas por esta comunicação apresentam três formas diferentes de representar a cidade: a cidade como cenário de eventos relacionados à repressão, a cidade como metáfora visual e a cidade como protagonista de eventos. No primeiro caso a cidade é apresentada como o lugar onde se dão determinados acontecimentos relativos à repressão, representando a sociedade civil brasileira. Devido às diferenças nas formas da repressão ao longo da ditadura, em determinados momentos representa-se a repressão nas ruas, e, em outros, afastada dos “olhos da cidade”. No segundo caso, a imagem da cidade é utilizada para representar o país ou a situação política. Já no terceiro, vemos a cidade sendo representada como vítima de um modelo econômico.

Palavras-chaves: Charges; Ditadura Civil-Militar; Rio Grande do Sul; Imagens.

Abstract: This communication aims to examine how the city is represented in some cartoons produced in Rio Grande do Sul during the Civil-Military Dictatorship. I will use this material raised by the research Memória Visual da Ditadura no Rio Grande do Sul, held during the year 2012 by the Centro de Assessoria Multiprofissional(CAMP) with financing from the

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Contato dante.guimaraens@gmail.com.



Comissão de Anistia, through Edital Marcas da Memória. This research resulted in the publication of the book *Não Calo, Grito: Memória Visual da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul*. The cartoon is seen here as chronicle and interpretation, since, while documenting a particular event, it presents a point of view. To be inserted into media (usually printed), the cartoon shows both the opinion of the artist who produced it as the media in which it is published, being the resulted in a battle between these two interests. The cartoons which will be analyzed in this communication show three different ways of representing the city: the city as the backdrop for events related to repression, the city as a visual metaphor and the city as the protagonist of events. In the first case the city is presented as the place to certain events relating to the prosecution, representing the Brazilian civil society. Due to differences in the forms of repression during the dictatorship, at certain times is to repression on the streets, and others away from the "eyes of the city." In the second case, the image of the city is used to represent the country or the political situation. In the third, we see the city being represented as a victim of an economic model that ultimately pollute and destroy the city. These cartoons record the emergence of the environmental movement in Rio Grande do Sul

Keywords: Cartoon; Civil-Military Dictatorship; Rio Grande do Sul; Images.

Esta comunicação pretende levantar algumas formas como é representada a cidade em charges produzidas no Rio Grande do Sul durante a Ditadura Civil-Militar. Utilizarei para isto o material levantado pela pesquisa Memória Visual da Ditadura no Rio Grande do Sul, realizada durante o ano de 2012 pelo Centro de Assessoria Multiprofissional (CAMP) com financiamento da Comissão de Anistia, através do Edital Marcas da Memória. Esta pesquisa, realizada por mim, pelo historiador Gabriel Dienstmann e coordenada pela Professora Carla Rodeghero, fez um levantamento de mais de cinco mil imagens (entre charges, fotos, cartazes, entre outras fontes), das quais foram selecionadas aproximadamente trezentas, que resultaram na publicação do livro *Não Calo, Grito: Memória Visual da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul* (RODEGHERO; GUAZZELLI; DIENSTMANN, 2013).

As charges que serão abordadas aqui são resultado deste levantamento e por isso são fruto de temáticas e problematizações que nortearam a pesquisa, marcada pela dinâmica existente entre a repressão estatal e as diferentes formas de resistência utilizadas pela oposição ao longo da Ditadura Civil-Militar brasileira. Assim, as charges apresentadas não são fruto de



reflexões sobre o fenômeno urbano, mas a respeito de acontecimentos e eventos políticos vividos durante este período. Por outro lado, pode-se perceber que representações sobre a cidade estão sempre presentes nestes trabalhos.¹ Optei por apresentar neste trabalho algumas destas charges, que apresentam três formas diferentes de representar a cidade: a cidade como cenário de eventos relacionados à repressão, a cidade como metáfora visual e a cidade como protagonista de eventos.

Foram selecionadas charges dos artistas Sampauro e Santiago, publicadas durante as décadas de 1960 e 70. Sampauro (Paulo Sampaio), nasceu em Uruguaiana-RS em 1939 e atuou em Porto Alegre entre 1955 até sua morte, em 1999. Durante o período abordado trabalhou nos jornais *Diário de Notícias* e *Folha da Tarde*. Sampauro foi um cartunista reconhecido internacionalmente, ganhando prêmios no Brasil e em outros países. Santiago (Neltair Rebés Abreu), nasceu em Santiago-RS em 1950 e começou a trabalhar no início da década de 1970, quando transferiu-se para Porto Alegre, atuando nas publicações *Folha da Manhã*, *Coojornal*, *O Pasquim*, entre outros. Santiago já ganhou diversos prêmios internacionais, incluindo 5 do jornal japonês *Yomiuri Shimbun*, um dos concursos de desenho de humor mais prestigiados do mundo. (RODEGHERO, GUAZZELLI, DIENSTMANN, 2013, p. 249-50).²

No primeiro caso, a cidade é apresentada como o lugar onde se dão determinados acontecimentos relativos à repressão, representando a sociedade civil brasileira. Devido às diferenças nas formas da repressão ao longo da ditadura, em determinados momentos representa-se a repressão nas ruas, e, em outros, afastada dos “olhos da cidade”. No segundo caso, a imagem da cidade é utilizada para representar o país ou a situação política. Já no terceiro, vemos a cidade como vítima de um modelo econômico que poluía e destruía a cidade.

