

Elane Ribeiro Peixoto

Orientador:

Prof. Dr. Júlio Roberto Katinsky

C

RÔNICAS *URBANAS*: AS
AVENTURAS *DE UM*
CHARGISTA

148

pós-

RESUMO

A revista *Projeto*, especializada em arquitetura e urbanismo, publicou, entre os anos de 1980 e 1995, na seção especial intitulada *Vão Livre*, aproximadamente, 130 charges criadas por Paulo Caruso. Esses desenhos teciam comentários sobre as principais questões que animaram o debate arquitetônico desse período. A crise do modernismo, a poluição ambiental, a cidade congestionada e sem controle foram temas tratados pela habilidosa pena de Paulo Caruso a qual, assim como J. Carlos, deixou registros importantes da vida urbana que lhes foi contemporânea. O presente trabalho buscou estabelecer as correspondências entre a crônica, enquanto gênero literário, e a charge. Embora as linguagens tratadas sejam diversas, há entre elas proximidades curiosas e sutis.

PALAVRAS-CHAVE

Crônica, charge, cidade contemporânea, arquitetura brasileira, crítica, humor.

CRÓNICAS URBANAS: LAS
AVENTURAS DE UN
CARICATURISTA

pós- | 149

RESUMEN

La revista *Proyecto*, especializada en arquitectura y urbanismo, ha publicado entre los años de 1980 y 1995, en la sección especial titulada Vano Libre, cerca de 130 caricaturas creadas por Paulo Caruso. Los dibujos hacían comentarios sobre las principales cuestiones que animaron el debate arquitectónico de ese periodo. La crisis del modernismo, la contaminación ambiental, la ciudad congestionada y sin control fueron temas tratados por el habilidosa pluma de Paulo Caruso, que, así como J. Carlos, ha dejado registros importantes de la vida urbana que les fue contemporánea. El presente trabajo buscó establecer las correspondencias entre la crónica, como género literario, y la caricatura. Aunque sean lenguajes distintos, hay entre ellos proximidades curiosas y sutiles.

PALABRAS CLAVE

Crónicas, caricatura, ciudad contemporánea, arquitectura brasileña, crítica, humor.

URBAN CHRONICLES: THE ADVENTURES OF A CARTOONIST

ABSTRACT

Between 1980 and 1995, *Projeto*, a magazine specializing in architecture and urbanism, published a special section entitled *Vão Livre* which featured nearly 130 cartoons created by Paulo Caruso. These cartoons commented on the most important issues debated in the architectural world during that period. The Modernist crisis, environmental pollution, and a jammed and unrestrained city were some of the themes portrayed through the skillful pen of Paulo Caruso, who, just like J. Carlos, left important records of the urban life they experienced. This paper draws a link between chronicles, as a literary style, and cartoons. Though the languages used vary, there are interesting and subtle similarities between them.

KEY WORDS

Chronicle, cartoons, contemporary city, brazilian architecture, criticism, humor.

APRESENTAÇÃO

A seção Vão Livre da revista *Projeto* era destinada ao humor das charges de Paulo Caruso. A colaboração de Caruso com a revista data do início do periódico e estende-se até o momento de sua venda, em 1993. Observando o conjunto desse trabalho, disperso em mais de 100 charges, publicadas entre as edições de n. 13, de junho/julho de 1979, e n. 163, de maio de 1993, percebe-se que as criações compõem sínteses ricas das principais questões que animaram não só os debates próprios ao campo da arquitetura e do urbanismo, como também da vida política, cultural e econômica do país, sem deixar de lado – é claro – “vãos livres” para um pouco de lirismo.

O que justifica a atenção especial a essa seção da revista é o fato de, na prática do chargista, encontrarem-se formulações críticas expressas pela linguagem do desenho e do humor, que ainda não eram discurso no cotidiano da atuação dos profissionais de arquitetura. As declarações de outro Caruso, dessa vez Chico, contribuem para esclarecer de que forma a charge pode ser antecipadora:

“(...) o chargista começa a perceber que ele sabe mais das coisas do que supunha, ou do que objetivamente leu ou ouviu em algum lugar. Embora não saia à caça da notícia como o repórter – herói dos mamutes – e não escreva sobre os fatos – como o mamute chefe –, ele vai armazenando informações não objetivas e, aos poucos, uma sensibilidade tanto melhor quanto mais anormal de captar a realidade.

Isso porque, além da leitura dos jornais e principalmente dos colonistas políticos – os mamutes reis –, o chargista se alimenta de algo mais – o detalhe. Olhando as fotos – depois do videoclip, outra espécie em extinção –, vai atrás da pose, da ruga, do olhar, na ilusão de penetrar no pensamento dos figurantes.

E não é que ele quase consegue?

E o chargista é um mamute voador, um pterodátilo talvez, porque é o encarregado de voar, seu trabalho se desprende das letras, tem dimensões estéticas, por mais pessimista que seja o réptil que o perpetra.” (CARUSO, 1984, p. 23)

Alimentada pelo jornal e pelos acontecimentos do dia-a-dia, a charge pode, então, ser vista como crônica. É essa a proposição deste texto, que busca ver nos registros de Paulo Caruso, deixados na revista *Projeto*, fragmentos e comentários das questões importantes que atravessaram o tempo. A enormidade do trabalho de Caruso compreende os mais variados temas, podendo ser organizada nas visões da cidade, nos comentários dos eventos políticos nacionais e internacionais, nas discussões internas ao campo da arquitetura, nas licenças tomadas ao mundo das artes, nas rápidas transformações tecnológicas a caracterizarem os anos finais do século 20. Em seu conjunto, o trabalho do chargista oferece possibilidades de desdobramento tais que, por si, poderia ser tema de vários estudos.

