UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÉ AMERICANO MALINSKI

RETRATOS INFAMES: PERSONAGENS REPRESENTADOS PICTORICAMENTE POR RAUL CRUZ NA DÉCADA DE 1980 EM CURITIBA

CURITIBA

2019

ANDRÉ AMERICANO MALINSKI

RETRATOS INFAMES: PERSONAGENS REPRESENTADOS PICTORICAMENTE POR RAUL CRUZ NA DÉCADA DE 1980 EM CURITIBA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.
Linha: Arte, Memória e Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Malinski, André Americano
Retratos infames : personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba. / Malinski André Americano. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

1. Cruz, Raul, 1957-1993 – Critica e interpretação. 2. Artes visuais – Curitiba - PR. 3. Retratos (Pintura) - Historiografia. I. Título.

CDD – 759.98162

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA - 40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANDRÉ AMERICANO MALINSKI**, intitulada: **RETRATOS INFAMES: PERSONAGENS REPRESENTADOS PICTORICAMENTE POR RAUL CRUZ NA DÉCADA DE 1980 EM CURITIBA**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 27 de Fevereiro de 2019.

ARTUR CORREIA DE FREITAS
Presidente da Banca Examinadora

PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS
Avaliador Externo (UFPR)

CLÓVIS MENDES GRUNER
Avaliador Interno (UFPR)

A todas as pessoas socialmente
classificadas como fora da normatividade

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço em memória a Raul Cruz por deixar significativa produção, resultado de sua entrega como pessoa e artista sensível; e em memória a Foca Cruz, pelo valioso depoimento a respeito dos processos do irmão, e pela preservação de sua obra.

Sou especialmente grato à minha família pelo amor e apoio incondicional, sobretudo à minha mãe, Anita, em memória de sua postura diante da vida, e às minhas irmãs Ana Maria e Mari Lucia pelo cuidado comigo e suporte fundamental nos momentos conturbados. Agradeço, aos amigos e amigas pelo carinho, alegria e força compartilhados na trajetória até aqui. Em especial a Rangel Peruchi pelo constante incentivo ao estudo acadêmico; à Priscila de Moraes e à Juliana Fernandes pelo suporte em "família", pelas conversas, auxílios e revisões na escrita. Agradeço imensamente à minha querida amiga (cúmplice, confidente e mentora), Larissa Busnardo, pela incrível parceria, apoio e constante interlocução para além da vida acadêmica. Grato pelas indicações, debates e revisões textuais que tornaram esta dissertação possível, e muito mais agradável.

Agradeço ao Museu de Arte Contemporânea e ao Museu da Gravura da Cidade de Curitiba e suas esmeradas equipes. À Eliane Prolik por dar continuidade ao *Projeto Raul Cruz* e fornecer detalhada catalogação da produção do artista. A Marcio Abreu, pela produtiva conversa acerca da produção cênica de Raul Cruz. Ao Museu Oscar Niemeyer e todos seus colaboradores, em especial aos colegas do educativo, que me ajudaram a pensar e articular formas de mediação em artes visuais, que reverberam aqui nas leituras de imagem.

À Capes pela bolsa de estudos, a qual possibilitou maior dedicação ao curso. Aos caros colegas do Amena e do Navis, em particular à Larissa Brum, pelas ponderações sobre feminismo; e aos professores do programa que de alguma forma colaboraram para a elaboração desta dissertação: Martha Hameister, André Egg, Vinícius Honesko. Principalmente à Rosane Kaminski, pelo apoio e indicações teóricas e de relações imagéticas. À Maria Cristina Parzwski. Aos professores da Unespar/Embap, sobretudo aos meus caros orientadores das primeiras pesquisas: Ana Lucia Vasquez, Katiucya Perigo, e Vinícius Azevedo. E às preciosas indicações de Karoline Barreto e da sempre amiga e substancial interlocutora Giovana Simão.

Por fim, gostaria de agradecer principalmente aos professores membros da banca: Prof. Clóvis Gruner pelas estimadas contribuições iniciadas nos debates da disciplina de Seminário; Prof. Paulo Reis pela visão crítica e profunda, pelas imprescindíveis indicações e contínua conversa sobre a produção de Raul Cruz desde 2014, ainda na minha iniciação dessa pesquisa; e, sobretudo, agradeço ao meu orientador e incentivador Prof. Artur Freitas, pessoa a quem admiro imensamente, profissional que pacientemente me ensinou muito; grato pelo acolhimento, apoio, indicações de leitura, e cuidadosos apontamentos sobre minha escrita.

Morte é uma forma de vida. A que desmancha.
Amor é um tipo de linha. A pontilhada.
Gente é um ser de muitas camadas

Viviane Mosé, 2001.

Se houver uma só personagem, isso não implica, como pensam alguns, unidade de enredo. Com efeito, numa só pessoa concentram-se uma infinidade de acontecimentos, alguns dos quais não se podem reduzir a uma unidade; e também há muitas ações de uma só pessoa com as quais não se forma uma ação única.

Aristóteles, Séc. IV a.C.

RESUMO

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Raul Cruz (1957-1993) foi um influente artista que atuou em Curitiba, nas linguagens visuais e cênicas, em meio ao contexto de transformações socioculturais do período de redemocratização brasileira, na década de 1980. Com temperamento alegre, postura inquieta e engajada nas questões humanas/sociais, Raul era aberto sobre sua orientação homossexual e, posteriormente, sua soropositividade, a qual causaria sua morte. Sua expressiva produção ainda é pouco estudada pela historiografia da arte, sobretudo no que tange às pinturas de retrato, as quais demonstram condensar o que seria a principal característica da poética de Cruz: os dramas humanos, representados por meio de personagens com históricos obscuros. Assim, este estudo tem o propósito de elaborar uma abordagem a respeito dessa produção retratística, tomando como questão central: o que estaria por trás desses quadros produzidos por Raul Cruz, aqui nomeados de retratos *infames*? À vista disso, objetiva-se: conduzir uma observação da trajetória de experimentações percorrida por Raul Cruz para chegar à sua peculiar forma representacional de figuras humanas; elaborar um exame da maneira retratística desenvolvida por ele, bem como delinear análises aprofundadas sobre o que se pode perceber na produção de retratos do artista; investigar os principais objetos deste estudo – suas versões pictóricas dos controversos personagens, Pierre Rivière e Maria Bueno, ambos envoltos em intrincadas narrativas atreladas a mortes criminosas com motivações passionais. Com este intuito, além dos referidos retratos, outras obras produzidas por Raul Cruz são analisadas, com amparo em declarações, textos críticos e publicações em diversos tipos de documentos. Para tanto, adotam-se duas chaves de leituras teórico-metodológicas conjugadas pela postura humanizada dos autores. De uma parte, ampara-se em teorias ligadas à antropologia da imagem, elaboradas por Hans Belting, e associadas à proposta de abordagem sobre pinturas pela via psicológica engendrada por Richard Wollheim. De outra parte, adota-se o termo "infame" a partir da conceituação desenvolvida por Michel Foucault, somada à produção deste autor a respeito de indivíduos fora da normatividade estabelecida. Sobretudo no dossiê esmiuçando o caso Pierre Rivière organizado pelo filósofo francês, que teria inspirado Raul Cruz. Então, discorre-se quanto aos possíveis desdobramentos interpretativos desses quadros inseridos na conjuntura da década de 1980, e pondera-se quanto à sensível potência provocativa dessas pinturas, capazes de despertar olhares empáticos para com os personagens *infames* retratados.

Palavras-chave: Raul Cruz; personagens *infames*; retratística; artes visuais; década de 1980.

ABSTRACT

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001. Raul Cruz (1957-1993) was an influential artist who worked in Curitiba embracing visual and theatrical art languages, amidst the context of sociocultural transformations of the Brazilian redemocratization period in the 1980s. With a cheerful temperament, a restless and engaged posture in the human's and social's matters, Raul was open about his homosexual orientation and, later, his seropositivity, which would cause his death. His expressive production is still shortly studied by the art historiography, especially concerning his portrait paintings, which demonstrate to condense what would be the main characteristic of Cruz's poetics: human dramas, represented by characters with obscure histories. Thus, this study has the purpose to elaborate an approach regarding this portraiture production, taking as central question: what would be behind these paintings produced by Raul Cruz, here named as *infamous* portraits? Therefore, the objectives are: to conduct an observation of the experimentations trajectory made by Raul Cruz to reach his peculiar representational form of human figures; to elaborate an examination of the portraiture manner developed by him, as well as to delineate in-depth analysis about what can be perceived in the production of the artist's portraits; to investigate the main objects of this study - his pictorial versions of the controversial characters Pierre Rivière and Maria Bueno, both wrapped in intricate narratives linked to criminal deaths with passionate motives. For this purpose, in addition to these portraits, other works produced by Raul Cruz are analysed, considering statements, critical texts and publications in various types of documents. Therefore, two keys of theoretical and methodological readings are adopted, conjugated by the author's humanized postures. On the one hand, this study is based on theories linked to the anthropology of images, elaborated by Hans Belting, and associated with the psychological approach for viewing paintings proposed by Richard Wollheim. On the other hand, the term "infamous" is adopted from the conceptualization developed by Michel Foucault, added to this author's works about the individuals placed outside the established "normativity". Including, above all, the Rivière case's dossier organized by the french philosopher, which would have inspired Raul Cruz. Then, the possible unfolded interpretations of these pictures inserted in the 1980s conjuncture is discussed, as well as it is pondered around the sensitive provocative power of these paintings, capable of encouraging empathic glances towards the *infamous* characters portrayed.

Key words: Raul Cruz; *infamous* characters; portraiture; visual arts; 1980s.

SUMÁRIO

SEQUÊNCIA MUSICAL 11
PRÓLOGO 12
INTRODUÇÃO 17
1 - RAUL CRUZ, UM CAMINHO PARA O RETRATO, PELO DESVIO 34
Entre a casa e a rua 40
1.1 - ***CONQUISTAS DE LIBERDADE DE EXPRESSÃO*** 45
Formação e deformação 45
Conquistas coletivas e individuais: experimentação e formação 54
Em moto-contínuo: desdobramentos dos processos 71
Exposição descontínua, ou o experimental contínuo 85
1.2 - ***AMPLIAÇÃO DA ATUAÇÃO, PERSONAGENS EM MOVIMENTO*** 98
Processos de consolidação 98
Outras experimentações 111
Personagens performativos, figuras simbólicas 127
Novo engajamento, nova urgência 142
2 - ESPELHO DO ARTISTA: RETRATO PELO REVERSO 146
A maneira retratística de Raul Cruz 160
Autorreferência: o artista no espelho pictórico 164
2.1 - ***AUTORRETRATOS: O REVERSO DO ARTISTA*** 175
O duplo refletido 182
2.2 - ***RETRATOS DE TIPOS: ILUSTRES ANÔNIMOS*** 195
Tipos "infames" 199
2.3 - ***RETRATOS NOMINAIS: HOMENAGEM-REFERÊNCIA*** 212
Retrato de Leonor Botteri 215
Retrato de Jacqueline Daher 219
3 - PERSONAGENS INFAMES RETRATADOS: "O BELO QUE DÓI" ENQUADRADO 220
Retrato de uma alma: uma representação de Miguel Bakun 232
Salomé: uma personagem sedutora dos anos 1980 239
3. 1 - ***O OUTRO COMO ESPELHO: UMA IMAGEM PARA PIERRE RIVIÈRE*** 247
Cartas performativas para um homicida-fraticida-suicida 250
Uma performance enquadrada: "Retrato de Pierre Rivière" 255
Raul espelhado em Rivière 266

3.2 - *DEUS É MULHER: UMA REAPRESENTAÇÃO DE MARIA BUENO* 272
Uma Santa "do povo": a personagem controversa 272
Uma santa "com um pé na rua", e outro no palco 284
O quadro como um palco-altar: "Retrato de Santa Maria Bueno" 295
Cultura local compartilhada: espelhamento memorativo, coletivo e de si 314
CONSIDERAÇÕES FINAIS: RAUL E OS RETRATOS 319
REFERÊNCIAS 327
FONTES 335
LISTA DE FIGURAS 339
APÊNDICE A - *PAINÉIS COMPARATIVOS: ASPECTOS EXPRESSIONISTAS NO BRASIL* 349
APÊNDICE B - *TRANSCRIÇÃO DO DEPOIMENTO DE FOCA CRUZ* 351
ANEXO 1 - *CURRÍCULO ARTÍSTICO DE RAUL CRUZ* 368
ANEXO 2 - *EVENTO MOTO CONTÍNUO: IMAGENS COMPLEMENTARES* 372
ANEXO 3 - *PERSONAGENS EM MOVIMENTO: IMAGENS COMPLEMENTARES* 376
ANEXO 4 - *RAUL CRUZ NO ESPELHO: OUTROS AUTORRETRATOS* 378
ANEXO 5 - *FOLHETO DA PEÇA CARTAS A PIERRE RIVIÈRE* 381
ANEXO 6 - *MARIA BUENO E RAUL CRUZ: OUTROS MATERIAIS* 382

SEQUÊNCIA MUSICAL

INTRODUÇÃO

SEIXAS, Raul. *Mosca na Sopa* 17

1 - RAUL CRUZ, um caminho para o retrato pelo desvio

GIL, Gilberto. *Oriente* 37

CAZUZA; FREJAT. *Todo o amor que houver nessa vida* 45

LEMINSKI, Paulo; ASSUMPÇÃO, Itamar. *Filho de Santa Maria* 54

RUSSO, Renato. *Música Urbana 2* 71

RUSSO, Renato. *Geração Coca-Cola* 98

CAZUZA; FREJAT. *Poema* 111

SCANDURRA, Edgard. *Flores em Você* 127

2 - ESPELHO DO ARTISTA: retrato pelo reverso

VELOSO, Caetano. *Coração vagabundo*..... 149

LEMINSKI, Pedro; LEMINSKI, Paulo. *Oração de um suicida* 164

LEMINSKI, Paulo; ASSUMPÇÃO, Itamar. *Dor Elegante* 175

RUSSO, Renato; ROCHA, Renato. Daniel na *Cova dos Leões* 182

VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria* 195

VELOSO, Caetano. *Vaca Profana* 199

VELOSO, Caetano. *Força Estranha* 212

3 - PERSONAGENS INFAMES RETRATADOS: "o belo que dói" enquadrado

GIL, Gilberto; BUARQUE, Chico. *Cálice* 223

BAPTISTA, Arnaldo; LEE, Rita. *Balada do Louco* 233

BUARQUE, Chico. *Folhetim* 240

LEMINSKI, Paulo; RODRIGUES, Ivo. *Sou legal, eu sei* 247

GUINGA; BLANC, Aldir. *Catavento e girassol* 266

VELOSO, Caetano. *Dom de iludir* 272

FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio. *Corações e Mentes* 284

LEMINSKI, Paulo. *Polonaise II* 314

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Raul e os retratos

VELOSO, Caetano. *Oração ao tempo* 326

Uma versão desta Sequência Musical foi organizada no *YouTube* sob o título *Retratos infames: personagens representados por Raul Cruz*, disponível em: <bit.ly/2oUNsNm>.

PRÓLOGO

Figura 1: Raul Cruz, *Retrato de Pierre Rivière*, 1987, tinta acrílica sobre tela 60×50 cm.
Fonte: Catálogo do *Projeto Raul Cruz* (1994). Acervo Fundação Cultural de Curitiba.

Diante da imagem do quadro acima, o observador depara-se com pistas provocativas que, como num caso criminal, instigam vários questionamentos: Por que o personagem tem uma página manuscrita junto ao peito? Seria uma carta de amor? Sobre o que relatariam estas palavras de grafia rápida e indecifrável? O que estaria por trás da aparência fúnebre e olhar obscuro do rapaz com as mãos tintas de sangue? Qual seria a intenção do pintor com essa representação?

Em uma primeira mirada fica nítido tratar-se de um típico quadro de retrato – tradicional formato representacional de uma pessoa – com a figura centralizada e fundo neutro, delimitado por uma moldura. Mas a forma desfigurada com que o artista representou o rapaz distancia-se dos padrões renascentistas; pintado despojadamente, sem preocupações com naturalismos ou verossimilhanças, de maneira sombria e com predomínio dos tons de cinza. Isto é, pode-se ver o gesto do artista marcado em suas pinceladas, evidenciando sua fatura. O rosto da figura – que parece um esboço – está coberto por uma camada de tinta mais clara, o que remete a uma máscara. Seu aspecto fantasmagórico causa estranhamento e clima nostálgico. E o sangue sobre suas mãos (como sugere a tinta vermelha) suscita o envolvimento em um trágico crime, enquanto os misteriosos escritos, afetuosamente sustentados, se mostram como indícios de passionalidade.

A aparência melancólica da pintura reforça a presença da morte, em uma atmosfera de suspense e terror composta pelo fundo elaborado por pinceladas soltas em manchas de cor sem formas definidas – a não ser pela sombra escura do personagem, a qual se projeta à direita, como seu duplo. Teria essa figura saído de um filme expressionista? Pois, com este efeito, tem-se a sensação de estar em um cinema com a projeção travada, na iminência de voltar à ação a qualquer momento. Além disso, não há caracterizações visuais indicando a identidade do rapaz, aspecto o qual potencializa intrigantes suspeitas: o que teria acontecido antes, qual seria a sequência da cena prestes a acontecer? Porém, trata-se de uma pintura emoldurada e, portanto, caberá à observação buscar mais acuradamente por pistas que, aliadas à imaginação, sejam capazes de elucidar interpretações narrativas possíveis para esta imagem pictórica, similar a um *frame* fílmico resgatado pelo pintor. De outra parte, tenta-se conferir a assinatura feita com gestos vigorosos por Raul Cruz, enquanto o título reafirma o gênero de retrato e indica a identidade do personagem no quadro: Pierre Rivière.

Retomam-se, então, os questionamentos investigativos acerca do quadro: Quem é mesmo esse rapaz? Qual é sua história? Por que o artista representou ele desta maneira? Qual momento do filme da vida desse personagem esta cena congelada representa? O que teria levado o artista a pintar um retrato desse personagem? Como seriam as outras obras deste artista? Teria ele pintado mais retratos de personagens desconcertantes como este?

Figura 2: Raul Cruz, *Retrato de Santa Maria Bueno*, 1989, tinta acrílica sobre tela 70x60 cm.
Fonte: Catálogo do *Projeto Raul Cruz* (1994). Acervo da família do artista.

Em contrapartida, a imagem do segundo quadro conduz o olhar de maneira diferente, e, por sua vez, também desperta questões: Quem seria esta figura de fisionomia acentuada e com características que podem remeter a algum momento no passado? Por que ela está marcada em sua mão direita posicionada sobre o lado esquerdo do peito? Qual seria sua história? Porque estaria santificada? O que o pintor quis dizer com a frase "Deus é mulher" escrita sobre a fita que a guarnece? O que pode revelar o olhar desta personagem pintada na tela?

De antemão, constata-se que também este quadro foi realizado como uma versão do histórico formato de pintura retratística, e a referência a formatos artísticos tradicionais foi reforçada pela opção do artista em fazer uso de espessa moldura. Desse modo, pode-se observar a forma em que o artista sacralizou Maria Bueno no quadro, o qual, de uma parte, remete às ingênuas capelinhas de santos (bastante populares no território nacional); e de outra, remonta à rigidez representacional dos ícones religiosos medievais europeus. Entretanto, a despeito dos elementos aureolares, a figura feminina ao mesmo tempo parece representar uma mulher "comum" com certo *glamour* nostálgico. Além disso, o artista manteve nessa pintura a sua despreocupação com aparências "realistas" ao retratar a personagem, seja nas cores ou nas proporções. Tampouco há evidências representacionais identificando quem está ali configurada: a identificação da figura como Maria Bueno acontece de fato nos elementos textuais da pintura, e no título, ambas de forma sacralizante.

Assim, as informações detectadas numa leitura imagética inicial desse quadro suscitam novas interrogações: Quais seriam as especificidades abarcadas nessa figura mística? O que teria levado o artista a representar essa personagem? Quais informações estariam subentendidas nessa representação?

Conforme esta abordagem sugere, há várias equivalências entre os dois retratos, uma vez que existem assuntos intercruzados nas duas obras, as quais estão repletas de elementos simbólicos, como um jogo investigativo. Então, ao observar estes retratos, que combinam um magnetismo desconcertante ao desejo inútil de deslocar o olhar, surge a dúvida: estariam as figuras representadas por Raul vivas ou mortas? Afinal, há muitos estímulos a pensamentos dúbios, e a associação com a morbidez se mostra, particularmente, na aparência fantasmagórica das figuras e na posição corporal dos dois: semelhante a corpos dentro de caixões sepulcrais. Entretanto, seus olhos, embora escurecidos, demonstram estar bem vivos. Não obstante, ainda que o artista tenha ressaltado as diferentes peculiaridades de cada personagem, há questões que abarcam uma leitura sobre os dois quadros: Quem é o pintor Raul Cruz? Por que ele teria adotado o formato de retrato para representar esses personagens? Qual é a relação desses

quadros com sua produção artística? Quais seriam as características em comum entre esses dois retratos? O que se pode perceber na maneira como o artista representa esses personagens de aparência enigmática? Enfim, o que estaria por trás desses dois retratos?

Com esta leitura introdutória, pretende-se estimular a percepção sobre pontos que serão colocados mais adiante, conduzir às hipóteses que serão desenvolvidas na última parte do presente estudo, e, sobretudo, oportunizar um contato preliminar do leitor/observador com os dois retratos *infames* produzidos por Raul Cruz analisados nesta pesquisa.

INTRODUÇÃO

Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
E não adianta vir me dedetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar
Porque você mata uma e vem outra em meu lugar
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar
Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar
Mas eu sou a mosca que pousou em sua sopa...

Raul Seixas, *Mosca da sopa*, 1973.[1]

A minha escolha em concentrar esta pesquisa nas representações retratísticas, sobretudo em duas fontes imagéticas, justifica-se no pressuposto de que estas pinturas sintetizam a produção de Raul Cruz, artista pouco estudado na historiografia, apesar de ser reconhecido como um influente participante do cenário cultural de Curitiba no período de abertura política, na década de 1980. Nascido em Curitiba no dia 15 de fevereiro de 1957, Raul Borges da Cruz morou durante parte da infância e adolescência em Paranaguá, e em 1977 retornou para a capital paranaense, a fim de estudar na EMBAP[2]. Mas, descontente com o curso de Pintura e Licenciatura em Desenho, abandonou a Faculdade em 1980 e, em seguida, começou uma carreira artística, expondo sua produção visual. Sem deixar de produzir individualmente, Cruz participou de algumas formações coletivas nas áreas das artes visuais e performativas, grupos que eram compostos por seus colegas da Faculdade e por sua ampla rede de sociabilidade. Em depoimento, seu irmão e parceiro artístico, Foca (Luiz Alberto) Cruz, salientou quanto ao temperamento alegre de Raul – "estava sempre feliz, socializando" – e também sobre o seu engajamento[3]. Tal postura era assumida pelo artista em diversas declarações[4], nas quais ele se mostrava atento e esperançoso em relação ao

[1] SEIXAS, Raul. Mosca na sopa. In: *Krig-há, Bandolo*!. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Faixa 2.
[2] A Escola de Música e Belas Artes do Paraná - Embap (atual Campus Curitiba I, da Universidade Estadual do Paraná) é um estabelecimento estadual de ensino superior fundado em 1948 e reconhecido pelo Conselho Federal de Educação desde 1954. Informações disponíveis em: <embap.pr.gov.br>. Acesso em: 30 jan. 2019.
[3] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013. (Apêndice B)
[4] A postura engajada de Raul Cruz é evidenciada sobretudo nos manuscritos dele, a partir de questões de Adalice Araújo. CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

futuro. Raul Cruz não se importava em assumir sua homossexualidade, ou em expor[5] o enfrentamento com o hiv[6], o qual viria a causar a morte do artista em 1993.

Com personalidade inquieta, Raul atuou como desenhista, pintor, gravurista, propositor de performances, cenógrafo, dramaturgo e diretor teatral – mas, segundo Foca Cruz, ele "preferia ser chamado de pintor e não de artista plástico, pois esse termo era por demais genérico e já degradado"[7]. Por seu turno, Renato Negrão, seu cônjuge e parceiro artístico/profissional, explicou que

> Raul [teria] se dedicado a diferentes técnicas na busca daquela que melhor viesse a traduzir as necessidades de sua linguagem plástica. Artista polivalente, a característica figurativa de sua produção nos revela o ser humano como tema central de sua obra. A mulher e o homem no mundo do artista. Um mundo que ele nos oferece, a princípio no desenho, na gravura e na pintura, e cujas exigências estéticas acabarão por levá-lo às artes cênicas, agregando palavra e movimento ao seu universo expressionista cada vez mais exigente.[8]

Neste texto, Negrão destacou algumas caraterísticas da poética visual do artista, que teve o "ser humano como tema central", representado sobretudo por figuras que revelam o lado trágico e existencialista da humanidade, temática constante nas diferentes linguagens em que Raul Cruz produziu. Isso pode ser observado em boa parte dos personagens divergentes da normatividade representados pelo artista em contextos conflituosos. Segundo Maria José Justino, a produção visual de "Cruz situa-se entre a caricatura e a deformação expressiva, entre a pintura e o cartaz, combinações perigosas, que incitam uma prosa filosófica. Nada óbvio; antes, abismo. Tudo reclama questionamento"[9]. A descrição da produção artística de Raul Cruz definida pela autora indica sua reconhecida complexidade, a qual desafia à interpretação e instiga o estudo. Assim, ao se referir sobre a atuação de Cruz e a "série de textos críticos abordando momentos específicos de sua obra", Paulo Reis reforça: "espera-se, continuem suscitando novos debates e um permanente recolocar de sua obra no espaço da reflexão das artes visuais"[10]. Em concordância com Ivo Mesquita, as complexidades das composições de Raul Cruz eram potencializadas ao provocar os observadores, estabelecendo alguns

---

[5] Postura mais explicitamente assumida pelo artista no vídeo-documentário de Berenice Mendes. CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. *Raul Cruz: Pintor de almas*. Vídeo-documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.

[6] As siglas AIDS e HIV (Vírus da imunodeficiência humana), adotadas no Brasil, foram constituídas a partir do nome em inglês, conforme esclarecido no site do governo federal. Disponível em: <aids.gov.br>. Acesso em: 29 ago. 18.

[7] CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. *Raul Cruz: Sonhos*, Curitiba: Artfix. 2008, p. 4.

[8] NEGRÃO, Renato. Texto para o lançamento do álbum Raul Cruz/Linoleogravura. 4 abr. 1992. Setor de pesquisa do MAC/PR.

[9] JUSTINO, Maria José. Poéticas transitivas: o estado da arte no Paraná. In: *ESTADO da arte*: *40 anos de arte contemporânea no Paraná*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010a, p. 12.

[10] REIS, Paulo. Cena Raul Cruz. In: REIS, Paulo; NAVARRO, Luana; DEZGENISKI, Elenize. (Org.). *Cena Raul Cruz*. Curitiba: Medusa. 2016, p. 7.

> paradoxos: medo e desejo acoplam-se ao juízo crítico e o grotesco, confrontando o onanismo dos neo-estilos com a tentativa de introduzir algo de imediato na relação entre arte e experiência. Estes trabalhos abandonam a cultura visual marcada pela herança formal modernista e apontam para todas as questões que parte da arte contemporânea reprime para evitar olhar para a realidade.[11]

A propósito, por meio da produção textual citada, demonstra-se a importância desse material teórico sobre o artista como fonte para este estudo. Por conseguinte, outros escritos desse tipo, publicados em livros, catálogos, artigos jornalísticos, são incluídos aqui por conterem valiosas informações no que diz respeito à produção de Raul Cruz e ao meio artístico da época, e contribuem com outras leituras a respeito das obras abordadas. É nesse sentido que se reconhece a importância da produção crítica de Adalice Araújo, no que tange às artes visuais realizadas no Paraná, da qual alguns textos servem como fontes da percepção especializada quanto à obra de Cruz. Além de Adalice, outros autores também têm seus textos críticos inclusos nas análises desenhadas nesta dissertação, dentre os quais destacam-se as contribuições dos escritos de Paulo Reis com suas leituras acerca da produção/atuação de Raul, de seus parceiros artísticos e do cenário artístico-cultural dos anos 1980. Somado a isso, referenciam-se nesta dissertação abordagens anteriores acerca da obra de Raul Cruz que colaboram aqui para se repensar sobre o artista e sua produção[12].

Nesse material, percebe-se que desde o início da atuação de Raul Cruz a crítica de arte Adalice Araújo pronunciou-se sobre suas obras e logo o elegeria como representante de sua geração de artistas, relacionando-o ao que ficou nacionalmente conhecido como *Geração* 80 – uma categorização que seria motivo para polêmica. Ainda nos anos 1980, Adalice viria a ser questionada pela jornalista Alice Withman: "Inquieta-me o rótulo de 'geração 80', que tem sido sistematicamente vinculado ao seu nome [...]. O trabalho de Raul Cruz não localiza-se em nenhuma geração mas perpassa-as, contém-nas além de superá-las nas professias [*sic*] que evidencia"[13]. Semelhantemente, Mesquita, em entrevista jornalística[14], não se mostrava de acordo com os rótulos usados para se referir à produção de artes visuais daquele período. De outro modo, ele se mostrava esperançoso quanto a alguns artistas atuantes em Curitiba, visto que, segundo ele,

---

[11] MESQUITA, Ivo. O Viajante dentro da noite. In: BANDEIRA, Denise *et al*. Catálogo do *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. Texto crítico, p. 7.

[12] Dentre essas pesquisas, destacam-se os estudos dos seguintes autores: Ivair Reinaldim (2007), com sua detalhada pesquisa sobre o evento Moto Contínuo, momento o qual marcou o início da carreira de Raul Cruz e dos outros artistas participantes; a extensa abordagem sobre o artista e sua produção, de Mariza Bertoli (1999); David Mafra (2001; 2005) e sua pesquisa com enfoque na produção cênica de Cruz, a qual está intimamente relacionada com sua produção pictórica; Deise Marin (2000), com sua monografia sobre a Mostra Bicicleta e o evento Moto Contínuo, na qual a autora incluiu valiosas entrevistas com alguns dos participantes dessas formações coletivas.

[13] WITHMAN, Alice. In: ALBINO, Rosane. Arte em tempo quente. *Correio de Notícias*. Curitiba, 11 dez. 1985.

[14] GEMAEL, Rosirene. Nem geração 80, nem transvanguarda: que arte é essa? *Correio de Notícias*. Curitiba, 10 abr. 1987.

esses teriam claras suas propostas e estavam determinados a seguir avançando em suas pesquisas. Na mesma reportagem, Mesquita chegou a mencionar que era "emocionante ouvir a Leila Pugnaloni falar de seu trabalho, [era] emocionante falar com Raul Cruz e [era] emocionante sentir que Mohamed [era] uma ausência"[15]. Ademais, ao escrever sobre as declarações de Cruz em entrevista, Izabela Zanchi explicou que, para o artista, "seu trabalho teve um momento em que se pareceu com a moda, depois ela mudou e então se distanciou novamente"[16]. Em outra parte da matéria, em resposta ao questionamento sobre ele fazer parte da tal *Geração 80*, como colocara Adalice, Raul disse: "Eu faço parte; já disse pra ela que quero estar na 90, que ela não vá me emperrar na 80, que não seja louca!"[17]. Por fim, a polêmica terminologia e sua empregabilidade aos artistas locais foi mais recentemente esmiuçada em um estudo de Ivair Reinaldim, no qual ele lembra: "a historiografia da arte brasileira costuma relacionar o nascimento do conceito de Geração 80 com uma exposição emblemática, chamada 'Como vai você, Geração 80?'"[18]. Nesse seguimento, o autor sublinhou sobre a complexidade no uso do termo "Geração 80", ou de termos semelhantes, tais como "década de 1980", ou "Geração 80 paranaense" (como usado por Adalice Araújo), pois referem-se a coisas diferentes.[19]

Dessa forma, por entender que a participação de Raul Cruz na chamada *Geração 80* é uma discussão ampla (e já bastante explorada por Reinaldim), além de ser assunto tangencial ao que este estudo se propõe, optei por não adotar o termo *Geração 80.* Longe disso, ao longo desta dissertação utilizo termos análogos para me referir ao período ou aos artistas nele atuantes, sem, contudo, evocar o sentido da referida expressão. Ainda assim, se mostrou necessário elucidar a questão para se poder avançar em outras leituras sobre o artista e sua obra. E parece ser nesse sentido mais amplo que, ao ser questionado sobre como definiria a arte dos anos 1980, Frederico Morais respondeu:

> A arte voltou ao emocional, gestual, físico, o corpo estava presente, quase que o suor estava presente. E foi também uma volta à figura. Uma volta à figura, uma volta à cor. Claro que, internacionalmente, havia as referências do expressionismo alemão, da transvanguarda italiana, da nova imagem norte-americana.[20]

---

[15] MESQUITA, Ivo. *Depoimento transcrito e publicado em jornal*, concedido a Rosirene Gemael. In: GEMAEL, Rosirene. Op. Cit., 10 abr. 1987.

[16] ZANCHI, Izabella. A percepção estética de Raul Cruz. *O Estado do Paraná*. Curitiba. 1º mai. 1988, p. 19.

[17] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

[18] A exposição "Como vai você, Geração 80?", foi realizada em julho de 1984, na Escola de Artes Visuais (EAV), tradicional instituição carioca situada no Parque Lage. Com curadoria de Marcus de Lontra Costa, de Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, reuniu mais de 100 artistas emergentes dos anos 1980, objetivando dialogar com as principais tendências nacionais e internacionais da época. REINALDIM, Ivair. *Moto Contínuo: estudo de caso - arte no Brasil - início da década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UFRJ, Rio de Janeiro, 2007, p. 122.

[19] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007.

[20] MORAIS, Frederico. In: COUTINHO, Sonia. *Trinta anos da geração 80*. *Sidarta jornal de arte e personagens*. Publicado em 25 mar. 2009.

Todavia, em concordância com Paulo Reis, especialmente em razão do distanciamento histórico, "a produção artística dos anos 80 necessita de uma revisão crítica, ou melhor, de muitas revisões críticas"[21]. Pois, se o período artístico da década de 1980 no Brasil ficaria mais conhecido pela "volta da pintura", essa atribuição é contestada pelo autor, para quem "a cena artística realizada nos espaços públicos revela outro lado, menos sintonizado com a reificação da pintura por parte de alguns galeristas e críticos"[22]. Quanto ao aspecto mercadológico atrelado ao retorno à pintura, de acordo com Ronaldo Rosas Reis, isso aconteceria, em parte, por ser "convenientemente, como uma 'novidade' para um mercado de arte estagnado como o nosso"[23]. Porém, a suposta revalorização da pintura nas artes visuais não parece ter aquecido o mercado de arte em Curitiba, o qual tinha dificuldades em absorver os jovens artistas/pintores do período[24].

Verifica-se, então, que a obra de Raul Cruz estaria alinhada a certos aspectos comuns aos seus pares nos anos 1980, em particular à influência do expressionismo alemão, pois o seu fazer artístico reunia elementos como: o figurativismo, com expressivas deformações; um gestual acentuado; e o domínio na utilização de cores vibrantes, compostas como elementos simbólicos. Não obstante, o artista paradoxalmente demonstrava desprender-se de certas vertentes da época, conforme apontado por Ivo Mesquita, que ressalta a forma peculiar do artista participar das tendências da arte vigentes na década de 1980, de maneira a confirmar aquilo que se pode observar visualmente na produção de Raul Cruz:

> É possível um artista compor de forma convincente um território para a pintura contemporânea incorporando figuração, paisagem e espacialidade? Podem esses elementos ser usados para evocar em dramas psicológicos? As pinturas e desenhos de Raul Cruz não levantam apenas essas questões, mas as respondem de maneira diferente de outros artistas de sua geração, num período determinado, quando muitos deles se defrontavam com os mesmos problemas. Contrastando com esses artistas, Cruz concentra-se nas possibilidades da figuração com personagens quase geometrizados, formas e textos abstratos, alongados em quase triângulos ou losangos em uma paisagem ou interior, onde a complexidade, muitas vezes como um espírito contraditório, é tanto determinada pela variedade de cores, gestos e atmosfera como pela relação entre os elementos construtores do plano, representados com os elementos lineares e gráficos.[25]

Nesse trecho, Mesquita pontua a respeito de algumas das características formais das obras de Cruz, nas quais os "dramas psicológicos" se mostram mais pronunciadamente. Este aspecto seria um dos mais notórios na produção figurativa do artista, sugerindo conflitos

---

[21] REIS, Paulo. Op. Cit., 2016, p. 7.

[22] REIS, Paulo. Retomada do espaço público nos anos 80. In: *1º Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*, Buenos Aires, 2009.

[23] REIS, Ronaldo. Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna: As ideologias estéticas dos anos 80. *Ciberlegenda*. Publicado em: 1998, p. 15.

[24] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007.

[25] MESQUITA, Ivo. Op. Cit. 1994, p. 6.

existenciais nos quais estariam envoltos os personagens presentes nos retratos elaborados por ele. Por tal razão, este estudo trata mais especificamente sobre estas características nas análises das suas obras.

É relevante, ainda, esclarecer acerca da motivação a qual me levou a eleger a obra de Raul Cruz como tema de pesquisa, sobretudo o conjunto de retratos produzidos na segunda metade da década de 1980. No final do meu primeiro ano no curso de Licenciatura em Artes Visuais na UNESPAR/EMBAP, em 2012, em um momento de ponderação quanto a um projeto para eventual pesquisa de iniciação científica com a professora de Antropologia, Ana Lucia Vasquez, surgiu o nome de Raul Cruz como possível tema, ao qual acolhi de imediato, pois era um artista com quem me afinava por vários motivos. Então, sob a orientação da professora, realizei uma incursão inicial a respeito do aspecto de dramaticidade na produção do artista[26], a qual se manteve como opção de estudo ampliado para o curso de mestrado, por conta de meu forte interesse pessoal na obra de Raul Cruz e, principalmente, por entender a relevância de se realizar uma pesquisa pela via histórica sobre o artista e seu período de atuação nos conturbados anos 1980.