A charge é vista aqui como crônica e interpretação, já que, ao mesmo tempo em que documenta um determinado evento, ela apresenta um ponto de vista. A expressão charge (que vem do francês *charger*, ou seja, carregar, exagerar) refere-se a “uma representação pictórica de caráter burlesco e caricatural (...) em que se satiriza um fato específico, tal como uma idéia,

¹ A constante presença da cidade em trabalhos de artes gráficas, especificamente no caso dos artistas gaúchos Santiago e Edgar Vasques, foi objeto do vídeo *Cidades Redesenhadas*, dirigido por Liliana Sulzbach e Cesar Graeff Santos disponível no sítio <http://www.youtube.com/watch?v=HRf9MCIr0y8>.

² Aproveito o espaço para agradecer a disponibilidade dos artistas e de suas famílias, que abriram seus acervos para a pesquisa. Sem a ajuda de pessoas como o Santiago e Maria Lucia Sampaio, não seria possível entrar em contato com estas imagens. Para mais informações sobre os artistas, visitar os *websites* <http://sampaolocartunista.blogspot.com.br> e <http://www.caminhosdosantiago.com.br>.



um acontecimento, situação ou pessoa, em geral de caráter político, que seja de conhecimento público” (FONSECA, 1999, p. 26)³.

A charge tem como objetivo fustigar a sociedade: por esta razão muitas vezes existe uma relação tensa entre chargistas e os donos do poder. A charge pode ser uma arma contra aquele que está sendo retratado, ou melhor, satirizado. Isto se dá porque é uma expressão visual, podendo obter um efeito superior ao discurso verbal, fixando imagens na sociedade. A charge

ajuda a traduzir os eventos, conflitos e grandes personagens políticos para a linguagem popular, tornando tais temas mais palatáveis para indivíduos iletrados e/ou socialmente excluídos. (...) Ela contribui para desmitificar e dessacralizar o poder, mostrando líderes e chefes de Estado como seres falíveis e, eventualmente, ridículos. Ao mesmo tempo, torna os assuntos políticos menos misteriosos e mais próximos do universo de compreensão do povo. (MOTTA, 2006, p. 18)

Por outro lado, ao utilizar-se de imagens presentes na sociedade, a charge “pode também ser um chamamento à ordem, um alerta sobre comportamentos desviantes, uma exigência de normas e regras que são desrespeitadas” (PESAVENTO, 1993, p. 17): por esta razão temos que ter sempre presentes os meios em que ela se insere, tais como veículos em que foi divulgada e público-alvo. Desde o século XIX a charge tem importante papel dentro de um jornal, tomando a forma de um editorial no qual o jornal expressa seu ponto de vista, ilustrando a posição política do jornal.

Assim, as charges e caricaturas constituem documentos muito ricos para o conhecimento histórico, já que podem ser vistas como crônica e interpretação, mostrando a visão que um grupo tem de um acontecimento. (MOTTA, 2006) Por estar inserida dentro de meio de comunicação (em geral o impresso), a charge apresenta tanto a opinião do artista que a produziu quanto a do meio no qual ela é divulgada, sendo o resultado do embate entre estes dois interesses.

³ A charge distingue-se do cartum pelo caráter específico do acontecimento tratado: assim, o cartum trata de temas mais genéricos, atemporais, até “universais”. Uma distinção mais complexa é a da charge e da caricatura: segundo Joaquim da Fonseca, a caricatura é um termo que abarca a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor e a caricatura pessoal. Por esta razão, alguns autores, como Rodrigo Patto Sá Motta, preferem referir-se ao desenho de humor editorial como caricatura e não charge. Optei por utilizar o termo charge e não caricatura, pois penso que este termo acaba se referindo mais a obras que se focam em personalidades, a chamada caricatura pessoal. Prefiro utilizar o termo charge, já que tratarei aqui de obras que tratam de situações e acontecimentos e não pessoas específicas. Além disso, penso que este termo é mais genérico, e, desta forma, de melhor utilização.



Ao mesmo tempo, as obras abordadas aqui têm como um elemento unificador o fato de serem *representações* acerca da *cidade*. Parto do conceito de representações proposto por Roger Chartier (2002, p. 74), segundo o qual a representação atesta

duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: de um lado a representação manifesta uma ausência, o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado; de outro, a representação é a exibição de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa.

Esta definição, extremamente popular nos meios históricos, é apropriada para meu trabalho: ao representar a cidade, ao mesmo tempo em que temos a presença de uma ausência, temos esta presença, que está carregada de sentido. Buscarei aqui levantar estes sentidos e analisá-los historicamente. As “representações da cidade tendem a assumir uma forma metafórica de expressão, com apelo a palavras e coisas que, associadas ao conceito de cidade, lhe atribuem um outro sentido” (PESAVENTO, 1999, p. 9). Assim, cada charge traz em si um significado dado à cidade, feito pelo artista.