A CHARGE COMO CRÔNICA, SÁTIRA E PARÓDIA

Candido (1992), no ensaio *A vida ao rés-do-chão*, conceitua o gênero crônica e traça seu percurso histórico na literatura brasileira. Esse texto se inicia com a afirmação de a crônica ser um gênero literário menor. O que à primeira vista sugere um juízo depreciativo torna-se, no decorrer do texto, um forte argumento para a afirmação da crônica como o tipo de literatura mais popular, próxima às vicissitudes da vida cotidiana. Em sua despretenção e origem plebéia, a crônica, lembra Candido, é filha do jornal e da era da máquina – não foi escrita, originalmente, para durar. Por essa razão, pondera o ensaísta, distancia-se do que possa ser monumental:

“Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos cadentes, pega o miúdo e mostra nele sua grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, – sobretudo porque quase sempre utiliza o humor.” (1992, p. 14)

Por considerá-la sob essa ótica, o lugar do cronista, para o autor, não é o de quem escreve observando a vida do alto da montanha, mas o de quem se coloca no rés-do-chão. É esclarecendo a proximidade entre o cronista e a vida que Antonio Candido restitui ao gênero sua dignidade e dimensão artística. Em suas palavras:

“Por meio de assuntos, das composições aparentemente soltas, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretenção, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição.” (1992, p. 13)

Rés-do-chão, a expressão empregada por Antonio Candido, tem dupla significação. Ao mesmo tempo em que indica a perspectiva do cronista, também nos remete à origem do gênero. Meyer (1992), em *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica*, reconstituiu a genealogia da crônica, identificando sua matriz no *le feuilleton*, espaço no pé da página dos jornais franceses do início do século 19, destinado ao entretenimento. Esse espaço do jornal comportava:

“(...) todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contavam piadas, se falava de crimes e monstros, se propunham charadas, se ofereciam receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticavam as últimas peças, os livros recém-saídos (...).” (1992, p. 96)

Meyer esclarece que o termo *feuilleton* era genérico e, aos poucos, passou a diferenciado, em consonância com seu conteúdo. Assim, surgiram os *feuilleton dramatique*, dedicados à crítica do teatro; *feuilleton littéraire*, à crítica literária; *variétés*, dedicados a assuntos diversos, entre outros. Também esse espaço, a partir de 1840, abrigou o romance em capítulos, o que configurou grande êxito. Segundo a autora, o sucesso francês não poderia deixar de frutificar no Brasil. Já no Império aponta o lançamento do jornal *O Chronista* (1836), o qual se fazia prole da experiência francesa.

O folhetim nos jornais brasileiros, na opinião de Antonio Candido, assumiu características próprias. Suas múltiplas transformações acabaram por torná-lo peculiar. No início de sua aculturação, caracterizava-se por ser um artigo ao pé da página, destinado às questões do dia, fossem elas políticas, artísticas, literárias ou sociais. “Ao correr da pena”, do *Correio Mercantil*, no qual José de Alencar escrevia (1854-1855), é lembrado como exemplo dos momentos iniciais do gênero. No processo de transformar-se em crônica, o folhetim, esclarece Candido, encurtou e perdeu seu caráter informativo, privilegiando sua outra face: a do entretenimento. Em consequência dessa metamorfose, a linguagem também se alterou:

“(...) tornou-se mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com seu quantum satis de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesmo.” (1992, p. 5)

A despretensão da linguagem, evitando o vocabulário pomposo e a sofisticação sintática, foi, em sua opinião, um processo de busca: *“(...) de oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo. E isto é humanização da melhor.”* (1992, p. 19)

Ao longo de toda a exposição de Antonio Candido, os valores imprescindíveis para compreender a dimensão do gênero crônica parecem ser a despretensão, a leveza, o lirismo, o pequeno, o aparentemente destituído de importância, o humor, o dia-a-dia. Mas, adverte o ensaísta, o cronista nada tem de frívolo ou ingênuo. Seu discurso comporta, para além de sua aparente rasura, outro nível de significação. Ele joga, paradoxalmente, com seus temas e exerce, com agudeza e perspicácia, a crítica social.

A correlação entre duas expressões artísticas não é um propósito que se realiza isento de riscos. A dificuldade de associar a charge à crônica acredita-se derivar, principalmente, da disparidade de suas linguagens: a palavra e o desenho. Agostinho define a charge:

“A charge, que sugere ‘pressão’ ou ‘carga’ sobre alguma coisa, é todo desenho que, passando pela caricatura, pelo ‘cartoon’ e pelo chiste, acrescenta o social, o comportamento do homem como animal inserido em um contexto social. Ela pode se completar ou não com o verbal. A charge dirige-se à ação do indivíduo dentro do social e, como consequência, necessita de vários elementos gráficos para materializar-se, tais como: cenário, espaço, perspectiva, movimento, onomatopéias e, às vezes, texto verbal para completar a ação ou para dar voz aos personagens.” (1999, p. 228)

A definição de Agostinho pouco contribui para estabelecer a proximidade entre o gênero crônica e a charge, porque se prende mais ao sentido imediato de comunicação do chargista. Entretanto, pode-se propor um outro nível de compreensão da charge, para além de seus recursos expressivos. Pode-se, primeiro, apontar sua origem como sendo semelhante à da crônica. Ela descende dos ilustradores de jornal, em uma época na qual a fotografia era ainda uma possibilidade técnica pouco disponível. Portanto, a charge é plebéia, filha dos tempos modernos, dos jornais, das revistas. Arte sem pretensão ao museu, a

charge é destituída de aura, no sentido formulado por Benjamin (2000). Foi feita para a reprodução mecânica, para circular em páginas que, no dia seguinte, como lembra Candido acerca da crônica e do jornal, servirão de papel de embrulho. Não é à toa que, muitas vezes, seu lugar nas revistas é o da última página, o que a remete ao pé de página, berço da crônica. Assim, despreziosa de nascimento, acaba, como sua correspondente literária, muitas vezes alçada ao espaço da erudição: o museu.

Chico Caruso se refere ao chargista como mamute voador, o que, à primeira vista, propõe uma posição definidora de uma visão do alto. Porém, essa figura de linguagem pode ser interpretada como menção a uma visão panorâmica, atenta à captura do detalhe. Mais ainda, mamute voador, presta-se a definir a sensibilidade rara, representada pelo absurdo vôo do imenso animal pré-histórico. É ainda uma imagem cômica, expressa pelo paradoxo de toneladas pairando pelo céu. Vista assim, essa figura de linguagem não se relaciona com a “visão do alto” a que se referiu Antonio Candido, mais própria à arte erudita. Parece mesmo é que o chargista, assim como o cronista, posiciona seu olhar para o rés-do-chão. Fala da vida de todos os dias, busca no detalhe, na ruga, como confessa Chico Caruso, uma visão singular. Mas diferentemente da crônica, essa visão é, em sua maioria, explicitamente ativa no sentido da crítica social, seja ela política, seja de costumes. Essa crítica se efetiva, sobretudo, pelo humor, outro ponto de tangência entre a charge e a crônica.