Minha afinidade pessoal com o artista e sua obra teve início no referido período, visto que conheci Raul Cruz no contexto histórico abordado por esta pesquisa. Assim como ele, eu saí de uma cidade menor para estudar em Curitiba e acabei fazendo parte da rede de sociabilidades do artista, inclusive por compartilharmos a mesma orientação sexual. Morando em Curitiba desde 1981, convivi com as transformações político-culturas daquela década e tive a oportunidade de conhecer um Raul Cruz já consolidado, em 1986, entre exposições, ateliês de gravura no Solar do Barão, bares e reuniões sociais nas residências de amigos em comum. Eu era estudante de Arquitetura e Urbanismo na UFPR, e me aventurava em criações de acessórios, bem como em experimentações com meu próprio estilo (um tanto inserido nas tendências de então – *Dark*/*New Wave*). Pelo meu forte interesse em arte, frequentei os *vernissages*, participei daquele meio artístico em processo de reformulação, e assisti às duas primeiras peças teatrais de Raul em Curitiba (*Cartas a Pierre Rivière* e *Grato Maria Bueno* - primeira montagem). Então, valho-me dessa proximidade com o artista e seu contexto para acessar informações que conheço informalmente e também avançar em outros dados relacionados ao artista e sua obra. Porém, consciente dos perigos que o excesso de intimidade com o meu objeto de estudo pode oferecer, fundamento esta pesquisa nos dados e fontes

[26] MALINSKI, André. Raul Cruz: teatral nas pinturas, visual no teatro. *Revista de iniciação científica*. v. 2, n. 1, Belém, 2015.

coletados durante o processo de amadurecimento desta pesquisa, especialmente nos depoimentos do próprio artista e de outros agentes relacionados à sua trajetória.

Nesse sentido, esta dissertação ampara-se particularmente no depoimento de Foca Cruz (irmão mais novo de Raul, também artista), coletado em uma entrevista que realizei para o estudo de 2013-14 a respeito das obras de Cruz. Ressalto que a escolha de entrevistar o Foca foi abalizada na sua proximidade com o irmão, pois ele havia convivido diretamente com os processos criativos de Raul, acompanhou de perto sua trajetória, e participou de todas as suas produções teatrais, para as quais desenhou cenários e figurinos[27]. Essa entrevista foi conduzida a partir de uma bem-sucedida primeira experiência com a coleta de depoimentos em uma pesquisa de campo para a disciplina de Antropologia. Embora na ocasião eu não tivesse ainda um profundo conhecimento teórico-metodológico para me apoiar no processo de colhimento de informações orais, posteriormente percebi que havia realizado a entrevista de acordo com as propostas metodológicas descritas por Chantal de Tourtier-Bonazzi. Segundo essa autora, é preciso se ater "essencialmente em três questões: a seleção da testemunha, o lugar da entrevista e o roteiro da entrevista"[28]. Essas recomendações são condizentes com as adotadas na ocasião, dado que: como mencionado, houve um critério na escolha do entrevistado; o roteiro foi balizado por uma lista de perguntas pré-formuladas; o local para a gravação do depoimento em áudio era familiar e confortável para o entrevistado e seguiu à escolha de Foca Cruz, que preferiu conversar comigo na sua própria residência. Contudo, à época não foi possível realizar a transcrição da conversa, o que impossibilitou a eventual submissão dessa ao entrevistado (conforme é indicado por Tourtier-Bonazzi). Pois, durante a escrita desta dissertação, Foca Cruz sucumbiu silenciosamente ao câncer que lhe acometeu, e faleceu antes que se concretizasse a nova entrevista que estava em negociação, para posteriormente lhe serem feitas as submissões das transcrições, como estava programado. Diante disso, a transcrição do depoimento de Foca foi finalizada postumamente e incluida no Apêndice B, buscando "um meio-termo entre duas exigências" pontuadas por Tourtier-Bonazzi: "a máxima fidelidade ao discurso e a necessidade de torná-lo acessível ao leitor"[29].

A essa, somam-se alguns depoimentos e entrevistas concedidos por Raul Cruz e por pessoas vinculadas a ele ou à sua produção artística, acessados por meio de transcrições realizadas por outros autores e disponibilizadas de diversas formas: catálogos de exposição; jornais; pesquisas acadêmicas; um vídeo-documentário; e outras formas de registros arquivados

---

[27] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski. Curitiba, 04 abr. 2013.
[28] TOUTIER-BONAZZI, Chantal de. Arquivos: propostas metodológicas. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína, (coord.). *Usos & abusos da história oral***.** 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 233.
[29] TOUTIER-BONAZZI, Chantal de. Op. Cit., 2006, p. 242.

no Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR).

Coletados a partir de meados dos anos 1980, por diversas pesquisadoras, os depoimentos concedidos por Raul Cruz são relevantes fontes a respeito de seus processos criativos, seus propósitos e suas memórias sobre as experiências coletivas e individuais por ele vividas. Esses depoimentos[30] se constituem por: Respostas manuscritas pelo artista a perguntas de Adalice Araújo (c. 1985)[31], e por entrevista concedida e transcrita datilograficamente por Adalice Araújo (1985)[32], ambas arquivadas no MAC/PR; Depoimentos concedidos a Karyn Gabardo e transcritos em sua monografia de especialização (1987)[33], arquivada no MAC/PR; Depoimentos concedidos a Izabela Zanchi e publicados no jornal *O Estado do Paraná* (1988)[34]; Entrevista concedida e transcrita por Maria Christina Baracho (1990)[35], para sua pesquisa acadêmica; Por fim, as últimas declarações de Raul gravadas em vídeo por Berenice Mendes, em cenas editadas que compõem o documentário *Raul Cruz: pintor de almas*[36] (1994), roteirizado e dirigido pela autora[37].

Outros depoimentos adotados como fontes documentais deste estudo são relatos de pessoas envolvidas nos processos artísticos de Raul Cruz, coletados por outros pesquisadores: Depoimentos concedidos a Deise Marin, (transcritos e anexados em sua monografia de especialização)[38], por três parceiros artísticos de Raul no *evento Moto Contínuo*: Geraldo Leão (1998)[39], Eliane Prolik (1998)[40] e Denise Bandeira (1998)[41]; E o

---

[30] Registra-se aqui opção em realizar adequações mínimas nas transcrições (sobretudo na transcrição por Baracho), no sentido de evitar ruídos na leitura (tais como: pausas; falas interrompidas para retomadas de narrativa; e reescrita de palavras encurtadas na fala coloquial de modo a estarem próximas da costumeira forma escrita de Raul).

[31] Apesar de não haver data nesses documentos, assume-se que sejam de 1985, visto que é o ano em que ele se refere a essas respostas em entrevista concedida a mesma autora, e também adotada neste estudo. CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

[32] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. 04 nov. 1985. MAC/PR.

[33] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Raul Cruz. 18 f. Monografia (Especialização em Artes Visuais), SCL/UFPR, Curitiba. 1987.

[34] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988.

[35] CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

[36] Interessante observar que nesse título Mendes classifica Cruz com mesma terminologia atribuída a Lasar Segall, após sua primeira exposição em 1913, quando ele "ganhava do crítico Abílio Miller o título de "**pintor de almas**". TARDÁGUILA, Cristina. Exposições e obra digitalizada marcam 100 anos da primeira individual de Lasar Segall. *O Globo*. São Paulo, 15 mar. 2013.

[37] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Raul Cruz: Pintor de almas. Vídeo-documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.

[38] MARIN, Deise. *Bicicleta e Moto Contínuo: a arte fazendo história em Curitiba*. Monografia de Especialização em História da Arte do Século XX. Curitiba: EMBAP, 2000.

[39] LEÃO, Geraldo. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

[40] PROLIK, Eliane. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

[41] BANDEIRA, Denise. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

depoimento de Beto (Adalberto) Perna (2015)[42], amigo de Raul desde sua juventude em Paranaguá, o qual era bailarino-ator e atuou em boa parte das propostas de performances e peças teatrais produzidas por Raul. Sua fala foi gravada em um evento do *Cena Raul Cruz*, organizado por Paulo Reis, e arquivado pelo mesmo.

Importante sublinhar que, apesar de fornecerem valiosas informações, as palavras proferidas em depoimentos e entrevistas concedidas por Raul Cruz e pelas outras pessoas supracitadas são adotadas aqui como percepções individuais sobre os assuntos a que eles se referem. A memória dos indivíduos sobre os fatos ocorridos normalmente está sujeita a algum grau de distorção, ainda que de forma involuntária. Conforme lembrado por Julie Cruikshank: "Os relatos orais sobre o passado englobam explicitamente a experiência subjetiva"[43].

Quanto às fontes imagéticas, conforme mencionado, as pinturas retratísticas produzidas por Raul Cruz são os principais objetos desta pesquisa, das quais a maioria encontra-se no acervo da família do artista, e outra parte está em acervos públicos. Então, é a partir destes artefatos artísticos que se desenvolve uma análise articulada com a fundamentação teórico-metodológica (detalhada mais adiante), as mencionadas declarações e outros textos de apoio para realizar possíveis leituras das obras com o autor dessas, Raul Cruz, e seu contexto histórico. De outra parte, para entender a trajetória do artista, também se faz necessária a análise de outras obras de Cruz, que podem ser qualificadas como fontes imagéticas de apoio. Tratam-se de outras pinturas, desenhos e gravuras produzidas pelo artista; fotografias que mostram o artista performativamente em momentos diferentes de sua trajetória, e também registros fotográficos mostrando cenas de peças produzidas pelo artista, assim como fotografias do próprio artista em ação, caracterizado como a sua versão pictórica de Pierre Rivière. Finalmente, com o propósito de traçar comparações elucidativas quanto às possíveis influências e alinhamentos da produção imagética de Raul Cruz com correntes artísticas anteriores, algumas obras de outros artistas são dialogicamente incluídas nas análises dos capítulos.

Nesse sentido, esta pesquisa tem como principal intuito analisar as pinturas em que Raul Cruz utilizou o retrato como gênero pictórico[44] para representar certos tipos característicos de personagens, dos quais os mais recorrentes são aqueles impregnados de questões psicológicas,

---

[42] PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[43] CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína, (coord.). Op. Cit., 2006, p. 156.

[44] Considera-se aqui o retrato como gênero pictórico estabelecido no Renascimento, quando "nasceu a meia-figura" pelas mãos de Giorgione. Mas que é reconhecido, sobretudo pelo seu representante mais famoso, o retrato da Mona Lisa, pintado por Leonardo da Vinci, não "apenas por encomenda, mas em razão do fato de que com ela o mestre pôde revelar ao mundo, maravilhado, uma beleza até então não alcançada". BURCKHARDT, Jacob (org.). *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012, p. 198-199.

muitos representados com indícios de alguma forma de desequilíbrio ou desvio de conduta. Por estarem fora da normatividade estabelecida, essas pessoas são comumente rotuladas de "loucas", ou, "infames", conforme termo adotado nesta dissertação, a partir do conceito de Michel Foucault, detalhado mais adiante. Dentre esses personagens controversos, com históricos obscuros, destacam-se aqui as versões pictóricas elaboradas pelo artista das figuras de Salomé, Miguel Bakun e, sobretudo, de Pierre Rivière e Maria Bueno. Este enfoque está fundamentado na observação de que estes retratos nominais concentraram de maneira mais explícita algumas características comuns à produção de Raul Cruz, como a dramaticidade humana, presente em boa parte da obra do artista, como mencionado. Além disso, as referidas pinturas também sintetizam os tipos de narrativas fragmentadas recorrentemente construídas por Cruz, nas quais o artista inseriu figuras que induzem a intricadas tramas permeadas por crimes, assassinatos e relacionamentos amorosos/passionais, ou se mostram envoltas em complexas relações emocionais com outros indivíduos. Logo, para alcançar o objetivo geral descrito acima, se faz necessário, primeiramente, cumprir dois objetivos específicos: elaborar um estudo sobre particularidades do percurso artístico de Raul Cruz de alguma forma relacionados com sua produção retratística; e também constituir uma análise da maneira desenvolvida por Raul para compor os aqui nomeados **retratos *infames***.

Desse modo, esta pesquisa é norteada não só pelo questionamento sobre o que se pode observar nesses quadros, mas, sobretudo, a respeito do que se encontra para além desses. Questiona-se aqui sobre o que é possível se perceber nas escolhas dos tipos retratados por Raul Cruz, e na maneira pela qual o artista representou esses personagens históricos os quais em alguma medida são conhecidos por meio de narrativas *infamantes*. Isto é: O que estaria por trás desses retratos *infames* produzidos por Raul Cruz?

Então, para traçar uma análise sobre a peculiar produção retratística de Raul Cruz, a qual tem ênfase nos dramas humanos, fundamenta-se em duas chaves de leitura teórico-metodológicas, articuladas pelas posturas humanizadas dos autores envolvidos. De uma parte, em apoio às análises imagéticas, constitui-se um balizamento nas produções teóricas de Hans Belting, nas quais ele estabelece uma observação antropológica das representações da figura humana; conjugadamente, aplica-se a proposta de abordagem sobre pinturas pela via psicológica, elaborada por Richard Wollheim. Por outro lado, para amparar as análises das características socioculturais envolvendo o artista e os personagens por ele representados, esta dissertação centra-se nos escritos de Michel Foucault que tratam sobre os aspectos comumente qualificados como fora da normatividade estabelecida, em especial no texto que trata a respeito dos "homens infames".

Quanto ao ponto de vista de Hans Belting acerca de leituras de imagens, ressalta-se que o autor parte do princípio da convivência humana com a produção imagética, e, portanto, para ele "a pergunta '[o] que é uma imagem?' exige uma abordagem antropológica, pois, como veremos, a resposta é culturalmente determinada e, assim, constitui um tema apropriado para a pesquisa antropológica"[45]. Ademais, Belting sustenta que

> o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico. Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens. Esta referência viva à imagem prolonga-se e persiste, por assim dizer, na produção imaginal[46] física, que organizamos no espaço social; semelhante produção relaciona-se com as imagens mentais, à maneira da pergunta e da resposta, para utilizarmos uma fórmula habitual. A menção da antropologia não constitui referência a uma determinada disciplina, mas expressa o desejo de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem.[47]

Nisso, entende-se que a abordagem proposta por Belting se mostra bastante propícia para uma análise da produção figurativa de Raul Cruz, especialmente nas observações dele a respeito da representação do rosto nas formas retratísticas. Em uma comparação entre as representações da face e a produção de máscaras, Hans Belting traçou

> uma tese potencialmente inesperada de que, enquanto outras culturas usam a máscara, os europeus desenvolveram o retrato em seu lugar. A representação da face, seja como procuração ou memento, foi delegada à imagem silenciosa, que sobreviveu à face, mas nunca recapturou sua vida. Tal conceito do retrato contradiz a aceitação entusiástica do rosto representado como um autêntico fac-símile da vida – uma opinião repetida como um *leitmotif* em todas as avaliações críticas do retrato.[48]

Na definição sobre retrato, o autor parece acionar os valores simbólicos inerentes ao gênero pictórico, o qual teve origem na representação do sagrado, e, em seguida, foi adotado também como forma de reproduzir os rostos de pessoas, tornando-se o tradicional formato representacional da imagem de um indivíduo. Posteriormente, a prática retratística se desdobrou para atender aos novos usos empregados ao gênero, que, em certa medida, conserva intrinsicamente as propriedades iniciais da produção de imagens do rosto: valorizar a presença de alguém ausente. Nessa perspectiva, para Belting,

> a imagem no início do período moderno sofreu uma transformação do ícone para o retrato – uma transformação do rosto sagrado para o rosto a partir do qual um sujeito

---

[45] BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014, p. 9.

[46] Para evitar a recorrência nas palavras imagem e imagético, Hans Belting adotou o termo "imaginal". BELTING, Hans, Op. Cit., 2014, p. 73

[47] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 22.

[48] Tradução de: *potentially unexpected thesis that, where other culture use the mask, Europeans have developed the portrait in its place. The representation of the face, whether as proxy or memento, was delegated to silent image, which outlived the face but never recaptured its life. Such a concept of the portrait contradicts the enthusiastic acceptance of the depicted face as an authentic facsimile of life – an opinion repeated like a leitmotif throughout all critical appraisals of portraiture.* BELTING, Hans. *Face and mask: a double history*. Princeton: Princeton University Press, 2017, p. 9.

> envolve o espectador. Na cultura ocidental, o importante axioma da semelhança na retratística é, em última análise, derivado do ícone. Este axioma não está vinculado a apenas qualquer ícone, mas sim a um ícone romano que era a imagem de todas as imagens. Um ícone foi, acima de todos, considerado a imagem verdadeira porque mostrou o rosto autêntico que (de acordo com a lenda) Cristo deixou como uma impressão no pano de Santa Veronica entregue a ele ao longo da Via-crúsis.[49]

As análises do autor ampliam o conceito de pintura de retrato como gênero, e colaboram aqui para estudar a produção de imagens de Raul Cruz, as quais se mostram atreladas à personalidade do artista, e ao seu contexto. Visto que, segundo Belting, "com o retrato começou uma nova história do rosto, que o ícone herdou e que representou o papel de um indivíduo na sociedade. [...] A história do rosto acaba por se revelar uma história da sociedade, que se impõe refletida ali".[50]

De outra parte, ao se observar que os objetos deste estudo são quadros produzidos à maneira intuitiva de Raul Cruz, se mostra coerente adotar a proposta de analisar pinturas, configurada por Richard Wollheim, o qual pondera: "Acredito que a análise adequada do significado pictórico é a psicológica. [...] Segundo essa abordagem, o significado de uma pintura repousa na experiência induzida em um espectador"[51]. Pois, ainda de acordo com Wollheim, "há uma coisa que não pode ser vista na pintura, de modo que ela não a representa, mas que nos é dada juntamente com o que a pintura representa e, portanto, faz parte do seu conteúdo representacional"[52]. Desta forma, em sua proposta o autor demonstrou valorizar as demoradas observações, conforme seu relato sobre o processo de leitura de pinturas desenvolvido por ele a partir de longos períodos de tempo diante dos quadros que estudou[53]. Ademais, em sua proposta de abordagem, Wollheim considera relevante atentar-se para as intenções de quem pintou o quadro, ou seja, "ver a obra que causa a experiência como o efeito de uma atividade intencional do artista"[54], pois, para ele, a maneira de um artista pintar está diretamente relacionada com as suas intenções[55]. Deste modo, as inclusão de alguns

---

[49] Tradução de: *The image in the early modern period underwent a transformation from icon to portrait – a transformation from the sacred face to the face from which a subject engages the viewer. In western culture the important axiom of similarity in portraiture is ultimately derived from the icon. This axiom is not tied to just any icon, but rather to a Roman icon that was the image of all imagens. One above all was considered the true image because it showed the authentic face that (according to legend) Christ left as an impression on the cloth Saint Veronica Handed to him along the Way of the Cross.* BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 118-119.

[50] Tradução de: *With the portrait there began a new history of the face, which the icon inherited and which represented an individual's role in Society. […] The history of the face ultimately proves to be a history of Society, which imposes itself reflected there*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 31.

[51] WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 23.

[52] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 101.

[53] "desenvolvi um modo de olhar pinturas que me tomava muito tempo e me era profundamente gratificante. Pois me dei conta de que frequentemente [...] só depois de observar por um tempo equivalente [a uma hora] ou ainda maior, é que podia esperar que a obra se revelasse a mim tal qual era". WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 8.

[54] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 8.

[55] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 18.

depoimentos de Raul Cruz neste estudo complementam a investigação, de forma a aproximar-se dos seus propósitos, mesmo sabendo da possibilidade de haver afastamentos entre aquilo que ele efetivamente fez e o que ele falou, conforme a advertência de Wollheim: "o que torna pintura uma pintura é o que o artista faz, não o que ele diz".[56]

Quanto à vontade de inovar manifestada por Raul Cruz, de ser contemporâneo, entende-se que isso era parte de sua intenção em romper com a estagnação, seu desejo de liberdade em poder experimentar sem precisar se ater a normas pré-estabelecidas, formatos ou categorias. De maneira tal que o artista poderia, inclusive, flertar com o passado, referenciar obras emblemáticas ou adotar tendências de outras épocas. Isso parece se aproximar com o conjunto das características atribuídas ao conceito de "arte contemporânea", conforme abordado por Michael Archer, com início marcado pela *pop-art*, na década de 1960[57]. Porém, não há consenso quanto às definições e ao uso de termos, tampouco sobre o final do período artístico classificado como "modernismo". Para Giorgio Agamben, a contemporaneidade

> é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aquele que coincide muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.[58]

À vista disso, assume-se que houveram importantes transformações nas maneiras de produzir no contexto da "arte contemporânea", que demandaram novas posturas de abordagem, as quais Hans Belting relacionaria com o término da história da arte[59]. Ou, conforme dito por ele,

> o assunto história da arte foi substituído entrementes por outros temas que são importantes na atualidade. Se hoje a arte refere-se em geral à história, é cada vez menos à assim chamada história da arte e cada vez mais à história de um grupo ou de uma convicção que mais uma vez procura o espelho da arte. Não se poderia confirmar de maneira melhor que a velha história da arte foi sempre o local de uma identidade cultural e que é vigorosa apenas enquanto essa tradição ainda estiver viva na consciência da maioria.[60]

Com isso, tratar sobre a "história da arte" parecia não fazer mais sentido para Belting e outros autores, ao menos, não da mesma forma que se fazia até então. É nesse sentido que, pouco tempo depois, Arthur Danto versaria sobre esse período subsequente ao "fim da arte"[61]. De

---

[56] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 15.
[57] ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
[58] AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: ARGOS, 2009, p. 59.
[59] BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
[60] BELTING, Hans. Op. Cit., 2012, p. 99.
[61] DANTO, Artur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

qualquer forma, o termo "arte contemporânea" tem se mantido como a opção para se referir à arte produzida em consonância com esse novo momento - no qual Raul Cruz se inseriu - após os movimentos das vanguardas modernistas. E, a partir disso, os artistas sentiram-se à vontade para produzir obras delineando um diálogo com as que foram consagradas pela historiografia da arte ocidental, incluindo aquelas anteriores ao início do período conhecido como moderno. Em se tratando do cenário artístico no momento de abertura dos anos 1980, Maria José Justino também reforçou alguns dos aspectos aqui mencionados, e outros que são abordados nesta dissertação. Sublinha-se nos escritos da autora a sua percepção sobre o caráter libertador da época, a revalorização do lado sensível do humano, da sensualidade dionisíaca, e do rompimento com os formatos estabelecidos, ao passo em que as novas tecnologias ganhavam espaço.

> Os anos 80 são festejados com a abertura tanto na política brasileira (com o fim da ditadura) quanto no sistema artístico internacional. No universo artístico, essa abertura é possibilitada pelo controvertida pós-modernidade (tanto é que hoje o termo cedeu lugar a hipermoderno). A realidade é tomada pelos signos, e a imagem e o simulacro passam a ser a regra. [...] É uma filosofia de vida em que não é mais possível refúgio dos valores absolutos ou o consolo das boas formas.[62]

De sua parte, Raul Cruz declarara para Karin Gabardo que não via sentido no "pós-modernismo" (tão em voga na época). Para o artista "isso [era] parecido com a política brasileira - aquela transição malfeita: pega o que tem do passado, faz uma maquiagem e apresenta como novo, dizem que é a única solução porque não existe como criar, mas só transformar o que já foi feito"[63]. Nessa rara menção direta à política nacional, pode-se ainda perceber que Raul demonstrava-se atento, sem se deixar levar facilmente por vertentes artísticas. Entretanto, provavelmente o que mais lhe incomodava seria persistir em algo desacreditado, ou aquelas obras que nitidamente apenas seguiam os modismos, sem demonstrar consistência própria. O artista declaradamente valorizava aspectos anteriores à sua época, e criou obras que dialogavam com imagens e elementos artísticos do passado.

Para além das contextualizações, declarações e do embasamento nos escritos teóricos de Belting e Wollheim, por outro lado, esta pesquisa se ampara de forma essencial em parte da produção teórica de Michel Foucault. Primeiramente, por causa da aproximação do artista pesquisado com o pensamento foucaultiano, do qual Raul Cruz se aproximou, sobretudo, por meio do dossiê organizado por Foucault no livro *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...*[64]. Nesse livro foi publicado um esmiuçado estudo organizado pelo

---

[62] JUSTINO, Maria José. Op. Cit., 2010a, p. 9-10.

[63] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit. 1987, p. 7.

[64] FOUCAULT, Michel. *Eu, Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão, ... um caso de parricídio do século XIX*. Rio de Janeiro: Graal. 1977.

autor a respeito do processo penal e do contexto histórico relativo ao caso de Rivière, personagem que viria a ser retratado por Cruz – o que, portanto, faz da publicação referência indispensável para este estudo. Além disso, os escritos de Michel Foucault contribuem aqui por sua abordagem acerca dos indivíduos que não conseguem se ajustar às normas sociais ou morais estabelecidas – os quais, via de regra, costumam ser rotulados como desajustados e acabam socialmente renegados, seja por meio dos estabelecidos jogos de poder, ou por não se saber como lidar com as pessoas comportalmente divergentes.

Nesse sentido, para tratar sobre as características dos personagens retratados por Raul Cruz, como pontuado, adota-se o conceito de "infame", conforme traçado por Foucault, por entender-se que este é aplicável aos tipos representados pelo artista curitibano, sobretudo aos personagens famosos por sua obscuridade, os quais figuram nos quatro quadros retratísticos elencados como os principais objetos deste estudo – as representações de Bakun, Salomé, Rivière e Bueno. Dentre estes, os dois últimos merecem uma análise mais demorada, por se destacarem em meio à produção de Cruz e por haver maior disponibilidade de material de estudo relativo à produção dessas pinturas.

O filósofo francês Michel Foucault escreveu a respeito da "vida dos homens infames" em um texto no qual ele se propunha a coletar pequenas histórias de pessoas, como "uma antologia de existências" tiradas do silêncio de arquivos esquecidos, as quais provocassem um certo assombro, situando-se na fronteira com ficcionalidade[65]. Segundo a explicação do autor, (e seguindo seu interesse pessoal) ele optaria por reunir narrativas sobre personagens que mantivessem "o maior número de relações possíveis com a realidade: [...] **que fossem uma peça na dramaturgia do real**, que constituíssem o instrumento de uma vingança, a arma de um ódio, um episódio em uma batalha, a gesticulação de um desespero ou de um ciúme, uma súplica ou uma ordem"[66]. Para realizar essa coletânea de "existências-relâmpagos", ou "poemas-vidas", Foucault estipularia alguns critérios a serem seguidos:

> - que se tratasse de **personagens tendo existido realmente**;
> - que essas existências tivessem sido, ao mesmo tempo, **obscuras e desventuradas**;
> - que fossem contadas em algumas páginas, ou melhor, algumas frases, tão breves quanto possível;
> - que esses relatos não constituíssem simplesmente historietas estranhas ou patéticas, mas que de uma maneira ou de outra (porque eram queixas, denúncias, ordens ou relações) **tivessem feito parte realmente da história** minúscula **dessas existências, de sua desgraça, de sua raiva ou de sua incerta loucura**;
> - e que do choque dessas palavras e **dessas vidas nascesse para nós**, ainda, **um certo efeito misto de beleza e de terror**.[67]

---

[65] FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
[66] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006. p. 204; 206, grifo meu.
[67] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 205-206, grifo meu.

Apesar do autor ter se inspirado em arquivos com relatos mínimos acerca de casos conturbados do século XIX, mais adiante Foucault aventou quanto à possibilidade de tal antologia poder "se estender a outros tempos e a outros lugares"[68]. Então, tendo em vista que as narrativas a respeito dos personagens aqui elencados estão abarcadas pelos critérios propostos pelo autor (exceto pela dimensão dos relatos sobre eles), estende-se às figuras retratadas por Raul Cruz o conceito foucaultiano de *infame*, adaptando-o para esses personagens. Assim como seus pares, estes tiveram como perspectiva inicial de vida o anonimato, e, no entanto, tornaram-se conhecidos exatamente por suas desventuras em confronto com o poder, pois "sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto"[69]. Ou seja, cada um ao seu modo, Bakun, Salomé, Bueno e Rivière, tiveram suas histórias contadas de forma *infamante*, ou pelas lembranças dolorosas que deixaram e pelos "delitos que lhes atribuem, [ou pelo] horror respeitoso que inspiraram, eles de fato são [pessoas] da lenda gloriosa, mesmo se as razões dessa fama são inversas àquelas que fazem ou deveriam fazer a grandeza dos homens. Sua[s] infâmia[s] não [são] senão uma modalidade da universal fama"[70]. A partir disso, observa-se que, ao retratar esses indivíduos tidos como personagens *infames*, Raul Cruz trouxe para as pinturas suas cargas históricas, somadas à peculiar maneira representativa de figuras humanas desenvolvida por ele. Isso possibilita que as obras em si – enquanto artefatos artísticos ficcionais – também sejam categorizáveis como **retratos *infames***.

Retratar tais personagens e seus históricos conturbados em pinturas, ou se dedicar à escrita sobre eles, parece ser um trabalho bastante desafiador, apesar da possibilidade dessa temática também representar um sentimento oscilante entre curiosidade e medo, fascínio e aversão. Contudo, Foucault dedicou-se a tratar sobre os indivíduos que no senso comum são apontados como "anormais"[71], de forma a valorizar sua humanidade, semelhantemente à maneira na qual abordou sobre o caso de Rivière. Em seus escritos, este autor sinalizou para o fato de como esses sujeitos podem revelar distúrbios inerentes aos seus contextos históricos-sociais. Desta forma, percebem-se borradas as fronteiras definidoras do que seria aceitável ou não nos diferentes comportamentos das pessoas. Isso atravessa as questões jurídicas e gera grandes problemas neste âmbito, tendo em vista a complexidade de julgar assassinatos passionais ou motivados por distúrbios mentais.

Por sua vez, a produção artística de Raul Cruz – a qual parece refletir sua postura

---

[68] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 211.
[69] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 204; 207.
[70] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 210.
[71] Termo abordado por Foucault. FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

pessoal – demonstra um alinhamento com as formas de abordagem de Foucault, visto que, ao representar suas figuras com características indicativas de inquietação ou outros traços divergentes do que é socialmente aceitável (algumas, inclusive, aparentemente loucas), de forma que o artista demonstrava justamente não compactuar com possíveis estigmatizações. Essa postura foi verbalmente assumida por Raul, e, segundo Bertoli, constava já em seu caderno de poemas de 1974: "presta atenção em quem não presta"[72]. Ele também demonstraria, posteriormente, forte engajamento em questões sociais nas suas declarações sobre a importância das atuações artísticas coletivas, assim como na sua postura pessoal exteriorizada no manuscrito para Adalice:

> O artista deve considerar a sociedade, sua lamentável situação, e perceber que é necessário mais do que agradar a crítica e a sociedade dominante – quando se está ou se passa por uma cidade – é necessário dar ali sua parcela de contribuição ao crescimento da inteligência e da sensibilidade. O artista que sabe respeitar uma comunidade trabalha para ela e daí também extrai sua essência e, cooperando para o desenvolvimento de uma cultura local e universalizante.[73]

A esse respeito, semelhantemente a Michel Foucault e Raul Cruz, assumo no presente texto a intenção de fazer uma abordagem humanizada dos personagens tidos como "*infames*", destoantes da normatividade estabelecida. Especialmente por haver situações em que eu também me percebo socialmente colocado na posição de divergente daquilo que é estabelecido como "normal". Ou seja, foi justamente o fato de ter "sentido na própria pele" os efeitos nocivos da cultura excludente, com forte raiz religiosa/católica (a qual culpabiliza as ações em discordância com as crenças cristãs), o que me motivou a escolher este enfoque de pesquisa na produção de Raul. Dessa forma, assumo também o propósito de evitar construir narrativas que possam ressoar equivocadamente algum pré-julgamento, apesar de ter consciência das dificuldades em abordar tais questões. Pois, infelizmente, o ato de estigmatizar está implícito nos costumes discursivos, e estes estão intimamente ligados aos sistemas de dominação. Conforme analisado por Foucault: "em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjugar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade".[74]

De forma complementar, nesta pesquisa recorre-se, ainda, à teorização de Roberto DaMatta sobre os costumes familiares no âmbito da vida doméstica (em casa) e a vida pública

---

[72] CRUZ, Raul. a*pud* BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 28.

[73] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

[74] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 8-9.

(na rua), contrapondo-se ao mundo dos mortos. Esses três âmbitos são analisados por DaMatta em uma abordagem na qual ele considera:

> Metáforas e símbolos onde a casa é contrastada com a rua são, pois, abundantes numa sociedade onde a casa é concebida não apenas como um espaço que pode abrigar iguais (como é o caso da família norte-americana) e está sujeita às normas vigentes na rua, mas como uma área especial: onde não existem indivíduos e todos são pessoas, isto é, todos que habitam uma casa brasileira se relacionam entre si por meio de laços de sangue, idade, sexo e vínculos de hospitalidade e simpatia que permitem fazer da casa uma metáfora da própria sociedade brasileira.[75]

Essa metáfora estabelecida pelo autor – na qual os hábitos relacionados à casa traduzem um pouco do que se constitui a sociedade brasileira – auxilia a pensar as relações e posturas de Raul diante de sua vida em trânsito, ou seja, entre os ambientes privados e públicos nos quais ele atuou.

Com a finalidade de cumprir com os intuitos desta pesquisa, no presente texto são elaboradas análises detalhadas das obras selecionadas para estabelecer articulações teóricas e possíveis implicações na maneira pela qual Raul Cruz representou os referidos personagens. No entanto, por conta da forma compositiva aberta/fragmentária de Cruz, as indicações simbólicas aparecem de maneira sutil, colocadas propositalmente sem definições explícitas, resultado do processo de sintetização desses elementos desenvolvido pelo artista. Por conseguinte, é importante ressaltar o fato desta dissertação elaborar apenas uma das possíveis leituras sobre a produção do artista. Pois, apesar das abordagens estarem baseadas em indicativos visuais observados por meio de demoradas análises das obras – as quais são relacionadas com outros dados informacionais, incluindo as declarações do próprio artista – entende-se que poderão surgir divergências de leituras ou incongruências suscitadas por outros cruzamentos com informações divergentes. Assim como, cabe observar que por vezes a imagem do artista tende a se confundir com o caráter soturno de sua obra, tanto por ele partir de processos pessoais introspectivos, quanto em razão de seus depoimentos tratarem mais especificamente a respeito de sua poética. Além disso, o artista preferia se mostrar performativamente, e, assim, alimentar certo mistério sobre si mesmo, pouco revelando de sua personalidade socialmente extrovertida. Conforme enfatizado por Foca, as imagens poéticas sombrias produzidas por Raul Cruz traduzem apenas uma parte de sua intimidade[76]: aquela associada às questões emocionais do ser humano que ele se propôs a configurar em obras artísticas.

Convém, ainda, pontuar com relação as epígrafes musicais incluídas ao longo da estrutura do texto. Escolhidas como uma forma de colaborar com a contextualização histórica

---

[75] DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 49.
[76] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013.

pela via artística-cultural dos anos 1980, começo dos anos 1990, a inclusão dessa sequência musical está também em coerência com a proposta multilinguística do artista – típica daquele ensejo. Leva-se em conta que aquele período foi musicalmente marcado por liberações e consolidações de vozes anteriormente censuradas, bem como pelo surgimento de uma nova musicalidade brasileira, característica daquele momento sociocultural em construção. Vale esclarecer que não se propõe com isso uma veiculação específica entre o repertório sonoro e o artista pesquisado (e a sua obra), apesar dele muito provavelmente ter tido contato com a maioria das músicas elencadas neste texto. Tratam-se, mais que tudo, de composições as quais, junto com seus autores e intérpretes, constituem referências memorativas – a maioria com abrangência no mercado fonográfico – e traduzem um pouco do sentimento catártico compartilhado na época em que essas eram ouvidas nas rádios e nos programas de TV, ou tocadas em aparelhos de toca-discos (de vinil) e toca-fitas (cassete).

Isto posto, elucida-se que a estrutura organizacional dos assuntos deste estudo está disposta em três capítulos, os quais se subdividem em subcapítulos e intertítulos, elaborados de forma a compor e conduzir a leitura. O primeiro capítulo foi escrito segundo o objetivo específico de versar sobre o caminho percorrido por Raul Cruz, relacionando as conquistas com suas referências memorativas (determinantes na produção madura), e seu processo formativo atrelado às constantes experimentações (coletivas e individuais). Para isso, o item envolve explanações a respeito do artista, do seu contexto histórico, de sua trajetória e da construção de sua poética visual figurativa. Na sequência, fazendo uso metafórico das reflexões do espelho, o segundo capítulo parte da intenção específica de traçar uma abordagem detalhada quanto à maneira de representar pessoas desenvolvida por Raul Cruz, adotando o gênero retratístico, em quadros um tanto autorreferenciais. Para isso, a produção de retratos de Cruz foi subdividida em três categorias, cada qual detalhada em um subcapítulo: pinturas de autorretrato; pinturas reconhecíveis como retratos; e pinturas de retratos nominalmente identificados. Finalmente, no terceiro capítulo, as selecionadas quatro pinturas de Raul Cruz – nas quais o artista se reporta nominalmente a personagens *infames* (Miguel Bakun, Salomé, Pierre Rivière e Maria Bueno) – são analisadas de forma a compor uma leitura das possíveis vinculações autorreferentes de Raul Cruz nesses quadros, que ele chamaria de "retratos de almas"[77].

[77] "retratos que, segundo o artista, são retratos de almas". BANDEIRA, Denise et al. Catálogo do *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. Apresentação, p. 4.