Muitas vezes estas representações podem ganhar força e determinar a visão que se tem sobre esta cidade: “o que é interessante de verificar, em termos de identidade e memória, é que, por vezes, essa figuração imagética da cidade pode predominar, com seus sentidos subjacentes à cidade concreta habitada pelos homens” (idem, p. 15). Esta imagem da cidade é tanto fruto das sensibilidades pessoais quanto dos cruzamentos dos diferentes olhares a respeito do urbano: “as representações da cidade, construídas por cada um desses leitores, é que estabelecerão distâncias e aproximações, perguntas e respostas umas às outras, como num jogo de espelhos” (idem, p. 18).

As representações da cidade aqui abordadas têm como fundo a metrópole, a “cidade grande”: partindo de suas trajetórias, podemos depreender que, mesmo quando são retratadas cidades imaginárias, o ponto de partida é a vivência dos artistas em Porto Alegre. “Ora, uma metrópole propicia aos seus habitantes representações contraditórias do espaço e das sociabilidades que aí têm lugar”, podendo ser vista como o local da ordem e do caos, da violência e da paz. (idem, p. 19). “Assim, a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem por isso serem uns mais verdadeiros ou importantes que outros” (idem, p. 24): buscarei, partindo das charges abordadas, apresentar algumas representações a respeito da cidade.



Como afirma Sandra Pesavento (1999, p. 8), desde sua narrativa de origem bíblica “a cidade está destinada a ser centro de conflito”: esta característica é derivada da pluralidade de visões, discursos, grupos que se enfrentam dentro deste cenário. Durante a década de 1960, um espaço em disputa era o campo político: havia no Brasil, desde a década de 1950, o embate entre o projeto conservador e o nacionalista. Esta disputa levou ao Golpe de 1964, que instaurou a Ditadura Civil-militar, tornando vencedor o primeiro. Os novos donos do poder procuraram retirar do jogo político aqueles que se opunham ao seu projeto: desta forma, iniciaram uma forte repressão à oposição, fechando partidos, prendendo aqueles que tinham relação com o governo anterior, entre outras medidas (PEREIRA, 2010, p. 117).

Ao mesmo tempo, a oposição buscou novas formas de expressar-se: um exemplo disso foram as mobilizações realizadas pelo movimento estudantil a partir de 1966 e que tiveram ápice no ano de 1968, com eventos como a Passeata dos Cem Mil, realizada no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968. Neste momento, milhares foram às ruas exigir o fim da ditadura e foram brutalmente reprimidos pelas forças policiais, o que é narrado na **Imagem 1**. Nela Sampaolo mostra um policial armado e protegido com capacete e escudo no centro de uma grande cidade, enquanto dois vultos comentam que com esta proteção somente com bumerangue para atingi-lo. É interessante notar que o “fato”, isto é, o acontecimento que a charge narra não está presente: o enfrentamento das tropas repressoras com os manifestantes.

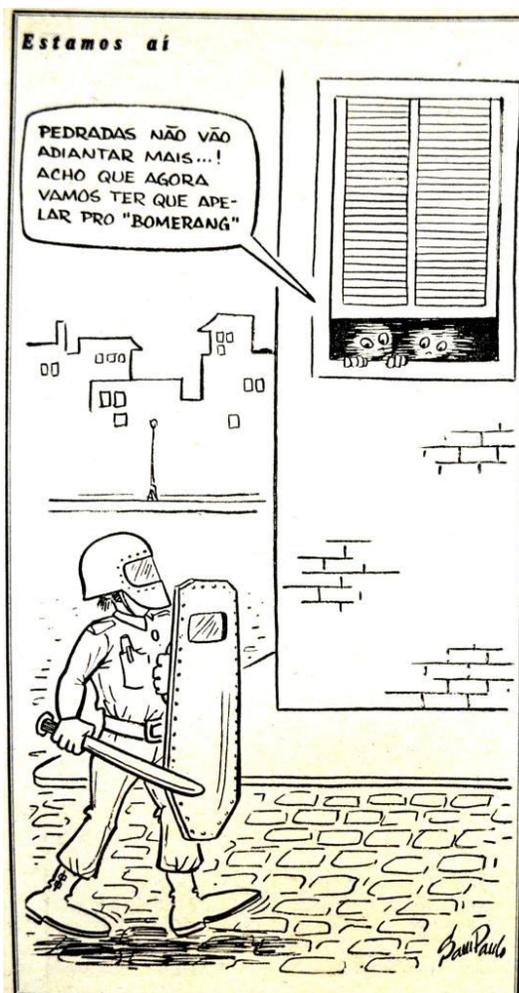


Imagem 1: charge de Sampaolo. *Folha da Tarde*, 8 de Agosto de 1968.
Acervo de Imprensa do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Está claro que este encontro toma contornos extremamente violentos, já que os protagonistas estão buscando proteção: o policial em sua “armadura” e os manifestantes nas “sombras”. É interessante notar que o artista foi um tanto profético, já que muitos dos que enfrentaram a repressão nestes anos acabaram por optar por organizações relacionadas à luta armada, o que lhes levou à clandestinidade”, isto é, a viver nas sombras (RIDENTI, 2008, pp. 55-60).