A questão do humor também permite discutir a crônica, segundo as características de dois outros gêneros: a sátira e a paródia. Sátira e paródia são aqui entendidas na definição de Hutcheon (1985). A autora amplia o âmbito tradicional do gênero paródia, pois considera que esse gênero, definido por uma relação de intertextualidade, nem sempre confronta de forma negativa o texto original. Esclarece, pela análise etimológica do termo paródia, que, muitas vezes, o texto primário, ou seja, o objeto do parodiador, é tomado como forma de homenagem e reverência. Nas palavras da autora:

“(...) a paródia é, pois, repetição que inclui diferença (DELEUSE, 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.” (1985, p. 54)

Na opinião de Hutcheon, há entre sátira e paródia muita confusão. Isso porque muitos teóricos compreendem a paródia como um tipo especial de sátira. Essa forma de compreensão da paródia, observa a autora, pretende não limitar o gênero ao restrito campo estético. Isso porque a sátira tem por alvo um propósito extramural, ou seja, sua função é social ou moral e visa à restauração de valores positivos. A definição tradicional do gênero sátira repousa na censura de costumes, instituições e idéias. Porém, para a autora, a diferença entre ambos os gêneros não está centrada nas referidas posturas em relação ao comportamento humano, mas no fato de seus alvos serem distintos. O propósito do parodiador centra-se no texto, objeto de seu interesse, não importando se sua ação sobre ele resulte em proposições morais. Seu objetivo é intramural. A sátira, ao contrário, é extramural. A confusão entre os dois gêneros também resulta de sua combinação, porque, muitas vezes, são utilizados ao mesmo tempo. Esclarece a autora:

“A sátira usa, freqüentes vezes, formas de arte paródicas, quer para fins expositórios, quer para fins agressivos (Paulson, 1967, 5-6), quando aspira à diferenciação textual como veículo. Tanto a sátira como a paródia implicam distanciação crítica e, logo, julgamento de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – ‘para distorcer, depreciar, ferir’ (Highet, 1962, 69). Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo.” (1985, p. 64)

Quando o chargista faz uso desses gêneros, o caráter popular da charge, com sua linguagem desprezível e cotidiana, esboroa-se e desaparece. Isso porque o outro redutor de distância entre a paródia e a sátira, a ironia, requer postura diferenciada do interlocutor do chargista. Em outras palavras, o uso do tropo, a implicar a compreensão do contrário do que está sendo afirmado, requer uma leitura mais sutil e menos imediata do texto ou do desenho. Mais ainda, a paródia, sendo uma relação intertextual, pressupõe, para a apreensão completa de seu sentido, o conhecimento do texto base. Nesse sentido, o chargista solicita um outro nível de erudição de seu leitor. Portanto, a charge pode revestir-se tanto de um caráter popular, quando impregnada pelo espírito da crônica, quanto também pode adquirir um outro estatuto, quando percorre as veredas da sátira e da paródia.

Em qualquer um desses gêneros, o humor é valor incontestável. Estendendo a apreciação desse recurso, feita por Antonio Candido sobre a crônica, ele é um fator de humanização. Para Candido, o riso restitui às coisas seu lugar, esclarecendo suas reais dimensões.

NA REVISTA PROJETO

O chargista Paulo Caruso é arquiteto. Iludido pelo fato que a destreza no desenho fosse aval suficiente para garantir bom desempenho na profissão, entrou para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP na turma de 1969. Não tardou a perceber sua ilusão, já que o desenho, para o arquiteto, é um meio de expressão para atingir seu propósito último: a construção do espaço. A falta daquilo que chamou de senso prático, sua inabilidade no canteiro de obras, foi decisiva para direcionar sua atuação de chargista já exercida no meio jornalístico¹. O ambiente universitário, entretanto, estimulou o jovem Caruso. Esse parece ter sido um itinerário comum a muitos artistas, mas seria exaustivo citar quantos deles passaram por escolas de arquitetura.

Voltando à questão do desenho, Paulo Caruso atribui sua fascinação por essa linguagem ao cinema, à televisão e aos quadrinhos. A revista *Mad*², criação de Harvey Kurtzman, conduziu suas incursões para uma linguagem alinhada à experiência americana. Em sua visão, tanto ele quanto o irmão Chico Caruso, também chargista, compartilham essa influência: “Com quinze, dezesseis anos, veio a revista *Mad* (...) É uma escola bem americana. Então, nossa linha de desenho é bem naturalista. A escola européia, a dos cartunistas, é mais caligráfica, mais sintética – os franceses, principalmente, desenvolveram isso.”³

(1) Paulo Caruso, nessa época, já trabalhava no *Diário Popular*.

(2) A revista *Mad* foi lançada em 1952, contou com os artistas Bill Elder, Jack Davis e Wallace Wood. Era uma revista de sátira ao *american way of life*. Sua história compreende dois momentos, divididos pela saída de Kurtzman e seus desenhistas, em função da desaprovação de sua idéia de transformar o gibi em um magazine (Ver *História da história em quadrinhos*, de Álvaro de Moya).

(3) Entrevista realizada em 17/06/99.

Além da inaptidão para as questões cotidianas da arquitetura, outro fator, esse de fundo contextual, impulsionou sua decisão para o trabalho de chargista – o ambiente político do final dos anos 60, a forte censura da direita e o patrulhamento ideológico da esquerda geraram, em sua visão, um clima contraproducente. Entretanto, por meio do desenho e de sua imaginação, comenta que pôde manter forte vínculo com a realidade e, assim, viu nascer um respeito pelo que fazia. Essa sua experiência está ancorada no rastro do *Pasquim*, periódico que representou uma fissura no controle dos meios de comunicação da época.

Mais tarde, a contribuição para a revista *Projeto* significou uma oportunidade para manter o vínculo com a profissão de arquiteto. Na revista, desenvolveu duas linhas de trabalho: a de ilustrador, que implicava condicionamento e sujeição ao conteúdo dos textos, e o trabalho do Vão Livre o qual, ao contrário, significava plena liberdade. Era também um espaço para realizar, como chargista, uma experiência, talvez menos ácida, de recurso ao lirismo, muitas vezes posto em par com a ironia, já que o espaço da seção permitia uma diversidade de temas não-vinculados, obrigatoriamente, às críticas políticas, embora essas não estivessem ausentes.

Os temas por ele desenvolvidos na seção Vão Livre compreenderam a cidade, a profissão do arquiteto, os comentários das políticas sociais e econômicas, os acontecimentos que comoveram o mundo, o registro das transformações velozes as quais bascularam os anos finais do século 20. Assim, segundo essa classificação, o conjunto do trabalho do chargista pode ser organizado e comentado dentro do período em estudo – 1980-1995.