~ 1 ~

RAUL CRUZ,
um caminho para o retrato, pelo desvio

1 - RAUL CRUZ, um caminho para o retrato, pelo desvio

Se oriente, rapaz
pela constelação do Cruzeiro do Sul
Se oriente, rapaz
pela constatação de que a aranha
vive do que tece
vê se não se esquece
pela simples razão de que tudo merece
consideração

Considere, rapaz
a possibilidade de ir pro Japão
num cargueiro do Lloyd lavando o porão
pela curiosidade de ver
onde o sol se esconde
vê se compreende
pela simples razão de que tudo depende
de determinação

Determine, rapaz
onde vai ser seu curso de pós-graduação
se oriente, rapaz
pela rotação da Terra em torno do Sol
Sorridente, rapaz
pela continuidade do sonho de Adão

Gilberto Gil, <u>*Oriente*</u>, 1972.[78]

A expressividade gestual da dança e o gesto do traço desenvolto no desenho determinariam a trajetória artística "daquele menino magro e dentuço, com a pele muito morena"[79], herança de seu avô de ascendência libanesa. "Era um pé de valsa", de acordo com as memórias que Foca Cruz guardava de seu irmão mais velho, Raul Cruz, durante a infância em Paranaguá[80]. Nascido em Curitiba em 1957, por conta da saúde frágil (decorrente de bronquite asmática), "a família retornou para Paranaguá" em 1967, "porque o clima da cidade fazia bem para Raul"[81]. A decisão parece ter surtido efeito, pois ele se transformaria com a mudança de cidade, conforme suas declarações para Berenice Mendes: "Quando criança eu não tinha este discernimento, mas a vida era muito assim, cinzentinha, [...] eu morava num predinho de quatro andares, não tinha quintal, [...] quando eu saí daqui [de Curitiba] pra ir a Paranaguá parece que eu deixei aquilo, parece que eu comecei uma vida de criança comum, [...] de andar de *shorts*, de ir pescar".[82] No entanto, Raul Cruz ressaltou que esses despigmentados primeiros anos de vida, morando na Rua Saldanha Marinho, guardam suas primeiras influências estético-espirituais, pois foi nessa rua em que aconteceriam as duas coisas que ele considerou as mais importantes de sua infância: "a Igreja e a revelação do Espiritismo"[83]. Cada qual veiculada a uma referência arquitetônica descritas por Raul, as quais até hoje estão presentes na referida Rua, localizada na área central de Curitiba.

---

[78] GIL, Gilberto. Oriente. In: *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Philips - Universal Music, 1972. Faixa 9.
[79] CRUZ, Foca. In: CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. *Raul Cruz: Sonhos*. Curitiba: Artfix. 2008, p. 4-5.
[80] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013, (Apêndice B).
[81] BERTOLI, Mariza. *A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Paranaguá: SEC, 1999, p. 10.
[82] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[83] Declaração completa: "Eu acho que as duas coisas mais importantes da minha infância foram a Igreja e a revelação do Espiritismo, que é uma coisa assim, absolutamente ligada com minha formação, com a minha infância". CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.

Figura 3: *Igreja São Francisco de Paula* em Curitiba.
Referência memorativa de Raul Cruz. **Fonte**: (sitecatolico.org).

A Igreja São Francisco de Paula, situada a poucos metros do prédio onde Raul morava (localizada na esquina da Rua Saldanha Marinho com a Rua Desembargador Motta, fig. 3), com seu estilo arquitetônico grandioso e iluminado, composto por fileiras de colunas altas, imagens de santos e vitrais coloridos, é lembrada pelo artista como um espaço de enlevamento, bastante diferente do espaço contido do apartamento em que ele vivia. "Na época estava começando a TV preto e branco", conforme lembrou Izabela Zanchi, "mas Raul tinha necessidade de um mundo de imagens que a televisão estava longe de suprir. Então buscava a igreja com suas vias-sacras, suas esculturas"[84]. Em depoimento, Raul Cruz relatou: "Eu tinha uma coisa em mim que queria beleza, [...] de ver uma coisa maior. [...] Aquilo [a Igreja] pra mim era... era lindo! [...] Aquilo que eu achava que tinha que ser a minha casa [...] aquela coisa que fazia eco, aquilo ali é um referencial de uma coisa maior"[85]. Antes disso, o artista havia feito declaração[86]

[84] ZANCHI, Izabella. A percepção estética de Raul Cruz. *O Estado do Paraná*. Curitiba. 1º mai. 1988, p. 18.
[85] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[86] Trecho da declaração: "Eu frequentava a igreja da Saldanha Marinho [,] a Igreja São Francisco de Paula, não tem aquelas colunas? ali que eu estava sempre. Religião é uma coisa muito fantasiosa. Era mais pelo aspecto de superação. Parece que lá tudo é maior do que no dia a dia assim da minha família. [...] a igreja tinha aquela coisa... as roupas dos Padres, era muito grande e era a educação que minha mãe me dava. Por parte de pai a crença Espírita era uma porta para outra coisa... um segredo. Inclusive não deixam as crianças ver como funcionava... o que era aquilo. Hoje eu posso ver no meu trabalho como é que existe. A religião foi o canal para mim [*sic*] me entender que eu queria uma coisa maior do que a vida normal, comum, material. Por onde eu senti que eu queria fazer uma coisa maior. [...] A noção de que o ser humano deve procurar com mais força evoluir é uma coisa muito antiga para mim. CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. 04 nov. 1985. MAC/PR.

semelhante para Adalice Araújo sobre sua ligação com essa igreja. Então, a partir das descrições afetivas do artista, pode-se entender que esse espaço de culto proporcionou para Raul Cruz uma primeira experiência estética fascinante, ao passo que permaneceria em sua memória adulta como algo sublime, como a desejada redenção a qual ele buscaria de alguma maneira alcançar na sua vida e na sua produção artística.

Figura 4: Washington Cesar Takeuchi, fotografia de construção estilo *art déco* 2013.
Referência memorialística de Raul Cruz na Rua Saldanha Marinho. **Fonte**: (circulandoporcuritiba.com.br).

De outra parte, "a revelação do espiritismo" aconteceu para Raul em uma construção antiga com estilo *art déco* (na esquina da Rua Saldanha Marinho com a Rua Brigadeiro Franco, fig. 4), também situada a poucos metros de sua residência à época. Lembrada pelo artista como "um casarão com aspecto bem tenebroso cinzento de mica[87], [...] parede escura, muito a cara de Curitiba, meio de pedra"[88], no qual Raul (com sete anos), sentado no degrau da porta, ouviu de um primo sobre as seções espiritas da casa da avó materna deles, em que os espíritos dos mortos "baixavam lá". Nas palavras de Raul Cruz: esse episódio foi "a confirmação de todos os meus medos todos os meus pavores, as minhas desconfianças mais profundas, [...] uma revelação que mudou a minha vida completamente, quer dizer, acabou toda esperança que eu tinha de ser uma criança normal"[89]. Dessa forma, o artista lembrava que a construção passou a ser maldita durante sua infância, demonstrando o quanto aquela revelação ganharia dimensões

[87] Raul Cruz se refere a um tipo de "revestimento externo feito com pó-de-pedra (mica)" bastante usado nas construções brasileiras em estilo *Arte déco*, especialmente nos anos 1930. REIS, Márcio Vinicius. *O art déco na Obra Getuliana: Moderno antes do modernismo*. Tese FAUUSP São Paulo, 2014. p. 51.
[88] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[89] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.

aparentemente traumáticas[90] para ele, porque a informação reafirmava a existência dos "fantasmas" que lhe atormentavam nos pesadelos e na sua relação com o oculto, com o subconsciente. Isto foi relatado em outros depoimentos do artista, como naquele em que afirmou:

> A necessidade de uma representação plástica da realidade surgiu para mim como a vida, cresci dentro desse processo. Posso afirmar que sempre tive, desobstruído, o canal que traz à tona a compreensão típica do inconsciente, onde, todos os sentidos se fundem para facilitar a absorção da vida pela maneira mais direta: a estética.[91]

Entre a casa e a rua

Curiosamente, Raul viveu a sua infância em Curitiba num apartamento de proporções comedidas, situado entre as duas esquinas que ficariam em sua memória como referencial estético e espiritual, uma representando a luz, a beleza transcendente (a construção alva da igreja), e a outra representando o obscuro, os temores e sua relação turbulenta com o mundo espiritual (a construção cinza estilo *art déco*). Assim, o artista iniciava na infância sua conexão com os espaços privado e público, ambos atravessados pelo misterioso mundo dos mortos.

Essas áreas de convívio social inter-relacionadas às crenças espiritualistas, algo comum entre os brasileiros, são categorizadas por Roberto DaMatta em "três espaços básicos: a *casa*, a *rua*, e *o outro mundo*"[92]. Porém, o autor esclarece que as palavras "casa' e "rua", "não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade"[93], o que, consequentemente, dispõe diferentes costumes comportamentais para cada um desses espaços. DaMatta explica ainda sobre o espaço do "outro mundo", que "faz com a casa e com a rua um elo complementar e terminal. Assim, o mundo que chamamos de 'real', ou 'este mundo', é feito de casa e rua; mas o universo dos mortos é esfera do 'outro mundo'".[94]

---

[90] Declaração na qual Raul Cruz fala sobre a experiencia marcada em sua memória: "eu voltei pra Curitiba pra fazer a Escola de Belas Artes. E fui morar numa pensão, perto do [Clube] Juventus, ali. E a gente foi ver este casarão na Saldanha. E por uma coincidência absurda [...] era o casarão da Saldanha aonde eu e meu primo sentamos no degrauzinho da porta, quando ele me contou que os espíritos vinham, que na casa da minha vó tinha sessão espirita, que os mortos não descansavam, foi ali naquela casa, e durante a minha infância aquela casa ficou maldita, porque foi aonde eu aprendi aquilo, e quando eu voltei pra Curitiba com vinte anos eu fui morar lá, sozinho na casa inteira, três andares de casa, abandonada, vazia, e eu fui morar no sótão da casa. Ficar lá, fazendo eu enfrentar aquilo ali foi uma prova de maturidade pra mim. Até hoje eu tenho fases que eu não posso dormir no escuro, por que eu me sinto ameaçado...". CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedida a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.

[91] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

[92] DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 143.

[93] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997, p. 14.

[94] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997, p. 17.

Essa sistematização de Roberto DaMatta ajuda a entender as relações estabelecidas por Raul Cruz com os espaços de sociabilidade da cidade, e, dessa forma, percebe-se que o artista (assim como grande parte dos brasileiros), teve na sua formação infantil a presença de estímulos estéticos construídos pela religião católica, em contraponto com alguns fundamentos espíritas, o que viabilizou uma religiosidade hibrida, em virtude da sociedade brasileira viver, conforme explica DaMatta, "em um universo onde os vivos têm relações permanentes com os mortos e as almas voltam sistematicamente para pedir ajuda, para dar lições de humildade cristã aos vivos, mostrando a sua assustadora realidade"[95]. E, aparentemente, essas experiências de Raul Cruz com os espaços fora de casa (ou seja: "a rua") o tocariam intimamente, repercutindo na sua vida adulta, se fazendo perceptível na sua religiosidade particular. Isso é, em certa medida, observável nas suas obras – independentemente de qual das diversas linguagens artísticas seria adotada por ele.

Figura 5: Raul Cruz, linoleogravura sem título, 1987, 23x32 cm (imagem 12x14cm).
Fonte: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018[96]. Acervo da família do artista.

Algumas das linoleogravuras[97] produzidas por Raul Cruz têm imagens que podem exemplificar um pouco da maneira do artista se mostrar nas suas obras. Dessas, há duas que

[95] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997, p. 133.

[96] O *Projeto Raul Cruz* tem início em 1993, logo após a morte do artista. Com a participação de Eliane Prolik, Denise Bandeira, Renato Negrão e Paulo Reis. Esse resultou na exposição retrospectiva *Raul Cruz*, em 1994. E atualmente o projeto está sendo retomado por Eliane Prolik, que coordena a digitalização e atualização do levantamento de obras do artista em conjunto com o MAC/PR e Galeria Casa da Imagem.

[97] "Linóleo [linoleogravura] é um processo de gravura semelhante a xilo [xilogravura], porém mais suave para trabalhar, pois a escavação é feita na borracha em vez da madeira" na qual se compõe uma matriz para posteriormente aplicar tinta e imprimir sobre uma superfície, normalmente papel (parecido com um carimbo, o qual é um desdobramento das técnicas de gravura). ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.

aparentam exprimir parte do momento infantil, descrito por Raul como um tanto atormentado. Uma das imagens gravadas pelo artista (fig. 5), parece inspirada em um pesadelo, do qual Raul representa o momento angustiante em que duas feras raivosas, com dentes e unhas pontiagudos, estão prestes a atacar uma criança pequena já sem vida (semelhante a um boneco de pano, que lembra um vodu), como uma cena de uma fábula de terror.

Figura 6: Raul Cruz, linoleogravura sem título, 1991, parte do álbum de Raul Cruz/Linoleogravura, 31x31 cm (imagem 24x10 cm). **Fonte**: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo: Fundação Cultural de Curitiba.

Outra gravura de Raul Cruz, por exemplo (fig. 6), é composta pela figura de menino com roupas formais e expressão intrigante, em situação furtuita, como que espiando algo proibido, posicionado parcialmente protegido atrás de uma superfície (que pode ser uma porta ou uma parede) na qual ele apoia sua dramática mão espalmada. Essa série de linoleogravuras compostas como um álbum foi produzida pelo artista no final da vida, e seria classificada por Adalice Araújo como "profundamente autobiográfica", pois seguiria "o roteiro de um diário íntimo existencial"[98]. Apesar das afirmações um pouco categóricas da autora (talvez influenciadas pelos depoimentos que colhera do artista), em alguma medida Raul de fato costumava se projetar em suas obras, conforme analisado mais adiante.

[98] ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná.* Curitiba: Edição do autor, 2006, p. 167.

Por outro lado, o ambiente familiar descontraído em que cresceram Raul e seus irmãos[99], oferecia, segundo os relatos de Foca, determinantes estímulos para as expressões artísticas, visto que a avó, a mãe e um de seus tios pintavam quadros, e o desenho era prática comum à maioria dos membros da família. Além disso, no período da adolescência de Raul Cruz em Paranaguá, ele conviveu intimamente com a dança profissional em seu ambiente doméstico, dado que sua mãe mantinha uma escola de dança nessa cidade portuária e costumava convidar renomadas bailarinas de Curitiba para lecionar em seu espaço. A partir desse contexto familiar, a inclinação artística se revelaria muito cedo em Raul Cruz, como mencionado, sobretudo por meio do desenho e da dança[100]. Com isso, Raul pôde desenvolver suas práticas artísticas, e apesar da preocupação inicial com as intenções profissionais do jovem, logo ele conquistou o reconhecimento e apoio de seus familiares.

Mas o menino que passara a brincar mais livremente na sua nova cidade com clima salutar para a bronquite, mantinha seu lado intimista e contato com o lado obscuro, misterioso do humano. Este aspecto sobre a infância de Raul foi testemunhado pela mãe, Araci: "A gente tem essa preocupação de amparar o filho, quando a saúde é frágil, e não percebe que o sofrimento é da alma. Depois é que percebi que ele se isolava no meio das plantas para meditar... A gente nunca pensa que as crianças sofrem. Mais tarde, adulto, ele veio contar isso"[101]. Todavia, conforme relata seu irmão Foca, por conta de suas aptidões artísticas na escola, Raul costumava ser convocado a desenhar e pintar os cartazes dos eventos e os cenários para as peças colegiais. Foi dessa maneira que o jovem artista escreveu, dirigiu, fez cartazes (fig. 7), e cenários de produções cênicas escolares com temáticas bíblicas[102]. "Em 1974, *A busca* foi a sua primeira experiência teatral e foi aplaudido em pé. Encenada no Colégio São José – hoje sede da Prefeitura de Paranaguá – tratava da questão da marginalidade. [...] Outra peça encenada naquele tempo foi Paixão de Cristo em breve relato, apresentada em três atos. A religiosidade era uma contingência existencial dele"[103]. Já nessas peças, Raul Cruz compôs personagens bastante próximos dos que ele, adulto, colocaria nas suas produções "Uma mulher muito maluca, escandalosa, meio bêbada; um cara retraído, com sua malinha"[104]. Segundo a mãe do artista, Araci, "ele era um nostálgico, um romântico. Ele tinha saudade do que não viveu, de outra época – gostava de *art décor*"[105].

---

[99] Raul era o terceiro filho de Araci e Ney, a primeira foi Regina (adotiva), depois veio o Rubens, seguido de Raul, Renato, Luiz Alberto (Foca) e a caçula Jacqueline. CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013; BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999.

[100] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013.

[101] CRUZ, Araci. *Depoimento transcrito*, concedido a Mariza Bertoli. In: BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 9-10.

[102] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013.

[103] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 20 e 22.

[104] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013.

[105] CRUZ, Araci. *Depoimento transcrito*, concedido a Mariza Bertoli. BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 10.

Percebe-se, assim, como a doença que motivou a mudança de cidade transformou a infância de Raul, o libertou de uma provável puberdade predial, mas não desanuviou seu nascente interesse pelo lado trágico do humano e sua estreita ligação com o mundo do subconsciente, dos sonhos e pesadelos. A mudança para a cidade litorânea foi posteriormente relatada pelo artista como a primeira descoberta da cor na sua vida, em contraste com sua infância em Curitiba, de acordo com as palavras de Raul Cruz: "até meus dez anos, a minha memória pra trás é preto e branco, e a partir de Paranaguá tem cor na minha memória, muita cor"[106]. Então, o jovem que se tornaria um artista múltiplo na década de 1980, deixou Paranaguá em 1977 para voltar a Curitiba[107] em busca de uma formação em arte, porém manteve forte ligação afetuosa com a cidade.

Figura 7: Raul Cruz, Cartaz da peça *Busca,* 1974.
Fonte: Acervo digital de Foca Cruz.

[106] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido à Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[107] Segundo Beto Perna, Raul teria morado em Florianópolis onde fez um curso de teatro (e atuou como ator em uma peça), antes de se assentar em Curitiba. PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

1.1 - *CONQUISTAS DE LIBERDADE DE EXPRESSÃO*

Eu quero a sorte de um amor tranquilo
com sabor de fruta mordida
nós na batida no embalo da rede
matando a sede na saliva

Ser teu pão
ser tua comida
todo o amor que houver nessa vida
e algum trocado pra dar garantia

E ser artista no nosso convívio
pelo inferno e céu de todo dia
pra poesia que a gente nem vive
transformar o tédio em melodia

Ser teu pão
ser tua comida
todo o amor que houver nessa vida
e algum veneno anti monotonia

E se eu achar a tua fonte escondida
te alcanço em cheio mel e a ferida
e o corpo inteiro como um furacão
boca, nuca, mão e a tua mente não

Ser teu pão
ser tua comida
todo o amor que houver nessa vida
e algum remédio que me de alegria

Cazuza e Frejat, *Todo o amor que houver nessa vida*, 1982.[108]

Formação e deformação

Aos vinte anos, Raul Cruz estava novamente morando em Curitiba. Ingressou na Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1978, porém, decepcionou-se com o curso e com o sistema de ensino, sobretudo por seu conservadorismo, o que levaria o artista a abandonar a escola em 1980, "sem concluir o curso de pintura e sem nunca ter cursado Perspectiva e Sombras"[109], como pontuado por Mariza Bertoli. Mais tarde, o artista relatou sobre sua frustração e sua visão sobre a Embap, em alguns depoimentos à Adalice Araújo. Em 1985 ele declarou: "Eu queria avançar e não conseguia. Sei que tinham mais pessoas que precisavam avançar. Você tem tanta sede quando você entra numa escola. [...], tanta coisa que você quer tentar, é uma coisa castrada [...] eu tinha pressa de aprender. Quando saí da Belas Artes eu comecei a produzir"[110]. Então, Raul e seus colegas que compartilhavam o desejo de inovar buscaram complementar a formação insuficiente

[108] CAZUZA; FREJAT. Todo o amor que houver nessa vida. In: *Barão Vermelho*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982. Faixa 9.
[109] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 15.
[110] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. 04 nov. 1985. MAC/PR.

que era oferecia na Embap, e uma das formas encontradas foi estudar por conta própria. Isso talvez contribuiu para Raul ter deixado entender que sua formação foi em parte autodidata, pois ele valorizava o estudo individual e assumia o aprendizado com os artistas da história da arte europeia os quais admirava e entendia terem sido relevantes na sua formação: "Eu tenho assim pintores de várias fases da história da arte que eu estou apaixonado e aprendo com eles de propósito mesmo, estudo bastante, a obra deles"[111]. Em outro momento o artista especificou: "reconheço a influência dos meus professores não *belastrinos*: El Greco, Picasso, Chagall, Matisse, Poty e Carybé"[112]. E valorizou sua prática em desenho anterior aos estudos acadêmicos, enquanto considerou um tanto desperdiçado o período na EMBAP: "Depois de uma formação sólida e auto didática [*sic*] em desenho [...] durante o curso da Belas Artes perdi muito tempo com um currículo ultrapassado, lento e desgastante"[113]. Mas, ainda assim, a experiência na EMBAP renderia bons resultados, sobre os quais o artista reconheceria a importância de estar no ambiente escolar para conhecer o funcionamento do meio artístico, e do ensinamentos promovidos por alguns professores, dos quais ele destacou; "O que mais valeu para mim na Belas Artes foi o contato com o Ivens [Fontoura], [...] a única pessoa que me abriu para descobrir coisas [...] para ser menos responsável até, menos preocupado para acreditar mais na tentativa, na pesquisa, na ousadia de ariscar".[114]

Vale pontuar que a EMBAP, enquanto a instituição de ensino em arte mais antiga do Paraná (em funcionamento), formou relevantes artistas locais e também alojou ações com intuito de renovação do sistema de aprendizagem. Nesse sentido, foi na "Belas" ou "Belas Artes" que, no início dos anos 1970, alguns professores – sobretudo Adalice Araújo e Ivens Fontoura – juntamente com o Diretório Acadêmico da Escola, promoveram os Encontros de Arte Moderna[115]. Nesses, os convidados de fora, como Frederico Moraes e Artur Barrio, promoviam atividades de caráter experimental, as quais, de acordo com Ivair Reinaldim,

---

[111] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. 04 nov. 1985. MAC/PR.

[112] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

[113] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

[114] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. 04 nov. 1985. MAC/PR.

[115] Segundo Artur Freitas, "entre 1971 e 1974, as principais ações poéticas desenvolvidas durante os Encontros [de Arte Moderna] valeram-se do corpo e da coletividade, resultando em obras conceituais que diluíram as fronteiras entre os meios expressivos tradicionais. No ápice desse processo, a parceria entre as irmãs Josely Carvalho e Jocy de Oliveira teve o efeito de convergir operações teatrais, musicais e audiovisuais numa única caleidoscópica rede de ações que, ao fim e ao cabo, fez da cidade o seu ambiente poético. Tal convergência contou com o apoio direto dos alunos da EMBAP, que, por meio do Diretório Acadêmico Guido Viaro, assumiram a beleza e os riscos de uma ideia ampliada de arte, em muito oposta às especificidades de casa linguagem artística particular". Porém, "a partir de 1975, os Encontros de Arte Moderna deixaram de existir, ao menos nos termos em que haviam ocorrido até então". FREITAS, Artur. *Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 381-382.

marcariam a entrada da arte contemporânea na cidade[116]. Contudo, segundo Artur Freitas, a potência dos Encontros se diluiria após 1975[117], e os alunos da época de Raul Cruz (1978) pouco souberam a respeito do que teria sido essa importante movimentação artística em Curitiba[118].

E, para além do âmbito escolar, o meio artístico curitibano no início dos anos 1980 foi também relatado como conservador por Raul e seus colegas da EMBAP, pois a resistência às novidades e aos jovens aspirantes a artistas parecia estar arraigada de maneira geral na cultura da cidade. E como integrante da nova leva de artistas emergentes, Raul Cruz, reclamava da falta de respaldo em produções locais inovadoras, o que, de acordo com ele, acontecia em São Paulo e Rio de Janeiro, onde os novos teriam artistas mais velhos vivos para admirar. Pois esses continuavam "pesquisando, evoluindo, fazendo vanguarda"[119], diferente do comodismo observado por ele nos artistas de Curitiba[120]. Para Adalice Araújo, Raul pertencia a

> uma geração que nasceu sob a égide da "pop-art", dos "beatles", do "Metal *hurlant*", que teve como babá a TV e que em termos de artes plásticas, no Paraná - sente mais afinidade pela geração dos seus avós Viaro e Bakun, que não chegou a conhecer, do que por seus pais, isto é, professores formalistas e puristas que – em, sua maioria, passaram pela experiência abstrata – exigem padrões, definições, unidade de linguagem e não acreditam em "magia".[121]

Esse complexo momento de formação deficitária foi esmiuçado por Ivair Reinaldim, o qual considera que os artistas curitibanos emergentes encontravam um sistema de formação conservador e improdutivo, pois

> tanto na EMBAP, quanto nos cursos livres, em geral, os trabalhos não passavam por uma análise dos professores e orientadores. Não havia um debate em relação àquela produção e muito menos um sentimento vinculativo com a arte que fora produzida até então. A sensação era a de que havia um abismo entre as gerações de artistas – entre os já estabelecidos e os emergentes –, e mesmo em relação ao que estes jovens artistas aprenderam a fazer e o que eles realmente queriam fazer. Para eles, esses impasses

---

[116] REINALDIM, Ivair. *Moto Contínuo: estudo de caso - arte no Brasil - início da década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

[117] FREITAS, Artur. Op. Cit., 2017.

[118] Em depoimento, Denise Bandeira conta que "nos EAM, houveram várias performances inusitadas. [...] Há uma série de elementos que a gente pode pegar aqui ou acolá, que tenham contribuído para formar esse caldo. Só que, por um lado, tudo isso vinha de fora e não fazia sentido; por outro, a divulgação dos meios de comunicação era muito fraca e tênue. Então, se acontecer a performance do Barrio no MAC/PR, eu vou entrar em contato com esse conteúdo milênios... mil anos depois. Porque isso nem era uma questão de você estar lá. Ou você era muito jovem para entender aquilo, ou estava deslocado do contexto, porque era externo ao meio." BANDEIRA, Denise. *Apud* REINALDIM, Ivair. "O comentário é recorrente em outros depoimentos dos demais artistas [do Moto Contínuo]", explicou Ivair Reinaldim. REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 112

[119] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. *Raul Cruz*. 18 f. Monografia (Especialização em Artes Visuais), SCL/UFPR, Curitiba, 1987, p. 8.

[120] Em outros depoimentos, Raul Cruz expressa seu descontentamento com críticas pontuais nomeando os artistas estabelecidos que produziam de acordo com o padrão da clientela curitibana consumidora de arte comportada.

[121] A autora se refere à revalorização dos artistas Guido Viaro (1897-1971), e Miguel Bakun (1909-1963) admirados por artistas que despontavam nos anos 1980. ARAÚJO, Adalice. Raul Cruz Artista Símbolo da geração 80. *Revista Galerie*. Ano 1. N. 9. Curitiba, 1987.

> eram causados e/ou motivados em parte pela ação da Escola – e pelo meio cultural oficial como um todo – tentando definir, moldar, determinar de modo estanque.[122]

Pode-se atentar a provável relação desse contraste entre os jovens ansiosos por liberdade e o sistema excessivamente preso às normas, com o momento político-cultural do início do lento processo de redemocratização brasileira[123], na qual, por um lado reconquistava-se as liberdades de expressão com o fim do AI-5[124] – que instaurava severa censura – e por outro havia o pesado legado deixado pelo período de vigência desse Ato Institucional, o qual por anos cultivou o medo pela violenta repressão imposta aos que fugiam do estabelecido pelo regime de controle militar, o qual – mesmo que amenizado – continuaria vigente até 1985. Por consequência, como observa Reinaldim, deve-se "considerar que em um momento o qual ainda existia uma ditadura militar, mesmo que já próxima do fim, era melhor formar pacatos reprodutores de convenções do que livres criadores pensantes"[125]. E, dado que a repressão às mudanças parecia corporificar-se na Escola de Música e Belas Arte do Paraná (instituição com histórico eminentemente conservador das tradições acadêmicas), caberia aos sujeitos engajados na vontade de inovar o combate contra o sistema estabelecido, com o intuito de desvencilhar-se dos padrões impostos pelo conformismo comportamental.

Nesse período de transição, se estabelecia uma nova realidade político-cultural nacional, conforme lembra Paulo Reis: "Politicamente, os anos 80 se iniciaram em 1979 com a decretação do fim do AI-5. Um novo período fora inaugurado com o processo de redemocratização do país, concebido na anistia e volta dos exilados políticos, no fim da censura e na retomada do estado de Direito da nação"[126]. Consequentemente, o engajamento artístico também passou por redirecionamento, o que é especialmente perceptível na área da música, com o avanço da crise na MPB e o fervor do Rock nacional, o qual viveu momento produtivo com o surgimento de

---

[122] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 86.

[123] Vale lembrar que a redemocratização do Brasil, conforme relata Maria d'Avila Kinzo, foi "um processo lento e gradual de liberalização, em que se transcorreram 11 anos para que os civis retomassem o poder e outros cinco anos para que o presidente da República fosse eleito por voto popular. [...] de 1974 a 1982, é o período em que a dinâmica política da transição estava sob total controle dos militares, mais parecendo uma tentativa de reforma do regime do que os primeiros passos de uma transição democrática de fato. [...] de 1982 a 1985, é também caracterizada pelo domínio militar, mas outros atores – civis – passam a ter um papel importante no processo político. [...] de 1985 a 1989, os militares deixam de deter o papel principal (apesar de manterem algum poder de veto), sendo substituídos pelos políticos civis, havendo também a participação dos setores organizados da sociedade civil. KINZO, Maria d'Alva. *A democratização brasileira*. *São Paulo em Perspectiva*. v.15, n.4, São Paulo, out./dez. 2001. p. 4.

[124] O Ato Institucional número 5 (1968-1978) era o que permitia ao governo militar o severo controle e punição as expressões dos brasileiros. No seu processo de extinção existiu um "padrão controlado e gradual que caracterizou a transição democrática no Brasil. Iniciada em 1974, a liberalização somente teve um avanço significativo em 1978, quando finalmente foi revogado o draconiano Ato Institucional n.5. Em 1979, já na administração Figueiredo, o Congresso aprovou a anistia, que, embora limitada, permitiu a reintegração à vida pública de políticos exilados e de ativistas de esquerda punidos pelo regime militar. Uma nova lei partidária pôs fim ao bipartidarismo compulsório criado em 1966, levando à criação de novos partidos". KINZO, Maria d'Alva. Op. Cit., 2001, p. 6.

[125] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 86.

[126] REIS, Paulo. *O corpo na cidade: performance em Curitiba*. Curitiba: Ideorama, 2010, p. 117.

muitas bandas com produção musical expressiva e letras comprometidas com a nova realidade. Isto é, sentia-se a necessidade de reconstrução do país, após os torturantes anos de chumbo, período em que se convivia com restrições impostas pelas autoridades militares, com o poder legal de prender, coagir e torturar os cidadãos de forma arbitrária e violenta, em uma opressão sistêmica, e, portanto, uma revalorização do humano era necessária.

O conjunto das circunstâncias relatadas parece ter propiciado a formação de grupos de artistas (para os quais unir-se para ter mais força era colocar o velho chavão em prática), também como uma forma de ampliação das possibilidades de conquistar espaço para expor suas produções. Nesse sentido, segundo Adalice Araújo, "uma das mais interessantes características que ocorre no Paraná ao longo da década de 1980 é a formação de grupos [...], que têm a característica comum de reagir contra a apatia, a insolvência e a alienação da cultura local"[127]. O fenômeno da proliferação de grupos artísticos, é similarmente apontado por Ivair Reinaldim:

> a década de 1980 nasce no Paraná sob o prisma da coletividade, seja pelo reconhecimento de que juntos os jovens artistas poderiam lutar por sua inserção no campo artístico de modo mais efetivo, seja pelo compromisso do poder público em dedicar certos espaços a essa produção iniciante assumindo o compromisso de investir no que poderia vir a se constituir como sólidas carreiras. Esse processo terá seu ápice dois anos depois, quando o Governo do Estado disponibiliza a Sala de Exposições do Teatro Guaíra para a Mostra de Arte Bicicleta, propondo um mapeamento da jovem produção artística paranaense (curitibana, diga-se de passagem).[128]

No que tange ao poder público, o autor se refere sobretudo à disponibilização de salas expositivas em proeminentes instituições culturais governamentais, nas quais artistas emergentes puderam realizar mostras coletivas. E, conforme levantamento de Reinaldim, a maioria dos grupos dessa época eram compostos por alunos e egressos da Embap, dado que indica a instituição como local de encontro destes artistas.

Por conseguinte, a contribuição mais relevante da EMBAP para Raul Cruz possivelmente tenha sido a ampliação da sua rede de amigos artistas e de outros profissionais na área das artes, uma vez que essa aproximação foi determinante no início de sua atuação profissional. Fato verificado nos vínculos entre Raul e outros alunos embapianos insatisfeitos, que estabeleceram uma rede de sociabilidade na qual se debatia sobre arte, trocava-se indicações e empréstimos de livros, conforme apontado por Geraldo Leão (aluno da EMBAP à época e posterior parceiro artístico de Raul): "a minha formação intelectual começou basicamente fora da Escola – em paralelo ao tempo da Escola, mas fora dela –, através de amigos que tinham biblioteca, que liam:

---

[127] Grupos citados por Adalice Araújo: *Convergência*, *Bicicleta*, *Moto Contínuo*, *Sensibilizar*, *PH4* (Curitiba); *O Gato Morreu* (Maringá); *Sucateando* (Ponta Grossa). ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., 2006, p. 148.
[128] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 96.

o pessoal de literatura e de desenho industrial da Federal"[129]. Isso parece ter sido uma demanda provocada pelas deficiências no sistema de ensino, as quais, desse modo, seriam em parte compensadas pela troca intelectual que se intensificava e se expandia para além da Escola. Então, é possível supor que foi por intermédio dessa rede de alunos interessados em aprender – firmada no final dos anos 1970, começo dos 1980 – que Raul Cruz teve contato com outras obras e teorias as quais influenciariam a sua produção.

Desse modo, logo após deixar a EMBAP, Raul Cruz aliou-se a outros jovens artistas, também sedentos por novas possibilidades, para conquistar espaços para expor seus trabalhos com o propósito de promover a renovação do cenário artístico local. Ou seja, em meados da década de 1980 Raul Cruz participou de exposições tanto por meio da seleção de obras em salões de arte, quanto junto a alguns coletivos de artistas. Enfatiza-se aqui as participações de Cruz no grupo *Convergência* (1980-81), na *Mostra de Arte Bicicleta* (1982), e no *evento Moto Contínuo* (1983) – as quais são abordadas mais adiante. Com as obras dessa sua fase inicial o artista conquistou reconhecimento e premiações[130], com posterior destaque também na área de teatro – linguagem que, de alguma forma, permeou toda sua produção artística.

Figura 8: Foto de Raul Cruz, em frente a grade do Mercado Municipal, Paranaguá década de 1980.
Fonte: (facebook.com/Raul-Cruz). Acervo digital de Foca Cruz.

[129] LEÃO, Geraldo. *Apud* REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 86.

[130] As principais premiações de Raul Cruz nas artes visuais foram: XXV Salão de Artes Plásticas para novos - Curitiba (1981); III Mostra do Desenho Brasileiro - Curitiba (1981); VI Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba - Curitiba (1984); XLI Salão Paranaense – Curitiba (1984). Currículo artístico de Raul Cruz no Anexo 1.

Na fotografia guardada pela família (fig. 8), vê-se Raul Cruz com sua postura despojada e costumeiro bom humor. O artista posou encarando a câmera para ser fotografado junto à bicicleta, apoiado em uma grade de ferro pertencente a uma construção histórica de Paranaguá. Sua aparência jovem indica o início dos anos 1980 como o provável período de captura dessa imagem. Raul se apresenta à vontade e seguro, com leve sorriso no rosto, veste roupas descontraídas com estilo próprio, mas que não deixam de apresentar características comuns da época: dimensões exageradas, calças largas, estampa com tema militar na camiseta e bracelete de couro (possíveis resquícios do estilo *punk*[131]). A ligação com os pedais seria reforçada por ele: "não preciso de carro, tenho a minha bicicleta, que comprei quando vendi um quadro"[132]. Essa postura particular na forma do artista curitibano se portar se apresenta semelhantemente na sua produção, na qual, conforme relatado, Cruz manteve sua individualidade estilística, mesmo que ele se mostrasse afinado com as tendências vigentes no seu período – embora não fosse submisso a essas. Nesse sentido, observa-se que entre as características identificáveis nas obras de Raul Cruz, as quais situam a sua produção em sintonia com outros artistas da década de 1980, há sua significativa ligação com o expressionismo alemão[133], assim como sua despercebida sintonia com a chamada transvanguarda italiana[134]. Pois nota-se que o artista demonstrou despreocupação com verossimilhanças na composição de suas figuras dramáticas de caráter afetivo/psicológico, elaboradas de maneira sintética, com algumas distorções resultantes da sua gestualidade. Esta ligação do artista com a forte retomada do expressionismo nos anos 1980 é ressaltada por Adalice Araújo[135] e também admitida por Raul Cruz, quando este foi perguntado sobre a possibilidade de sua obra ser enquadrada como transvanguarda:

> Acho que tem uma influência assim, mas não sei no momento se é uma transvanguarda, sei que ele [o seu trabalho] é um pouco expressionista, sei que ele tem um gestual aberto, solto. Agora ele vem vindo de uma coisa minha, de composição, de cor e a figura humana

---

131 BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

132 CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

133 "Em um sentido mais específico e categórico, o expressionismo passou a se referir a um determinado tipo de arte alemã produzida por volta de 1909 a 1923. Dois grupos em particular, A Ponte e O Cavaleiro azul, constituíram as principais manifestações do expressionismo alemão. [...] Com ênfase às emoções subjetivas, as raízes do expressionismo se encontram no simbolismo e na obra de Vincent van Gogh, Paul Gauguin e do Nabis. [...] James Ensor e Edvard Munch foram particularmente importantes como precursores espirituais, visionários que permaneceram fieis à sua crença de que a arte deveria expressar a perturbação íntima diante de um mundo em que reinam a incompreensão e a negligência". DEMPSEY, Amy. *Estilos e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 70.

134 "O crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva designou a versão italiana do neoexpressionismo como *transvanguardia* ('além da vanguarda"), num artigo publicado em Flash Art em 1979. Desde então o termo designa uma obra produzida nos anos 80 e 90 por um grupo de artistas [...] Suas criações marcam um retorno a uma pintura caracterizada pela violência de expressão e tratamento e por um ar de romântica nostalgia. Coloridas, sensuais, dramáticas, elas transmitem uma sensação de descoberta dos aspectos táteis e expressivos dos materiais". DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 282.