No que se refere à cidade, podemos ver que ela é o palco destes embates: nas ruas dos centros urbanos, sob os olhares de todos, é que se dá o conflito. Esta possibilidade foi modificada com o Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, que acabou por fechar o pouco espaço político que havia no país. Desta forma, setores da oposição vão para as “sombras” definitivamente, ao mesmo tempo em que a repressão aumenta e a tortura,



que sempre esteve presente nas práticas policiais brasileiras, converte-se no grande temor de todos.

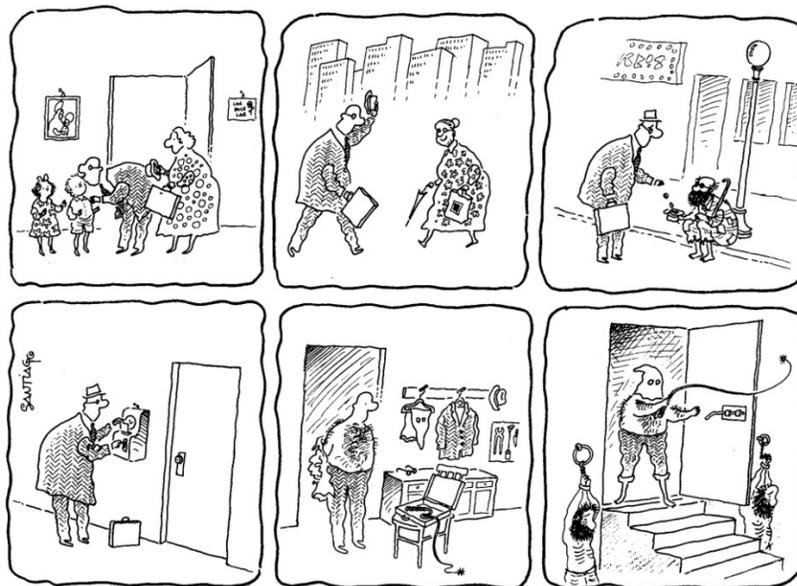


Imagem 2: Charge de Santiago sobre torturadores. Acervo pessoal do artista

A partir deste momento, vemos nas charges a presença da figura do torturador, representado com seu capuz e em mascorras, fazendo uma referência a carrascos medievais, o que é o caso da **Imagem 2**. “As referências a períodos antigos e distantes eram um recurso utilizado pelos chargistas para tratar da repressão no presente de forma velada, o que não impedia que seus leitores – ou uma parcela deles – soubessem que se tratava de eventos contemporâneos” (RODEGHERO, GUAZZELLI, DIENSTMANN, 2013b, p. 12): assim vemos uma preocupação dos chargistas em buscar formas de expressar-se que não atraíssem a atenção da censura. Na charge de Santiago vemos um exemplo de um bom cidadão, que, por acaso, é torturador: o artista questiona a relação da sociedade brasileira com a tortura, mostrando como esta prática está entranhada em nossa cultura. Ao mesmo tempo, ele retrata a cidade como um ambiente de paz, ordem e civilidade, em contraste com as mascorras “medievais” nas quais impunha-se o consenso. Diferentemente da Imagem 1, aqui o conflito acontece longe dos olhares dos habitantes das grandes cidades.

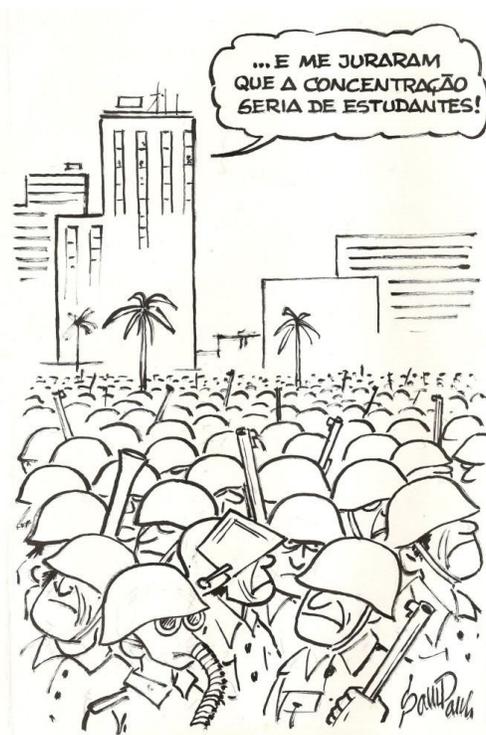


Imagem 3: Charge de Sampaio sobre mobilizações estudantis do final da década de 1970.
Acervo pessoal de Maria Lucia Sampaio

Já no final da década de 1970, quando o regime decidiu realizar a “abertura lenta gradual e segura”, os estudantes novamente vão às ruas para lutar pelo fim da ditadura e por mais liberdades democráticas. Um exemplo disso foram as mobilizações estudantis realizadas em Porto Alegre a partir de 23 de agosto de 1977: neste dia os estudantes da UFRGS tomaram as ruas pela primeira vez desde o AI-5. Para enfrentar a repressão, os jovens utilizaram-se de estratégias, como dividir o grupo para realizar diversos atos ao mesmo tempo, desta forma “driblando” a Brigada Militar. (RODEGHERO, GUAZZELLI, DIENSTMANN, 2013, p. 160; BORTOT, GUIMARAENS, 2008, p. 117-45) Ao mesmo tempo, como podemos ver na **Imagem 3**, a repressão estava extremamente mobilizada contra os estudantes, contando com uma nova arma: o gás lacrimogêneo. Sampaio faz referência a isto através do soldado que aparece em primeiro plano com uma máscara.