Figura 1:
Fonte: *Projeto*, n. 108,
mar. 1988
Crédito: Charge de Paulo
Caruso



A CIDADE

As questões sobre a cidade quase sempre tiveram por fundo a metrópole paulista. O cenário urbano foi lugar da crítica ao desenvolvimentismo, correlato da poluição dos rios, da carência dos espaços verdes e públicos, dos tipos humanos burocráticos e vorazes capitalistas, do desprezo pela memória. A cidade formal e a cidade informal foram verso e reverso da mesma moeda, apresentando-se simultaneamente. De um lado, a aflição das moradias precárias invadidas pelas sempre e eternas enchentes que castigam os grandes aglomerados urbanos, cujo solo não mais possui a capacidade de absorção das águas. De outro, os altos edifícios que definiam uma paisagem insípida e também partilhavam (e ainda partilham) a mesma sorte (Figura 1).

A violência da grande cidade, seus habitantes anônimos e frágeis não passaram

despercebidos. O caos urbano, fruto de crescimento desordenado, com seus eternos congestionamentos e catástrofes, foi um filão inesgotável para o artista. Essa cidade violenta ensejou oportunidade para os comentários acerca da obsessão pela segurança. O medo, em sua forma epidêmica, contaminou a paisagem urbana, expressando-se nos edifícios de fisionomia de fortaleza ou ainda gestou o sonho dos paraísos de classe média, sintetizados nas formas de vida urbana artificial, presentes em enclaves, tais como os condomínios fechados. Nesse sentido, a charge publicada na *Projeto*, de n. 41, de junho de 1982, parece antecipar o fenômeno de proliferação dos guetos de classe média. Já seu título é sugestivo: *A felicidade ao alcance de todos (com mais de vinte salários – mínimos)*. A transcrição do texto que acompanha a cena bucólica, composta por casas de feições pitorescas, semeadas entre árvores, jardins e ruas animadas por gente que conversa, por crianças que brincam, por músicos e seus instrumentos, contribui para esclarecer esse sentido antecipador:

“Afinal de contas, lembrem-se, isto aqui é um Vão-Livre, e um Vão Livre que se preze tem que arejar as idéias. Daí fico pensando num lugar, um paraíso – classe média em que Adão e Eva passam por nós felizes e suados em seus agasalhos de ‘jogging’ correndo em direção à marca dos 2 mil e seiscentos metros. Os casamentos seriam feitos por ‘loucação’ renovável se assim o desejassem os ‘loucatários’ por mais cinco anos (...)

Os prédios não teriam mais de três andares, elevador só de serviço. Quem estivesse a passeio iria de escada mesmo, pra ajudar na circulação. (...) Todo mundo de bicicleta, quem quisesse pegava ônibus, sempre pontuais e em bom estado. Estaríamos livres de atropelamento, desastres automobilísticos e guardas de trânsito. (...)

Nesse mundo dissonante, as escadas seriam rolantes e as calçadas um tapetão, quem quisesse ia descalço pisando seus pés no chão...

O prefeito não precisaria ser o Jayme Lerner pra ser um bom sujeito, seria eleito sem nenhum tipo de vinculação ou pacote. (...)

Convenhamos, seria bem melhor do que estar aqui, de saco cheio, blasfemando contra a poluição, a especulação e a restituição do imposto que ainda não veio (...).” (CARUSO, 1982)

Esse pequeno texto é pleno de registros que não só expressam a estrutura desejada e vendida nos condomínios fechados, feitos à semelhança dos parques temáticos do imaginário Disney, mas expõe novos costumes, como a obsessão pelo culto do corpo e da busca pela saúde ou, ainda, tangencia a diversidade da organização familiar e prenuncia a dinâmica do *marketing* das cidades, pioneiramente, no Brasil, posto em prática em Curitiba, pelas administrações de Jayme Lerner. O fenômeno das cidades transformadas em mercadoria e servidas ao consumo dos turistas flui para essa mesma direção. A charge *Diário de um viajante de 5ª categoria para o 1º mundo*, publicada na edição de n. 101, de julho de 1987, porta interesse para a explicitação dessa cidade-mercadoria turística. Nela, os centros históricos preservados e o fenômeno das reconversões de antigos edifícios para usos terciários são vistos pelo chargista com entusiasmo, como modelo, diante de uma posição contrária, ainda corrente no contexto brasileiro dos anos 80. Seu entusiasmo pode ser sentido em observações, como as seguintes: *“Cidades intactas!*

Luca, Siena, Piza, Florença, praticamente todas as cidades toscanas preservaram seu centro histórico desde 1000, 1100. Uma reforma sem autorização dá cadeia. (...)

Construções antiqüíssimas abrigam modernos escritórios, sem nenhuma agressão ao meio ambiente. Os Bancos ocupam os mais belos palácios e até igrejas. Quer dizer, pra enfrentar a 'Vaticano Holding' só mesmo o 'capital multi-transnacional'...

Em todas as igrejas a 'Vaticano Holding' coleta moedas para a iluminação e descrição histórica dos monumentos. Bote uma moedinha e... FIAT LUX!" (CARUSO, 1987)

Nesse diário de turista de quinta categoria, a estetização dos tecidos históricos de cidades milenares, suas transformações funcionais, nas quais os serviços assumem primazia e o poder dos capitais financeiros transnacionais se afirma, na ocupação dos belos palácios, esboça-se uma nova realidade urbana. A percepção desse fenômeno estende-se para os elementos de identidade, questão que ganha relevo na medida em que a década de 1990 avança, pois contribuem para alimentar a publicidade de cidades que almejam a categoria e posição de globais. A charge *Paris é uma zona*, presente na *Projeto* n. 124, de agosto de 1989, é exemplar dessa dinâmica. Nela, a Torre Eiffel e a pirâmide do Grande Louvre são evocadas como símbolos de Paris, atestando a importância dos grandes eventos arquitetônicos na construção das imagens identitárias.

Os tecidos históricos ganham importância nos comentários sobre a cidade, no contexto da grande metrópole paulistana do final do século 20. Sua postura é sempre denunciadora do descaso com o patrimônio histórico. Nos muitos Vãos Livres dedicados ao assunto, proliferam casas ecléticas ameaçadas por novas construções e pela cupidez de muitos Faustos, cujo exemplo se encontra na charge publicada na edição n. 78, de agosto de 1985. Nesse Vão Livre, Muiriquitã encarna um barão provinciano que contempla extasiado a destruição do casario da avenida Paulista, acelerado na década de 1980, acreditando estar diante das positivas forças do progresso. Essa avenida é cena para outros comentários que, concomitantemente, protestam contra a destruição desse conjunto eclético e constituem sintoma de revalorização da arquitetura do século 19, iniciada nesse mesmo período (Figura 2). Esse fato traz à tona questões interiores ao campo da arquitetura que, na crítica ao movimento moderno, inicia a revisão de sua postura diante das realizações historicistas do século anterior. Assim, para a cidade sob a cobiça de muitos Faustos, existe, às vezes, um olhar terno, compartilhado com alguns dos convidados do Vão Livre, que

Figura 2:
Fonte: *Projeto*, n. 41,
jun. 1982
Crédito: Charge de Paulo
Caruso



surpreende uma fresta de sol, um pouco de chuva e faz pensar no inusitado encontro de Rubem Braga com a borboleta amarela, no centro do Rio de Janeiro. Tal como o cronista que persegue o balé do pequeno inseto pelas ruas da Cinelândia, pode-se imaginar o chargista vasculhando a cidade em busca de seus pequenos tesouros: as raras ilhas de vegetação, o centro histórico, aludido em um minucioso e detalhado desenho, até mesmo, pode-se dizer, carinhosamente elaborado.