135 ARAÚJO, Adalice. Herdeiro tropicalista de Münch. *Nicolau*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, Ano.VI. n. 43, p. 16-17, mai./jun. 1992.

> invadiu realmente sem o meu domínio, eles me invadiram mesmo. Foram tomando espaço e agora tenho fixado principalmente na mulher que é uma coisa realmente que não foi de propósito.[136]

Nesse depoimento o artista assumiu a influência expressionista, ainda que isso ocorresse sem seu controle, por conta de seu processo não consciente. Além do mais, o artista valorizava o estudo autodidata e costumava frequentar as exposições de arte. Nesse sentido, para Mariza Bertoli, "a influência do expressionismo alemão sobre a gráfica de Raul Cruz pode ser datada. Em 1983, a série de mostras sobre o expressionismo alemão, promovidas pelo Museu de Arte Contemporânea em parceria com o Instituto Goethe, causou impacto"[137]. Nisso, a autora parece se referir à exposição *Artes gráficas do Expressionismo Alemão*[138], com gravuras originais de artistas alemães do começo do século XX, a qual aconteceu no mesmo ano, logo após o ciclo de exposições sobre as diversas linguagens abarcadas pelo expressionismo alemão (também em parceria com o Instituto Goethe), as quais ocuparam diferentes espaços culturais da cidade, em "mostras de caráter didático"[139], complementadas por série de palestras relacionadas às exposições e apresentação do curta metragem *Die Brucke* [A Ponte].

Os eventos culturais relacionados à arte alemã ocorridos em meados dos anos 1980 podem ter acontecido por haver uma tendência de retomada do expressionismo, contudo agiram como propagadores dessa produção influenciando não só Raul Cruz, mas boa parte dos jovens artistas dos anos 1980. O que teria potencialmente ampliado ainda mais a percebida tendência sentida no período. Tal conjectura ocorreu em âmbito nacional, com diversas exposições sobre o expressionismo, das quais salienta-se a 18° Bienal de São Paulo[140]: *Expressionismos no Brasil: heranças e afinidades* (1985), a qual marca o determinante resgate estilístico do início

---

[136] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. 04 nov. 1985. MAC/PR.

[137] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 76.

[138] A exposição *Artes gráficas do Expressionismo Alemão* ficou em cartaz de 28 out. a 15 nov. 1983. Informações disponíveis em: <mac.pr.gov.br>. Acesso em: 31 jan. 2019.

[139] Pode-se dimensionar a repercussão do evento cultural conjugado pela divulgação desse por Adalice Araújo: "De 12 a 28 de setembro, o Instituto Cultural Brasileiro Germânico – contando com o apoio do Museus de Arte Contemporânea, Fundação Teatro Guaíra e Fundação Cultural de Curitiba – está promovendo um ciclo de exposições, palestras e apresentações de filmes sobre o Expressionismo Alemão e seus reflexos nas Artes Brasileiras. [...] As mostras de caráter didático, inaugurados no dia 12 de set. último, documental através de painéis fotográficos as Artes Plásticas, na Mostra "O Expressionismo e a Arte Brasileira", Sala Bandeirantes, Rua Ébano Pereira, 309; o Teatro Expressionista, no Saguão do 1º Balcão do Auditório Bento Munhoz da Rocha; Fotos de Filmes Expressionistas, no Hall da Cinemateca do Museu Guido Viaro; o Expressionismo na Literatura Alemã, a palavra, a imagem e a arte cênica de 1910 a 1920 no Instituto Goethe. Complementando as exposições será apresentada no horário das 19h, no auditório do Instituto Goethe, uma série de palestras e curta metragem". ARAÚJO, Adalice. O expressionismo e a arte brasileira. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 16 set. 1983.

[140] A exposição incluiu pinturas e gravuras de artistas dos anos 1980, e de períodos anteriores, as quais estavam de alguma forma relacionadas com o expressionismo. Contudo, nessa edição da Bienal de São Paulo o paraná não esteve representado por obras produzidas à época, mas sim por pinturas de Miguel Bakun e Guido Viaro da década de 1940 e por gravuras de Poty Lazzarotto também da década de 1940. Informações obtidas a partir do catálogo da 18º Bienal. LEIRNER, Sheila, *et al*. *Expressionismos no Brasil: heranças e afinidades*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1985.

da década de 1980. No catálogo dessa Bienal, a curadora geral, Sheila Leirner, justificou a escolha do tema perguntando: "Que outra corrente do passado poderia ter maior ligação com o estilo, as questões e o referencial histórico das mais recentes vertentes artísticas do que o expressionismo?", para em seguida argumentar;

> Nenhuma outra tendência, talvez, se revelou em tão diversas e ao mesmo tempo tão relacionadas manifestações: o cinema, teatro e dança, à literatura, música e artes plásticas. Uma interdisciplinaridade muito enfatizada nesta 18ª edição da Bienal. Além do que, ao contrário do concretismo e o neo-concretismo, arte cinética, construtivismo – e às vezes até o próprio expressionismo abstrato – o Expressionismo remete diretamente ao Homem e à Vida. Por uma simples questão de empatia imediata com esta ideia, sobretudo quando ela implica em emoção e subjetividade.[141]

No entanto, essa edição da Bienal ficou conhecida pela polêmica *Grande Tela*[142], e, com isso, por uma ênfase na pintura. Apesar de haver certa contradição no seu discurso, pode-se perceber, na justificativa de Sheila Leirner sobre a motivação dessa relevante exposição de arte no Brasil, a dimensão da tendência expressionista que, segundo ela, diferente dos movimentos artísticos anteriores, está diretamente relacionada à sensibilidade e subjetividade humana. É possível perceber nisso o sentimento de busca pela revalorização do ser humano vivido à época, e, de alguma forma, traduzido pela tendência artística. Em se tratando do âmbito nacional, isso pode estar relacionado à aparente necessidade de revalorização das subjetividades humanas após os anos de chumbo. Assim, a partir de 1980 seria preciso cicatrizar as feridas, valorizar as diferenças, restabelecer a sensibilidade e a subjetividade, fomentar a liberdade expressiva, enfim, desprender-se de possíveis normas opressoras.

Contudo, é importante atentar-se ao fato de que a retomada do expressionismo surgiu em horizonte internacional no final dos anos 1970, em particular nas produções europeias e estadunidenses. Essa tendência artística é também conhecida como *neoexpressionismo*, "uma das correntes do pós-modernismo", o qual, de acordo com Dempsey, "foi em parte resultado de uma insatisfação com o minimalismo, a arte conceitual e o Estilo Internacional". Para esta autora,

> A abordagem cerebral desses movimentos e as preferencias pela abstração purista foram escarnecidas pelos neoexpressionistas, que aderiram à arte 'morta' da pintura e prestigiaram tudo aquilo que havia sido desacreditado – a figuração, a emoção declarada, a autobiografia, a memória, a psicologia, o simbolismo, a sexualidade, a literatura e a narrativa.[143]

Desse modo, a revalorização lírica do sensível no campo da arte teve grande

---

[141] LEIRNER, Sheila. *Expressionismos no Brasil*: *heranças e afinidades na 18° Bienal*. In: LEIRNER, Sheila, *et al*. Op. Cit., p. 9.

[142] Conforme explica Maria José Justino: "A Bienal de 1985 é polêmica, sobretudo com a exposição da Grande Tela (inúmeras pinturas perfiladas lado a lado, criando uma grande tela), fruto da corajosa curadoria de Sheila Lerner. JUSTINO, Maria José. Poéticas transitivas: o estado da arte no Paraná. In: *ESTADO da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010a, p. 10.

[143] DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 276.

abrangência no mundo ocidental, como uma forma de contraponto à racionalidade, aos conceitualismos e à falta de narrativas. A produção de Raul Cruz, por sua vez, se mostra bastante alinhada com o cenário artístico no contexto histórico do início da década de 1980. Nesse sentido, pode-se relacionar as pinturas de Raul com artistas atuantes no mesmo período que ele, os quais – mesmo que pontualmente – estiveram de alguma forma envoltos nas tendências chamadas de neo-expressionismo. Uma seleção de quadros de alguns desses artistas pode ser conferida no Painel comparativo 2 (Apêndice A)[144]. Nesses, são perceptíveis alguns pontos em comum: o despojamento na representação das figuras, o tratamento cromático e o tipo de material utilizado. Além disso, assim como acontecia na Europa e nos Estados Unidos[145], houve no início dos anos 1980 uma revalorização de artistas atuantes no Brasil na primeira metade do século XX, que produziram obras com aspectos expressionistas (conforme pode ser observado nos quadros do Painel comparativo 1, Apêndice A)[146], muitos dos quais tiveram obras expostas na referida 18ª Bienal de São Paulo.

Conquistas coletivas e individuais: experimentação e formação

Hoje eu saí lá fora
como se tudo já tivesse havido
Já tivesse havido a guerra
a festa
já tivesse havido
e eu, e eu, e eu
fosse puro espírito

Aqui tô eu pra te proteger
dos perigos da noite, do dia
sou fogo, sou terra, sou água, sou gente
eu também sou filha de Santa Maria
Se dona Maria soubesse
que o filho pecava e pecava tão lindo
pegava o pecado e jogava de lado
e fazia da Terra uma estrela
sorrindo

Paulo Leminski e Itamar Assumpção, *Filho de Santa Maria,* 1988-1996.[147]

Neste ponto, é preciso traçar uma abordagem sobre a produção de Raul Cruz da primeira metade dos anos 1980, assim como se mostra relevante observar melhor a participação de Raul

[144] A interrelação entre diferentes artistas do período é evidenciada nesse Painel, com uma seleção de obras de Jorge Guinle (1947-1987), Rubens Gerchman (1942-), Luiz Henrique Schwanke (1951-1992) e Leticia Marquez (1953-), de seus conterrâneos Dulce Osinski (1962-) e Estela Sandrini (1944-), e ainda de seus parceiros artísticos Mohamed Ali el Assad (1957-1987), Geraldo Leão (1957-) e Rossana Guimarães (1958-).

[145] DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 279.

[146] Nesse Painel, a presença expressionista é ressaltada por meio de Anita Malfatti (1889-1964), Lasar Segall (1889-1957), Oswaldo Goeldi (1895-1961), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Ismael Nery (1900-1934), Cândido Portinari (1903-1962), Cícero Dias (1907-2003), Iberê Camargo (1914-1994) e Helena Wong (1938-1990).

[147] LEMINSKI, Paulo; ASSUMPÇÃO, Itamar. Filho de Santa Maria. In: *Mais Simples - Zizi Possi*. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. Faixa 3.

Cruz nas associações realizadas entre artistas nesse período. Primeiramente, vale ressaltar que as formações coletivas das quais Raul participou se desdobram uma da outra, de maneira encadeada. E, assim como Raul Cruz, outros componentes participaram das três composições coletivas, que surgiram pela aglutinação de artistas em início de trajetória, os quais buscavam conquistar espaço no cenário local, conforme Reinaldim explica:

> No caso dos artistas recém-saídos da EMBAP, com um currículo ainda pouco expressivo, dificilmente estes poderiam realizar exposições individuais no MAC-PR ou na Sala de Exposições do Teatro Guaíra, os espaços mais importantes da cidade. Contudo, utilizando-se de uma estratégia bastante comum entre os iniciantes, eles conseguiram fazer com que seus trabalhos fossem expostos nesses locais renomados: passaram a unir suas forças para a realização de mostras coletivas.[148]

Esta postura é claramente assumida no folheto da primeira exposição do *Grupo Convergência*[149] (realizada em 1980, na recém-inaugurada Galeria Jovem do Museu Guido Viaro), material impresso no qual os artistas declararam sobre o nome do grupo definir os propósito deles associarem-se: "nós, artistas jovens e iniciantes, encontramos nessa união a oportunidade de propor, discutir, fazer e expor juntos, possibilitando assim, críticas e auto-crítica [*sic*]. Fazemos da palavra 'convergência' a palavra chave do grupo"[150]. Percebe-se nisso, como estes jovens de fato convergem para as mesmas aspirações, o que é, inclusive, parte da justificativa assumida por eles para a escolha do nome do grupo, ou seja, produziam individualmente, mas compartilhavam dos mesmos anseios e da vontade de debater sobre suas obras à "procura de uma linguagem própria". Dessa maneira, ficam claras as afinidades de Raul Cruz com o grupo, o qual realizou também a exposição *Desenhos* do Grupo Convergência no espaço do SESC, em 1981, que teve a participação do artista comentada por Adalice Araújo, observando que "Raul Cruz, ao incorporar textos aos seus desenhos, consegue integrar criativamente sentido ilustrativo e clima existencial"[151]. Ademais, em depoimento de Raul Cruz pode-se observar de que maneira ele lembrava de sua participação nessa junção de artistas:

> O Convergência foi a primeira atitude séria de fazer uma exposição, começar a atuar, mostrar, não ficar no sonho – um dia vou fazer uma bolsa não sei o que. Então, não era ficar famoso, a questão era trabalhar, produzir e ter uma função que servisse pra alguma coisa para você e para os outros. Isso começou no Convergência, e foi principalmente com a conversa do Mohamed, que eu saquei que era uma coisa mais séria do que eu pensava.[152]

---

[148] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 96.

[149] Além de Raul Cruz, participaram do *Grupo Convergência* os artistas: Aldo Dallago Júnior, Denise Roman, Emília Possani, Leila Pugnaloni, Lúcia Bleggi, Marco Antônio de Camargo, Paulo Assis, Péricles Varella Gomes e Suzana Garcez de Sá. CONVERGÊNCIA, Grupo. Curitiba: Museu Guido Viaro, 1980. Folheto da exposição.

[150] CONVERGÊNCIA, 1980, Op. Cit.

[151] ARAÚJO, Adalice. Grupo Convergência Salão de Exposições do SENAC. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 21 jun. 1981.

[152] CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

Pelas palavras do artista, entende-se que esse seria o começo de sua carreira artística, deixando para trás seus planos de juventude, os quais revelavam-se um tanto ingênuos. A partir disso, no ano seguinte (1982), Raul e alguns participantes do *Convergência* uniram-se a outros artistas numa nova composição coletiva na *Mostra de Arte Bicicleta*, que, a convite do então secretário de cultura do Paraná, Ennio Marques Ferreira[153], teria a almejada Sala de Exposições do Teatro Guaíra para mostrar seus trabalhos, espaço que, naquele momento, abrigava as mais importantes exposições de arte da cidade[154]. Nessa nova formação foi mantida a proposta de cada um participar com sua própria produção, e, conforme havia ocorrido no *Grupo Convergência*, a unidade do grupo seria estabelecida com reuniões para debater sobre as produções individuais e definir coletivamente como aconteceria a exposição. Foi, assim, numa reunião dos participantes da *Mostra* – realizada na casa do Raul – que surgiu o nome *Bicicleta*[155], o qual, segundo ele: "foi um nome fortuito, como o Dadá[156], entendeu?"[157] O artista relatou, ainda, que poderia ter sido um outro nome qualquer, mas, quase por falta de opção, quando ele viu sua bicicleta no quintal e falou "bicicleta" em voz alta, o grupo teria acolhido a palavra como denominação, pois essa se mostrou condizente com a vontade dos integrantes de que "esse nome não significasse um compromisso" e que fosse tão aberto quanto a compartilhada "postura diante da exposição e do público" .[158]

De outra parte, o cartaz da *Mostra*, parece ter demandado mais trabalho, mas não menos irreverência e intenções artísticas fundamentadas com uma dose de sarcasmo, visto que a imagem fotográfica (fig. 9) no cartaz é composta pelo grupo de artistas, à mesa, em uma referência visual a famosa pintura afresco de Leonardo da Vinci, *A última ceia*. No entanto,

---

[153] MARIN, Deise. *Bicicleta e Moto Contínuo*: a arte fazendo história em Curitiba. Monografia de Especialização em História da Arte do Século XX. Curitiba: EMBAP, 2000, p. 21.

[154] "Desde a década de 1970, as exposições mais importantes da cidade ocorriam nesse espaço, sobretudo o Salão Paranaense e a Mostra do Desenho Brasileiro. Além disso, a sala estava localizada no prédio sede de um dos maiores e mais respeitáveis teatros do país, impregnado de uma aura institucionalizada e de um caráter elitista". REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 97.

[155] A escolha do nome, segundo Reinaldim, envolveu "os onze participantes, sem que para isso houvesse um consenso geral – pois uma primeira proposta vinda dos próprios artistas era 'Novos em debate' –, optaram por uma estratégia que esvaziasse a mostra de significados pré-definidores. Ao utilizarem o nome Bicicleta, escolheram uma palavra que em si aparenta não querer dizer nada; ela não tinha nenhuma referência prévia com o que o meio de artes visuais definia como 'arte'". REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 17.

[156] No entendimento de Daise Marin, "É em Dadá que ocorre um esvaziamento dos significados. A falta de definição do nome Bicicleta é um atributo intrínseco ao Dadá; é tudo, é nada, é o que é. Não quer significar, não quer levar o espectador a fazer alguma relação; quer zerar, partir do nada." MARIN, Deise. Op. Cit., 2000, p. 23.
Isso parece, de fato, condizente com as propostas contestadoras do grupo de artistas dadaístas do início do século XX, para os quais, de acordo com Dempsey, "a única esperança para a sociedade era destruir aqueles sistemas baseados na razão e na lógica, substituindo-os por valores ancorados na anarquia, no primitivo e no irracional". Entre estes artistas o mais conhecido é Marcel Duchamp, o qual realiza apropriações de coisas pré-existentes (*ready-made*) com o intuito de questionar o sistema da arte estabelecidos no meio nova-iorquino/europeu. DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 115.

[157] CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

[158] CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

diferente da representação renascentista da passagem bíblica na obra referenciada – com a figura de Jesus como centro focal, para onde toda a cena converge –, na imagem do cartaz não há uma figura central, hierárquica[159].

Figura 9: Peter Lorenzo, fotografia para o cartaz da *Mostra de arte Bicicleta*, 1982.
Fonte: Reinaldim (2007). Acervo Setor de pesquisa do MAC/PR

Dessa maneira, os artistas aparecem atuando, inspirados na famosa pintura da "santa ceia", à qual remetem, cada um direcionando os olhares e os corpos de um jeito, revelando individualmente um pouco do estilo próprio nas roupas informais e nos diferentes cortes de cabelo. Com isso, a cena parece composta por diferentes diálogos e direcionamentos, enquanto Mohamed, apesar de estar posicionado no meio da composição, desloca o foco de si, leva a olhar para seu gesto, projetado para o alto. Ironicamente o grupo de jovens ocupa a paisagem urbana; tudo acontece ali, bem no meio da rua. Assim, pode-se dizer que eles "foram para o olho da rua". Essa expressão popular com carga negativa, a qual, para DaMatta, detona "o rompimento violento com um grupo social, com o consequente isolamento do indivíduo, agora situando-se diante do mundo"[160]. A interpretação do autor (convertida para o plural) pode ser em parte

[159] Nessa foto, os participantes da Mostra Bicicleta se apresentam alinhados horizontalmente, na seguinte sequência (da direita para esquerda): Eliane Prolik; Luiz Hermano; Antônio Carlos Schrega; Rossana Guimarães; Marco Antônio Camargo; Mohamed Ali Assal; Geraldo Leão; Raul Cruz; Denise Bandeira; Denise Roman; Leila Pugnaloni.
[160] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997, p. 49.

aplicada para a ação insubordinada dos artistas, estampada na fotografia do cartaz de divulgação da Mostra, pois eles se colocaram neste espaço público, desvalorizado no senso comum da sociedade brasileira (espaço de desocupados, ou, lugar de quem não tem lugar). Isto é, evidenciaram a própria situação de audaciosos profissionais iniciantes, indo à rua para buscar um lugar no mundo.

Por outro lado, a imagem fotográfica produzida por meio da elaboração de um cenário, no qual os personagens agiram performativamente numa cena posada diante da câmera, remete a concepção de Soulages de que "toda fotografia é *teatralizante* [...]. Por ser habitada por esse jogo do mundo, por sermos representados diante dela, por sermos enganados por ela é que a fotografia pode entrar no mundo das artes. A fotografia está do lado do artificial e não do real"[161]. Além disso o "banquete" é encenado "servindo-se" sobre a mesa diversos objetos relacionados ao fazer artístico[162], dentre os quais há um espelho (objeto comumente utilizado nas artes visuais para a produção de autorretratos) do lado direito, o qual parece brincar com o olhar do observador, conduzindo-o paradoxalmente para fora e para dentro da cena. Esse elemento que poderia ser escolhido como o *punctum*[163] da fotografia, ou seja: é esse objeto que cria tensão na foto, insere uma imagem dentro da imagem, religa os fios dos postes com as linhas da perspectiva da paisagem urbana.

Ao escolher esta maneira performativa de apresentarem suas figuras, os artistas subverteram com humor as formalidades institucionais de auto apresentação, sobretudo para quem pretendia conquistar respeitabilidade num meio cultural conservador. Mas parece interessante pontuar aqui o que aparenta ter sido um dos propósitos centrais do grupo: partir de uma imagem da arte renascentista que se tornou popular a ponto de figurar em grande parte das residências brasileiras, também pelo seu caráter simbólico-sagrado (a santa ceia) para evidenciar o quão próximo, e ao mesmo tempo distantes, dessa tradição artística representacional os artistas estavam. Assim, de maneira despojada e desconstruída referem-se a um objeto artístico produzido por um pintor tradicionalmente consagrado, da Vinci, de forma a permitir observar-se o quanto a cena pintada por esse artista – amplamente reproduzida e assimilada como Arte – pode também ser caótica, apesar de sua aparente organização.

---

[161] SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac SP, 2010. p.76-77.

[162] Reinaldim identifica os objetos como: "pincéis, um rádio, um espelho (com a parte superior de um poste refletida sobre sua superfície), ramalhetes de flores variadas. Em frente à mesa, um grande cesto. Esses objetos aparentemente não possuem muita ligação entre si, mas, aqui, ganham outros significados, uma vez que podem direta ou indiretamente ser relacionados com o fazer artístico. REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 19.

[163] Roland Barthes cunhou o termo punctum para se referir ao elemento (normalmente um "detalhe") o qual é individualmente determinante, ou "o que me punge", numa imagem fotográfica. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015.

Esse dado visual da famosa pintura de Da Vinci pode ser percebido pronunciadamente na fotografia *Santa Ceia* (fig. 10), produzida na mesma época do cartaz (1983). Ainda que o autor, Antonio Augusto Fontes, tenha evidenciado o efeito ambíguo – ordem/caos – por outra via; ele apropriou-se fotograficamente de uma reprodução da histórica imagem numa versão simplificada e em proporções avantajadas, a qual se mostra parcialmente escondida atrás de cadeiras reviradas, em um ambiente aparentemente abandonado – como num fim de festa, ou, como um local em meio a uma guerra.

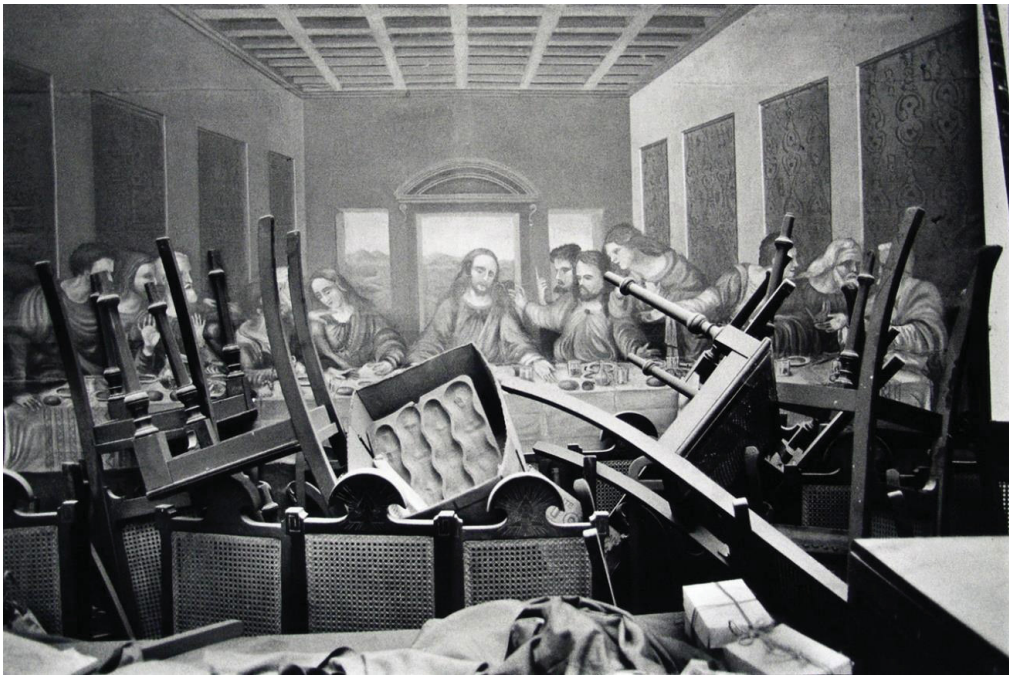


Figura 10: Antonio Augusto Fontes, *Santa Ceia*, 1983, fotografia.
Fonte: (antonioaugustofontes.com). Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba.

A foto causa estranhamento ao referenciar *A última ceia* por meio de uma referência à mesma, provoca um jogo irônico entre a representação da cena sagrada e a bagunça instaurada à sua frente, em um melancólico contraste entre a presença de figuras humanas na pintura com a ausência dessas no espaço retratado. Percebe-se, porém, que – para além do efeito memorativo – ao se referirem às imagens do passado, os artistas mencionados aqui as reconfiguram e interferem na maneira perceptiva dos que as observam. Uma característica inerente à arte contemporânea, na qual, como pontuado por Hans Belting, "desde há muito que se instalou em âmbito tecnológico para, com a sua ajuda, criar imagens mentais e da recordação, que se apresentam como citações da nossa memória imaginal"[164].

À vista disso, os interesses de Raul Cruz demonstravam-se em consonância com os dos participantes da *Mostra Bicicleta*. Isso aparece nas posturas subversivas reveladas pelo cartaz

[164] BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014, p. 110.

da exposição, e a atuação do artista no grupo sinalizava para aquelas que ele viria a desempenhar nos anos seguintes, junto a outros grupos. Entre as colaborações do artista na *Mostra*, destaca-se a que foi relatada por Geraldo Leão:

> No último dia, antes da impressão do cartaz, Raul Cruz apareceu com a frase de Nietzsche em [*A ceia*] *Assim falou Zaratustra*: "Uma palavra no momento oportuno: não me convidaste para participar da tua refeição? E aqui estão vários outros que percorreram longos caminhos. Não pretendo, de certo, nutrir-vos com palavras!". Esta frase então foi usada no cartaz /convite da exposição.[165]

Assim, a frase nietzschiana foi posicionada como uma forma de legenda, logo abaixo da fotografia (Fig. 11), porém, ao invés de ajudar a situar a cena, essas palavras abrem para ainda outras possibilidades de leitura. Dessa forma, a fotografia do grupo parece adotar a linguagem divertidamente crítica das capas dos discos de vinil (ainda bastante populares à época). Nesta acepção, para Deise Marin o cartaz da *Mostra* remete às capas dos álbuns "Tropicália (Philips, 1968) e Sargent Pepper (Emi Odeon, 1963) que contam com a estética Neo-dadá, utilização de colagens e objetos fora de contexto, além da noção do coletivo tão em voga na época"[166]. E, portanto, o cartaz da *Mostra Bicicleta* "não só cumpriu seu papel na divulgação da mesma, mas pode ser visto como um trabalho coletivo"[167]. Trabalho esse que passou a ser tão, ou mais, representativo do que o próprio evento o qual divulgava.

Diante disso, é plausível dizer que a *Mostra de Arte Bicicleta* colaborou (junta às outras ações coletivas que aconteciam no estado) no processo de formação dos artistas participantes e também para a renovação do cenário artístico do Paraná. O evento foi classificado como uma "surpresa" por Adalice Araújo, que, mesmo percebendo o risco desses artistas serem mal-entendidos, argumentou: "fazem-nos entrever que a 'evolução da arte paranaense' não será fragmentada nesta década. Ao contrário, cada geração é única e tem liberdade de encontrar o seu próprio caminho"[168]. Em contraponto, o tom crítico à *Mostra* apareceu nas palavras de Nery Baptista (aparentemente surpresa pela concessão de espaço governamental a jovens iniciantes), pois a colunista entendeu que a exposição tinha a "pretensão" de realizar um "protesto contra o ensino decadente da Escola de Belas Artes, não só paranaense, que consideram ultrapassada, mas de todas as outras onde o ensino é desentrosado, inútil , arcaico e castrador", mas isso, ainda segundo Nery, não era de fato condizente com o conjunto de obras apresentada pelo grupo,

---

[165] LEÃO Geraldo. *Depoimento transcrito*, concedido a Daise Marin. Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

[166] MARIN, Deise. Op. Cit., 2000, p. 27.

[167] A fotografia foi feita "em uma rua pacata de Curitiba, no Alto da XV, bairro não muito afastado do centro". REINALDIM, Ivair. Op. Cit. 2007, p. 18. E essa rua seria "perto de onde um dos artistas habitava, [...] numa hipotética ceia. Coincidentemente a foto foi feita em uma quinta-feira, assim como a Santa ceia". MARIN, Deise. Op. Cit. 2000, p. 25.

[168] ARAÚJO, Adalice. Veja e sinta o Grupo Bicicleta. Artes Visuais. *Gazeta do Povo*. 20 abr. 1983.

produzidas com "técnicas e material convencional[169] como o papel *Fabriano*, a tinta a óleo, o metal e o lápis". E ao falar sobre a fotografia do cartaz (fig. 11) Baptista explica: "o grupo sentado numa mesa, parodiando a santa ceia, sobre a qual estão objetos que representam o que cada qual traz para o grupo, e o papel que cada um desempenha no mesmo. Sem palavras [,] porque ninguém tem nada a dizer"[170]. Ora, pela reação da jornalista parece que os jovens artistas atingiram a intenção do grupo: não dizer nada, provocar. Ainda que explicitem sobre seus propósitos em texto coletivo (reproduzido por Adalice): "Bicicleta não é um título sem importância, é um nome sem significado próprio, escorregadio, para que o espectador não se agarre a ele. Bicicleta é a procura do essencial para a sensibilização. A produção e a expressão".[171]

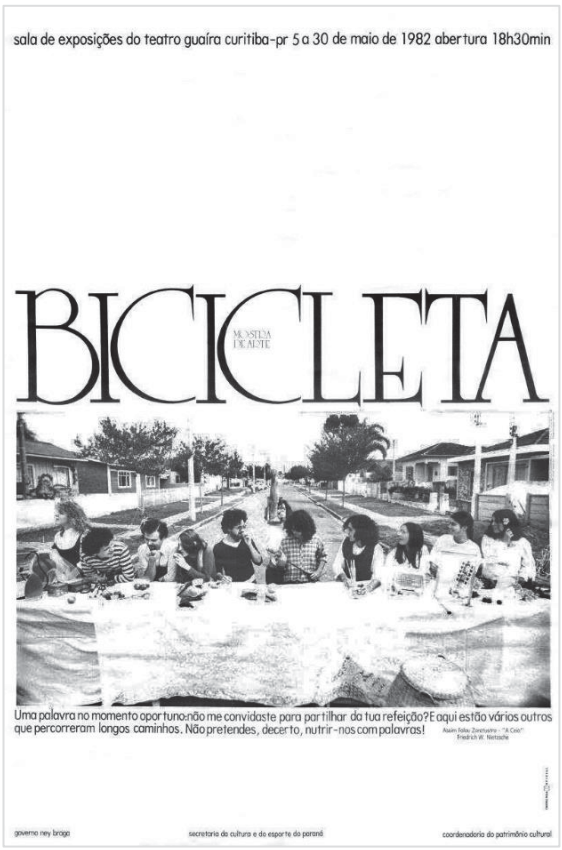


Figura 11: Reprodução do cartaz da *Mostra de arte Bicicleta*, 1982.
Fonte: Marin (2000) (muvi.advant.com.br). Acervo Setor de pesquisa do MAC/PR

Quanto à percepção retroativa de Raul sobre o que significaram as experiências dele com as reuniões entre artistas ele declara:

---

[169] Esse foi um ponto contraditório da exposição, confirmada pela descrição das obras de cada artista organizada por Deise Marin: "Antonio Carlos Schega [*sic*] com desenhos em técnica mista, Denise Bandeira com esculturas, Denise Roman com litogravuras [*sic*], Eliane Prolik com heliografias e instalação, Geraldo Leão com desenhos, moldes de gesso e pinturas de figuras humanas, Leila Pugnaloni com desenhos, Luiz Hermano com aquarelas, Mohamed Ali el Assal com pinturas, Marco Antonio Camargo com desenhos, Raul Cruz com desenho em técnica mista, Rossana Guimarães com desenhos feitos a lápis de cor". MARIN, Deise. Op. Cit., 2000, p. 21-22.

[170] BAPTISTA, Nery. Rompendo com o sistema. Gazeta nas artes. *Gazeta do Povo*. 29 abr. 1982.

[171] ARAÚJO, Adalice. Os mais recentes lançamentos no Paraná. Artes Visuais. *Gazeta do Povo*. 29 abr. 1982.

> Convergência foi uma coisa muito tímida, numa época que pintou um, dois, alguns grupos de artistas, como já havia pintado, [...] agora, estava ali a semente, porque tinham pessoas boas, começando sua carreira, e tal... A Bicicleta já foi um movimento bem mais interessante, porque a nossa ideia era fazer uma coletiva, cuja curadoria fosse dos próprios expositores. E o nosso principal assunto, era uma exposição, mesmo. [...] Acho que esse exercício de se unir, começar a trabalhar, e mexer e ter que se incomodar, e que não sei o que, isso que foi o grande lance do Bicicleta.[172]

Contudo, nesse início de carreira Raul Cruz realizou conquistas para além das estabelecidas pela união com outros artistas. Uma dessas aconteceu no mesmo ano da *Mostra* (1982), a sua primeira exposição individual, *Desenhos*, na galeria do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU)[173] em Curitiba. Na ocasião, Adalice Araújo ponderou que "seu trabalho [naquele momento] mais questionador, mais livre e hermético para o espectador, denota – através de despidas referências à figuração e às frases propostas – uma profunda inquietação diante do real catastrófico do dia a dia"[174]. Características bastante presentes em suas obras à época, em razão de sua produção no início dos anos 1980 ser carregada de elementos com referência urbana, sobrepostos em linguagem gráfica e caráter simbólico.

Nessa fase o artista começou a experimentar a cor misturando as técnicas de desenho e pintura, conforme observado por Foca "ele começa a desenhar pintando"[175]. E pela mistura entre técnicas pode-se assumir estas obras como sendo "pinturas-desenho", ainda que o artista as categorize apenas como "desenhos" – como indicado pelo título da mostra. No entanto, parece conveniente enfatizar o aspecto hibrido desses trabalhos, também para diferenciá-los de outras obras produzidas por Raul, que se configuram como desenhos e pinturas no sentido mais próximos do estrito senso ao qual as técnicas se referem. A mistura das linguagens nos trabalhos da referida exposição também foi reforçada por Adalice, para a qual "desenhos em técnica mista, pesquisa em vários materiais de plasticidade forte, em que as cores participam intensamente, vibrando com a própria estrutura do desenho; a cor não colore apenas o desenho, tem vida própria e é uma parte integrante da criação"[176]. Vale reforçar ainda, que Cruz iniciou seu peculiar processo com o fazer pictórico durante seus estudos na EMBAP, de acordo com suas declarações posteriores: "aos 21 anos descobri a cor. [...] e, desde então, a pintura tem sido

---

[172] CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

[173] A Galeria do CCBEU "manteve-se atuante entre os anos de 1974 e 1977, tendo sido responsável pelo lançamento da maioria dos jovens artistas daquela década. Mohamed Ali el Assal, por exemplo, realizou sua primeira exposição individual naquele espaço, em 1977. Após um período de interrupção de suas atividades, a Galeria do CCBEU foi revitalizada no início da década de 1980, estando sob coordenação da artista Eliane Prolik. [...]. Sob a coordenação de Prolik, a galeria retomou o objetivo de ser um espaço voltado para a produção jovem; no entanto, o diferencial de sua gestão foi que as exposições passaram a ser acompanhadas de diálogos com os artistas expositores e debates sobre arte contemporânea". REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 98.

[174] ARAÚJO, Adalice. Raul Cruz na galeria do CCBEU. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 10 jun. 1982.

[175] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013.

[176] ARAÚJO, Adalice. Mostra de desenhos no CCBEU. *Diário Popular*. Curitiba. 28 mai. 1982.

uma incessante pesquisa e uma conquista pessoal muito significativa"[177]. Dessa forma, ele adotaria a cor como um elemento em si, segundo sua afirmação: "parei de colorir e passei a trabalhar com a cor"[178]. Entende-se nisso, a referência dele na descoberta da cor como elemento expressivo nas suas obras, de forma especial na cor pictórica, ou massa de cor, como elemento compositivo/significante em seus quadros.

Figura 12: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, 1982, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel. 50x70 cm. **Fonte**: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

Uma das obras apresentadas no espaço expositivo do CCBEU (fig. 12) é composta com elementos comuns às outras apresentadas na mesma ocasião: uma colagem de cenas misturadas, com narrativas fragmentárias em um arranjo estabelecido entre o caos e a ordem, o qual é potencializado pela inclusão de elementos numérico-textuais com grafia no limite da ilegibilidade, isso tudo elaborado com cores gritantes, que parecem acessas, estabelecendo uma atmosfera um tanto desesperadora pelos contrastantes da paleta utilizada. Nesse segmento, a pintura-desenho acima parece elaborada pelo artista como uma forma de estrutura compartimentada, excessivamente preenchida por manchas sugestivas de possíveis figuras, com a predominância das cores fúcsia vibrante e verde cítrico. O quadro provoca certa aflição ao sobrecarregar os olhos do espectador, que precisa de algum tempo para conseguir parar em algum ponto.