A charge expressa a extrema violência que era utilizada pelas forças policiais contra os estudantes: ela mostra que a cidade convertia-se por algumas horas em um campo de batalha, tal como ocorria nos primeiros anos da ditadura. Neste caso, podemos identificar que é representada a cidade de Porto Alegre e os locais onde se deram os conflitos, que foram no Campus central da UFRGS, entre a Avenida Osvaldo Aranha e a Avenida João Pessoa.



Imagem 4: Charge de Sampaolo. *Diário de Notícias*, 7 de abril de 1964.
Acervo de Imprensa do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Notam-se, assim, as relações entre as formas pelas quais a cidade foi representada e a dinâmica existente entre a repressão e a resistência durante a Ditadura Civil-Militar brasileira. Outra maneira de representar o urbano foi a utilização da cidade como figura de linguagem: a cidade é uma imagem na qual se abordam temas relativos a política nacional ou regional.

Este é o caso da **Imagem 4**: nela vemos o deposto presidente João Goulart e seu cunhado, o então deputado federal Leonel Brizola, saindo do prédio “Brasil”, sem dinheiro, após uma derrota no jogo – no caso o pôquer, que é utilizado como metáfora para as disputas políticas existentes no momento anterior ao Golpe. Na charge é feita referência a outro momento ápice da disputa entre os projetos políticos rivais, a campanha da Legalidade, em 1961, quando a mobilização popular liderada por Brizola impediu o golpe, que seria o primeiro “blefe” (GUAZZELLI, 2013). A cidade aqui representa o mundo, e os prédios os países; por terem perdido o “jogo” no qual disputavam o prédio/Brasil, os cunhados são expulsos de forma constrangedora.



Imagem 5: Charge de Sampaolo sobre Constituição de 1967.
Acervo pessoal de Maria Lucia Sampaio.

Já na **Imagem 5**, a cidade é cenário da “disputa” de dois homens pelo amor de uma mulher: aqui os dois partidos criados pelo Ato Institucional número 2, em 27 de outubro de 1965, são dois rivais que competem pelo amor de uma mulher, a Constituição de 1967.⁴ Para expor seu ponto de vista, Sampaolo transforma os partidos e a constituição em seres humanos e coloca-os em uma situação que ele considera que ilustra o momento político.

A partir da charge podemos ver a situação pela qual a oposição institucionalizada passava: ela estava “fora da festa”, isto é, não tinha participação nas decisões – no caso a Nova Carta não estava ao seu lado. De fato, esta Constituição instituiu todo o aparato legal utilizado pelo regime para reprimir seus opositores, o que trouxe complicações ao trabalho do MDB. (ALVES, 2005, p. 121-8) Por outro lado, vemos que, ao utilizar-se desta situação, o artista contribuía para perpetuar conceitos tradicionais de comportamento e de gênero: ele retrata a mulher como um troféu, atribuindo-lhe uma postura passiva à personagem feminina.

⁴ Apesar de não constar a data da publicação da charge, pela análise do estilo e pelo conteúdo, podemos depreender que ela é contemporânea da Constituição que entrou em vigor em 15 de março de 1967.



Imagem 6: Charge de Sampaolo. *Diário de Notícias*, 15 de fevereiro de 1966.
Acervo pessoal de Maria Lucia Sampaio

Enquanto nas charges anteriores são apresentadas cidades imaginadas, na **Imagem 6** é recriada de forma não-litera a cidade de Porto Alegre: ali vemos a antiga casa da Assembleia Legislativa do Estado (que atualmente é o Memorial do Legislativo) sendo alvo de um temido “cassador”. Através do jogo de palavras – “cassador”, o caçador que cassa deputados – Sampaolo nos remete às diversas cassações que ocorreram no legislativo gaúcho durante a ditadura: foram cassados deputados em 1964, 66 e 69. As cassações documentadas pela charge, as de 66, tinham como objetivo evitar que o governo perdesse na eleição indireta para governador, que ocorreria naquele ano. Assim, com a cassação de 26 deputados do MDB e três da ARENA evitou-se que o candidato que estava sendo articulado pela oposição e por setores da situação, o Professor Ruy Cirne Lima, vencesse (RODEGHERO, 2007).

Nos três casos acima, vemos o impacto que a experiência do fenômeno urbano teve para o artista: a cidade estava tão absorvida na sua visão de mundo que optou por utilizar-se dela para abordar acontecimentos políticos. Para finalizar, gostaria de abordar as charges que mostram a cidade de Porto Alegre como protagonista de eventos. Para tanto, utilizarei as obras relativas à poluição do Lago Guaíba. Aqui a cidade (Porto Alegre) é retratada como vítima de um sistema econômico predatório.