NOS MEANDROS DA ARQUITETURA

Com o arquiteto, Paulo Caruso não é indulgente. A ironia que lhe reserva está, sobretudo, vinculada à auto-imagem construída sobre um sentimento de onipotência. O arquiteto é, então, visto como um demiurgo, tema que alimenta a charge da *Projeto* n. 29, de maio de 1981. Obra de um de seus convidados, o irmão Chico Caruso, essa charge parodia a linguagem dos memoriais de projetos arquitetônicos, aludindo à criação do mundo como uma criação arquitetônica. Na mesma página, o arquiteto se funde à própria criação: o bigode de Lucio Costa confunde-se com as cúpulas da praça dos Três Poderes. Coteja o arquiteto monumento e o arquiteto demiurgo um outro tipo: “*Dr. Consorte, o arquiteto sem sorte.*” Esse personagem, de olhos exorbitantes e ar apreensivo, é vítima de uma série de acidentes: a mosca está sempre presente em seu copo, as oportunidades de trabalho são perdidas, seu carro é transformado em sucata por uma betoneira. Assim, o infeliz personagem perde seus ares de criador para se tornar, ele próprio, uma frágil criatura.

A casa é uma máquina de morar (Corbu) Nada funciona (Paulo Caruso) é outra ironia que abre a charge da edição de n. 104, de outubro de 1987. A inversão dos sentidos de um dos dogmas mais conhecidos da arquitetura moderna anuncia a disposição, mesmo anacrônica, de rever suas utopias internas, particularmente a esperança nos avanços tecnológicos. Se a crítica se manifesta nessa charge, outras surgem para expor a crise no interior da própria disciplina da arquitetura. Em muitas ocasiões, a arquitetura parece estar reduzida a uma questão de estilo, a uma situação confusa e conflitante, uma verdadeira Torre de Babel. Nesse sentido, elas revelam a anêmica discussão teórica, a superficial compreensão das questões debatidas, principalmente ao longo dos anos 80, quando emergem, com mais força, as frustrações do ideário moderno. Essa crítica, esvaziada de sua real significação, ou seja, o questionamento das idéias de progresso, dos valores positivos da ciência, da universalidade das necessidades humanas, reduz-se à atitude leviana da apropriação de formas esvaziadas. Exemplos curiosos, frutos dessa disposição, são as charges publicadas nas edições n. 135, de outubro de 1990, n. 147, de novembro de 1991, e n. 154, de julho de 1992. Na primeira dessas, há a referência à criação de um estilo arquitetônico: o estilo portfólio, que pode ser definido por um somatório de linguagens, aludindo à afirmação da diversidade como postura da pós-modernidade. Essa diversidade explode em elementos a ganharem a força de estilemas repetidas e vulgarizadas. A questão do novo historicismo e da sensibilidade retrospectiva, marcas de experiências arquitetônicas da década de



Figura 3:
Fonte: *Projeto*, n. 135,
out. 1990
Crédito: Charge de Paulo
Caruso

1980, estão também contempladas na presença de colunas e na menção ao “neocolonial infantil”, mais um novo estilo posto na ordem do dia. No *Vão Livre* da *Projeto* n. 154, a obra do arquiteto é um conjunto de referências das mais diversas origens, uma colagem e sobreposição de vozes cacofônicas (Figura 3).

Caruso nunca é completamente negativo. Mantém momentos de trégua com os arquitetos. Esses momentos são dedicados à fantasia, sejam as suas ou a de seus convidados. Em geral, envolvem o vocabulário específico da arquitetura, seus instrumentos de trabalho, seus expoentes, como Lucio Costa, Niemeyer ou Artigas. Para esses últimos, os comentários nunca são ácidos, a atitude é a de reverência, como, por exemplo, as caricaturas de Niemeyer e Costa empinando pipas nas formas de Brasília e das colunas do Palácio da Alvorada (*Projeto*, n. 106, dez. 1987).

Embora a arquitetura moderna fosse colocada em questão em várias oportunidades do *Vão Livre*, a atitude respeitosa em relação aos seus mais destacados arquitetos foi uma constante.

Para se redimir junto dos arquitetos, Caruso propôs outras visões sobre esses profissionais: arquitetos-médicos que operam sobre o plano de Paris, ou arquitetos-meninos atentos e concentrados na montagem de um grande quebra-cabeça armado sobre a planta de Barcelona. Paris e Barcelona são as duas cidades que despontam como referências importantes para novas posturas no campo do urbanismo (*Projeto*, n. 69, nov. 1984; n. 68, out. 1984). Ambas oferecem exemplos de criações de eventos arquitetônicos e operações pontuais, construídas sobre o consenso dos agentes sociais em substituição à crença no planejamento da cidade como um todo. Mesmo que o arquiteto chargista não tivesse consciência das novas orientações urbanísticas, o fato de utilizar-se dos planos dessas duas cidades é sintomático das preocupações vigentes no período.