---

[177] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.
[178] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit., 1987, p. 5.

Após um período de divagação visual, consegue-se perceber a presença de uma figura humana, a qual continua no compartimento ao lado (o que pode passar desapercebido de um olhar apressado). Por ser representada por ângulo mais alto, vê-se em evidência a cabeça sem cabelos, expondo a região do cérebro na qual o artista escreveu algo. Sem respeitar os limites dos contornos, o texto atropela as fronteiras das áreas configuradas, para ser parcialmente coberto por uma nova camada de tinta aplicada, e com isso confirmar que a leitura da escrita está fadada ao insucesso. Estes aspectos sinalizam para a proposta de Raul Cruz em constituir uma narrativa não explícita, na qual ele conta sobre prováveis episódios em velocidade acelerada demais para se decifrar o que diz – é preciso imaginar. Seria um retrato da embaraçada vida urbana? Uma referência às revistas em quadrinhos? Os quadros (ou quadrículas) são estabelecidos na composição por linhas, caminhos narrativos são traçados por textos apressadamente manuscritos e pouco decifráveis. A numeração sequencial parece contar o tempo, ou os andares por onde passam os elevadores cheios de vultos, subindo e descendo (na faixa vertical ao centro do quadro). Paira no ar uma pergunta: o que se passa na cabeça dessas pessoas?

Essa forma compositiva se mostra como uma tentativa de mapeamento cerebral, ou um esforço em organizar os pensamentos – deixa exposta a conturbação da mente de uma pessoa em meio à vida urbana. Essas características reflexivas sobre o ambiente da cidade na obra de Cruz podem dialogar com alguns pensamentos similares presentes nos escritos de Charles Baudelaire, aflorados em outro contexto de transformações; a moderna Paris do século XIX[179]:

> Assim, a arte filosófica é um retorno à *imagerie* [conjunto de imagens com mesma inspiração] necessária à infância dos povos, e se fosse rigorosamente fiel a si mesma, ela se obrigaria a justapor tantas imagens sucessivas quantas estão contidas numa frase qualquer que ela quisesse exprimir. Temos ainda o direito de duvidar que a frase hieroglífica foi mais clara do que a frase tipografada. [...] Quanto mais a arte quiser ser filosoficamente clara, mas ela se degradará ao hieróglifo infantil; ao contrário, quanto mais a arte se destacar do ensinamento, mais ascenderá à beleza pura e desinteressada.[180]

Essas considerações sobre o embate entre as linguagens imagéticas e textuais, parecem presentes nessa fase inicial da produção de Raul Cruz, artista que viveu, um iminente e perturbador fim de século. Fato expressado pelo artista ao se referir às suas obras expostas no CCBEU: "partido em final de milênio, meu trabalho é uma carta aberta e urgente sobre um novo estar, e não podia ser diferente..."[181]. Entretanto, o "novo estar" a que Raul se refere poderia ser

---

[179] Conforme colocação de Clóvis Gruner, "A experiência da modernidade é essencialmente urbana. [...] Cenário de experiências, palco de inflexões, a cidade do século XIX seria o espaço por excelência da realização da utopia moderna, representando, a um só tempo, a possibilidade de desnaturalização e de fabricação da vida". GRUNER, Clóvis. As letras da cidade ou quando a literatura inventa o urbano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 51-70, jan./jun. 2010.

[180] BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998, p. 46.

[181] CRUZ, Raul. *Apud* ARAÚJO, Adalice. CCBEU abre dia três exposição com artista plástico Raul Cruz. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 29 mai. 1982.

entendido também como um mal-estar, um sentimento de desconforto em relação às contingências da convivência nos grandes centros urbanos, a sensação de aceleração do tempo, e as dificuldades dos sujeitos em conduzir a vida compartilhada em sociedade. Essa realidade moderna no frenesi da urbe impactaria o jovem artista em seu retorno à Curitiba, visto que ele estava acostumado ao ritmo menos tumultuado da cidade litorânea de Paranaguá. De acordo com sua posterior declaração, Raul se via como um "jacu", um "Jeca Tatu"[182], nesses primeiros anos de volta à capital: "eu era meio bobão [...] As coisas que eu via acontecer na cidade dizia; meu Deus! que gente louca! e tal. E foi mais ou menos nessa época [1980-81] que eu comecei a acordar, despertar, foi com o [Grupo] Convergência, de prestar atenção nas coisas".[183]

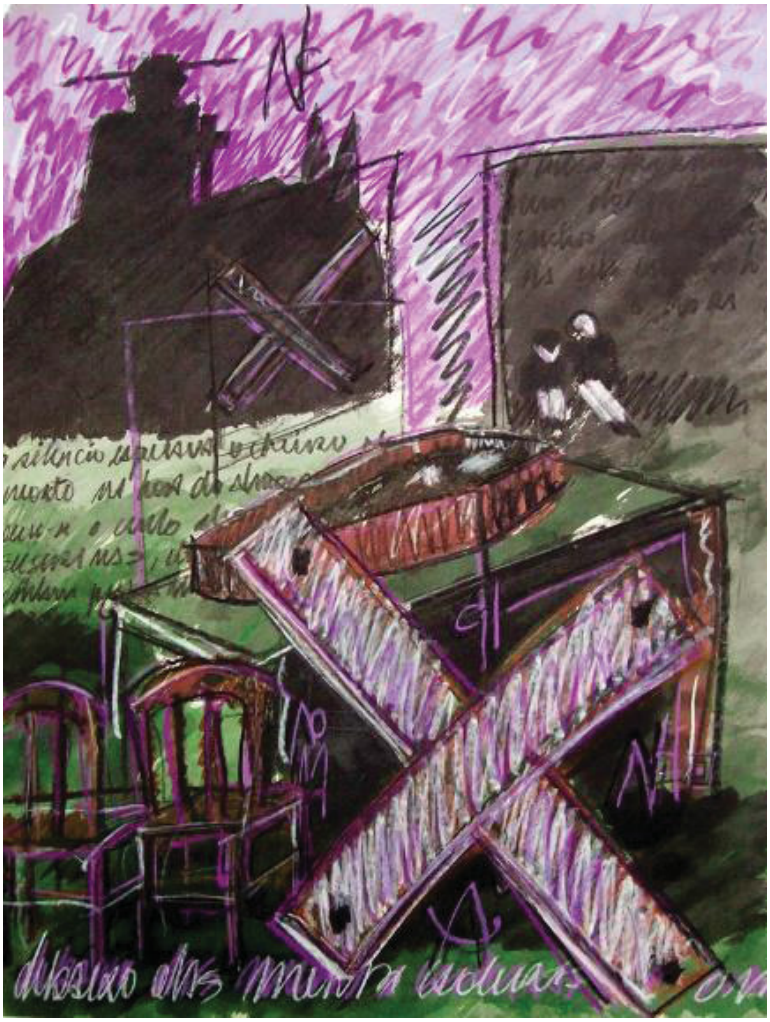


Figura 13: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, 1982, tinta acrílica, giz pastel oleoso e grafite sobre papel. 70x50 cm. **Fonte**: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

[182] Convém lembrar de que *Jeca Tatu* é um personagem criado por Monteiro Lobato em sua obra *Urupês*, o qual foi absorvido pelo imaginário brasileiro como um sinônimo de caipira, ou pessoa originária do campo deslocada na paisagem urbana. Segundo Pedro Monteiro, "pode-se supor que Jeca Tatu seja o resultado da reação a certa idealização do homem do campo, cuja raiz aponta para as projeções idílicas do espaço natural, seja na chave parnasiana, seja na vertigem romântica com a paisagem". MONTEIRO, Pedro Meira. Entre duas preguiças: Macunaíma e o Jeca Tatu. *Idéias* - UNICAMP, Campinas, v. 4, n. 2, p. 65-80, 2013, p. 68.

[183] CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

Outra pintura-desenho exposta no CCBEU (fig. 13), foi, similarmente à anterior, composta por uma sobreposição de várias cenas provocativas, as quais reportam a situações fragmentadas, a princípio sem muita ligação entre si. E, também nesse quadro, o artista trabalha com misturas cromáticas com verde e variações de fúcsia arroxeado, porém aplicados de maneira diferente: o verde diluído preenche a metade de baixo do quadro (estabelecendo ambientação fria), e o roxo rabiscado cobre a metade de cima (de forma luminosa, em oposição à parte inferior). Essa cor de giz pastel foi usada ainda para traçar algumas grafias e linhas a reforçar estruturas. Mas as tonalidades escuras elaboradas com preto diluído e o branco riscado com giz pastel, predominam na composição; o preto define áreas sombreadas e uma silhueta figurativa no canto superior esquerdo, o branco é associado ao roxo para iluminar algumas áreas, em gestual rápido contrapondo-se as tonalidades de verde e o preto aplicados de forma diluída.

À primeira vista, o grande "X" situado no canto inferior direito destaca-se na composição. Elaborado por linhas soltas de forma simplificada, remete ao estilo representacional de alguns desenhos animados veiculados à época; composto por duas tábuas cruzadas preenchidas por gesto ziguezagueante (facilitado pela composição oleosa do material), presas por pontos pretos aludindo a pregos. Esse elemento parece se sobrepor ao resto da composição, com indicações de ter sido executado por último, e parece compensar a presença misteriosa da silhueta negra no canto superior oposto, caracterizada como uma silhueta de figura parcialmente definida, como uma sombra. Quem estaria representado nesse vulto? Pelo que se pode identificar seria uma pessoa com chapéu, sobre uma área maior com partes pontiagudas que remetem às orelhas de algum animal. E sobre essa sombra vê-se um outro "X", como uma versão menor e menos destacada do outro. Outra pista é um elemento que parece um crucifixo delimitado junto à figura com chapéu. Seria essa silhueta a sombra de um padre?

À medida em que o olhar vai se acostumando com a sobrecarga de estímulos no quadro, provocados pelo excesso de linhas dinâmicas (incluindo as caligráficas), identificam-se pequenas cenas (alinhadas na diagonal). São três núcleos de elementos em um plano recuado: duas cadeiras vazias posicionadas no canto inferior esquerdo, voltadas para o centro do quadro; na área central, reconhece-se um caixão sepulcral aberto deixando ver o provável defunto dentro, posicionado sobre uma base cúbica (parcialmente encoberta pelo "X" em primeiro plano); e no alto à direita um outro quadro escuro abriga duas pequenas figuras que remetem a crianças sentadas em um degrau, como a confidenciar algum segredo. Afora isso, as áreas com texto parecem narrar histórias das quais só se conseguem ler algumas palavras esparsas. E todos os elementos dessa pintura-desenho são feitos por Raul como esboços apressados, como alguém movido por uma urgência em contar sobre suas aflições, em uma ânsia por falar. Ou seja, tem-

se a impressão de que na ocasião o artista tinha muito a dizer. Algumas dessas histórias podem ter sido de fato relatadas por Raul posteriormente, em seus depoimentos. Como as de sua infância em Curitiba, relatadas anteriormente, quando seu primo lhe contou sobre os mortos que "baixavam" nas sessões espíritas da casa da avó – cena parecida com a representada no canto superior direto do referido quadro. Dessa forma, nota-se que os elementos presentes nessa pintura-desenho podem aludir às experiências passadas por Raul Cruz, e, de outra parte, os mesmos elementos apareceriam de forma mais sintética na sua produção posterior, como um repertório próprio do artista, e representariam de maneira simbólica e enigmática a sua intimidade. Seria ainda nesse sentido que se observa a temática da morte presente nessa pintura-desenho, como ponto central da composição, na figura do caixão aberto expondo o morto como em um velório, à qual as outras cenas circundam.

A ideia da presença dos mortos atormentava a infância de Raul, e o inevitável enfrentamento com a perda de um ente querido aconteceria na adolescência do artista. Pois, no dia da estreia da sua primeira incursão nas artes cênicas, com a peça *A busca*, "seu avô materno e seu tio, dos quais ele havia herdado o nome, morreram vítimas do mesmo acidente. O avô foi uma figura importante para ele – de vez em quando, fazia-lhe uma homenagem usando um barrete árabe"[184] (Fig. 132, Anexo 3). Raul, inclusive, fez um autorretrato usando esse acessório típico (fig. 145, Anexo 4). Com isso, o jovem artista teria presente na memória a desconfortável cena de um velório, a qual ele reporta no referido quadro, salientado nos detalhes abaixo (fig. 14). A difícil experiência de velar por familiares mortos é simbolizada pelas cadeiras, que, dispostas lado a lado, rodeiam o caixão, e permanecem boa parte do tempo vazias à espera das pessoas que atenderão ao chamado para um doloroso último adeus.

Figura 14: Detalhes da pintura-desenho sem título de Raul Cruz realizada em 1982.

Nessa situação, é comum que as pessoas presentes revivam juntas os momentos passados e tratem sobre os indesejados assuntos relativos à morte. A situação desencadeia também as

[184] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 20.

memórias individuais e a ponderação sobre o eventual destino da vida que deixará o corpo – desfecho que todos inexoravelmente chegarão em algum momento. Nesse sentido, a representação do morto dentro do caixão, feita por Cruz de forma despojada e sintética, evidencia os dois pontos visíveis do corpo; as mãos unidas e o rosto. Isso remete ao estranhamento de se observar pela primeira vez a aparência de um defunto, pois o corpo desfigurado do morto, via de regra, não condiz com o que a pessoa aparentava em vida. Quer dizer, a derradeira máscara do rosto deitado sem vida dentro de um caixão não condiz com a figura ou a personalidade que se conhecia do sujeito enquanto vivo. Ou como observado por Hans Belting: "Somente a morte faz uma única máscara triunfar sobre as muitas que vêm e vão no rosto. Não existe uma relação estável entre o rosto e o *self* e não há semelhança confiável"[185]. Essa realidade evidenciada pelo corpo sem vida traz à tona as dúvidas sobre a existência da alma, estremece as certezas sobre o "outro mundo". Assim, DaMatta observa que "os mortos são importantes e problemáticos. Eles promovem a possibilidade de uma síntese entre espaços sociais descontínuos e apontam para uma alternância social e moral que parece ser importante em todas as sociedades relacionais"[186]. E é pelo ritual do velório que se costuma assimilar a passagem do mundo dos vivos para o dos mortos, para, a partir daí poder-se iniciar a costumeira "relação" de troca com o falecido. Estes assuntos espiritualistas sobre o "outro mundo"[187], pelos quais Raul Cruz declarava interesse, é temática aparente em boa parte da sua produção.

Essa forma expressiva de Cruz compor seus trabalhos parece ter conquistado a admiração de Adalice Araújo, pois, como visto, a importante crítica de arte dedicou inúmeros textos comentando sua produção visual. Dessa forma, passados muitos anos, a autora escreveu:

> Os trabalhos que então realiza [na sua primeira exposição individual] estão dentro de três grandes grupos: uma figuração aberta, cuja mensagem pode oferecer múltiplas leituras; uma linguagem codificada com o uso de símbolos de Matemática, Física, Astronomia, Eletrônica, garatujas de um alfabeto pessoal com letras e números ilegíveis, frases soltas que se espalham pelas telas; e, finalmente, propostas com elementos dos grupos anteriormente citados. No geral, predomina uma vibração explosiva obtida pelo grafismo solto e pelas cores violentamente contrastantes, que expressam atenção kafkiana que coexiste nas múltiplas realidades de uma sociedade de consumo do Terceiro Mundo e, mais especificamente, deste País-continente, onde os *Macunaímas* defrontam-se no dia-a-dia, com o *supermen.*[188]

Em concordância com a autora, percebe-se adequada a descrição dela sobre a produção de Cruz do período, carregada com seu "**alfabeto pessoal**". Assim como acredita-se adequada

---

[185] Tradução de: *Only death does a single mask triumph over the many that come and go on the face. There is no stable relationship between the face and the self and no reliable likeness*. BELTING, Hans. *Face and mask: a double history*. Princeton: Princeton University Press. 2017, p. 27.

[186] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997, p. 144.

[187] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997.

[188] ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., 2006, p. 729.

sua contextualização histórica do início dos anos 1980, com a ênfase na paradoxal situação brasileira classificando o país como terceiro-mundista, não obstante as suas grandes proporções. Nação a qual passava por um momento de transformações político-culturais e de crises identitárias, entre a valorização dos indivíduos *infames* (e feios) anti-heróis nacionais e os bem-sucedidos (e bonitos) heróis estadunidenses, cada vez mais presentes na forma de cultura importada, sobretudo por via da indústria cinematográfica.

Todavia, foi ainda na fase inicial que Raul Cruz encontraria mais uma forma de complementar sua formação e conquistar mais experiência: por meio da gravura. Nesse sentido, foi também nos primeiros anos da década de 1980 que Raul passou a frequentar os ateliês de gravura do Solar do Barão (Museu da Gravura)[189], local onde encontrou ambiente propício para desenvolver suas práticas nas linguagens gráficas e poder experimentar diferentes técnicas de imagens impressas, para depois eleger o linóleo como seu material preferido. A pesquisa com cor aconteceria também nas gravuras – contudo o artista logo adotaria a dramaticidade expressiva e sintética do preto. O espaço do Solar do Barão, de acordo com Andréia Las, desde a abertura dos ateliês, era frequentado pelos artistas que, no intuito de "sair de um academicismo que imperava até então, encontravam na gravura um novo meio de expressão, por meio da qual começaram a desvendar seus segredos, criando obras com novas possibilidades estéticas"[190]. Um outro ponto que levaria Raul (e outros tantos artistas com as mesmas carências formativas) ao local, seria por haver "nos ateliês do Solar, um espírito de grupo", onde, como destacado por Maria Ivone Santos, "as trocas foram fundamentais tanto à prática quanto à reflexão da arte e que se pautavam pela experimentação técnica com procedimentos de reprodutibilidade, de forma a integrá-los as poéticas dos artistas frequentadores".[191]

Importante recordar aqui, o fato de as artes gráficas terem sido introduzidas em Curitiba no século XIX, momento no qual a litografia servia principalmente às intenções comerciais da elite ervateira, motivo pelo qual o Barão do Serro Azul investiu em uma oficina gráfica. Informação que acrescenta valor simbólico ao Solar – originalmente construído para ser residência desse personagem histórico. A relevância deste espaço no cenário cultural da cidade

---

[189] "O Museu da Gravura Cidade de Curitiba fica sediado no prédio histórico que pertenceu ao Barão do Serro Azul e a casa principal foi construída entre 1880 e 1883, com projeto atribuído a dois mestres de obras italianos, Ângelo Vendramin e Batista Casagrande. Restaurado, nos anos 80 e 81, o Solar do Barão (nome popular do local) é uma unidade da Fundação Cultural de Curitiba, situado em Curitiba. Após a sua restauração tornou-se abrigo dos ateliês de gravura, litografia, gravura em metal, xilogravura e serigrafia, pertencentes ao Museu da Gravura que engloba ainda o setor de pesquisa, as salas de exposição e a loja da gravura. Fornece aos interessados cursos, exposições individuais e coletivas". LAS, Andréia, Ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. In: FREITAS, Artur. *et al*. *Solar da gravura: 25 anos dos ateliês do Museus da Gravura Cidade de Curitiba*. Curitiba: Medusa. 2011, p. 9.

[190] LAS, Andréia, Ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba. In: FREITAS, Artur. *et al*. 2011, Op. Cit., p. 28.

[191] SANTOS, Maria Ivone. Ateliês do MGCC: Estados de uma resistência. In: FREITAS, Artur. *et al*. 2011, Op. Cit., 59.

e a tradição nas artes gráficas no estado são dados sintetizados nas palavras de Artur Freitas:

> O Solar do Barão não apenas centralizou o ensino, a preservação e a difusão da gravura no Paraná, o que já estaria de bom tamanho, como se transformou, com o passar dos anos, no principal órgão responsável pela mediação entre os gravadores locais e os nacionais. No âmbito local, o Solar foi um desdobramento direto de uma esparsa porém visível tradição gráfica, de base fundamentalmente moderna e expressionista. Se olharmos em retrospectiva, veremos que tal tradução remonta, no mínimo, a revista *Joaquim*, que em plenos anos 1940, sob a direção de Dalton Trevisan, foi responsável pela integração de Curitiba nos principais problemas culturais do pós-guerra, particularmente no que tange a fundação social da arte, assunto central dos tempos de guerra-fria.[192]

Além disso, a partir de sua abertura o referido espaço passou a sediar as exposições da Mostra da Gravura[193] – na qual Raul Cruz foi premiado na VI edição, em 1984. Esses elementos somados, tornaram o local um dos mais relevantes culturalmente nos anos 80, sendo um dos palcos da ebulição artística paranaense daquela década. E, tendo sido adotado pelos artistas como território de prática e convivência artística, o Solar colaboraria também para a expansão das redes de sociabilidades dos atores culturais da época.

Figura 15: Raul Cruz, *Nos falamos*, 1982, gravura em metal - água forte e água tinta, 35x25 cm.
Fonte: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

[192] FREITAS, Artur. Solar da Gravura: uma breve história da gravura no Solar do Barão. In: FREITAS, Artur. *et al*. 2011, Op. Cit., p. 93.

[193] "Enquanto existiu, de 1978 a 2000, a Mostra da Gravura foi responsável por atrair gravadores de todo o país, chegando a atingir uma escala inclusive internacional nos anos 1990. Consolidada, a Mostra tornou-se a panaceia dos gravadores, [...] não só manteve em todos esses anos uma certa periodicidade [...] como realizou de fato diversos encontros entre artistas, críticos e colecionadores". FREITAS, Artur. 2011, Op. Cit., p. 112.

Na gravura *Nos falamos* (fig. 15), Raul Cruz prosseguiu na temática dos dramas cotidianos, mas nessa imagem as questões tecnológicas da vida urbana aparecem com maior destaque. Seriam as figuras representadas com o telefone no ouvido a mesma pessoa repetida? Ou são dois homens em cenas sobrepostas? Essas cenas dúbias parecem referências imagéticas com ênfase nos aparatos tecnológicos, inspiradas, talvez, em cenas de filmes ou das telenovelas. Mas os diferentes enquadramentos e a dinâmica narrativa revelam a possível influência das construções sequenciais das revistas em quadrinhos (característica também observável nas suas pinturas da época), o que é reforçado pela inclusão de textos nos *frames*. Porém, assim como nas pinturas-desenhos do artista (fig. 12 e 13), as palavras incluídas nessa imagem gráfica são elementos indecifráveis, instigam a narração de episódios indefinidos, abertos à imaginação do observador. Para além disso, seria possível, ainda, traçar uma ligação dos fios da rede elétrica suspensas pelos postes ali presentes, com aqueles vistos no cenário urbano da fotografia com os artistas da *Mostra Bicicleta*.

Em moto-contínuo: desdobramentos dos processos

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam
música urbana,
nas ruas os mendigos com esparadrapos podres
cantam música urbana,
motocicletas querendo atenção às três da manhã
é só música urbana.
Os PMs armados e as tropas de choque vomitam
música urbana
e nas escolas as crianças aprendem a repetir a
música urbana.
Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a
música urbana.
O vento forte seco e sujo em cantos de concreto
parece música urbana
e a matilha de crianças sujas no meio da rua
música urbana.
E nos pontos de ônibus estão todos ali: música
urbana.
os uniformes
os cartazes
os cinemas
e os lares
nas favelas
coberturas
quase todos os lugares
e mais uma criança nasceu.
Não há mentiras nem verdades aqui
só há música urbana

Renato Russo, <u>*Música Urbana 2*</u>, 1986.[194]

Ora, pelas análises realizadas até aqui, pode-se observar como a força coletiva do *Grupo Convergência* e da *Mostra de Arte Bicicleta*, contribuíram para importantes conquistas no contexto artístico curitibano. E, conforme pontuado sobre as conquistas individuais de Raul Cruz, as associações estabelecidas entre esses jovens foram decisivas na abertura de melhores possibilidades para o desenvolvimento individual dos novos artistas em busca de espaço para se expressarem artisticamente. Consequentemente, quando seis participantes da *Bicicleta* decidiram

[194] RUSSO, Renato. Música Urbana 2. In: *Dois*. Rio de Janeiro: EMI, 1986. Faixa 9.

continuar juntos em nova formação a qual culminaria no *evento*[195] *Moto Contínuo* em 1983, o posicionamento era outro: carregavam na bagagem as experiências anteriores. Então, conforme relatado por Reinaldim, "se no primeiro caso, o apoio veio por parte do Governo do Estado do Paraná, agora foi à Prefeitura de Curitiba, através de sua Fundação Cultural, que os artistas recorreram, enviando uma carta à mesma"[196], ou seja, os jovens assumem o papel de artistas proponentes para pleitear um espaço expositivo, "porque ao apresentarem o projeto do evento à instituição, eles não estavam reivindicando espaço para artistas emergentes, mas sim para a concretização de uma proposição coletiva de artistas já profissionalizados".[197]

Entretanto, entende-se que essa conquista foi possível a partir do novo cenário político-cultural, no qual as liberdades de expressão eram gradualmente instauradas. Da mesma forma, tornavam-se possíveis as mobilizações cívicas pelas ruas das cidades, e as ocupações urbanas por parte de coletivos artísticos. Dado que, "o espaço público não era mais o espaço de cerceamento e controle militar", e, segundo Paulo Reis, "uma retomada do espaço público era conquistada pelos cidadãos"[198]. Inserida nessa conjuntura, Curitiba vivia um novo momento artístico, no qual, além do comentado destaque para a associação dos artistas em grupos, vários deles se arriscavam no desenvolvimento de propostas performativas. Então, conforme sublinhado por Reis, era "como se, após o período militar, outro corpo estivesse sendo por eles redescoberto. Pois [os artistas] abordavam uma outra forma de se pensar a política e o corpo"[199]. Desse modo, mostra-se fundamental a participação dos borbulhantes coletivos de artistas, como o *3NOS3* em São Paulo e em Curitiba, além dos grupos mencionados com participação de Raul Cruz, houveram outros como o *PH4* e o *Sensibilizar*, este último com específicos propósitos críticos ao sistema político.

Vale lembrar que o processo de abertura política foi, em parte, impulsionado pelos movimentos civis e manifestações públicas, das quais a que ficou mais conhecida foi a campanha das "Diretas Já", a qual, foi uma impressionante mobilização popular com multidões participando de comícios em todo o país. Segundo Maria d'Alva Kinzo: "Observando-se aquela mobilização, a impressão era de que a sociedade civil – que havia mostrado sua existência nos movimentos sociais surgidos em 1978 – tinha decididamente despertado e, finalmente, alteraria

---

[195] Os seis artistas não tinham um propósito de formação de um grupo, associaram-se para aquele momento específico. Dessa forma adota-se nesse texto o termo "*evento*" para se referir ao conjunto de ações realizadas pelos integrantes do Moto Contínuo. Faz-se isso em concordância com Ivair Reinaldim, o qual relata que "os próprios artistas utilizaram o termo 'evento' para caracterizar o que pretendiam fazer, conforme carta-proposta ao órgão público que patrocinou o evento, consultado através dos anexos da monografia de Deise Marin". REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 38.

[196] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 38.

[197] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 97.

[198] REIS, Paulo. Retomada do espaço público nos anos 80. In: *1º Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*, Buenos Aires, 2009.

[199] REIS, Paulo. Op. Cit., 2010, p. 102.

o curso da liberalização"[200]. Essa campanha realizou o grande primeiro evento nacional em Curitiba em 12 de janeiro de 1984, alguns meses depois do evento Moto Contínuo, ocorrido em setembro e outubro de 1983. Era composto por Denise Bandeira, Eliane Prolik, Geraldo Leão, Mohamed Ali el Assal, Rossana Guimarães e Raul Cruz, artistas que não só elaboram projeto para ocupar o espaço público-estatal da Galeria da FCC, mas também aventuram-se no "espaço que realmente é público (as ruas da cidade), propondo modos alternativos de produção e inserção do trabalho artístico, em meio a um momento político de euforia"[201]. Assim, Ivair Reinaldim – autor que realizou aguçado estudo sobre o Moto Contínuo e o meio artístico em que este aconteceu – enumerou cinco pontos incorporados pelo evento a partir da experiência dos integrantes na Mostra Bicicleta, os quais são, segundo o autor, "fundamentais para o entendimento do Moto Contínuo"[202]:

> 1. a realização de encontros de artistas para discussão de questões referentes à exposição, o que levou a crítica local a chamá-los de "grupo";
> 2. a escolha de um nome representativo para a mostra, que em si já trazia um cerne conceitual para a mesma;
> 3. o uso do cartaz, por seu caráter de reprodução e disseminação, não só como meio de divulgação, mas também como veículo artístico;
> 4. a participação de artistas das mais variadas áreas (música, teatro, dança, literatura), convidados pelos próprios expositores;
> 5. uma preocupação com a ocupação do espaço e, consequentemente, com o espectador, questionando algumas concepções tradicionais do meio cultural.[203]

Outro ponto desencadeado pelas discussões entre os artistas foi a escolha do nome, o qual poderia ser interpretado como uma antítese para a estagnação. Isto parece ter sido um adequado norteador das ações dos jovens participantes, os quais mantiveram-se em movimento constante[204] em todo os âmbitos do *evento Moto Contínuo*. Quanto aos debates em conjunto, é pertinente lembrar que essa era uma prática anterior à *Bicicleta*, conforme visto nos depoimentos dos integrantes concedidos a Marin e a Reinaldim, e teria iniciado no período de estudos na EMBAP (mesmo que Mohamad estudasse na UFPR). Isso parece ter agregado maturidade ao grupo de artistas, os quais tinham anos de convívio, discutindo sobre arte e

---

[200] KINZO, Maria d'Alva. Op. Cit., 2001, p. 6.

[201] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 97.

[202] Sobre o nome escolhido Geraldo Leão relata: "O que queríamos, como o nome que escolhemos diz, era mexer com as pessoas, lidar com a questão que para nós nunca foi estática, definida. Enquanto víamos o tempo todo, escutávamos o povo falar de manifesto de arte, críticas de arte, opiniões de arte, o que víamos, o que percebíamos na nossa vivência, é que a arte é tudo, menos definição, menos o que possa ser definido. Era um movimento perpétuo. Daí chegamos a essa idéia de Moto Contínuo". LEÃO, Geraldo. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

[203] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 58.

[204] Os artistas emprestaram o termo da física, moto-contínuo, que se refere a "sistema hipotético que, violando as atuais leis da termodinâmica, seria capaz de continuar indefinidamente o seu movimento pela utilização da própria energia gerada", equivalente a "moto-perpétuo" Definição a partir do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <priberam.pt/dlpo/moto%20cont%C3%Adnuo>. Acesso em: 06/05/2018.

compartilhando experiências e conhecimentos. Por consequência, trabalharam a partir disso para avançar nos pontos em que ainda não estavam satisfeitos e se dispuseram a realizar propostas com características mais específicas a esses seis artistas. Uma delas é justamente a construção de diálogos coletivos a respeito de suas produções individuais, o que teria sido uma tentativa sem adesão completa na proposta coletiva anterior com onze artistas na *Mostra Bicicleta*, sobre a qual, Geraldo Leão relata como surgiu o convite por parte dos representantes do governo do estado e das divergências entre os participantes:

> Eles queriam fazer uma exposição de artistas jovens, artistas emergentes, alguma coisa assim. Só que quando eles nos convidaram, nós, por causa desses hábitos de discussão coletiva e atitude mais politizada – mesmo que fosse meio infantil –, resolvemos discutir, não fazer, não aceitar pronto, repensar o processo, o projeto todo. [...] As discussões eram muito duras e isso era uma coisa que muitas pessoas não estavam interessadas. A gente estava pensando em fazer um trabalho coletivo, por causa de todas as implicações do momento, do período político, mas para ser possível fazer um trabalho coletivo teria que, necessariamente, haver discussão. E muita gente não estava a fim.[205]

Como pode-se imaginar em um grupo com maior número de pessoas haveria também maior possibilidade de discordância entre eles. O que é verificado também no depoimento de Rossana Guimarães, que reforça a importância da experiência anterior entre os seis artistas.

> Bicicleta foi o primeiro encontro dos artistas. Então, foi muita euforia! Nós percebemos que juntos tínhamos certa força. Foi mais euforia e não tinha muitas discussões, na verdade. A gente queria trabalhar junto, juntar-se e fazer alguma coisa. Mas foi um início, por isso foi bastante excitante, na época.[206]

Assim, pela maior afinidade entre os artistas do *Moto Contínuo*, a prática de debater sobre suas obras, levou a uma ênfase nos processos, e, desse modo, eles abriram-se para maiores experimentações despreocupadas com os resultados, com a finalização ou com a perenidade das obras resultantes. Com isso, pode-se notar que – somadas as experiências coletivas anteriores – a prática interativa entre os participantes seria determinante para o que eles viriam a fazer no *evento*, assim como posteriormente em suas carreiras. Em concordância com Ivair Reinaldim, as experiências em conjunto no *Moto Contínuo*, teriam aspecto formativo para esses que se depararam com um sistema de ensino deficitário.

> Em um momento em que esses jovens artistas buscavam iniciar uma carreira promissora, após a passagem pela universidade, os encontros regulares permitiram a troca de experiências e o apoio necessário para esta empreitada – obviamente, era mais fácil todos iniciarem suas carreiras em conjunto, do que individualmente. O ateliê, mais ou menos coletivo, por localizar-se em um espaço central, acabou sendo o ponto de encontro para essas reuniões, para essas vivências, estimulando o desenvolvimento das poéticas pessoais de cada um e o sentimento de esforço mútuo. Esses aspectos constituíram-se não só como um modo eficiente de suprir as deficiências encontradas

[205] LEÃO, Geraldo. *Apud* REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 97.
[206] GUIMARÃES, Rossana. *Apud* REINALDIM, Ivair, Op. Cit., 2007, p. 97.

> durante a formação acadêmica que tiveram, mas também como passos importantes para o processo de profissionalização desses artistas.[207]

Segundo Raul, a união entre os artistas teria iniciado graças ao espaço disponibilizado por Prolik, uma construção com elementos *art déco* no centro de Curitiba (que dividia parede com o Edifício-Shopping Itália, fig. 16)[208], convertida em ateliê coletivo[209], onde eles começaram a se reunir, e tiveram a ideia de fazer o *evento*, que ali foi debatido e formatado. O fato de terem um espaço físico parece ter contribuído para que as trocas entre os participantes acontecessem e eles pudessem pensar juntos sobre as ações a serem feitas. O local converteu-se em ponto de encontro e troca de experiências dos componentes do *Moto Continuo* com a participação de artistas de outras linguagens artísticas, conforme o violão sinaliza na foto interna do ateliê. E Reinaldim descreve:

> Nos meses que antecederam à exposição, os seis artistas se reuniam ali não só para criar, mas para analisar seus próprios trabalhos, discutir arte e processo artístico, debater as deficiências do meio de arte local e estreitar os laços de amizade e união. Muitas vezes, outros artistas, poetas, músicos ou jornalistas eram convidados para participar dos debates. Assim, por mais que não seja um espaço institucional – um espaço reconhecido pelos órgãos legitimadores da produção artística local, sobretudo –, é no ateliê que muitas das idéias do evento foram definidas; é no contexto deste espaço que o processo criativo do Moto Contínuo foi estabelecido.[210]

À vista disso, é possível elencar algumas características desenvolvidas na experiência conjunta desses artistas, os quais se propuseram a diversificar suas produções e atuações: permitiram-se experimentar. Então, podem-se listar os seguintes aspectos presentes no *evento Moto Continuo*: priorizaram o processo e a experimentação; assumiram a efemeridade de determinadas obras; utilizaram as palavras como elementos compositivos; desafiaram seus próprios limites e os limites da cidade; exploraram outras possibilidades de espaço, linguagem, técnicas/materiais e meios, buscaram fazer algo que nunca haviam feito; se propuseram ocupar/conquistar espaços; valorizaram as trocas e interações – entre eles mesmos, entre eles e outros artistas, com o público e profissionais de outras áreas, e com as pessoas nas ruas. Pode-se pontuar ainda, sobre a consciência dos artistas a respeito de suas ações. Como na percepção de Raul Cruz: "o Moto Continuo foi fruto da inquietação e do talento. Foi uma procura, um questionamento estético, uma atitude diante da apatia, uma atitude de independência, de

---

[207] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 58.

[208] O ateliê coletivo localizava-se em imóvel da família de Eliane Prolik (o qual passava por processo litigioso), situado na Rua José Loureiro, 746, uma casa na qual os artistas se instalaram. CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

[209] O espaço teria sido adaptado para ser compartilhado por cinco artistas; três participantes do Moto Continuo; Denise Bandeira, Eliane Prolik, Rossana Guimarães; e mais dois outros artistas; Alberto Massuda, Ronald Simon. REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007.

[210] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 49.

liberdade, uma experiência de amplitude"[211]. E como não poderia deixar de ser, a experiência emblemática teria importante papel formativo para todos os integrantes do *evento*.

Figura 16: Ateliê do *Moto Contínuo*, fotografias com vista interior e da fachada, 1983. **Fonte**: (muvi.advant.com.br).

Nada obstante, os seis artistas do *Moto Contínuo* pouco produziram de fato no ateliê, a não ser pela elaboração dos cartazes, momento no qual o espaço serviu como uma espécie de quartel-general para os jovens artistas produzirem individualmente trabalhos artísticos sobre folhas de papel em formato aproximado do tamanho A1, nas quais utilizaram técnicas e temática diversas, a partir do que cada uma estava desenvolvendo. Essas composições eram finalizadas com a colagem do verso do convite, ou de filipetas semelhantes ao mesmo (fig. 17), parte que cumpriria a função de comunicar as informações sobre a exposição[212]. Dessa forma, eles criaram cartazes categorizáveis como **obras efêmeras**, os quais seriam colados em pontos de grande circulação de pessoas disponíveis no centro de Curitiba. Assim, em um desdobramento da proposta de cartaz da *Mostra Bicicleta*, esses *cartazes-únicos* (termo utilizado de Reinaldim) deixavam de ser apenas publicitários, eram também trabalhos artísticos que compunham uma exposição paralela no tecido urbano do centro da cidade.

Com isso os artistas abriam mão da conservação de suas obras – as quais ficavam sujeitas às intempéries e à ação dos transeuntes – para constituir uma galeria a céu aberto. O

[211] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit., 1987, p. 2.