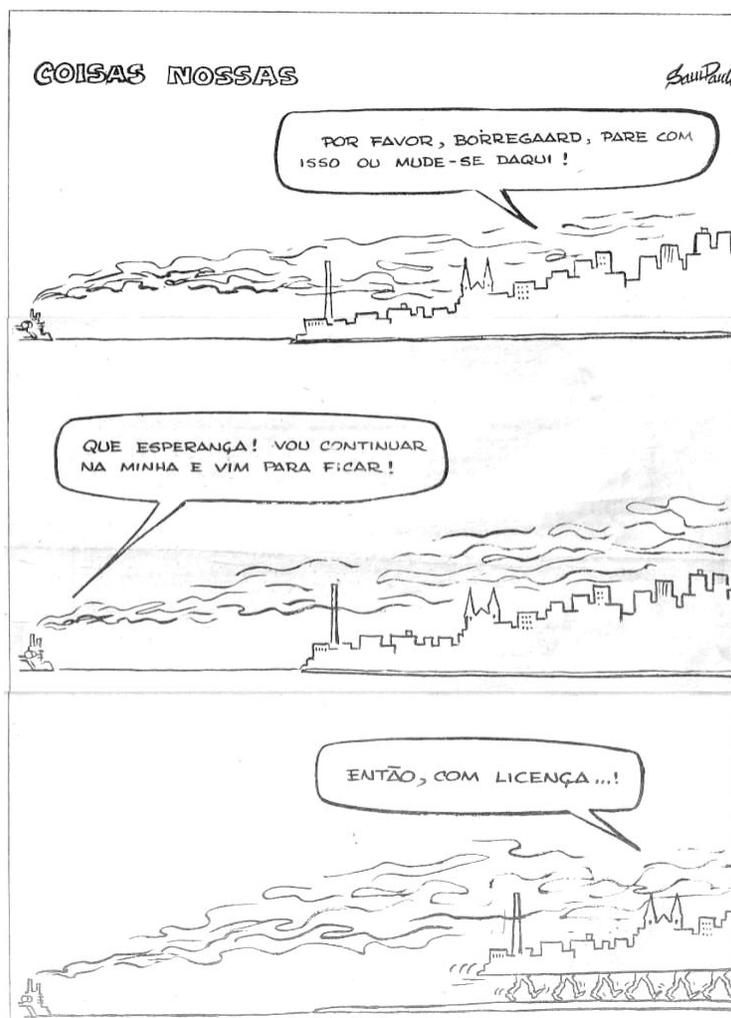


Imagem 7: Charge de Sampaio sobre o caso Borregaard. *Folha da Tarde*.
Acervo pessoal de Maria Lucia Sampaio

Para obter crescimento econômico, a ditadura buscou a implantação de grandes empresas estrangeiras, atraindo-as com incentivos como a instalação de fábricas sem seguir procedimentos custosos, como aqueles que diminuíam a poluição produzida. Este foi o caso da fábrica da empresa de celulose norueguesa Borregaard, estabelecida nas margens do Lago Guaíba, em frente à cidade de Porto Alegre. Logo após o início de suas atividades, em março de 1972, a capital sentiu que a Borregaard havia iniciado seus trabalhos: devido a falta de cuidado no despejo dos detritos, a cidade foi infestada por um odor fétido que causou grande revolta na população, além de tontura, irritação nas mucosas, náuseas e vômitos. (LUSTOSA, BENITES, 2008, p. 11)



A revolta da população foi registrada por Sampaolo na **Imagem 7**. Nela vemos um confronto entre Porto Alegre (representada por sua silhueta, na qual vemos pontos do centro, como a Usina do Gasômetro e a Igreja Nossa Senhora das Dores) e a fábrica da Borregaard.⁵ O desenho faz parte de uma série de obras denominadas, pelo autor, *Coisas Nossas*, produzidas entre a década de 1950 e 1970, e que tratam de temas referentes a acontecimentos relativos a Porto Alegre e ao Rio Grande do Sul. Ao utilizar esta expressão, Sampaolo faz uma ironia, já que parte da ideia de que o gaúcho é muito afeito ao que é de sua tradição: ele mostra questões que não seriam dignas de orgulho através desta expressão.

A charge busca mostrar o absurdo que existia naquele acontecimento: ao invés da fábrica modificar-se, retirando-se ou parando de empestar o ar de Porto Alegre, é a cidade que tem que se mudar. “O que está latente aqui é o poder descomunal que a fábrica tem: o artista está mostrando, de forma indireta, o absurdo do projeto do governo brasileiro, já que faz com que uma fábrica tenha mais força do que a população de uma grande cidade” (GUAZZELLI, 2012, p. 248-9).