AS PARÓDIAS SOBRE AS ARTES E A CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA

As páginas do *Vão Livre* serviram ao seu “editor irresponsável” para muitos outros propósitos, entre eles, para falar de arte. Em geral, esse tema foi abordado com paródias, o que abrangeu não só a recorrência à intertextualidade, mas também às sutilezas das abordagens figurativas. Assim, episódios famosos da história da arte foram recriados. Em uma dessas recriações, Mondrian ensaia o processo inicial que o levou à linguagem abstrata, a partir da redução das formas naturais (*Projeto*, n. 152, maio 1992). A batalha do incansável Cézanne diante do Monte Saint Victoire é recriada na capa da *Projeto* n. 33, de agosto de 1981. Nesse surpreendente desenho de Paulo Caruso, não só se pode ver a referência à



Figura 4:
Fonte: *Projeto*, n. 152,
maio 1992
Crédito: Charge de Paulo
Caruso

foram tribunas para palavras de ordem contra a poluição, a destruição das matas, a ausência do verde na grande metrópole, entrecortada pelo fluxo incessante de veículos e construindo paisagens desenhadas por viadutos de concreto. A natureza parece mitificada. O homem é sempre mostrado em duas perspectivas: de um lado, o corruptor, aquele que destrói, polui e macula; de outro, o que sofre as conseqüências de seus próprios atos, tornando-se, assim, fragilizado pela imensa cidade, pela dinâmica do desenvolvimento, destituído das forças com as quais constrói o mundo da cultura. Não faltam às páginas do *Vão Livre* comentários a alimentarem a consciência ecológica, estabelecendo vínculos sincrônicos com o pensamento de seu tempo. Entre esses comentários encontram-se as ironias reservadas às mulheres e seus casacos de pele, às expedições do francês Jacques Costeau pela Amazônia em busca dos segredos do boto cor-de-rosa (*Projeto*, n. 76, jun. 1985).

Na medida em que se transforma nessa tribuna, a seção *Vão Livre* presentifica um outro fenômeno de seu tempo: o surgimento de novas categorias identitárias, que reúnem sob suas reivindicações um número considerável de militantes. A questão ecológica atravessa fronteiras e fermenta eventos e organizações em escala mundial. Entre esses eventos, encontra-se a Eco 92, objeto de comentário da charge publicada na *Projeto* n. 151, de abril de 1992. Nesse exemplo, as contradições dos megaeventos são objeto do lápis ferino de Paulo Caruso. Mais do que fóruns com verdadeiros poderes de atuação, esses encontros se tornam os equivalentes de shows musicais, capitalizados da mesma forma dos jogos olímpicos ou os fóruns sociais contra os abusos da globalização. Constituem a imagem invertida do que pretendem negar. Neles, pode-se também perceber um sentido de comemoração, na equivalência do bicentenário da

pesquisa do artista francês, mas, virado de cabeça para baixo, revela a dupla e paradoxal face da grande cidade: abundância, petrificada nos grandes edifícios, e escassez na favela apinhada. O surrealismo de Dali e de René Magritte inspiram a charge de Caloi, inteligentemente criada a partir dos instrumentos cotidianos dos arquitetos: o nanquim se derrama em rio, tachinhas se metamorfoseiam em cogumelos gorduchos, borracha e clipes se transformam em esculturas, a curva francesa se desfaz em chuva (*Projeto*, n. 123, jul. 1989). Também Michelangelo é lembrado pela referência ao David e, nessa irreverente lembrança, Paulo Caruso e seus convidados brincam com o estatuto sagrado da obra de arte, retirando-a de seu templo, o museu, para devolvê-la à vida de todos os dias (Figura 4).

As referências à consciência ecológica em processo de formação e consolidação são múltiplas. Inúmeras são as charges que se dedicaram a tratar as relações do homem com a natureza e da presença desta na cidade. As páginas do *Vão Livre*

Revolução Francesa ou da descoberta da América, expondo outra obsessão presente nos anos finais do século 20. Por essa razão, a Eco 92 parece estar bem sintetizada na observação do chargista: “*Eco 92: o capitalismo selvagem pensando no verde*”! (*Projeto*, n. 141, maio 1991)

OS GRANDES COMENTÁRIOS

O lápis de Paulo Caruso teceria, ainda, no âmbito nacional, comentários sobre políticas econômicas, falência de instituições, crise econômica dos anos 80, aprofundamento das diferenças sociais, emergência e supremacia do capital financeiro que deixa, na cidade, sua marca indelével: os anúncios de néon dos grandes bancos. Nesse sentido, aparecem as charges destinadas a escarnecer o Banco Nacional de Habitação, o BNH, visto não como promotor de políticas justas na área de habitação, mas, ao contrário, como apropriador da prática dos bancos comerciais, buscando aferir os mesmos lucros, ou, ainda, encobrir manobras de políticos corruptos. As blagues do chargista, atribuindo ao BNH “*o sonho de casas impróprias*” (*Projeto*, n. 64, jun. 1984), sinalizam a condição moribunda dessa instituição nascida no ano de 1964 com o propósito, segundo Bolaffi (1979), de empreender uma das principais ações do governo militar para debelar o processo inflacionário instaurado. Entretanto, como observa o mesmo Bolaffi (1979), a problematização da habitação social foi mal equacionada, com o efeito de alavanca pretendido com a construção civil, de gerar trabalho e impulsionar a indústria, não se efetivando. O BNH, com a atribuição posterior de gerir o Fundo de Garantia do Tempo de Serviço, tornou-se o segundo maior banco do país. Entretanto, a orientação dessa instituição, desde seus momentos iniciais, era de transferência de suas funções à iniciativa privada. O colapso do Banco Nacional de Habitação, ridicularizado e denegrado nos textos de Caruso, pode ser entendido em uma dimensão simbólica: pensado como forma compensatória para legitimar um estado de exceção dos direitos democráticos e alicerçado pelo sonho da casa própria, o fim dessa instituição sinalizaria a própria instabilidade da ditadura, implantada na década de 1960 e que, na década de 1980, ensaiava seus passos finais.

O país da burocracia não ficaria imune às ironias de Paulo Caruso. O chargista cria personagens minúsculos, acomodados em gigantescas cadeiras, a examinar, em seus pequeníssimos detalhes, as toneladas de documentos inúteis. Se a burocracia é vista com desdém, a morte de Tancredo Neves é registrada com deferência. Nesse desenho, a comoção nacional ficou expressa. Nele, tudo é imobilidade e silêncio. Apesar do céu azul e da grama verdíssima, nem mesmo o vento parece soprar (*Projeto*, n. 74, abr. 1985).

À Nova República corresponde um plano cuidadosamente apresentado na charge da edição n. 90, de agosto de 1986. Nessa, um arquiteto apresenta um projeto, de desenho elaborado e preciso em seus detalhes. Porém, esse plano-projeto não é garantia de seu sucesso. A metáfora presente antecipa os malogros da era Sarney. Esse último, na presidência da República, e Dílson Funaro, no Ministério da Fazenda, instituíram um plano econômico acompanhado de uma nova moeda, o cruzado – outra cruzada contra a inflação que, ao final do



CLIENTE ESTRELA DE UM BANCO 24 HORAS COM FUNDO NOMINATIVO E LIQUIDAZ. IMEDIATA

Figura 5:
Fonte: *Projeto*, n. 127, nov. 1989
Crédito: Charge de Paulo Caruso

... ENQUANTO 1989, NA PRAÇA DA PAZ CELESTIAL...