[212] O verso do convite e as filipetas (impressas em *off-set*) continham as informações sobre a exposição: o nome do evento: "Moto Contínuo"; o período expositivo: "de 15 de setembro a 9 de outubro"; e o local: "Praça Garibaldi, nº 7, Galeria de Arte da Fundação Cultural de Curitiba". REINALDIM, Ivair. Op. Cit., p. 20.

que pode ser percebido na fotografia do cartaz composto por Geraldo Leão, colado em equipamento urbano no calçadão da Rua XV de Novembro, o qual apresenta degradações (fig. 18 e imagens no Anexo 2, fig. 115). De outra parte, este aspecto ressalta o processo da obra em transformação, revela sua recomposição pela ação do tempo, integra-se ao meio pela interação com esse até seu completo desaparecimento. O aspecto da degeneração da obra, de maneira geral, é inerente à arte urbana, constitui-se como resultado de sua exposição nesse tipo de ambiente em interação direta com as pessoas. Interação a qual era almejada pelos artistas do *evento*[213], e se mostra em concordância com o pensar do poeta Paulo Leminski: "a rua é daqueles que passam, o grafite [ou outra inserção urbana] é daqueles que passam"[214]. Desse modo, percebe-se a principal característica da arte urbana: a estética da interação com o meio, ou a poesia da efemeridade. Interessante atentar-se ao fato de que era comum nos anos 80 esbarrar com esse poeta curitibano transitando a pé nas ruas de Curitiba, sobretudo no centro, conforme pode-se conferir no flagrante fotográfico de Fernanda Paula (fig. 120, Anexo 2).

Figura 17: CRUZ, Raul. Obra efêmera como cartaz, 1983.
Fonte: Reinaldim (2007), vol. 2.

Figura 18: Obra efêmera como cartaz de Geraldo Leão fotografada no calçadão da Rua XV de Novembro, centro de Curitiba, 1983.
Fonte: Marin (2000) (muvi.advant.com.br).

Por conta dessas características, os cartazes do *Moto Contínuo* enfrentam a perenidade inerente às obras urbanas, das quais se retém a experiência vivida e a memória amparada por imagens fotográficas. Como é o caso dos registros em fotos (fig. 18) que guardaram um pouco

[213] REINALDIM, Ivair. Op. Cit.
[214] LEMINSKI, Paulo. Leminski falando sobre grafite. 2011. 1 vídeo sonoro (9:22min). Disponível em: <youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>. Acesso em: 4 mai. 2018.

dessas obras efêmeras e como era o espaço urbano onde elas foram inseridas (conferir mais alguns cartazes do evento no Anexo 2, fig. 114 e 115). Outros foram fotografados isoladamente, como, por exemplo, o cartaz feito por Raul Cruz (fig. 17), no qual verifica-se que o artista utilizou uma técnica de máscara recortada (estêncil) para pintar a silhueta de prédios de uma cidade genérica, estilo de composição utilizado pelo artista no tabloide do *Moto Contínuo* (fig. 21) e também em pinturas-desenho (como a da fig. 23), apresentados mais adiante. Alguns desses cartazes como obras efêmeras podem, ainda, ser vistos na fotografia interna do ateliê coletivo, posicionados no chão (fig. 16), esperando a adição das filipetas ou do convite para depois ganharem as ruas. À vista disso, nota-se que os integrantes do Moto Continuo encontram uma maneira de ocupar o espaço público: levando suas produções para as ruas – lugar de livre circulação – em uma forma de se aproximar da população. A experiência com os cartazes e com o ambiente da rua aparece no depoimento de Denise Bandeira:

> O trabalho coletivo foi um trabalho bem importante porque ele realmente se preocupou em romper com algumas questões estabilizadas, com relação à política cultural do local, com os espaços possíveis de exposição, com a montagem de exposições, com o público em relação ao espaço. É interessante como o Moto Contínuo queria vir à rua, realmente. Isso era uma preocupação de todos. Então, a idéia de fazer os cartazes, que eles fossem pregados e aplicados nos pontos de ônibus, era uma forma de fazer com que isso fosse uma motivação mesmo, uma relação com o público. E isso era comum a todos os artistas que participavam; uma idéia que foi coletiva.[215]

No relato da artista, verifica-se a vontade compartilhada em ocupar o espaço público, e, por conta de não haver especificações sobre quem teria participado efetivamente das ações coletivas, assume-se aqui a participação conjunta dos artistas do *Moto Contínuo* nessas, não se restringindo a colar *cartazes-únicos* em locais disponíveis para esse fim. O ímpeto em conquistar as ruas levou os integrantes do *evento* a se desviarem ainda mais do meio artístico estabelecido ao fazerem intervenções mais ousadas e "clandestinas", envolvendo pinturas com estênceis e *pichações/grafites*[216] em muros e paredes na região central de Curitiba (fig. 116-118, Anexo 2). Neste ponto, nota-se que, se na *Mostra Bicicleta* os artistas haviam ocupado a rua de forma performativa para produzir a imagem fotográfica impressa no cartaz (com inspiração renascentista); no *evento Moto Contínuo* os seis artistas partiram para a atuação *in loco*, se aventuraram nos fluxos obscuros das vias urbanas e esbarraram na fronteira da criminalidade

---

[215] BANDEIRA, Denise. *Apud* REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 147.

[216] Adota-se o termo híbrido "pichação/grafite", conforme empregado por Everton Moraes. Esta locução surge com a mistura da aplicação dos termos "pichação" e "grafite", por Paulo Leminski e Luiz Rettamozo. Isso se respalda pela intenção poética nas palavras que inseriam no espaço urbano, prática também conhecida por *poesia marginal*. MORAES, Everton. *"Cortar o tecido da história": condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980).* Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da UFPR, 2016.

para marcar a pele da cidade.[217]

Outra estratégia similarmente repetida pelo *Moto Contínuo* a partir da *Bicicleta*, é a produção de uma fotografia dos integrantes em atitudes performativas, impressa em material de divulgação do *evento*. Porém, dessa vez a imagem foi produzida em estúdio, com fundo neutro e destaque para as figuras dos artistas, cada um como o personagem de si mesmo (fig. 19). Notam-se as mudanças nas vestimentas, nos estilos de cabelos e sobretudo no pontual uso de acessórios discretos, mas precisos, com destaque para o chapéu coco (usado por Mohamed no convite e por Raul no jornal) que rompe com o esperável, destoa, quebra um pouco a seriedade por remeter a antigos personagens cômicos. A sessão fotográfica rendeu variações compositivas, com trocas de lugares dos componentes, em imagens direcionadas à possível circulação nos jornais locais.

Figura 19: Convite da exposição *Moto Contínuo* (frente e verso), 1983. Fotografia dos artistas por Orlando Azevedo. Na qual se vê (da direita para esquerda), Geraldo Leão, Eliane Prolik, Raul Cruz, Denise Bandeira, Rossana Guimarães e Mohamad Ali el Assal. O verso com o nome e dados sobre a exposição do *evento* foi também utilizado na confecção das obras efêmeras como cartazes. **Fonte**: Marin (2000) (muvi.advant.com.br).

Essas fotografias têm resultado estético novamente relacionável às capas de discos *long-play* (LP) de bandas de rock, que despontavam nos anos 1980. Os jovens participantes do *Moto Continuo* se apresentavam com certa formalidade nessa imagem, inspiravam seriedade profissional, todos com os olhos fixos no observador. Outro elemento marcante do convite é o texto balizado pelo número "69", composto coletivamente pelos artistas. As características

[217] Alguns artistas urbanos relacionam as superfícies do espaço da cidade a uma pele passível de ser marcada ou tatuada, ou também a uma folha de papel esperando por uma inserção gráfica. Analogias figurativas semelhantes a isso são feitas também por Leminski. LEMINSKI, Paulo. Op. Cit. 2011. Ressalta-se ainda, em concordância com Reinaldim, o fato da grafia "o tatu age" da pichação/grafite do *Moto Contínuo* aludir à palavra "tatuagem". REINALDIM, Ivair. Op. Cit., p.51.

deste texto-obra apareceram também em outras ações do *evento*, como no desenho publicado em jornal (fig. 21), e na performance proposta por Raul Cruz (fig. 26 e 27), aspectos analisados conjuntamente mais adiante. Na chamada para a exposição *Moto Contínuo*, no jornal Curitiba Shopping (fig. 20), foi publicado um desenho dos artistas no qual eles elaboraram algo próximo de uma logomarca, pois combinaram o nome do *evento* associado às formas simbólicas. Nesse destaca-se a figura de um tatu geometrizado, com o mesmo número "69", com uma função centralizadora similar à do texto do convite, encaixado dentro de um círculo e posicionado no casco da representação do animal. Conforme mencionado, isso confirma a escolha do animal como figura autorreferente do *evento Moto Continuo* (ainda que esse aparentemente fosse veiculado somente nesse jornal e no tabloide do *evento*).

Figura 20: Recorte do jornal *Curitiba Shopping* (11 a 17/09/1983). Fotografia dos artistas por Orlando Azevedo. Com reprodução de desenho do *Moto Contínuo* com figura de tatu e número "69". **Fonte**: (muvi.advant.com.br).

Mas a ligação desses jovens com as páginas de jornal se estendeu para além da ampla cobertura crítica e divulgação de suas ações, o que não era pouca coisa, visto que – antes da popularização da internet e do mundo digital – os jornais impressos tinham grade visibilidade. Portadores das informações locais e mundiais, esses veículos desempenhavam um importante papel na vida da sociedade urbana, faziam parte do cotidiano das pessoas. Serviam, então, como contraponto com a televisão, que nos anos 1980 já havia se popularizado, conquistado as cores e a maioria dos lares brasileiros, tornando-se o maior meio de comunicação de massa. Contudo, os periódicos impressos resistiam como referência confiável, talvez pela materialidade da informação palpável, "preto no branco". Pode, assim, considerar que a notícia impressa dialogava com a notícia televisionada. Havia também o rádio, o qual também informava, mas sobretudo, cumpria a função de embalar os ambientes com música, e informar sobre assuntos referentes a essa linguagem, como anunciar as listas das músicas mais pedidas.

Isso posto, nota-se que para os participantes do *Moto Contínuo*, o jornal seria o veículo pelo qual as palavras se materializam e propagam as ideias, e, afinal de contas, estas últimas são o que restaria após o descarte (ou a reutilização) do objeto efêmero feito de papel. Consequentemente, esse pareceria ser entendido pelos artistas como um meio a ser explorado, tanto pela possibilidade deles agregarem visibilidade ao *evento*, quanto pela potência do jornal como um objeto artístico, especialmente pelas mãos de Eliane Prolik e Denise Bandeira as quais produziram os *Jornais Pictográficos,* utilizando páginas de periódicos como suporte e como elemento compositivo, nos quais as artistas pintaram grafismos escondendo algumas partes e destacando outras, e com isso se apropriavam delas e as reconfiguravam (ver imagens no Anexo 2, fig. 121 e 122). Além disso, haviam vínculos profissionais com os jornais por parte de Mohamed Ali el Assad e Geraldo Leão, artistas que trabalhavam como diagramadores e ilustradores em alguns periódicos da cidade. Este fato ampliaria as redes de sociabilidades do *Moto Contínuo*, com colegas artistas na mesma função e também com outros profissionais atuantes em editoras. Desse modo, Ivair Reinaldim, relata que

> ao procurarem pelo poeta Reynaldo Jardim[218] – que era responsável pela diagramação do periódico recentemente inaugurado em Curitiba –, pedindo espaço para divulgação do trabalho no jornal, os artistas foram surpreendidos com a oportunidade de inserir um trabalho coletivo junto à edição dominical do mesmo. Em poucos dias, as páginas tiveram que ser distribuídas e ocupadas pelos seis proponentes do evento e seus convidados.[219]

Assim, os componentes do *evento* conquistaram espaço de destaque insólito no Jornal do Estado[220], e, dessa forma, expandiram suas produções para um suporte/veículo de grande circulação na cidade, que, assim como os cartazes, cumpria o propósito de divulgação associada a produções artísticas imagéticas, as quais agiriam como provocações visuais, pois, ao que parece, as páginas do tabloide foram utilizadas pelos artistas de maneira diferente da que era usualmente utilizada pelo design publicitário. Isto é, o encarte *Moto Contínuo*, se aproximaria-do caráter de trabalho artístico serial, nesse caso, reproduzido em grande escala (imagens no Anexo 2, fig. 124).

Outra característica na qual novamente a produção do *Moto Contínuo* desviou-se dos formatos consolidados de arte é o aspecto da efemeridade, inerente ao veículo de notícias.

---

[218] Ivair Reinaldim lembra que, "Reynaldo Jardim participou do grupo neoconcreto no Rio de Janeiro, no final da década de 1950. [...] radicado em Curitiba desde 1976, coordenou os principais suplementos culturais da época, onde eram publicadas todas as discussões regionais referentes à semiótica e à teoria da comunicação. REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 87.

[219] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 29.

[220] Geraldo Leão contou sobre essa conquista de espeço inesperada: "o jornal do Moto Contínuo aconteceu porque eu trabalhava no Diário do Paraná – eu saí em 1981 –, e tinha muitos amigos na imprensa. O jornal tinha acabado acho que em 1981, 1982... Muita gente tinha ido para o Jornal do Estado, que era um jornal novo, na época. Ele foi criado para ser uma coisa muito moderna, de vanguarda... [...] O Estado do Paraná – ainda estavam nas mãos de outras lideranças políticas [que] por causa do fim da ditadura, estava querendo tomar espaço e precisava de um veículo. Eu acho que a idéia da formação do Jornal do Estado foi essa." LEÃO, Geraldo. *Apud* REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 29.

Assim, o encarte pode ser entendido como uma *obra descartável*[221], sem valor de venda, ou seja, abriu-se mão do comércio de arte para distribuir imagens artísticas portáteis E, se as notícias impressas traçam um diálogo com as televisivas, de forma análoga, o encarte do *Moto Contínuo* – essencialmente visual, gráfico e em preto e branco – estabeleceria um contraste com as coloridas imagens em movimento na TV. Curiosamente, a produção de Raul Cruz nesse encarte é a que se relaciona mais diretamente com seus trabalhos, anteriores e posteriores ao *evento*, pois nesse aparecem os elementos pelos quais ele se tornaria reconhecido mais tarde.

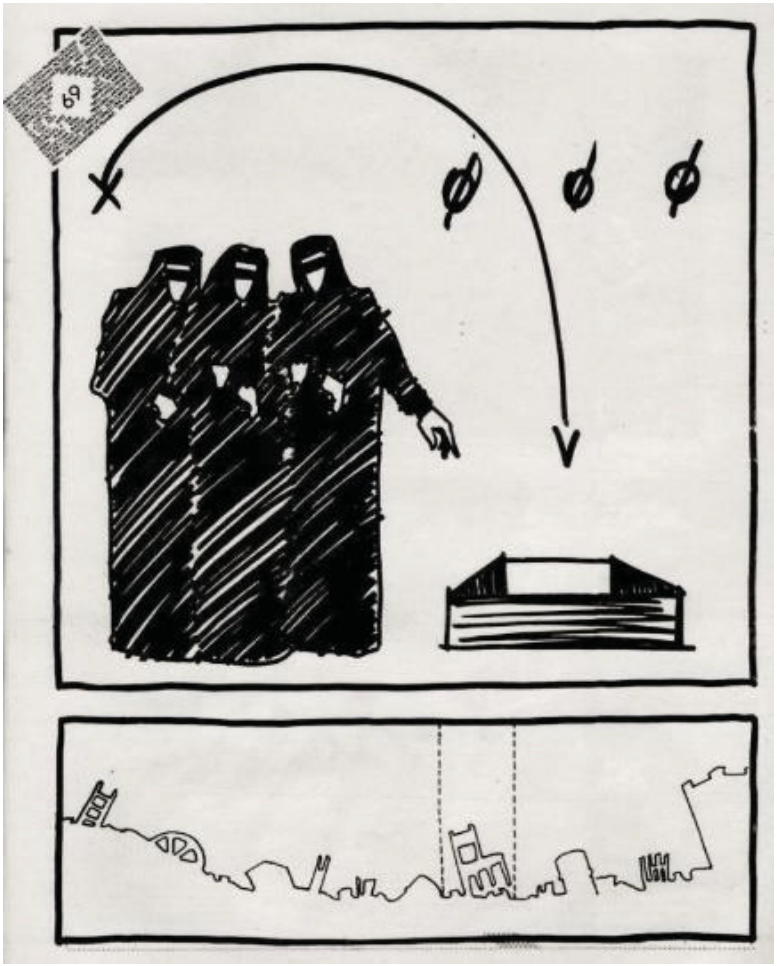


Figura 21: Raul Cruz, desenho impresso em pagina do encarte *Moto Contínuo* no Jornal do Estado do dia 11/09/1983. **Fonte**: Marin (2000) (muvi.advant.com.br).

No desenho para o encarte do *Moto Contínuo* (fig. 21), Raul Cruz organizou o retângulo vertical da página do tabloide em dois quadros delimitados por traços – à maneira das histórias em quadrinhos – os quais representam cenas divergentes, mas relacionáveis. Na parte superior do desenho há três figuras femininas com traços rápidos que preenchem os corpos como vestes,

[221] "obra descartável", foi um dos termos incluídos no "texto escrito coletivamente, que pode ser compreendido como um editorial",* incluído na segunda página do jornal Moto Contínuo. Há ali outros termos como que a sugerir em que consistia o encarte: "imprensa expressão; página verbo; outro uso; reciclo e distribuição; alcance fácil acesso; praz produzido. A página completa pode ser vista no Anexo 2. *REINALDIM, Ivair. Op. Cit., p. 30.

deixando ver somente as mãos e os rostos vendados. Essas mulheres estão posicionadas do lado esquerdo da quadrícula, em contraponto com o lado oposto, para o qual a mão de uma das figuras aponta, como a mostrar a estrutura perspéctica aludindo a uma sepultura destampada, construída de maneira sintética como um buraco retangular no chão - uma cova sepulcral. Outro elemento a direcionar o olhar do observador para esta área, é o traço curvado em forma de seta, o qual parte de um "X" (situado próximo a borda esquerda), para arcar-se sobre as figuras e adentrar no espaço vazio acima da representação de tumba, apontando sardonicamente para a abertura dessa. Veem-se ainda, três pequenos círculos entrecortados por linhas diagonais, os quais pairam no espaço da lateral direita, e figuram como elementos equivalentes aos três vultos femininos do lado oposto. Enquanto no retângulo panorâmico na base da folha, o artista traça uma silhueta de paisagem com linhas finas, que remete a um grande depósito de objetos desprezados, do qual um se sobressai: uma cadeira apenas contornada, envolta em uma área vertical delimitada por linhas tracejadas, talvez como uma faixa de luz vinda do alto. Quais seriam as possíveis ligações entre as cenas elaboradas? Qual teria sido a motivação do artista em destacar a cadeira da cena na base da folha? O que representariam as três figuras vendadas deparando-se com uma tumba aberta? Seriam viúvas ou carpideiras?

As possibilidades de leituras da composição bipartimentada são amplas, todavia, a associação com a morte parece inevitável em todos os desdobramentos narrativos sugeridos pelo desenho do artista. Nesse sentido, a possível alusão às carpideiras parece plausível, pois essas mulheres são convocadas a comparecer a velórios para chorar a morte da pessoa, mesmo sem nunca ter visto o falecido ou a falecida. A presença dessas figuras no imaginário poético-onírico de Raul Cruz parece se confirmar como um interesse compartilhado com o seu irmão Foca, o qual recordou o acordo entre eles: "quando um de nós morresse, nos encontraríamos nos sonhos um do outro, principalmente naqueles com maremotos, céus púrpuras de discos voadores, carpideiras e deuses egípcios"[222]. Nota-se, ainda no desenho, uma ênfase no número três implícito nas duas metades com os arranjos em trios de figuras e de círculos, possivelmente como referências simbólicas relacionadas ao número em si e/ou a outros disparadores memorativos, como as três graças, ou as três misteriosas bruxas da tragédia shakespeariana Macbeth, por exemplo. Por fim, Raul inclui no canto superior esquerdo a reprodução do texto-obra coletiva impresso no convite, quem sabe como uma forma de relacionar o seu desenho ao *evento*. Quanto as possíveis relações diretas com a produção do artista permeada com a temática da morte, opta-se por salientar duas pinturas-desenho produzidas por Raul naquele momento.

[222] CRUZ, Foca. Op. Cit., 2008, p. 5.

Figura 22: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, [ou, velório no fundo roxo] c. 1982, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, 50x70 cm. **Fonte:** Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

Figura 23: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, 1983, tinta acrílica e grafite sobre papel, 70x100 cm. F**onte**: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

Uma delas é a pintura-desenho (fig. 22), na qual o artista também representou três vultos negros compostos por manchas de tinta que parecem "um pouco [com] aquelas carpideiras, das famílias gregas" (Segundo Foca, as simbólicas figuras eram recorrentes nessa fase inicial de Raul Cruz)[223], a velar um corpo branco, quase invisível, estirado no solo do cenário de aspectos um tanto desolador, com tratamento em nuances arroxeados. A outra pintura-desenho datada com o mesmo ano do *evento* (1983, fig. 23), com solução compositiva bastante aproximada da

[223] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba, 04 abr. 2013.

paisagem de entulhos representada como silhueta na parte inferior da página do tabloide. A cena remete a um depósito de lixo, com ares apocalípticos, o preenchimento monocromático em tons esverdeados parece reforçar a ideia de um ambiente insalubre, a cor pode, inclusive, reportar ao característico odor desse tipo de lugar. Apesar disso, a parte central da composição é iluminada por variações mais claras. Área na qual o artista também coloca uma cadeira destacada da linha irregular definida pelo contorno dos objetos, brinca com a lei da gravidade. Esse utensílio projetado para sentar se equilibra no ar evidenciando a sua forma, quase sem tocar no que seria a linha do horizonte. A cadeira vazia assim, parece ser evidenciada como um objeto escultórico, perde seu caráter utilitário, visto que não teria como alguém se acomodar em seu assento. Em uma interpretação possível para a destituição de funcionalidade desse item do cotidiano, relaciona-se ao engajamento de Raul contra a estagnação estabelecida nos meios artísticos curitibanos. E com base nessa leitura, poder-se-ia atribuir à obra um título leminskiano: "Sentado não tem sentido"[224].

Exposição descontínua, ou o experimental contínuo

Em se tratando das obras expostas no *evento Moto Contínuo* na Galeria de Arte da FCC, ficou nítido o ímpeto autodesafiador assumido pelos artistas participantes. Ainda que eles adotassem os formatos artísticos/expositivos tradicionais[225]. Com a opção de não terem um curador, as escolhas eram tomadas pelos próprios artistas, conforme explica Reinaldim:

> Não houve uma curadoria (ou podemos compreender que a curadoria foi coletiva). Cada um expôs o que considerava mais próximo de sua identidade pessoal, de sua personalidade, tendo liberdade na escolha das propostas. Mas, de fato, continuando a tendência que predominou na Mostra Bicicleta, os trabalhos, em sua maioria, foram expostos de modo tradicional, seja utilizando a parede, seja utilizando caixas de vidro. Contudo, não há mais o uso de molduras, protegendo os trabalhos nos painéis.[226]

O experimentalismo dos artistas – despreocupados com os resultados e acabamentos das

---

[224] "Sentado não tem sentido", foi uma das *pichações/grafites* realizadas por Paulo Leminski em Curitiba na década de 1980. Segundo ele relatou em vídeo: "Eu trabalhava numa agência de propaganda, onde queriam que eu passasse o dia inteiro sentado. Então eu peguei um spray, fui bem na frente – tinha um muro ali que era um tesão – e escrevi: sentado não tem sentido". LEMINSKI, Paulo. Op. Cit., 2011.

[225] De acordo com Ivair Reinaldim, a exposição Moto Contínuo na primeira montagem foi composta da seguinte forma: No chão foram posicionadas as esculturas geométricas feitas com materiais diversos, de Denise Bandeira. Em uma mesa vitrine foi disposto um livro de desenhos com lápis de cor, de Rossana Guimarães. Nas paredes foram fixados alguns desenho com aspectos surrealistas, também de Rossana Guimarães; impressões heliográficas feitas a partir de objetos do cotidiano, de Eliane Prolik; desenhos gestuais com referência à caligrafia árabe, e um pergaminho com referências duchampianas, de Mohamed Ali el Assal; colagens com papeis coloridos e o resultado da proposta interativa de confecção de esculturas efêmeras, de Geraldo Leão; série de pinturas abstratas em formato quadrado, de Raul Cruz. REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2011.

[226] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 41.

obras (imagens das obras no Anexo 2, fig. 126-129) – foi alvo de críticas por parte do público especializado, o qual se revelaria conservador. "Um exemplo disso é a declaração de Ennio Marques Ferreira, que também exercia a função de crítico de artes visuais, afirmando que os trabalhos expostos estavam mal-acabados"[227]. A esse respeito, Geraldo Leão, posteriormente comentou: "o que fizemos na época, foi pouco entendido [...], porque houve algumas cobranças da falta de acabamento do trabalho. Muita gente pensou no que expomos como se tivessem a preocupação de ser obra acabada, objetos estéticos. Queríamos fazer tudo menos isso".[228]

De outra parte, o propósito de manter-se em contínuo movimento parece ter sido levado ao limite, pois foram promovidas diversas ações na galeria durante o período expositivo, com participações de artistas atuantes em outras linguagens, como uma continuidade das experiências realizadas no ateliê coletivo. E, de acordo com Reinaldim, houve uma "relação de alteridade" no *evento*, "existente entre os artistas e seus convidados". Uma vez que,

> em geral, quando um ou mais artistas conseguem expor em um lugar específico, tendem a garantir os holofotes para si, mas no caso do Moto Contínuo a participação foi compartilhada, possibilitando que um número maior de artistas interagissem com este espaço e com o público. Ao mesmo tempo, os idealizadores do evento não só participaram como expositores, mas também como propositores de situações e vivências, assumindo apenas controle parcial de algumas situações. Este é um dos motivos importantes para considerarmos o Moto Contínuo como um evento e não uma simples exposição. [...] No Moto Contínuo um número considerável de jornalistas, poetas, músicos e atores teve presença marcante, tanto em alguns encontros de discussão, quanto no espaço da exposição ou nas páginas do encarte no Jornal do Estado, ressaltando com isso o caráter de troca e de diversidade que o evento ambicionava já em sua carta-proposta. [...] Durante todo o evento houve apresentações de música, declamações de poesias e apresentação de performances neste ambiente, em diferentes horários. Esta foi uma estratégia que possibilitou a valorização de uma produção alternativa e que também contribuiu para movimentar o espaço expositivo, fazendo com que sempre houvesse alguém circulando e vendo os trabalhos da primeira montagem. Ao mesmo tempo, era um modo de ressaltar o quão diverso era o conceito de arte desses artistas e qual era a concepção de exposição que tinham.[229]

Com essa descrição sobre os acontecimentos, pode-se mensurar um pouco do que o *Moto Contínuo* pode ter significado para os integrantes e para os demais participantes das ações propostas. Quanto a isso pode-se ter uma ideia da percepção de Raul Cruz a esse respeito, pelo depoimento no qual ele assume que o *evento Moto Contínuo*

> foi um movimento muito conturbado internamente, porque eram pessoas muito diferentes, muito irrequietas, psicologicamente ativas, [...] tinha muito choque lá dentro. Nada pessoal, mas como era uma época de muita discussão teórica em cima da criação do movimento, do que devia ser aquilo, tinha muita briga e as pessoas ficavam irritadas umas com as outras. O Mohamed era sempre aquele que acalmava. [...] A gente estava descobrindo alguma coisa, sobre o processo de criação, sobre o que nós tínhamos em comum, realmente, e sobre para que lado estávamos querendo

[227] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., p. 63.
[228] LEÃO, Geraldo. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.
[229] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 60-61.

> arrastar a arte paranaense. Porque existia essa pretensão, de fato. Nós sabíamos que na época a coisa estava nas nossas mãos; quem estava produzindo alguma coisa interessante éramos nós, mesmo. E isso nunca subiu à cabeça, tipo sucesso, porque a gente vivia mal, sempre faltou dinheiro. [...] A gente queria era ser contemporâneo com o planeta, com os outros países, era o mínimo que a gente tinha direito. [Curitiba era] uma cidade que tinha a obrigação de ser moderna, estar em contato com o mundo. [...] Se não tem, nós vamos fazer, nós vamos ferver [...] Então, eu acho que a gente pegou e deu uma puxada no tempo, [...] sacudiu a poeira de Curitiba com o Moto Contínuo.[230]

Ainda que as palavras de Raul revelem uma postura imodesta sobre a dimensão do *evento*, o depoimento dele – concedido sete anos depois da realização desse – esclarece sobre a percepção do artista quanto às intenções das propostas do *Moto Contínuo*, assim como sobre as claras motivação das ações realizadas coletivamente. Afora isso, o entendimento de Cruz não se mostrava dissonante das posteriores produções teórico-críticas sobre o *evento*. Como na concepção de Paulo Reis, para quem "a mostra Moto Contínuo [...] representou um novo oxigênio para o circuito de arte local além de já estar sintonizada com uma outra vertente da arte dos anos 80 - a atuação direta nos circuitos de arte".[231]

De outra parte, conforme visto, pode-se dizer que todos os processos de produção coletiva e individual relacionadas ao *evento,* tinham propósitos experimentais em alguma medida (aspecto constante desde as experiências coletivas anteriores – *Convergência* e *Bicicleta*). Nada obstante, em uma observação na produção de Raul Cruz enquanto componente do *evento*, percebem-se aspectos sem associações diretas com o conjunto da sua obra. Em outras palavras, algumas coisas seriam feitas pelo artista somente naquela conjuntura. Nesse sentido, sublinha-se a pontual participação de Raul nas inserções urbanas realizadas coletivamente durante o *evento*, e a elaboração de uma proposta (frustrada) com caráter interativo tridimensional envolvendo a série de pequenas pinturas-desenhos em grafismos abstratos, com as quais ele participaria da referida mostra. Essa série elaborada por Cruz com elementos sintéticos (fig. 24 e 25), pode ser considerada como uma obra políptica abstrata, em contraste com sua produção predominantemente figurativa. As quinze peças são como uma variação do mesmo assunto, todas com "fundo" preto e desenhos com áreas em vermelho e partes com o branco do papel aparente - o suporte das pinturas-desenho. As partes da obra não teriam uma posição definida pelo artista; individualmente ou no arranjo do conjunto, poderiam ser giradas no próprio eixo e/ou realocadas à vontade pelos visitantes Jogo de quebra-cabeças sem pré-definição da posição das peças, sem possibilidade de erro, todas as variações são possíveis, estão corretas.

---

[230] CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

[231] REIS, Paulo. Seis artistas lançam um jornal/manifesto/obra encartado nas páginas de um grande jornal de circulação em Curitiba. Rio de Janeiro: *Tablóide Inclassificados*, maio de 2003, p. 20. Também disponível em: <muvi.advant.com.br>. Acesso em: 4 mai. 2018.

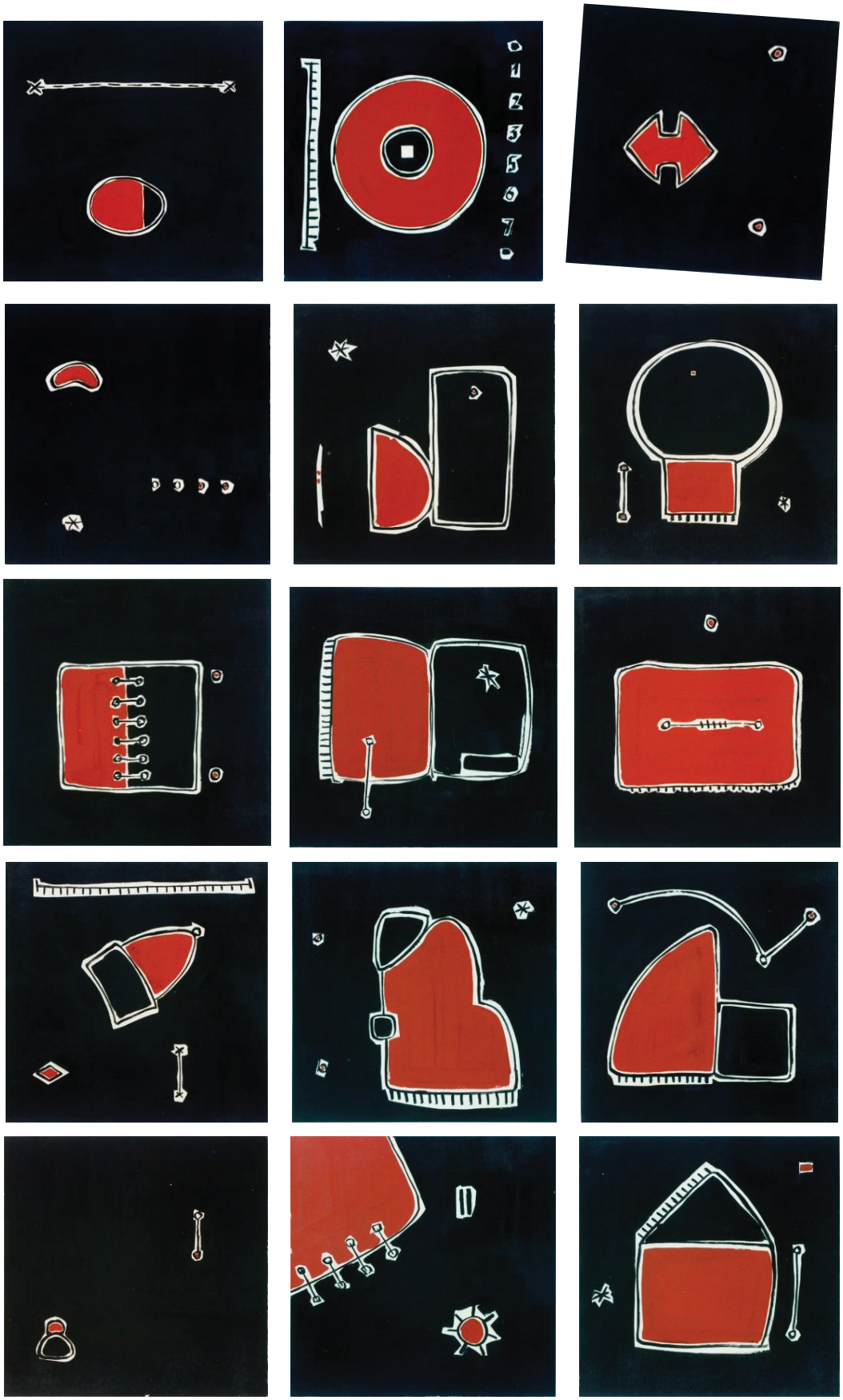


Figura 24: Raul Cruz, obra políptica interativa sem título, Série *Moto Contínuo*, 1983, pintura látex e tinta acrílica sobre papel, 50x50 cm (cada). **Fonte**: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista, e da Fundação Cultural de Curitiba – Museu Metropolitano de Arte.

Ao deixar entrever o branco do suporte, Raul definiu uma espécie de contorno às formas desenhadas, e isso confunde a percepção dos planos: o preto está para frente ou para trás? O branco é cheio ou vazio? Entre as variações dos elementos compositivos, há partes arredondadas maiores, pequenos círculos, marcas em "X" e linhas soltas em dinamismo com alguma similaridade ao desenho do artista para o encarte *Moto Contínuo*. Porém, aquilo que seria o aspecto mais ousado desse conjunto, seria também (infortunadamente) inviável. Isto é, a montagem desses planos em estruturas modulares manipuláveis, como uma forma alternativa de "emoldurar" e de expor essa obra políptica. Conforme explicado por Prolik, a intenção de Raul era fazer

> vários trabalhos quadrados que podem ser mostrados de qualquer lado, de vários lados. Basicamente é a idéia do mosaico, do **ludograma pictográfico**, de um **jogo pictográfico**. Era pintura sobre papel que usava do sentido gráfico do preto, branco, vermelho, para ativar o espaço. Ele que era figurativo, no *Moto Contínuo* abriu para essa relação mais abstrata que pudesse unir um trabalho ao outro. [...] E isso formava um grande painel. Só que a idéia dele não era mostrar em um painel. A idéia dele era fazer as mesinhas; umas mesinhas de ferro com rodinhas, que já seriam a própria moldura preta e que eu e a Denise chegamos a realizar na exposição retrospectiva após sua morte.[232]

Figura 25: Raul Cruz, um modulo da obra políptica interativa sem título*,* Série *Moto Contínuo*, 1983, pintura látex e tinta acrílica sobre papel, 50x50 cm (cada). Estrutura executada conforme indicação do artista: expor em carrinho ou mesa em ferro de perfil em 'L' com pintura esmalte preta, vidro, *Eucatex* e rodízios. Dimensões do carrinho: 78,5x54,8x54,8 cm. **Fonte**: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

[232] PROLIK, Eliane. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 17 jul. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000, p. 43

Percebe-se com isso que além de perder a proposta de promover a interação com o público, suas pinturas-desenho expostas na forma convencional (na parede) alteravam a maneira perceptiva inicial, a qual só foi reestabelecida postumamente na exposição retrospectiva do *Projeto Raul Cruz*. Assim sendo, ao olhar para estas reproduções é preciso imaginá-las vistas de cima, e com a lúdica abertura para a manipulação e reconfiguração dos módulos.

Figura 26: Raul Cruz, *Tatuatua* - primeira apresentação, 1983. Fotos da proposta de performance com atuação de Beto Perna, durante vernissage da exposição do Moto Contínuo. **Fonte**: Marin (2000) (muvi.advant.com.br).