Após esta repercussão negativa são realizadas mudanças na fábrica: em junho de 1974 assume na direção o general Breno Borges Fortes (por indicação do governador Sinval Guazzelli) e, em julho de 1975, os noruegueses saem da fábrica, passando para o Grupo Sul Brasileiro/Montepio da Família Militar, modificando o nome para Riocell. A fábrica foi estatizada em 1978 e privatizada em 1982; atualmente ela pertence a Aracruz Celulose. (LUSTOSA, BENITES, 2008, p. 17)

Estas modificações foram registradas por Santiago na **Imagem 8**: nela, Macanudo Taurino (personagem principal do artista, que representa o homem comum gaúcho), ouve uma notícia relacionada à direção da Riocell: vemos que a fala do rádio é datilografada, o que denota um caráter oficial. Próximo ao novo nome da empresa há uma intervenção do artista, lembrando o antigo nome (“A popular Borregaard”): “isso é um indício da repercussão que o nome tomou no imaginário do porto-alegrense, virando sinônimo de mau cheiro”. (GUAZZELLI, 2012, p. 249). Por outro lado, ao frisar o nome é ressaltado o fato de que esta não é uma empresa brasileira, ressaltando, indiretamente, a aliança entre o governo e o capital estrangeiro. Ao mesmo tempo, tal como a Imagem 7, é frisado o absurdo da situação na qual a fábrica está em uma posição de superioridade em relação à capital dos gaúchos.

⁵ Apesar de não termos a data correta, pelo estilo e conteúdo pode-se dizer que a charge foi publicada entre 1972 e 1975.



Imagem 8: Charge de Santiago. *Folha da Tarde*, setembro de 1976.
Acervo pessoal do artista

Já na **Imagem 9**, Santiago mostra, de forma bem explícita, o estrago que fábricas como a Riocell/“popular Borregaard” fizeram no “Rio”/Lago Guaíba: ele se transformou em alvo de dejetos da pior espécie, sendo comparado, pelo chargista, a um vaso sanitário (um penico).⁶ Há, na imagem, um contraste gritante: vemos homens, mulheres e crianças descontraidamente tomando banho no fétido e sujo Guaíba. Esta imagem tem como objetivo indignar a população, já que, neste momento, a possibilidade de banhar-se no Guaíba era algo próximo.

⁶ Existe um entendimento acadêmico já estabelecido há décadas que conceitua o “Rio” Guaíba como Lago. Para mais explicações ver MENEGAT, Rualdo *et al*(coord.). *Atlas ambiental de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998, p. 37



Imagem 9: Charge de Santiago.
Folha da Tarde, 1976.

O “caso Borregaard” foi muito importante para o movimento ambientalista, já que a partir dele a sociedade gaúcha tomou consciência da necessidade dos cuidados com o meio ambiente: “Ironicamente, os despejos malcheirosos da Borregaard vieram a constituir o fermento que fez crescer a massa ambientalista” (DREYER, 2011, p. 2). A partir deste evento, este tipo de demandas acabou por ter grande repercussão no Rio Grande do Sul, sendo representada por entidades como a Associação Gaúcha de Proteção Ambiental (AGAPAN).

Por outro lado, deve-se lembrar que as charges estavam inseridas em um meio jornalístico específico: todas elas foram publicadas no jornal *Folha da Tarde*, que pertencia à Companhia Jornalística Caldas Júnior. Esta empresa, segundo Caio Lustosa e Eva Benites, estava engajada na denúncia dos estragos trazidos pela fábrica em Guaíba devido a perdas financeiras trazidas ao proprietário da Caldas Júnior, Breno Caldas (2008, p. 12). Isto não quer dizer que estes artistas fossem obrigados a atacar a fábrica de celulose, mas sim que havia um maior interesse do jornal em publicar as denúncias.

Vale notar que estes acontecimentos foram formadores da atuação política dos artistas, fazendo com que eles se engajassem em demandas e lutas ambientais – o que é o caso de Santiago, que chegou a participar de ações públicas judiciais contra a sucessora da Borregaard, a Riocell. (LUSTOSA, BENITES, 2008, p. 20). Desta forma, as charges e



caricaturas constituem documentos muito ricos para o conhecimento histórico, já que podem “funcionar, simultaneamente, como crônica e interpretação, pois não é fácil separar o ato de informar e a ação de interpretar os eventos políticos” (MOTTA, 2006, p. 23).

Nestas charges, podemos ver que a cidade é um dos personagens principais que está em luta, estando do “outro lado do ringue” a fábrica da Borregaard/Riocell, que corporifica um modelo econômico. Porto Alegre é mostrada como vítima passiva das opressões sofridas pelos “milicos” e pelos “noruegueses”, e que não teria chance nenhuma. Esta imagem deixa de lado o fato de que a instalação da fábrica era fruto de negociações, nas quais, provavelmente, estiveram presentes autoridades representando o município de Porto Alegre. Vale ressaltar que esta representação tinha como sentido mobilizar a população contra o que estava ocorrendo.

Assim, apresentei algumas representações do fenômeno urbano realizadas pelos chargistas Sampaolo e Santiago durante a década de 1960 e 70. Procurei mostrar como a cidade foi relacionada à dinâmica da repressão e da resistência durante a ditadura: ao colocar a cidade como fundo do conflito, vemos que ele era percebido pela sociedade (ou pelos centros urbanos) cotidianamente. Quando há o recrudescimento da repressão e a militarização de parcelas da oposição, existe o contraste entre a civilidade e a paz das ruas da cidade e a tortura e o autoritarismo vividos nas “masmorras” (os “porões da ditadura”). Já no segundo caso abordado, tentei apresentar que, ao utilizar o urbano como metáfora visual para representar situações, pode-se ver a importância que esta vivência tomou na vida dos portoalegrenses. Finalmente, ao explorar as interpretações dos chargistas a respeito da poluição no Lago Guaíba durante a década de 1970, busquei qual a imagem da cidade que era divulgada pelos artistas, e quais os sentidos que lhe eram atribuídos.