Figura 6:
Fonte: *Projeto*, n. 122, jun. 1989
Crédito: Charge de Paulo Caruso

governo Sarney, em 1988, atingiria o índice de 1.038% ao ano. A nova República, mesmo celebrando as eleições livres, em termos de política econômica, dava sinais de malogro. Skidmore (1998, p. 276) esclareceu o processo em que a fuga de capitais se processava por meio da indexação da economia e dos juros altos, que transformaram o país em paraíso tropical para os especuladores financeiros.

Essa situação não passou despercebida ao olhar perscrutador de Paulo Caruso. Na charge da *Projeto*, n. 127, de novembro de 1989, a paisagem urbana se ilumina com as luzes dos grandes bancos. Mas não seriam só esses os novos elementos da fisionomia das cidades – as antenas parabólicas pontuam os altos edifícios de avenidas movimentadas: o tempo acelera e o espaço se contrai (Figura 5).

O chargista se voltou também para o mundo, para acontecimentos abomináveis, como o massacre da praça de Tianmen. O franzino professor de literatura enfrenta, em ameaça solitária, um tanque de guerra. Assim como a queda do muro de Berlim, realizada em 9 de novembro de 1989, o incidente da praça da Paz seria outro momento simbólico do final do século 20. Ele encerraria a história do planeta em sua bipolarização. Nessas circunstâncias de mundo, Fernando Collor de Mello, com seu ego hiperexpandido, iniciaria a condução do país em direção ao neoliberalismo. Ponto final: as charges de Paulo Caruso contribuíram para compreender a transição do Brasil e do mundo durante os anos finais do século 20. Provocando o riso, o chargista esteve a dizer coisas sérias (Figura 6).

O RISO EM PAULO CARUSO

O riso nas charges de Paulo Caruso assumiu diferentes gradações, porque o cômico que ele propôs se apoiou em uma considerável gama de variações. Estas podem revelar suas nuances, por intermédio do pensamento de Cícero. A recorrência ao filósofo romano pode parecer anacrônica, na medida em que o riso do século 20 revestiu-se de outra importância, percorrendo um longo caminho entre a condenação platônica e sua consideração como ato filosófico. Essa trajetória é brilhantemente esclarecida no estudo de Alberti (1999). Contudo, o que se pretende não é a discussão sobre o estatuto do riso, mas a dos meios de excitá-lo dentro do discurso. Assim, o desdobramento do cômico de palavras e de coisas, realizado por Cícero em *De l'orateur*, presta-se à análise dos recursos utilizados por Paulo Caruso em suas charges.

Retomando a categoria do cômico de palavras, Cícero identifica:

- O uso de palavras com duplo sentido;
- a mudança de letra em uma palavra;
- o uso da análise etimológica para demonstrar a inadequação de um nome;
- o uso de uma palavra em sentido literal;
- a citação literal ou ligeiramente modificada de um verso;
- o uso da alegoria (emprego de máximas), metáfora, antífrase, antítese;
- a traição da expectativa do ouvinte pelo recurso de ditos inesperados.

Em relação ao cômico de coisas, Cícero observa: *“A graça das coisas e dos pensamentos são infinitas como espécie, muito reduzidas como gênero. Frustrar a expectativa, zombar do caráter do outro, escarnecer do seu próprio, usar exagero, dissimular o seu pensamento, fingir-se naïve, recorrer à tolice, é isso que faz rir.”*⁴

Essa síntese é ainda desdobrada em:

- Semelhança de imagens que fazem rir e visam, habitualmente, a uma deformidade ou defeito do corpo, comparado a algo mais feio;
- exageração;
- esclarecimento de uma idéia oculta em um pequeno fato ou mesmo o sentido de uma palavra;
- uso da ironia (nomear honoravelmente uma ação baixa);
- fingir ingenuidade;
- explicar um fato por uma conjuntura contrária à verdade;
- fazer uso de contrastes;
- tomar a palavra de alguém em sentido distinto do que lhe foi, originalmente, conferido;
- recorrer a absurdos.

A associação do cômico de palavras com o de coisas é, na opinião do filósofo, um meio de intensificar seus valores risíveis. Quando se pensa o cômico proposto por Paulo Caruso, nas charges do *Vão Livre*, com indicações de Cícero, observa-se que os jogos de palavras são muito comuns e variados. Compreendem a inversão de uma expressão, como, por exemplo, a autodenominação do artista como “editor irresponsável” do *Vão Livre*; as expressões ou frases emprestadas de outros contextos e tomadas literalmente, como a cena da cidade inundada, com uma vítima da inundação cantando uma canção famosa: *“... foi um rio que*

(4) CÍCERO, *De l'orateur*, p. 317. Tradução da autora.

passou em minha vida.” (Projeto, n. 108, mar. 1988). Há ainda o jogo com os múltiplos sentidos das palavras, como nos exemplos:

“Finalmente explicado o caos nas grandes cidades: confundiram PLANTA, CORTE e ELEVAÇÃO de um edifício com CORTE DAS PLANTAS PARA ELEVAÇÃO DE EDIFÍCIOS.” (Projeto, n. 13, jun./jul. 1979)

“Engenheiro quando tem visão de conjunto vende pro BNH.” (Projeto, n. 30, jun. 1981)

As semelhanças fonéticas também encontram lugar. O pesquisador Jacques Costeau tem seu sobrenome ligado ao verbo custar (*Roberto Marinho pagou tudo o que o Jacques Costeau*, Projeto, n. 76, jun. 1985).

O cômico, denominado por Cícero de cômico das coisas, é trabalhado freqüentemente associado ao cômico das palavras, realizando as recomendações do antigo filósofo. Muitas vezes, essa associação abole, inclusive, a palavra, mas o vínculo permanece porque o recurso utilizado é próprio do cômico da palavra ausente, como, por exemplo, a metáfora traduzida em imagens: a cidade como um quebra-cabeça ou vista como um tapete sobre o qual se esconde a sujeira; o arquiteto como cirurgião. O recurso à incongruência é também comum e vários são seus exemplos: diante da cidade, o comentário: “*eu lavo, você enxuga*”; ou o pintor o qual executa sobre a tela um desenho que nada remete à observação de seu modelo ou, ainda, a construção do edifício associada aos procedimentos da cozinha. O absurdo, de par com a incongruência, é utilizado no cômico de coisas: carros personificados que almoçam estradas espaguete, edifícios que citam máximas populares.

O riso de outrem ou de si é polarizado de acordo com as circunstâncias da charge. Há uma tendência mais franca e aberta, quando se dirige ao sentimento demiurgo dos arquitetos; outra, mais ácida, quando destinada ao escárnio dos poderosos, e há um riso triste, quase não-riso, quando o foco recai sobre as grandes atrocidades humanas.