Em contrapartida, Raul Cruz pôde realizar sua primeira proposta de performance[233] – apresentada na abertura e no encerramento da exposição[234] – a qual contou com a atuação de seu amigo de longa data, Beto Perna, bailarino-ator, que iniciava uma parceria artística com Raul. A performance

> ficou conhecida como "Tatuatua" ou "Bandeira 69" [realizada] a partir do texto criado coletivamente pelos seis artistas do evento e impresso no convite da exposição, Raul Cruz e Beto Perna trabalharam em parceria para construir os movimentos corporais

[233] Segundo Amy Dempsey, "a performance foi um componente importante de muitas escolas e movimentos vanguardistas do século XX". Então após a segunda guerra, "durante os anos [19]50, o aspecto performático da arte tronou-se cada vez mais pronunciado". [...] A performance continuou a adquirir ímpeto durante os anos 60, com a explosão de diferentes formas. Estas iam dos "espetáculos-ação" do novo realismo, em que a performance fazia parte da criação da obra de arte, como ao famoso Salto no vazio (1960), de Yves Klein. [...] A performance, fosse ela denominada ações, arte viva ou arte direta, permitiu aos artistas romper as fronteiras entre a mídia e as disciplinas, e entre a arte e a vida. DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 222

[234] MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

> de cada frase. Ela foi apresentada por Beto Perna num quadrado desenhado no chão tendo ao centro o número 69.[235]

Tal desenho parece ter sido feito com fita adesiva (fig. 26 e 27), em uma clara continuação do *layout* do texto-obra coletiva (fig. 28) presente, não só no convite, mas também na página do jornal composta por Raul, como mostrado (fig. 21). Além disso, havia um desdobramento com o uso e tinta, com a qual Beto pinta seu rosto. Ainda, segundo Paulo Reis, nessa performance Raul estabelecia "um diálogo muito próximo com sua pintura e as pesquisas em teatro, ambas de caráter simbólico muito acentuado"[236]. Contudo, nota-se que ao incorporar o texto composto coletivamente como elemento central da ação performativa, essa proposta se mostra como uma forma representativa do *evento*.

Figura 27: Raul Cruz, *Tatuatua* - segunda apresentação, 1983. Foto de Julio Covello da proposta de performance com atuação de Beto Perna, durante *finissage* da exposição do *Monto Contínuo*.
Fonte: Paulo Reis (2010).

Afora isto, já nessa proposta performativa Raul preferiria não atuar, no entanto acompanhava de perto o desenvolvimento de sua proposta conjunta. Seu olhar atento aos movimentos do bailarino/ator pode ser percebido na foto da segunda apresentação de *Tatuatua* (fig. 27), no encerramento da exposição sob nova montagem (analisada a seguir). Essa postura

[235] REIS, Paulo. Op. Cit., 2010, p. 102.
[236] REIS, Paulo. Op. Cit., 2010, p. 117.

de Raul seria mantida nas outras propostas de performance que realizaria mantendo-se nos bastidores. O mesmo aconteceria em sua produção teatral.

Quanto ao texto-obra (fig. 28), a assumida inspiração concretista[237] se mostra em composição visual com palavras que formam uma espécie de mosaico de termos arranjados sem um propósito narrativo linear, enquanto o número "69" posicionado isoladamente no meio do losango vazio, evidencia suas propriedades simétricas em equilíbrio dinâmico entre as formas espelhadas dos números. Isso produz um efeito ótico que sugere um movimento circular autônomo em alternância giratória entre o "6" e o "9", como uma representação gráfica do princípio da física: "moto-contínuo". Segundo Reinaldim, "o número em questão também é visto como um símbolo de circularidade, de continuidade, por representar a idéia de dois seres que correm um atrás do outro, em eterno movimento"[238], uma variação da serpente no oroboro, também mencionada por Cruz[239]. Todavia, não se pode descartar a possibilidade de outra chave de leitura usualmente associada ao número, pela qual esse nomeia uma posição sexual.

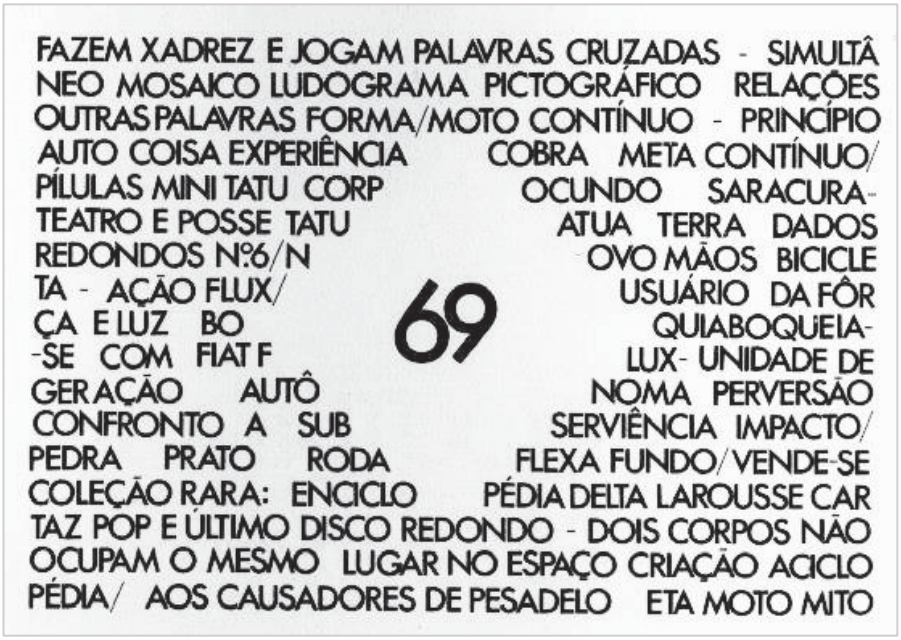


Figura 28: *Moto Contínuo*, texto-obra, impresso no convite, 1983. **Fonte**: Marin (2000) (muvi.advant.com.br).

Com isso, no texto-obra do convite, propositalmente fragmentado, pode-se exercitar

[237] A influência da semiótica e do neoconcreto no *Evento Moto Continuo* aconteceria, segundo Reinaldim, por meio do integrante Mohamed Ali el Assal, "além de Alberto Puppi, que também participou do Jornal", alunos do curso de desenho Industrial da UFPR, um dos primeiros a apresentar a semiótica como disciplina no Brasil, em um momento de ebulição do pós-concretismo, representado por teóricos de São Paulo ainda ligados à poesia concreta e que enveredaram pela teoria da comunicação, semiologia e semiótica. Neste período, Lucrécia Ferrara e os poetas concretos de São Paulo vieram a Curitiba; havia um grande número de seminários e a cidade chegou a sediar o I Congresso Brasileiro de Semiótica, em 1982. REINALDIM, Ivair. Op. Cit., p. 87

[238] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., p. 62.

[239] "essa ideia de Moto Contínuo, do moto perpétuo, dessa coisa que se auto movimenta e gera a si mesma". Cruz, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

diferentes formas de leitura, e pode-se, até mesmo, se imaginar algumas dessas palavras-frases sendo proferidas pela boca de Beto Perna de forma performativa:

> AUTO COISA EXPERIÊNCIA – SIMULTÂNEO MOSAICO – ETA MOTO MITO – BOQUIABOQUEIA – BICICLETA – NOVO CONFRONTO A SUBSERVIÊNCIA – COBRA – META CONTÍNUO – VENDE-SE COLEÇÃO PARA: ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE CARTAZ POP E ÚLTIMO DISCO REDONDO – LUDORAMA PICTOGRÁFICO – AÇÃO FLUX – CRIAÇÃO ACICLOPÉDIA

Percebe-se com isso, que a forma compositiva do texto consequentemente estaria presente na performance concebida por Cruz, e, de alguma forma, se relacionaria com as obras da exposição, visto que, de acordo com Deise Marin, "em todos os trabalhos da mostra é evidente a influência da literatura, da poesia concreta e da meta linguagem"[240]. Sobre este aspecto, Geraldo ressaltou sobre a presença dos estudos (autodidáticos) dos componentes do *evento* sobre esses movimentos artísticos: "É muito importante que não esqueçamos a força da discussão do neoconcretismo, da semiótica, na nossa formação. Então, a relação com os meios de massa vem muito por aí. [...] Em todo caso, onde me baseava mais conscientemente mesmo era a Teoria de Comunicação e Semiótica pelo viés da poesia concreta"[241]. Contudo, a inquietação dos artistas com os meios estabelecidos os levaria a autoquestionarem-se sobre a própria exposição. Como resultado disso, a mostra teve

> duas 'vernissages', uma na abertura, dia 15 de setembro de 1983 e outra no fechamento dia 09 de outubro desse mesmo ano. A própria exposição foi movimento e trabalho constantes. [...] na segunda 'vernissage', todos os trabalhos foram substituídos e a configuração geral da exposição também foi outra, porque tudo tinha que mudar; a noção era a de movimento, a arte está em contínua transformação.[242]

A reconfiguração da mostra aconteceu também pela insatisfação dos componentes com o formato expositivo, constatado, segundo relata Reinaldim, por meio de novos debates entre os expositores, os quais perceberam "que o contraste entre o discurso e a prática, já existente em Bicicleta, havia se mantido no Moto Contínuo"[243]. Dessa maneira, os expositores decidiram, levar a experiência de atuação nas ruas para dentro da galeria. Assim, o caráter experimental do *evento* ganharia dimensões apocalípticas com a segunda montagem da exposição, pois, os ambientes se misturaram e a aparência resultante disso ganhou configurações caóticas – similarmente à paisagem urbana. Para essa "segunda exposição" os cartazes que acabaram não sendo colados no ambiente externo, ganhariam, as paredes do espaço expositivo, somados a novas peças e outras experimentações com tinta *spray*.

---

[240] MARIN, Deise. Op. Cit., p. 55.
[241] LEÃO, Geraldo. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000, p. 139-140.
[242] MARIN, Deise. Op. Cit., 2000, p. 51.
[243] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., p. 47.

Figura 29: Moto Contínuo, exposição, fotografia da segunda montagem, 1983.
Vista parcial da Galeria de Arte da FCC. **Fonte**: Marin (2000) (muvi.advant.com.br).

Na fotografia de uma parte da exposição no espaço da Galeria de Arte da FCC (fig. 29), verifica-se o despojamento na produção e na disposição das peças expostas, na qual é explicita a despreocupação com o valor ou com a construção de uma aura para os trabalhos. A efemeridade das obras de arte urbana parecia invadir o espaço sagrado da galeria de Arte. Se na primeira montagem não haviam molduras ou pedestais para as obras expostas, nessa a definição de obra de arte se mostrava diluída. Na sequência de fotos do espaço expositivo na segunda montagem (fig. 130, Anexo 2) veem-se trabalhos ocupando a galeria de forma generalizada. Alguns cartazes como obras efêmeras são reconhecíveis (sem a faixa com as informações), colados um próximo ao outro, a cobrir quase totalmente as paredes expositivas. Já não é propriamente distinguível se são folhas coladas ou grafites/pichações diretamente nas paredes.

> Nos registros da segunda montagem – ou segunda exposição – vemos que há uma preocupação em ocupar o espaço – talvez a mesma que existia na tomada de posse do espaço público. Mesmo a fachada da galeria foi preenchida por três grandes faixas translúcidas cobertas de signos, o que não agradou à direção da FCC, uma vez que a galeria de arte localizava-se no prédio sede da Fundação. Na verdade, tratava-se dos "pergaminhos" feitos com papel *sulfurisée*, que Mohamed Ali el Assal havia exposto na primeira montagem e que agora estavam totalmente visíveis. Internamente, a transparência do vidro existente em uma das salas da galeria foi explorada por Eliane Prolik para

> intensificar a ligação entre o espaço interno, institucional, e o da calçada, público.[244]

Nesse contexto, é possível imaginar-se o clima festivo da "*finissage*", com as salas cheias de gente, embaralhando ainda mais as noções dos espaços interno e externo, e potencializando a conotação de espaço público. A quantidade e diversidade das pessoas visitantes foi também devido à boa rede de sociabilidades dos componentes do *evento*, pois as participações de profissionais de outras áreas criativas eram consequência dos bons laços pré-estabelecidos entre eles, conforme relatado por Eliane Prolik[245]. Dessa forma, segundo Reinaldim, a "exposição como um evento" extrapola "a simples ocupação das paredes que os trabalhos da primeira montagem possuíam" se concretiza pela somatória de colaborações, pois, "o espaço da galeria foi transformado com a participação de outros artistas" e dos espectadores, pela relação "entre a obra e o público, intermediada direta ou indiretamente pelo artista"[246]. E, de acordo com Adalice Araújo, a exposição *Moto Contínuo* "joga com o efêmero. Usa signos. Brinca, fala sério e, sobretudo, mexe com os visitantes"[247]. Ademais, Ivair Reinaldim concluiu que, "direta ou indireta, consciente ou inconscientemente, os artistas que conceberam o evento deram continuidade à arte que os precedeu".[248]

Observa-se, assim, que os processos e experimentações conjuntas representaram relevante parte da formação dos artistas envolvidos no *evento*, construída de forma colaborativa e autodidata, complementa o apreendido na escola[249]. Portanto, a experiência coletiva no *Moto Contínuo*, "marca uma importante passagem na vida dos artistas que o conceberam, explicitando uma mudança de posição dentro do campo artístico curitibano: de meros estudantes de arte, quando a instituição de ensino, por intermédio de seus docentes, ainda 'ditava as regras do jogo', para a de jovens artistas"[250]. E, à medida em que esses jovens se movimentaram em direção a romper com o sistema cultural conservador (vigente no contexto da primeira metade da década de 1980 em Curitiba), eles contribuíram para a renovação do meio artístico-cultural local. Ou, em consonância com o dizer de Adalice Araújo, as propostas do *Moto Contínuo*

---

[244] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 55.

[245] PROLIK, Eliane, *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 20 dez. 1999. Reunião realizada com Denise Bandeira, Eliane Prolik e Geraldo Leão. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

[246] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 62.

[247] ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., 2006. p. 147.

[248] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 155.

[249] A partir do comentário de Adalice enquanto entrevistava Raul ("Fiquei abismada que os alunos do 4º ano estavam no rococó"), entende-se que a disciplina de História da Arte nos cursos da EMBAP no começo dos anos 1980, não chegam a abordar sobre os movimentos vanguardistas ou sobre arte contemporânea, o que confirma os depoimentos dos artistas participantes do *Evento*. CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. 04 nov. 1985. MAC/PR.

[250] REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, p. 71.

> levam-nos a refletir se estaríamos vivendo os dias do Apocalipse, a era da cibernética, do vídeo-game, do homem que, na sociedade capitalista perde o contato com a terra para comprar em palácios de consumo – supermercados – a sua alienação. Qual alienação? Do salário mínimo? Entre o FMI, a situação da insolvência e a solidão, nasce uma nova geração que está viva, que questiona, e questiona muito, sobretudo as gerações passadas. Elas são responsáveis por esse mundo catastrófico. Não sabem conviver com o poder. São carreiristas. Querem capitalizar coisas, pessoas, salões, institucionalizar e burocratizar tudo: a própria vida, os filhos. Prostituem galerias, 'artistas, público. Nunca como agora a Arte oficial foi tão manipulada, nunca como agora a Arte consumível das galerias esteve tão próxima da crônica social e do abismo. Como o próprio nome indica, Moto Contínuo procura a dinâmica capaz de impedir a estagnação e a resignação mental. Quebra os laços com o convencional, seja com a Arte oficial do acabamento rigoroso, seja com os ecos da Documenta de Kassel, assim como com a leitura vendável das galerias.[251]

Nota-se que Curitiba, no contexto de retomada das liberdades individuais e coletivas em andamento no âmbito nacional, ou seja, já tendo passado por algumas efervescências culturais nos anos 1960 e 1970[252], parecia então chegar ao ponto de ebulição na década de 1980. Pois esse período, conforme Eliana Borges e Soleni Fressato, "caracteriza-se por grandes transformações nas artes paranaense, por meio das mais diversas linguagens. A produção local entrou em sintonia com o que acontecia no aqui e agora no mundo. Abrem-se as possibilidades"[253]. Por sua vez, Raul Cruz – com sua ativa participação nas transformações do cenário artístico local – despontava como uma relevante referência da geração de artistas que surgia nos anos 1980 em Curitiba. Assim, sua expressiva produção artística parece revelar o engajamento do artista nas transformações do período de redemocratização, com a revalorização do humano e resgate das liberdades de expressão.

Em concordância com a percepção de Paulo Reis, a significante atuação de Cruz teve "lugar relevante entre questões artísticas fundamentais na arte contemporânea"[254]. Dessa maneira, Raul Cruz e seus parceiros artísticos contribuíram decisivamente para o início da formação de um novo meio artístico em Curitiba, no contexto de reviravoltas dos anos 1980. Essa conjuntura parece ter sido apropriadamente descrita pela percepção leminskiana de Adalice Araújo:

> Em um país e um estado como os nossos, que se debatem, por um lado, com o consumismo extremo e, por outro, com as poucas chances de se consumir, observamos que, salvo exceções, a Arte liberdade é substituída pela Arte manipulada. [...] Parece-nos, portanto, um dado altamente positivo as relações que se esboçam sobretudo com a Geração 1980 no Paraná, cujos artistas conseguem virar as regras do jogo, inspirando-se em Paulo Leminski, com quem sentem uma profunda identificação.

---

[251] ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., 2006. p. 149.

[252] Conforme panorama da arte no Paraná, elaborado por Borges e Fressato, houveram momentos de efervescência em direção a modernização dos meios artísticos-culturais no paraná, a partir da virada do século XIX para o XX. BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A arte em seu estado*: história das artes plásticas paranaense Curitiba: Medusa, 2008.

[253] BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. Op. Cit. volume II, p. 126.

[254] REIS, Paulo. Cena Raul Cruz. In: REIS, Paulo; NAVARRO, Luana; DEZGENISKI, Elenize. (Org.). *Cena Raul Cruz*. Curitiba: Medusa. 2016, p. 7.

> Verdadeiro guru da Geração 1980, cuja trajetória não só vive como defende a tese leminskiana, sintetizada pelo poeta no texto *A arte e outros inutensílios* .[255]

Da concepção catastrófica elaborada pela autora, nas passagens citadas em referência ao período, sublinha-se a colocação de Adalice se referendo a persistente realidade brasileira, enquanto um país de contrastes evidenciado pela diferença no poder financeiro da população – entre o consumismo e a impossibilidade de consumir. Além disso, ela pontua sobre a incómoda falta de liberdade artística suplantada pela "Arte manipulada". E com sua característica narrativa enaltecedora (como uma forma de valorizar a produção artística local), Adalice destacou a geração de jovens artistas que conseguiu "virar as cartas do jogo" inspirados no subversivo Leminski, segundo ela, o "guru da Geração 80". Enquanto que, para Paulo Reis, esses "novos tempos que se anunciavam no início dos 80" traziam "uma afirmação de vitalidade, e mesmo de prazer, pela participação artística. Aliás uma importante reconquista, ou operação, daqueles anos que devemos atualizar permanentemente – moto-contínuo".[256]

Por fim, o referido texto de Paulo Leminski em exaltação à liberdade da arte, pela sua não subserviência, surge como uma síntese da postura insubordinada de Raul Cruz e de outros jovens artistas, aos quais ele se afinava nesse momento de reafirmar as liberdades e assegurar as novas conquistas, pelo qual o Brasil passava naquela primeira metade dos anos 1980.

O indispensável in-útil

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias.
A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio.
As várias prosas do cotidiano e do(s) sistema(s) tentam domar a megera.
Mas ela sempre volta a incomodar.
Com o radical incômodo de urna coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um por quê.
Pra que por quê?

Paulo Leminski, 1986 [257]

[255] ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., 2006. p. 147.
[256] REIS, Paulo. Op. Cit., 2003.
[257] LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Inventa, 2014, p. 48.

1.2 - *AMPLIAÇÃO DA ATUAÇÃO, PERSONAGENS EM MOVIMENTO*

Quando nascemos fomos programados
a receber o que vocês
nos empurraram com os enlatados dos usa, de 9 às 6

Desde pequenos nós comemos lixo
comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês

Somos os filhos da revolução
somos burgueses sem religião
somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola

Depois de vinte anos na escola
não é difícil aprender
todas as manhas do seu jogo sujo
não é assim que tem que ser?

Vamos fazer nosso dever de casa
e aí então, vocês vão ver
suas crianças derrubando reis
fazer comédia no cinema com as suas leis

Somos os filhos da revolução
somos burgueses sem religião
somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola

Renato Russo, <u>*Geração Coca-Cola*</u>, 1985.[258]

Processos de consolidação

Os anos 1980 podem ser caracterizados pelas incertezas no futuro. Fosse pela apreensão mundial com o profético fim dos tempos (que coincidia com o eminente final do século XX), ou pela persistente (e hipotética) ameaça de haver arsenal atômico suficiente para detonar o planeta inteiro. Essa tensão era alimentada por conflituosas disputas de poder monetário e simbólico, amplamente noticiadas pelos jornais e televisão. Posto que, por esses estabelecidos meios de comunicação de massa, o mundo acompanhava não só a guerra-fria (travada entre as duas grandes potências mundiais, EUA e URSS), mas também outros enfrentamentos como a guerra marítima iniciada pela Argentina contra Grã-Bretanha (disputando as ilhas Malvinas – 1982), e o acidente nuclear de Chernobyl (1986). Em contraponto, na segunda metade da década, haveria a simbólica queda do Muro de Berlin (1989), a qual desencadeou a extinção do bloco comunista soviético, com o consequente desmantelamento da União Soviética, dispersando o medo de uma terceira Guerra Mundial. No entanto, segundo Patrice Bollon, persistiria um certo pensamento niilista (surgido no final da década de 1970) mantido pela descrença no futuro da humanidade. Tal sentimento foi traduzido pelos *punks* britânicos[259] com seu característico desprezo e desrespeito por tudo e por todos, a começar por eles mesmos: "O

[258] RUSSO, Renato. Geração Coca-Cola (demo 1983). In: *Legião Urbana 30 anos*. Rio de Janeiro: Universal, 2016. Faixa 1.

[259] Os *punks* representariam, segundo Bollon, os "mais 'feios', mais 'sujos', mais 'tarados', mais 'débeis mentais', mais 'podres', mais 'quadrados', mais 'vis', mais 'nulos' – em suma; mais 'punks' do que eles não há. Não existe. Não pode existir. Não se poderia conceber, de tal modo eles levam até o absurdo as fronteiras habituais do Belo e do Feio, do Bem e do Mal, da Razão e da Loucura". BOLLON, Patrice. Op. Cit., 1993, p. 126.

movimento punk se mantinha como por encanto em equilíbrio sobre todas as falhas, todas as rachaduras da sociedade. Ele expressava o novo pessimismo que sucedia ao otimismo dos anos 60. Com sua volta ao 'realismo', ele anunciava ao indivíduo e sua concentração na grande cidade".[260] Esse movimento seria mundialmente difundido pelo estilo das vestimentas e pelos grupos musicais de "*bad rock*", termo utilizado por Bollon, numa analogia ao "*bad painting*"[261]. Contudo, em um "deslize semântico dos mais significativos", o *punk*, desembocaria no rock do *new wave*, pois, "triunfava como moda e novo conformismo, no mesmo momento em que morria como estilo e ameaça. Tudo voltava à ordem e ao já conhecido: nesse intervalo a sociedade se renovara. Os anos 80 seriam, de ponta a ponta, os anos do '*pós-punk*'..."[262]

O estilo punk foi inicialmente difundido pelos meios de comunicação (sobretudo por músicas tocadas em algumas rádios e reportagens em revistas) sob a influência do movimento punk anglo-americano, e reverberaria no Brasil, influenciando bandas nacionais de punk-rock engajadas contra a ditadura.[263]. Posteriormente, com abertura política aconteceria um afloramento de grupos com inspiração n*ew wave* (também surgido na Inglaterra no final da década de 1970), os quais, como lembrado por Gabriela Buscádio, "enfrentaram o domínio do niilismo do *punk* e criaram um novo cenário musical inglês". Ao passo que,

> no Brasil, a inspiração do *new wave* permitiu a ascensão de diversos grupos roqueiros, com ampla variedade de estilos, composições e apresentações. Assim surgiram bandas no Rio de Janeiro, como Blitz, Barão Vermelho e Kid Abelha e os Abóboras Selvagens; em São Paulo como Ratos de Porão, Ultraje a Rigor, Inocentes e Ira; em Brasília como Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial; e no Sul do Brasil como Nenhum de Nós e Engenheiros do Hawaii.[264]

Vale lembrar que esses grupos ganhavam fama e projeção nacional sobretudo pelos populares programas de televisão, e afrouxamento da censura em meio ao lento processo de redemocratização do país, no qual persistia o controle militar, com eleições diretas para presidente adiadas. A situação seria agravada, segundo Kinzo, pela inesperada morte do presidente eleito, Tancredo Neves, levando o seu vice José Sarney à presidência em 1985 – "uma figura política marcada por anos de vínculos com os militares". Assim, "a Nova República nascia sob

---

[260] BOLLON, Patrice. Op. Cit., 1993, p. 142-143.

[261] "*Bad painting*" (pintura ruim), segundo Dempsey, foi o "nome de uma exposição de pintura figurativa realizada no *New Museum*, em Nova York, em 1978. O termo passou a referir-se àqueles pintores cuja obra parecia deliberadamente crua e abrasiva devido ao uso de materiais e cores inusitados e contrastantes, com objetivo de subverter o conceito de "bom gosto". O termo estadunidense estaria interconectado com outros, como o neoexpressionismo e a transvanguarda. DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 297.

[262] BOLLON, Patrice. Op. Cit., 1993, p. 142-144.

[263] ROCHEDO, Aline. *Os filhos da revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Dissertação 152 f. (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2011.

[264] BUSCÁDIO, Gabriela. *O tempo não para*: *a década de 80 através de Gonzaguinha e Cazuza*. 253 f. Tese (Doutorado em História) - ICHF - UFF, Rio de Janeiro, 2016.

circunstâncias bastante frágeis", visto que sentia-se o desarranjo causado pela truculência da gestão ditatorial, sobretudo "no que tange à questão social e econômica", na qual "o caminho percorrido foi de pedras e espinhos no período que se seguiu: entre 1986 e 1994 o país mudou quatro vezes de moeda e teve seis experimentos em estabilização econômica".[265] Essa galopante hiperinflação afetaria diretamente a vida cotidiana dos cidadãos, que também precisavam enfrentar, entre outras coisas, o avanço da crise da aids como epidemia. De outa parte, conforme lembrado por Paulo Reis, a conjuntura da época despertava uma "politização da discussão ecológica", e o "crescimento de organizações civis de defesa de direitos das mulheres, índios, homossexuais, afro-brasileiros, entre tantas outras discussões".[266]

Além disso, as práticas violentas, muitas vezes extremas, adotadas nos anos de chumbo, pareciam persistir de forma disseminada, como que instituídas socialmente numa opção (ou pretexto) para a manutenção da segurança pública. Esse tipo de comportamento foi comentado por Hannah Arendt, observando que "aqueles que detêm o poder e o sentem escapar de suas mãos, sejam eles os governantes ou os governados, têm sempre achado difícil resistir à tentação de substituí-lo pela violência"[267]. Então, as ações violentas se mostravam como um legado negativo e ainda como uma forma de denúncia dos crimes cometidos pelo governo militar, o que era evidenciado em algumas expressões artísticas, observáveis nas preferências por temas conflituosos. De outra parte, "em consonância com a retomada gradativa das liberdades civis pelo processo da abertura política", de acordo com Paulo Reis, conquista-se "o espaço público, o espaço institucional, o espaço acadêmico e o espaço aberto de fruição e intelecção artística. Espaço também da poesia e de uma nova possibilidade expandida de liberdade".[268] É interessante se ponderar o quanto à postura dos jovens estava, em alguma medida, em sintonia com o enfrentamento iniciado com o movimento *punk* (como descrito por Bollon), e o quanto isso repercutiria no estilo e na postura dos jovens na década de 1980, "os anos do *pós-punk"*.

Por sua vez, Raul Cruz demonstrava-se ativamente inserido nas produções artísticas do Paraná, em alinhamento com o que estava acontecendo além de suas fronteiras. Inclusive pelo contraste entre sua posição a favor das renovações no campo artístico local, e seu interesse no passado, referenciando imagens e adotando formatos considerados tradicionais, uma vez que isso era parte das tendências do período. Além disso, os aspectos caracterizáveis como desdobramentos do movimento *punk* também estavam presentes no âmbito curitibano desses anos

[265] KINZO, Maria d'Alva. Op. Cit., 2001, p. 8.
[266] REIS, Paulo. Op. Cit., 2016, p. 7.
[267] ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 63.
[268] REIS, Paulo. Op. Cit., 2003, p. 20.

1980, tanto no gosto musical quanto no comportamento de alguns jovens. Isso era especialmente visível no estilo dos rapazes e moças "mais ousados" da cidade que oscilavam entre duas variantes: de um lado, os que adotavam visuais fúnebres com predomínio de roupas pretas[269], como se estivessem de luto, com rostos empastados por maquiagem branca (inclusive nos homens, remetendo a mascaras), seguindo a tendência do estilo *dark* (equivalente ao gótico[270]) e tendo como inspiração as bandas *pós-punk*, como *The Cure*; e, de outro lado, haviam os que misturavam roupas de estilo nostálgico com tons vibrantes, embalados por bandas *new-wave*, como o *Talking Heads* e o *The B-52's*. Isto sem deixar de observar o fato desses gêneros despontarem a partir de circuitos socioculturais alternativos, nos quais muitos passaram livremente do mórbido ao vivaz.

Esses jovens circulavam pelo centro da cidade, encontravam-se no calçadão da Rua Quinze de Novembro, frequentavam os bares e ambientes noturnos condizentes com suas maneiras de ser (incluindo as boates *gays*), e muitos eram também *habitués* dos *vernissages* das mostras de arte contemporânea. Nesses ambientes expositivos, encoravam um espaço receptivo para suas experimentações com os vestuários extravagantemente sombrios, em diálogo com as experimentações dos artistas, dos quais muitos eram, em alguma medida, adeptos de algum desdobramento do estilo *punk*, com o qual Raul conviveria de perto, pois essa estética foi em parte adotada por seu irmão Foca[271]. À sua maneira, Raul Cruz estava entre esses artistas que se permitiam a expandir suas experimentações por meio do vestuário, pois adotaria um pouco dessa experimentação e tendência de época em alguns detalhes de sua forma despojada de se vestir (como observado na foto de Raul em Paranaguá, fig. 8). De acordo com Beto Perna, ele teria até mesmo confeccionado comercialmente algumas "roupas desconstruídas", "maluquíssimas", associado a Rossana Guimarães. Ademais, a sintonia do artista com as expressões culturais do seu tempo, seria também por conta de sua atenção às pessoas e seus comportamentos sociais, na vida acelerada dos ambientes urbanos caóticos, em meados da década de 1980. Característica pontuada por Sérgio da Costa Pinto, em seu texto para a mostra Raul Cruz, pintura, desenho e gravura, na FCC, (1984):

> Com sensibilidade, cruz observa a antropologia urbana, determinando sínteses

[269] Cor que carrega um pouco da postura herdada do estilo punk de usar roupas em "branco-e-preto, como em seu vestuário, a cor era abandonada cm proveito do efeito de contraste mais violento, quase abstrato – como se para eles a visão do mundo fosse somente conflito, divisão, contradição irremediável". BOLLON, Patrice. Op. Cit., 1993, p. 133.

[270] "A palidez cemiterial era obrigatória, e os cabelos dos Góticos eram negros por definição". GIBSON, William. Count Zero. In: ECO, Umberto (org.). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 427.

[271] A estética e certa postura *punk* foram adotadas por Foca Cruz nos anos 1980, como é visível em registro fotográfico no Anexo 3 (fig. 132), e conforme ele dá a entender em sua declaração. CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

> significativas, numa experimentação que nos leva a crer que o imaginário pop não pertence tão somente aos habitantes das megalópoles. [...] Temos um artista preocupado com uma difícil dimensão para a arte – o tempo. Na concepção da mostra uma proposição que nos leva a uma leitura cronológica das obras, tendo em vista o observador procurar o subliminar desenrolar de uma ação. Há uma dinamicidade, e sente-se o desconforto do artista pelo estático. Raul Cruz nos possibilita revisitar o urbano, flertar [com] seus personagens e com ele passear por espaços e situações real/imaginárias, fantásticas![272]

Nesse trecho, nota-se uma certa vontade do autor em equiparar Curitiba com os grandes centros urbanos, ressaltando a intencional provocação do artista aos espectadores, instigado a buscar uma possível lógica sequencial cronológica para as imagens em exposição. Em continuidade, Costa Pinto sublinha as "situações real/imaginárias" criadas por Raul Cruz, nas quais o artista propicia que se flerte com seus personagens.

Figura 30: Fotografia com Raul Cruz posando em frente ao espelho de sua penteadeira antiga, década de 1980.
Fonte: (facebook.com/Raul-Cruz). Acervo digital de Foca Cruz.

Esse estilo parece ter reverberado na produção do artista e nas suas atuações performativas em pequenas sessões fotográficas. Por exemplo, na foto junto à sua penteadeira (fig. 30), Raul aparece de costas como uma sombra escura posicionada em primeiro plano, enquadrado no lado esquerdo, e com silhueta contornada pela contraluz. Pouco se vê do rosto do artista refletido no espelho do móvel com estilo *art déco*, entrecortado pela borda bisotada.

[272] PINTO, Sérgio da Costa. *Raul Cruz, pintura, desenho e gravura*. Curitiba: FCC, 1984. Texto do folheto.

Seu nariz e boca estão encobertos pela mão que empunha uma tesoura, sugerindo uma futura ação suspeita em direção à sua orelha direita, remetendo ao estilo das cenas fílmicas de Hitchcock. Ou estaria ele apenas prestes a cortar seu próprio cabelo? A imagem revela apenas o seu olho direito, sem definir bem se Raul olha para si mesmo ou para o observador. O clima de suspense provocado pelas características descritas é bastante aproximado com a produção do artista. E sua atuação enquanto personagem da cena parece com as figuras dramáticas elaboradas por ele. Dessa forma, tem-se a impressão de que Raul Cruz traspunha sua poética visual para essas sessões fotográficas, reveladas pelo nostálgico "preto e branco de alto contraste"[273] (condizente com a tendência da época pontuada por Patrice Bollon), aproximando-se da expressividade de suas gravuras em preto e branco. A atmosfera enigmática da foto parece pertencer a uma sequência narrativa, retirada de alguma revista de história em quadrinhos, de uma fotonovela ou de uma película cinematográfica. A alusão à arte sequencial pode ser observada em algumas obras de Cruz, porém, poucas explicitamente. Outro exemplo disso está no referido folheto da mostra *Raul Cruz, pintura, desenho e gravura*, no qual ele se mostra por meio das expressões de suas mãos.

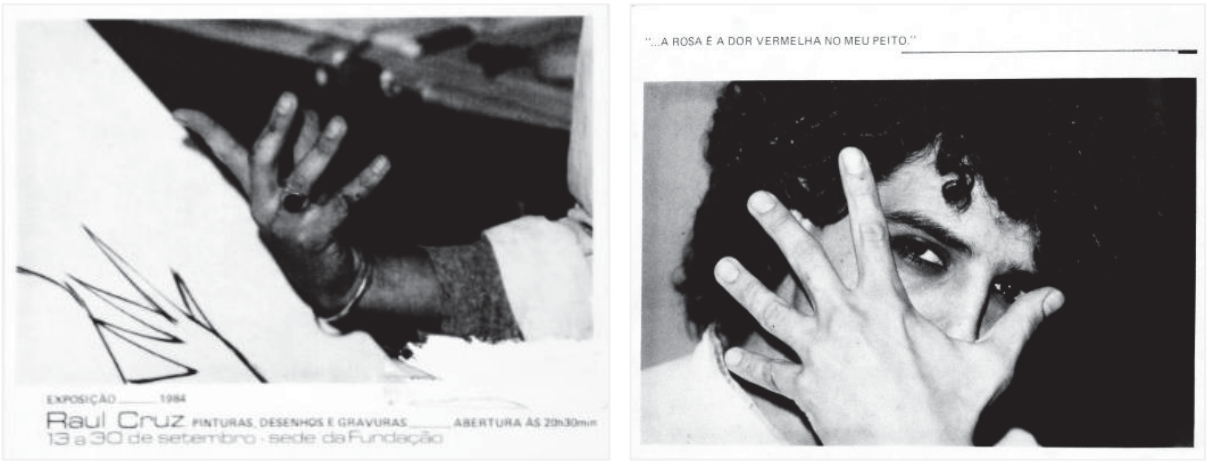


Figura 31: Imagens do folheto da exposição *Raul Cruz, pintura, desenho e gravura* (frente e verso), 1984. Fotografia das mãos e do rosto do artista. **Fonte**: Centro de Pesquisa e Documentação do MON.

Nas imagens do material impresso de sua exposição, Raul abdicou da opção de mostrar seu rosto, (como seria de costume e esperado). O artista, preferiu se colocar em ação, como um dos personagens misteriosos e provocativos presentes em suas obras, em uma atitude dramática reforçada pelas palavras do artista impressas junto à sua imagem: "... a rosa é a dor vermelha no meu peito". A frase é composta por elementos simbólicos adotados recorrentemente em sua produção, como tratado mais adiante. Com isso, Cruz não revelava seu temperamento alegre,

[273] BOLLON, Patrice. Op. Cit., 1993., p. 67.

destoante de seu trabalho, conforme comentado por Izabella Zanchi: "Raul tem um imenso sorriso – sempre o sorriso – tão distante da dolorosa ironia de sua obra. Não há ironia em seus olhos, nem nos seus gestos, ou nas palavras"[274]. Desse modo, Também nessas fotos, pouco se vê da fisionomia de Raul Cruz, ele preferiu ser representado por suas mãos: em diálogo com a mão pontiaguda de seu desenho (na frente do folheto); ou pela mão que lhe serve de máscara, escondendo seu nariz e boca, enquanto fita misteriosamente o espectador com seus olhos escurecidos pela sua costumeira maquiagem. Sua expressão encoberta é dúbia; estaria ele escondendo um sorriso, ou um ranger de dentes? Em ambos os casos, suas mãos performam como a espelhar aquelas representadas por seu traço marcado e agudo. Uma das características que levariam Adalice Araújo, a associar Raul a mais uma nomenclatura: "chamada Geração Serrote, cujos personagens têm os dedos pontiagudos, sendo que as mãos incorporam as várias nuances dos *mudrá* [275] da iconografia budista".[276]

A o termo "Geração Serrote"[277], faria referência à agressividade das formas representativas de alguns artistas com gestual rápido e vigoroso, e estaria vinculada às tendências dos anos 1980. Poderia, inclusive, ser conectada com a agressividade das formas pontiagudas dos cabelos e acessórios do estilo *punk*. No Paraná, além da produção de Cruz, as características associadas à *Geração Serrote* foram também percebidas nas obras iniciais de Letícia Marquez (ou Faria), atuante em Londrina desde a década de 1980 (fig. 109, Apêndice B), e de Edilson Viriato, que atua em Curitiba desde o início dos anos 1990. Nada obstante, haviam outras tantas afinidades entre as produções desses artistas, sendo que Raul chegou a dividir uma exposição com a artista londrinense na Sala de Exposições do Teatro Guaíra, em 1987. Ao ser perguntado por Adalice em 1985, sobre sua afinidade com outros artistas e com tal tendência, Raul respondeu:

> É incrível. Acho tão importante isso [...] quando você está vivendo assim a tua época socialmente. Lendo as mesmas coisas. Recebendo as mesmas informações, e vendo os mesmos problemas na sociedade. Estou meio alienado realmente da produção dos

[274] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.