Esta comunicação teve como objetivo, também, mostrar as possibilidades que a análise de charges pode trazer para o estudo da história, em especial no estudo das representações da cidade. Devido a questões relativas ao caráter do trabalho, busquei levantar mais problemáticas do que esgotá-las: espero que as obras apresentadas possam ser alvo de outras interpretações, com outros objetivos. Da mesma forma, através do levantamento foi possível perceber outras temáticas relativas às cidades – como intervenções no espaço urbano, a questão do surgimento das demandas relativas ao patrimônio histórico, entre outros. Porém, para uma melhor exposição, optei por abordar as apontadas acima.



Referências bibliográficas

- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil: 1964-1984**. Bauru: EDUSC, 2005.
- ARAÚJO, Maria Paula do Nascimento. **Memórias Estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.
- BORTOT, Ivanir José; GUIMARAENS, Rafael. **Abaixo a repressão: Movimento Estudantil e as Liberdades Democráticas**. Porto Alegre: Libretos, 2007.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittone Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- DELLA VECCHIA, Renato da Silva. **O ressurgimento do movimento estudantil universitário gaúcho no período da redemocratização: As tendências estudantis e seu papel (1977/1985)**. Tese (Doutorado em Ciência Política). Programa de Pós-Graduação em Ciência Política do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- DREYER, Lilian. **Borregaard: um marco da luta ambiental no Rio Grande do Sul**. Disponível em: <<http://poavive.files.wordpress.com/2011/04/borregaard-liliam-dreyer.pdf>>. Acessado em: 5 ago. 2012.
- FONSECA, Joaquim da. **Caricatura – a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- GUAZZELLI, Dante Guimaraens. A imagem que cheira mal: as charges de Sampaolo e de Santiago sobre o caso Borregaard/Riocell durante a década de 1970. **História Oral**. Rio de Janeiro, v. 15, n.1, p. 247-253, jan.-jun. 2012. Disponível em <[http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path\[\]=252&path\[\]=285](http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path[]=252&path[]=285)>. Acesso em: 15 fev. 2013.
- GUAZZELLI, Dante Guimaraens. O malabarista, a farda e o nanquim: O governo Jango e golpe nas charges de Sampaolo publicadas no jornal Diário de Notícias em março e abril de 1964. In: **Anais da II Jornada de Estudos sobre Ditaduras e Direitos Humanos**. Porto Alegre: APERS, 2013 (no prelo).
- LUSTOSA, Caio; BENITES, Eva. **Luta ambiental e cidadania: Da Borregaard e outros episódios**. Porto Alegre: Editora Da Casa/Palmarinca, 2008.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o Golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- PADRÓS, Enrique Serra; LAMEIRA, Rafael Fantinel. “Introdução – 1964: O Rio Grande do Sul no furacão”. In: PADRÓS, Enrique Serra et al. **A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul(1964-1985): História e Memória**. Volume 1: Da Campanha da Legalidade ao Golpe de 1964. Porto Alegre: Corag, 2009.
- PEREIRA, Anthony W.. **Ditadura e Repressão: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O diabo escondido (da arte do cômico). In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (coord). **Porto Alegre Caricata: A imagem conta a história**. Porto Alegre: EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993, p. 9-30.



- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- RIDENTI, Marcelo. Breve recapitulação de 1968 no Brasil. In: GARCIA, Marco Aurélio e VIEIRA, Maria Alice (org.). **Rebeldes e contestadores**: 1968-Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 55-60.
- RODEGHERO, Carla Simone. Regime militar e oposição no Rio Grande do Sul. In: GERTZ, René (org.). **História Geral do Rio Grande do Sul**. Passo Fundo: Méritos, vol. 4, 2007.
- RODEGHERO, Carla Simone; GUAZZELLI, Dante Guimaraens; DIENSTMANN, Gabriel. **Não Calo, Grito**: Memória Visual da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.
- _____. **Caderno Pedagógico**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013b. Parte integrante da obra Não Calo Grito: Memória Visual da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul.
- SOARES, Vânia Fonseca. **A Abertura Política e os Movimentos Sociais em Porto Alegre (1979-85)**. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- WASSERMAN, Claudia. O Golpe de 1964: Rio Grande do Sul, ‘celeiro’ do Brasil. In: PADRÓS, Enrique Serra et al. **A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985)**: História e Memória. Volume 1: Da Campanha da Legalidade ao Golpe de 1964. Porto Alegre: Corag, 2009.
- ZARDO, Murilo Erpen. **Operação farroupilha**: a transferência do governo estadual do Rio Grande do Sul para Passo Fundo durante os dias do golpe civil-militar de 1964. Monografia (Conclusão de curso de História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

Recebido em Julho de 2013.
Aprovado em Agosto de 2013.