O riso do outro e de si abre espaço para falar da utilização da caricatura na charge de Paulo Caruso. Esse gênero é relativamente recente na história da arte. Gombrich (1986) atribui seu aparecimento aos irmãos Caracci e não deixa de mencionar as pesquisas de Leonardo da Vinci acerca das expressões humanas, assim como a importância da obra de Domier. Considera que a caricatura é um forte argumento a corroborar seu pensamento sobre o experimentalismo e a equivalência na obra de arte. O experimentalismo referido pelo autor diz respeito ao fazer do artista, suas pesquisas, no intuito de atingir um efeito, uma sugestão de matéria, ou de expressão de um sentimento. A equivalência é o princípio do semelhante no dessemelhante e resulta da experimentação do artista. Para ele: “*Todas as descobertas artísticas são descobertas não de semelhanças, mas de equivalências que nos permitem ver a realidade em termos de uma imagem e uma imagem em termos de realidade.*” (1986, p. 302)

Bergson (1899) define a caricatura por outro prisma. Sua interpretação se baseia em duas instâncias: a forma e o espírito. A forma é, para Bergson, o desenho de um movimento presente na natureza – um nariz adunco congela parte de um movimento circular. O trabalho do caricaturista é apreender esse movimento, prolongando-o ou distorcendo-o, de maneira a completar o que é

potência na natureza. Mas esse procedimento não esgota o trabalho do artista; é preciso ainda observar como o espírito, mutante e sempre diferente, busca imprimir, nessas formas, sua mobilidade. Essas formas não podem responder às exigências do espírito. Surgem, então, uma ruga, uma contorção. O trabalho do caricaturista completa-se com a observação e a captura do que o filósofo chamou de resistência da matéria à mobilidade do espírito.

Observando os dois tratamentos dados à caricatura, pode-se perceber que o riso por ela provocado tangencia as considerações de Cícero. Não que o filósofo romano tenha se ocupado desse gênero artístico, já que esse lhe é muito posterior. No entanto, a questão das semelhanças de imagens, as exagerações e deformações que o caricaturista executa obedecem às antigas recomendações do *De l'orateur*.

A caricatura enseja um outro assunto: o desenho do chargista Paulo Caruso. Observando-o, constata-se que a equivalência entre seus modelos não se estabelece por recurso à abstração, como acontece em Nássara. Parece haver uma disposição para manter uma proximidade mais naturalista com o modelo, o que é muito coerente com a referência feita aos desenhistas da revista *Mad*. Mas nem sempre o desenho de Caruso foi assim. Ele tem história. Suas experiências iniciais, segundo seu depoimento, podem ser descritas como formuladas por um desenho mais ligeiro, fazendo uso de uma expressão por ele utilizada: um desenho mais caligráfico. Entretanto, o que o artista denomina de linguagem caligráfica possui uma considerável riqueza de detalhes, se comparada às econômicas sínteses empreendidas por Henfil – tradicionalmente considerado um desenhista caligráfico.

O Paulo Caruso da revista *Projeto* já apresenta um desenho vagarosamente elaborado. O tempo está expresso nas minuciosas texturas, nas gradações de sombras definidas pela urdidura de tramas. Quase sempre, os cenários de suas histórias são povoados de pequenos detalhes. Sua paciência de artífice revela-se na medida em que seus desenhos são vistos mais lentamente. É curioso observar que a formação de arquiteto explicita-se em seu trabalho no *Vão Livre*. A recorrência à linguagem do desenho arquitetônico, plantas, elevações, as sínteses para a figura humana ou para a vegetação não são raras.

Quanto às técnicas utilizadas, elas são variadas. Porém, o nanquim predomina nas charges do *Vão Livre*. Talvez, até mesmo porque os desenhos coloridos exigissem técnicas especiais de reprodução, envolvendo custos maiores. Mas não estão ausentes recursos como o uso da ecoline, da aquarela ou do guache, tintas que permitem uma transparência, deixando expostas as linhas de gênese do desenho – um ponto sempre considerado pelo artista, para quem esses sinais são sinais de vida.

Muito ainda se poderia continuar escrevendo sobre o trabalho de Paulo Caruso na revista *Projeto*. Sua arte permite inesgotáveis desdobramentos, o fazer do artista funde tempos distintos. Se, por um lado, enquanto gênero, a charge é recente, por outro, a articulação de seus conteúdos é tão antiga que Cícero ainda tem o poder de esclarecê-la. Até mesmo suas figurações reverberam experiências ancestrais. Como não ver nos homens-edifícios de Paulo Caruso um parentesco com os mitos que povoaram a Antiguidade e dos quais Horácio tratou?

As portas abertas são convites para um passeio pelas charges do *Vão Livre*.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, Aucione Torres. *A charge*. 1999. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: Na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar/FGV, 1999.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa et al. *Teoria da cultura de massa*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BELUSO, Ana Maria. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.
- BERGSON, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: [s.n.], 1981.
- BOLAFFI, Gabriel. Habitação e urbanismo: O problema e o falso problema. In: MARICATO, Ermínia (Org.). *A produção capitalista da casa e da cidade*. São Paulo: Alfa-Omega, 1979.
- CANDIDO, Antônio. À guisa de introdução: A vida ao rés-do-chão. In: *A crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações*. Campinas: Unicamp/Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CARUSO, Paulo. *Não tenho palavras*. São Paulo: Círculo Editorial, 1984.
- ____. Paulo Caruso: depoimento. Entrevistadora: Elane Ribeiro Peixoto. São Paulo, 17/06/1999, cassete sonoro, 180 min.
- CÍCERO. *De l'orateur*. Tradução para o francês de François Richard. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 1 e 4, 1963/Paris: Armand Colin, 1998.
- LOREDANO, Cássio (Org.). *O Rio de J. Carlos*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1998.
- MEYAR, Marlyse. Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a crônica. In: *A crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações*. Campinas: Unicamp/Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- REVISTA PROJETO. São Paulo: Projeto, 1979 a 1996.
- WISSEMBACH, Vicente. Vicente Wissembach: depoimento. Entrevistadora: Elane Ribeiro Peixoto. São Paulo, 17/03/2000, cassetes sonoros, 60 min.

Elane Ribeiro Peixoto

Arquiteta e urbanista formada pela Universidade Católica de Goiás, mestre e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É professora do Departamento de Artes e Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, sendo responsável pela cadeira de História Contemporânea da Arquitetura e Urbanismo. e-mail: elanerib@hotmail.com