[275] Palavra usada para se referir a potência energética associada ao posicionamento simbólico das mãos. Com origem nas crenças hindus, de acordo com Rajendar Menen, "a palavra *Mudra* significa selo. Contudo, os *Mudras* são comumente associados a gestos de mão. Os dedos são relacionados a diferentes tipos de energia e quando unidos de formas especificas produzem efeitos sutis... Eles também podem ser executados para alcançar estados específicos de consciência". In: RODRIGUES, Graziela. *Corpo para receber Iabá*. In: Anais do VII Congresso da ABRACE. Porto Alegre. out. 2012.

[276] ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., 2006, p. 167.

[277] A "Geração Serrote" segundo Fabiana Monteiro, tende a cair em desuso, também porque estaria vinculada ao "termo 'Geração 80' – entre outros nomes que tentavam rotular a produção, como 'geração do rock e da tinta', 'geração McLuhan', 'geração serrote' – acabou por funcionar como marca distintiva ao criar uma identidade para os artistas e suas obras como um movimento que, em geral, privilegia a pintura e, portanto, demonstra como interesse do presente uma volta ao passado. Em contrapartida, é também um movimento que já nasce, ironicamente, fadado à obsolescência pela valorização do presente e a expectativa da superação futura de outras 'gerações' sucessivas". MONTEIRO, Fabiana. *Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: Profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista*. Dissertação 157 f. (Mestrado em Ciências Sociais). PUC/SP. São Paulo, 2015, p. 13.

> últimos dois e três anos, não fui mais para São Paulo, não me comuniquei quase com ninguém mais. Mas é impossível você evitar que a informação venha chegando. Assim de olhar e dizer, meu Deus!... tem pessoas procurando a mesma coisa que eu, mais ou menos pela mesma coisa. Eu me sinto orgulhoso dessa contemporaneidade de linguagem. Falo de sentimentos que são bem meus, mesmo.[278]

É interessante observar que Raul não desconsiderava as possíveis influências de vertentes vigentes em suas obras. Entretanto, independentemente das nomenclaturas associadas ao estilo compartilhado por artistas do período, a gestualidade do traço de Raul Cruz se mostraria representada também na expressividade das mãos desenhadas por ele. Não raro, caberia a elas narrar as histórias dos personagens nos seus desenhos, pinturas e gravuras. Aspecto bastante perceptível na tela *Aquário* de 1985 (fig. 36), ou nas gravuras alusivas às Bruxas de Salém de 1988 (fig. 39), obras analisadas mais adiante. Para além disso, como salientado por Costa Pinto, o artista compunha cenas fronteiriças entre ficção e realidade, as quais convidavam o observador a dialogar com as figuras representadas. Tal aspecto nos leva de volta para a foto de Raul refletido no espelho, na qual ele se mostra pelo seu reverso – como um personagem, enquanto oculta-se na sombra da contraluz definida apenas pelo contorno de sua silhueta. Essa maneira misteriosa de representar personagens por suas silhuetas foi adotada por Raul Cruz em algumas de suas obras, e se mostra análoga à chamada "pintura da sombra" da Grécia antiga:

> Com toda evidencia, durante muito tempo os gregos retraíram-se a trabalhar na pintura dos vivos com o sombreado. Foi necessário aguardar pela "pintura da sombra" (skiagraphia, como se designaria esta revolução na arte bidimensional), para romper com esse tabu, isto na geração de Sócrates. Até então, as figuras perfiladas negras – mais tarde coloridas -, na antiga pintura grega, assemelhavam-se tanto as silhuetas que poderão ter ocasionado a lenda coríntia acerca da origem da pintura, o que só foi possível numa época em que o simples contorno da figura humana era tido por arcaico. É o tipo de argumento que se encontra nas teorias da arte que apresentam a sua evolução numa perspectiva de progresso tecnológico. A chamada "pintura da sombra", porém, é algo de bem diferente, já que é uma pintura ilusionista que almeja a simulação (*mimesis*) da vida, e esta é a razão porque Platão, enfurecido, atribuiu tal produção da aparência a mentalidade de Sofistas. Em vez de separar as sombras do corpo, os pintores visavam simular as sombras no corpo, assemelhando-se assim ilusoriamente os corpos pintados a um corpo vivo.[279]

Por meio dessa abordagem de Hans Belting a respeito da sombra como uma forma primordial de representar as pessoas (e, ao mesmo tempo, se afirmar como um corpo vivo/atuante), percebe-se uma possível perspectiva de entendimento das figuras-sombras compostas por Raul Cruz como personagens em ação nas cenas.

---

[278] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. 04 nov. 1985. MAC/PR.
[279] BELTING, Hans. Op. cit., 2014, p. 226.

Figura 32: Raul Cruz, pintura-desenho sem título [ou, Soberana], 1983, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, 70x100 cm. **Fonte:** Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

Esse tipo de representação do artista pode ser observada na pintura-desenho de 1983 (fig. 32) com uma figura feminina encoberta por tinta preta como uma veste que apenas deixa ver a ponta de um dos pés, sua mão e antebraço esquerdo e a área central de seu rosto, o qual é fisionomicamente indefinido e tem a região dos olhos vendados por faixa vermelha. Com atitude de soberania, reclinada sobre rebuscado divã dourado, ela está em meio a um cenário amplo e vazio, apenas definido por uma linha horizontal que delimita da área sugerida como chão em cor terrosa, e parede manchada em tons arroxeados. Na parte superior do quadro desce uma linha branca a partir da borda, representando uma corda branca pendente com puxador triangular, como um daqueles mecanismos usados para solicitar a presença de serviçais. Aos pés da mulher há uma figura-sombra pintada em vermelho, com contornos de um indivíduo com longo rabo (Seria um ser híbrido entre humano e macaco? Ou seria o demônio domesticado?), servilmente posicionado de cócoras, com o corpo curvado e braços estendidos como a reverenciar a soberana. A cena com elementos característicos das culturas orientais, parece acontecer em um palco com os personagens voltados um para o outro (e precisamente posicionados lateralmente aos espectadores), no qual dois feixes de luz cênica cortam o espaço em diagonais convergentes para a figura prostrada, o que direciona o olhar para o serviçal.

Essa figura-sombra vermelha remete às silhuetas elaboradas com a mesma cor na pintura-

desenho *per forma* (fig. 33 analisada no próximo capítulo), e também os vultos tríplices na pintura-desenho "velório no fundo roxo" (fig. 34), nas quais se observa as figuras definidas por manchas em preto. A proximidade entre essas obras estaria provavelmente relacionada ao período de execução. No entanto, a maneira representativa que parece evocar a ancestral "pintura da sombra" teria visíveis desdobramentos nas representações figurativas de Cruz.

Figura 33: Detalhes das pintura-desenho sem título, [ou, Soberana] e da pintura-desenho *per forma*, de Raul Cruz.

Figura 34: Detalhes do desenho impresso em pagina do encarte *Moto Contínuo* e da pintura-desenho sem título [ou, velório no fundo roxo], de Raul Cruz.

Por seu turno, é nítida a semelhança da referida figura feminina com as figuras tríplices na composição de Cruz, impressa na página do tabloide do *Moto Contínuo* (fig. 34), as quais apresentam a mesma solução compositiva (definindo as áreas do rosto e das mãos em branco), diferenciando-se apenas pelo tratamento pictórico com o preenchimento compacto e maior definição dos contornos das formas. Além disso, a valorização das figuras femininas presente, sobretudo, em obras da fase madura do artista, é perceptível também nessa. Este aspecto parece reforçado na postura de ascendência da mulher reclinada, a despeito dela estar na posição comumente adotada para indicar passividade em pinturas europeias produzidas desde o Renascimento até o Impressionismo (entre os séculos XV e o XIX). Como foi elencado no trabalho artístico investigativo de Marta Afonso (fig. 131, Anexo 3), autora a qual optou por

evidenciar essa que se mostra, talvez, como

> a posição mais flagrante e recorrente em que a mulher é representada nos quadros [...] A mulher reclinada encontra-se numa atitude de passividade, mas também de exposição do seu corpo. Muitas vezes, olha o observador como se esperasse algo. Desta maneira segue, um estereótipo, uma maneira de ver particular que evoca a submissão e o desejo.[280]

Nessa histórica forma representativa da figura feminina, muitas foram pintadas sob o pretexto da temática mitológica, atribuindo a nudez feminina à Vênus (acompanhada de cupidos ou sem esses); posteriormente o corpo feminino foi pintado em diversas versões das sedutoras odaliscas. Em ambos os casos a figura feminina seria composta usualmente por pintores que, salvo exceção, as posicionavam disponíveis ao olhar do observador[281]. Porém, na obra de Raul Cruz, a mulher reclinada tem seu corpo resguardado pelas misteriosas vestes de tinta preta, e não demonstra submissão ou passividade, ao contrário disso, sua atitude é de autoridade, acomodada sobre o estofamento do móvel adornado em estilo oriental. E, ao invés dos insinuantes cupidos associados à deusa do amor, a "soberana" de Raul Cruz está acompanhada de um ser místico/pagão (um tanto diabólico), uma criatura "mágica", "fantástica", a qual fazia parte de sua "figuração própria"[282]. Ou, conforme o artista explicaria: "Eu tenho um universo mitológico, isso todo artista tem, uma mitologia própria. É um universo que eu frequento, onde transito, uma faixa com a qual eu tenho sintonia".[283] Então, é possível se ponderar que a corporificação dos personagens por suas sombras seriam parte da construção de um imaginário subjetivo do artista, visto que, de acordo com seus depoimentos, Raul Cruz compunha suas figuras a partir de processos criativos intuitivos, sem racionalizar enquanto estava produzindo. Questionado por Adalice Araújo em entrevista de 1985, o artista relatou sobre o sofrido envolvimento emotivo no seu fazer pictórico:

> Quando estou pintando eu sofro muito aquela tela, porque são emoções que estão surgindo de onde as coisas começam em mim. Então, não tenho muita compreensão do que estou fazendo. Algumas telas me deixam feliz e algumas telas me deixam triste ou me deixam irritado, elas me dominam. E depois que eu já tenho uns cinco trabalhos, depois seis, é que eu vou entender aquele um lá atrás, olhar de uma maneira mais familiar, reconhecer elementos típicos meus, assim, que aparecem na pintura. Mas, normalmente é uma coisa que eu sofro.[284]

---

[280] AFONSO, Marta. *Coleccionadora de corpos*: 3a abordagem. Disponível em: <mjmafonso.wordpress.com/2012/02/25/3a-abordagem/>. Acesso em: 16 ago. 2018.

[281] A visão ocidental do corpo feminino exótico e disponível parte de um ponto de vista europeu, com a contribuição da criação de imagens pelos pintores. "Foi ao longo do século XIX que o exotismo adquiriu ares de fascínio, representando o Oriente tal qual era visto aos olhos europeus: com suas odaliscas e vistas das cidades árabes". AZEVEDO, Evelyne. Arte e islão. In: CAMPOS, Marcelo et al (org.). *História da arte*: ensaios contemporâneos. Rio de janeiro: EdUERJ, 2011, p. 347.

[282] PINTO, Sérgio da Costa. Op. Cit., 1984.

[283] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.

[284] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.

Apesar de Raul Cruz ter afirmado para Adalice que raramente representava pictoricamente seus sonhos, o artista assumiu neste trecho que não tinha total entendimento daquilo que representava, e relatou sobre a associação do seu sono desregulado, atormentado por pesadelos, às fases de produção pictórica intensa. Admitiu, ainda, a vinculação do seu processo criativo com o inconsciente[285]. Posteriormente Raul falou para Berenice Mendes a respeito das cenas que povoavam sua mente de forma contínua: "Então existe um universo que vem como quadro, vem como poesias, vem como peça, vem como pesadelo, vem como sonho, vem de tudo quanto é jeito, não para de vir! E fica jorrando aquilo o tempo inteiro. Enquanto eu estou falando com você tem uma vida acontecendo em paralelo...".[286] Então, a ligação dos personagens representados por Cruz com uma dimensão onírica – em parte emergidos de seu subconsciente – se mostra como uma característica constante, ainda que tacitamente.

Outrossim, a prática imersiva estaria relacionada com sua necessidade de isolamento para produzir (sobretudo para pintar), o que teria sido "um importante conselho do professor Luiz Carlos Andrade Lima"[287], pois dessa maneira, Cruz poderia concentrar-se o suficiente para mergulhar "em uma espécie de êxtase criativo", conforme declarara. Dessa maneira, "a interferência de uma pessoa [poderia] significar o fim de uma tela ou de um desenho". Raul complementou: "Não acredito muito no uso de drogas para estimular a criatividade, e acho que o artista precisa, para o seu desenvolvimento, de um método e teoria, prática e principalmente de vida".[288] Depois, em 1987, ele reafirmaria as características de seu processo para Karyn Gabardo:

> Particularmente, preciso me isolar para produzir obras de melhor nível. Quando estou produzindo, não atendo o telefone, não atendo a porta, ninguém. Tranco meu ateliê a chave e só saio em caso de vida ou morte. Qualquer coisa me corta. Meu processo de trabalho é muito íntimo, é muito visceral, muito inspirado. E a inspiração é um momento delicado de contato entre o artista e uma determinada manifestação de verdade. Qualquer interferência corta esse elo de compreensão e você jamais vai voltar a fazer aquele quadro como estava fazendo.[289]

Consequentemente, o ateliê de Raul Cruz, também revelava um pouco do artista, tanto pelos resquícios de seu fazer, despreocupado com o ambiente de trabalho, quanto pelos tipos de móveis e objetos mantidos por ele naquele espaço um tanto caótico, de acordo com a descrição de Izabella Zanchi.

---

[285] CRUZ, Raul. *Entrevista gravada e transcrita*. Concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.
[286] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido à Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[287] Raul Cruz lembrou da recomendação do seu professor da EMBAP, Luiz Carlos Andrade Lima: "Tranque-se em seu atelier, arranje alguém que passe comida e água por uma portinha". CRUZ, Raul. *Entrevista gravada e transcrita*. Concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.
[288] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.
[289] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit., 1987, p. 13.

Figura 35: Registro fotográfico do ateliê de Raul Cruz no bairro Capanema, final da década de 1980.
Fonte: (facebook.com/Raul-Cruz). Acervo digital de Foca Cruz.

> Uma desordem geral. Parecida com o processo que originou a criação da arte sensível, grave, linda do pintor. [...] ele tenta achar uma acomodação para que possamos conversar, tubos de tintas esquecidos abertos, montanhas de papéis, pastas com desenhos a nanquim e linóleos, litogravuras. No cavalete, uma ex-prancheta de desenho adaptada, a última tela repousa em fase de acabamento. [...] sentados em frente a uma penteadeira antiga, povoada de objetos, suja de tinta, como todo os móveis do atelier.[290]

Pelo que se percebe na descrição da artista entrevistadora, a conversa que ela teve com o Raul Cruz teria transcorrido ali, em frente ao referido móvel antigo espelhado (enquadrado no canto inferior direito). A "desordem" descrita por Zanchi é perceptível na parte visível no registro fotográfico do ateliê (fig. 35). Essa imagem mostra uma parede com algumas pinturas de Cruz, a maioria tem representações das figuras com aparência atormentada, recorrentes na produção do artista, exceto a primeira, que representa um gato fugidio. Pintados diretamente sobre a superfície da alvenaria se vêem um "X" e um quadrado (emoldurando a uma imagem impressa). A área inferior da imagem mostra parte de um balcão respingado de tinta, que serve de apoio para os materiais de pintura utilizados pelo artista, incluindo uma lata de tinta spray e uma bolsa. Apoiada na lateral desse móvel, repousa uma escada dobrável de madeira, ladeada por outro móvel menor, que é, na verdade, um gabinete de máquina de costura, o qual abriga

[290] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.

um pequeno castiçal, um porta-retratos e uma pilha de livros. Alguns desses tem etiquetas de catalogação de biblioteca e outros demonstram terem passado por intenso manuseio (estaria entre esses o dossiê de Pierre Rivière organizado por Foucault?).

Por último se vê a tal penteadeira repleta de objetos, dentre os quais vale destacar a pequena imagem de Santa Terezinha, protegida por uma redoma de vidro e um cibório (recipiente metálico em forma de taça utilizado para guardar hóstias), os quais seriam parte do fascínio despertado na infância de Raul pela estética litúrgica. O espaço de trabalho do artista costumava ser inserido nos locais em que ele residiu. Nesse caso, o apartamento situado no bairro Capanema, onde ele morava com seu cônjuge Renato Negrão, médico e escritor, que se tornou o seu principal parceiro artístico[291]. Seria com essa parceria que (durante a segunda metade da década de 1980) Raul Cruz avançaria com suas experiências e consolidar-se-ia com sua significativa atuação no meio artístico curitibano.

Outras experimentações

Eu hoje tive um pesadelo
E levantei atento, a tempo
Eu acordei com medo
E procurei no escuro
Alguém com seu carinho
E lembrei de um tempo

Porque o passado me traz uma lembrança
Do tempo que eu era criança
E o medo era motivo de choro
Desculpa pra um abraço ou um consolo

Hoje eu acordei com medo
Mas não chorei nem reclamei abrigo
Do escuro, eu via um infinito
Sem presente, passado ou futuro
Senti um abraço forte, já não era medo
Era uma coisa sua que ficou em mim
(que não tem fim)

De repente, a gente vê que perdeu
Ou está perdendo alguma coisa
Morna e ingênua que vai ficando no caminho
Que é escuro e frio, mas também bonito
porque é iluminado
Pela beleza do que aconteceu há minutos atrás

Cazuza e Frejat, <u>*Poema*</u>, 1999.[292]

Ser pintor era um desejo almejado por Raul desde pequeno, quando ainda não sabia o que exatamente isso significava[293]. Mas, logo que chegou em Curitiba para estudar ele

[291] Renato Negrão participou ativamente da carreira profissional de Raul Cruz. Era comum ele escrever textos de divulgação das exposições de Raul Cruz. Conforme pode-se verificar no texto (espécie de *release*) assinado por Renato Negrão e enviado ao Museu da Gravura de Curitiba. NEGRÃO, Renato. *Release*-convite sobre exposição *Pinturas* de Raul Cruz, 1989. Documento arquivado no Centro de documentação e pesquisa Solar do Barão. Renato assumia também a venda de obras de Raul Cruz, conforme consta na Lista de obras da exposição Pinturas de Raul Cruz, 1989. Documento arquivado no Setor de pesquisa do MAC/PR.

[292] CAZUZA; FREJAT. Poema. In: *Olhos de farol – Ney Matogrosso*. Rio de Janeiro: Polygram, 1999. Faixa 6.

[293] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.

descobriria que o desejo parnanguara de pintar sua "Mona Lisa", e se tornar um artista bem-sucedido, mundialmente famoso[294], era um sonho juvenil, um tanto ingênuo e egóico. Conforme Cruz relatou para Izabella Zanchi: "comecei a perceber que tinha que existir um porquê de eu ser pintor. Tinha que existir uma utilidade um pouco mais rápida, mais imediata a nível de participação. Comecei a ter uma noção de comunidade, que é o lugar onde você está"[295]. Com isso, entende-se que haveria um redirecionamento no pensamento do artista, com desdobramentos na sua fase inicial (trabalhando a técnica de pintura misturada com desenho e a sua característica grafia verborrágica). A partir de suas experiências nesse primeiro período, Raul passou para uma segunda fase de condensação dos elementos figurativos, à medida em que amadurecia seu processo de fazer pictórico. Parte dessa prática parece ter sido a constante pesquisa e experimentação do artista nessa linguagem, ainda que as cenas pintadas por ele mantivessem seu peculiar caráter psicológico, provocador. Em seu manuscrito em resposta à Adalice Araújo, Raul falou um pouco sobre a evolução de sua produção e dos rumos que suas obras tomavam entre 1984-85.

> Creio que o crescimento do meu trabalho, suas fases, suas necessidades e materiais se alteram ou alternam obedecendo a um único e fundamental critério: a fidelidade e a um comando estético íntimo emocionado. Por trás da minha obra atual existe um pensamento. O impasse, o abismo, falo de amor e de morte.[296]

Nota-se que nessa época já estavam bem definidas as linhas temáticas com as quais ele avançaria até suas últimas obras. Dessa forma, na exposição *Pinturas* em 1985, na Galeria de Arte Banestado (sua primeira individual exclusivamente nessa linguagem) Raul Cruz incluiria quadros que figurariam entre os mais significativos do conjunto de sua produção pictórica, repercutindo positivamente no meio artístico/jornalístico local. Em uma extensa matéria jornalística sobre a mostra, A jornalista Rosane Albino, aproveitou o ensejo para reclamar do preocupante avanço do consumismo, da massificação da cultura pela televisão e da falta de investimentos institucionais ou governamentais na área da cultura brasileira da época.

> Quem anda atento por Curitiba deve estar percebendo uma movimentação muitíssimo especial pela cidade. Não estou falando do clima natalino com seu pique de consumo compulsório pelas lojas dos shoppings centers. [...] Muita gente vem se permitindo a expressão, se expondo através da criação artística: dança, pintura, música, fotografia, poesia, teatro. E no meio disso tudo a palavra que mais se escuta, além de paixão é claro, é 'independente", alternativo. **Institucionalissimamente coisa nenhuma:** A batalha tem sido árdua, já que o acesso a patrocínios e apoio

---

[294] "...ali, eu já disse, não, eu vou ser pintor e eu vou ser famoso, e eu vou pro exterior eu vou ser um..... eu vou pintar a Mona Lisa..." Raul se reportando ao mundialmente famoso retrato pintado por Da Vinci, como sinônimo de obra de arte que catapulta a carreira de um artista. CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido à Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.

[295] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.

[296] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

> governamental (mesmo com o polêmico Ministério da Cultura em "funcionamento") passa a ser a etapa mais desgastante e infrutífera da produção de manifestações culturais. Ainda assim, os artistas desta capital, jovens ou com o fôlego de, vêm criando com há muito tempo não se via. O marasmo dos 20 pesados anos junto com seus chavões teria passado? Estas pessoas parecem estar sentindo a necessidade premente de sair do campo teórico e partir para ações concretas. E quando esta essência diz respeito ao âmbito cultural, o resultado é fascinante. Exato sinônimo, ou melhor, polo catalizador reflexo, de todos estes contextos que vem efervescendo Curitiba (mesmo que a maioria das pessoas ainda não tenha se dado conta da potencialidade de sua vila, preferindo continuar assistindo com olhos calados de *videota* à pasteurização de sua própria cultura). É o artista plástico Raul Cruz, 28 anos, aquariano, pensador, perspicaz, criador maduro.[297]

Apesar do tom de denúncia quanto à conjuntura cultural daquele primeiro ano pós regime militar, ainda sem efetivos investimentos governamentais, Albino se mostrava esperançosa nos artistas de diversas áreas que, assim como Raul Cruz, demonstravam ter "fôlego" para romper o marasmo que se arrastaria há 20 anos (período ditatorial brasileiro). Por outro lado, Alice Withman refutava as usuais tentativas de encaixar o artista em determinadas tendências ou gerações: "Querer coletivizar este artista incomum dentro dos últimos anos, da forma já massificada e gasta da superficialidade crítica, é, no mínimo, não se ter competência real e concreta. Raul Cruz não é um artista para ser consumido, mas saboreado".[298] Ambas as jornalistas demonstravam uma preocupação em distinguir a produção de arte de Cruz dos costumeiros formatos tradicionais de pinturas imediatamente categorizadas dentro de um gênero, e comercialmente aceitas pelo mercado de arte curitibano da década de 1980. Em outra reportagem sobre a mostra, Withman dedicou-se a escrever mais especificamente sobre as obras da exposição *Pinturas*.

> As telas transmitem através de suas figuras geralmente futuristas ou contemporâneas, ora um clima de suspense mitológico, outras vezes cenas aparentemente cotidianas que nos levam da alegria à tristeza em frações ínfimas de tempo. A religiosidade dos signos e símbolos cede espaço para o místico, passando pelo profético. Numa tela lirismo, noutra um tratamento dos planos nos leva a uma leitura vacilante, intrigado.[299]

Na leitura dos quadros, a jornalista enfatiza o aspecto enigmático e provocativo das figuras compostas nos quadros, de forma a reforçar sobre a complexidade de interpretação dessas pinturas que se afastavam do formalismo decorativo. Nessa época Raul Cruz se firmava como artista múltiplo elaborando cenários e figurinos, e atuando junto à União dos Artistas Independentes Contemporâneos (U.A.I.C., uma nova experiência coletiva, tratada mais adiante). Seriam os componentes desse grupo que prepariam uma ação performática não

---

[297] ALBINO, Rosane. Op. Cit. Curitiba, 11 dez. 1985, grifo da autora.

[298] WITHMAN, Alice. In: ALBINO, Rosane. Op. Cit., 11 dez. 1985.

[299] WITHMAN, Alice. Raul Cruz, exposição individual, até 20 de dezembro, na Galeria de Arte Banestado. *Correio de Notícias*. 06 dez. 1985.

anunciada para a abertura da referida exposição.

> De repente os presentes na *vernissage* começaram a ficar intrigados com figuras que, como surgidas da mente do artista, circulavam pela galeria. Caras brancas, olhos e bocas soltando frases desconexas, a princípio incompreensíveis, mas que na trama fugaz do *happening* soavam como uma professia [*sic*] latina. Pena que uma intervenção artística é sempre tão perene – a vontade era ficar ali, olhando-os passar, sapatear, dançar, declamar em total simbiose com a imagens do artista Raul, amorosamente harmônico com o homem Cruz. Com um referencial entre cotidiano/arte. Não se tratou de uma proposta de um movimento de vanguarda, vício da atualidade – os ismos, os pós, os *new* mas um verdadeiro momento de impacto, de xeque as formas tradicionais e bem esculpidas das manifestações oficiais, ingeridas pelo consumidor do "produto" arte sem dor nem gôzo.[300]

Pela descrição de Albino, pode-se imaginar a surpresa e um possível estranhamento causado por esses corpos com expressivas "caras brancas" em ação na sala expositiva, como que saídas das pinturas de Raul Cruz, sem seguir uma narrativa inteligível, apenas composta por "frases desconexas". Segundo o relato da jornalista, não haveria como discernir facilmente sobre o ocorrido, o valor estaria na intensidade corpórea da experiência gerada pela vivência fugaz. Porém, esse "*happening*"[301] não teria partido do expositor, mas sim, conforme explicou Renato Negrão, da "vontade de homenagear de maneira marcante nosso amigo/amante". A performance seria baseada em alguns poemas de Renato "inspirados nas telas" da mostra, com os quais ele e Beto Perna, montaram "algumas cenas que foram se encadeando num roteiro espontâneo", desempenhado por participantes da U.A.I.C., sob a condução de música de Meredith Monk, a qual teria contribuído "muito na montagem como um todo".[302] Entretanto, nesse relato sobre o processo de criação da inusitada aparição na galeria de arte (publicado na mesma matéria jornalística), Renato Negrão adverte:

> Não quisemos evidenciar caráter nenhum da obra do artista, quisemos dar-lhes nossas emoções a partir do reflexo de seu trabalho em cada um. A distorção divulgada por um canal de TV sobre o caráter mórbido de sua produção artística não nos diz respeito e a nós não deve ser atribuído. Entendo este fato pela incapacidade das pessoas em lidar intelectualmente com determinada simbologia ou signologia, optando por uma leitura mais imediatista e compreensível ao público.[303]

Com esse trecho do texto de esclarecimento do parceiro de Raul Cruz, pode-se aventar que, ao menos em parte, que essa reportagem de página inteira no Correio de Notícias[304] seria em resposta a uma repercussão polêmica do evento no meio cultural midiático da cidade, às

---

[300] ALBINO, Rosane. Op. Cit., 11 dez. 1985.

[301] O ataque aos sentidos produzido pela combinação da mídia e das disciplinas, a estrutura não narrativa, a colaboração entre diferentes tipos de artistas – tornaram-se traços fundamentais daquilo que se conhecia como os *happenings* realizados por inúmeros artistas de Nova York. DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 222.

[302] NEGÃO, Renato. In: ALBINO, Rosane. Op. Cit., 11 dez. 1985.

[303] NEGÃO, Renato. In: ALBINO, Rosane. Op. Cit., 11 dez. 1985.

[304] De acordo com Foca, "na época, jornais culturais lidos (e eram bem lidos), eram o Correio de Notícias e o Jornal do Estado". CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

vésperas das celebrações natalinas. A partir disso, percebe-se que essa exposição marcaria a carreira de Raul Cruz como artista inquieto, pintor de cenas incômodas, e polivalente em diferentes linguagens. Mas ele não estava só, pois, como pode-se notar na reportagem sobre a exposição *Pintura*, a agitação e o interesse por múltiplas linhas de atuação artística eram compartilhados por seus parceiros imediatos, e também por outros atores culturais. Alguns desses foram elencados por Albino, num ímpeto de afirmação/valorização das atuações locais, e também com o propósito de promover certa emancipação da hegemonia do eixo Rio-São Paulo na área cultural do país[305].

Ademais, é interessante observar a continuidade de alguns aspectos na produção de Raul Cruz, compartilhados com seus colegas "UAICanos" (termo usado por Renato): a valorização dos processos criativos; o caráter experimental, fragmentário; e a provocativa abertura à participação do público/espectador. Essas características seriam mantidas por Raul, sobretudo em futuras propostas cênicas. A estratégia de deixar as cenas em aberto seria, inclusive, verbalizada pelo artista, que declarou achar "interessante esse tipo de obra aberta que a pessoa compõe".[306] Vale lembrar que a concepção de "obra aberta" ficou amplamente notabilizada pela abordagem do tema escrita por Umberto Eco, para quem todas as obras estão sujeitas a diferentes interpretações, mas o autor considera que algumas têm esse caráter como parte intencional na concepção da obra, aspecto presente, sobretudo, na arte contemporânea[307].

Essa característica se mostra na pintura *Aquário* (fig. 36), na qual, conforme considerou Mariza Bertoli, há elementos psicoativos que são "uma das chaves para interpretação da obra do artista [Raul Cruz]". A cena nesse quadro foi composta de tal forma que parece caber às mãos contar sobre os personagens, é delas o papel performativo de irromper as narrativas deixadas em aberto pelo artista. Contudo, "não importa a potência deste gesto, mas sim a sua potência imaginária – o encontro e a solidariedade deste gesto atingem a todos nós, nos unem na nossa humanidade frágil e na grandeza dos que ousem desafiar as contingencias".[308]

---

[305] A jornalista celebra alguns nomes além do expositor: "Viva a arte de Raul Cruz mística, bela e fundamental. Vivas à UAIC, **Rossana Guimarães**, **Geraldo Leão**, **Seto**, **Viviane Kaled**, **Silvio Aurichio**, **Ivan Rodrigues**, **Ivan Bueno**, **Foca**, **Alberto Viana**, **Julio Covello**, **Blindagem**, **ZYZ**, **Beijo a Força**, **Teatroca**, **Alice Ruiz**, **Leila Pugnaloni**, **Orlando Fraga**, **Rogério Krieger**, **Chico Mello**, **Helinho**, **Renato Negrão**. Apenas alguns nomes dentre tantos outros ainda menos conhecidos e divulgados. Artistas e bons, capazes, sensíveis, é o que não falta, Curitiba. Esta cidade carece é de amor próprio, "bairrismos" mesmo, para que possa se assumir tão bela quanto à criação de seus artistas; para que deixe de se sentir diminuída frente ao cultuado eixo Rio-São Paulo, para onde, até hoje se afugentam aqueles que tem algo a dizer e aqui não são ouvidos. Acorda Curitiba e abraça tuas crias". ALBINO, Rosane. Op. Cit., 11 dez. 1985.

[306] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.

[307] ECO, Umberto. *Obra Aberta*: *Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva. 1971.

[308] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 88.

Figura 36: Raul Cruz, *Aquário*, 1985, tinta acrílica sobre tela, 70x110 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

A pintura, apresenta uma cena paisagística com duas personagens em primeiro plano, das quais a que está no centro se desdobra para trás de si mesma, desmembrando-se em uma máscara e uma mão. O fundo foi dividido longitudinalmente, com uma área horizontal inferior em verde cítrico, sugerindo representar um campo gramado, cortado por um rio sinuoso (ou seria o corpo de uma cobra?). Esse elemento transpassa o quadro por trás das figuras e é caracterizado por uma faixa azul com linhas onduladas em esgrafito[309], técnica que revela a tela branca por baixo da tinta (também aplicada nas vestes das figuras) em "uma aparência esgarçada, como se o suporte fosse iluminado de dentro para fora". Segundo Bertoli, "Ao assumir esta forma de gravação sobre a pintura, o artista [criaria] uma luminosidade mística à maneira tardo-gótica" .[310] O clima misterioso surge também na parte superior com uma fileira de ciprestes mediterrânicos, alongados como agulhas apontando para o alto, assentados no limite da base verde, em um plano à frente da área em cinza esverdeado com silhueta de montanhas, as quais parece suscitar a paisagem litorânea do Paraná. Em último plano (no limite superior do quadro)

[309] De acordo com Mariza Bertoli, "O *sgrafitto* era a técnica dos santeiros, desde o século XVII, para trabalhar as vestes das imagens dos santos, gravando a padronagem na camada de tinta que ficava sobre a folheação de ouro. [...] O esgrafito de Raul é feito com o cabo do pincel sobre a tinta ainda fresca, deixando transparecer, sob o frescor da linha, os brancos da tela. [...] Guido Viaro e Luiz Carlos de Andrade e Lima também buscaram, com a mesma técnica, este efeito nos temas sacros". BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 96.
[310] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 96.

o artista pintou um céu em matizes de azul e rosa, iluminado por áreas claras e acréscimos de tinta amarela, especialmente na faixa vertical translúcida, a qual parece simbolizar uma "conexão" céu-terra, semelhantemente à parte inferior do desenho de Cruz impresso no encarte *Moto Contínuo* 1983 (fig. 21, analisado anteriormente).

A representação de feixe de luz que vem do alto está posicionada exatamente acima da cabeça da personagem misteriosa, da qual se vê apenas o perfil do nariz e boca (pintados em branco sombreado em cinza levemente rosado), únicas partes do rosto que se projetam para fora do tecido encorpado, talvez um veludo (pintado em preto com partes iluminadas em roxo diluído). Esse pesado manto encobre todo o corpo da figura que se curva para frente, e pela abertura da vestimenta emerge uma mão (na mesma variação tonal pálida rosada do rosto), a qual aponta para a figura à sua frente. Mesmo que seus olhos estejam escondidos, o posicionamento corporal indica que essa figura sorumbática fita o personagem elegantemente vestido com um terno escuro com linhas raspadas (que remetem ao tipo de tecido "risca de giz"), e com flor vermelha arranhada na lapela. O estilo nostálgico das vestimentas do rapaz é complementado pela camisa clara com algumas pinceladas em amarelo "sujo", gravata esverdeada e chapéu escuro que deixa à mostra o cabelo pintado em amarelo (semelhante a cabelos forçadamente tingidos de louro). Seu tronco está posicionado frontalmente, mas com o rosto de perfil, como que para olhar a personagem encoberta. Ele aparenta ser jovem, porém, com olhos profundos e seu tom de pele (também pintada com variações de branco e cinza) é tão mórbido quanto o da outra figura. As mãos desproporcionalmente grandes estão cruzadas junto ao peito (em um arranjo compositivo similar ao que Raul faria na representação de Pierre Rivière). De outra parte, as cores e os tipos das figuras parecem sugerir uma espécie de humor trágico, despertado pelo estranhamento, ou, como Raul declarara, essa poderia ser uma de suas telas com humor um tanto sardônico.

Não obstante, percebe-se uma conexão entre os dois personagens em *Aquário*, a qual é indicada pelas posturas corporais, entre olhares, aparências pálidas esbranquiçadas e o mesmo tratamento cromático nas vestes, predominantemente em preto com partes raspadas e traçados em roxo. Além disso, os personagens dessa pintura se mostram compatíveis com a descrição de Costa Pinto: "uma nova figuração de considerável tensão, energia e elementos visionários de natureza mágica"[311]. Os elementos fantásticos característicos dessa fase de Raul Cruz, estão posicionados em volta das figuras: Do lado direito da tela, quatro olhos pairam acima da cabeça do jovem (De quem seriam? O que veriam?), e, no lado oposto, destacado à frente do único

[311] PINTO, Sérgio da Costa. Op. Cit., 1984.

cipreste pintado em vermelho, o rosto-máscara paira como que no ar, ligado à figura encoberta por uma linha azul que a contorna sem a tocar. Abaixo dessa face esbranquiçada com fisionomia bastante marcada, há uma mão identificável como sendo a da personagem. Embora essa tenha sido representada da mesma forma esbranquiçada e com exagero nas proporções, há nela certa delicadeza, quase afetuosa, e posicionada no leito do córrego pintado em azul, como a emergir do "rio da vida".

A verificação dos elementos compositivos dessa pintura reforça as profundas questões psíquicas suscitadas pela imagem, como num sonho que agrega elementos desconexos; entretanto são parte constitutiva da intimidade das pessoas. Desse modo, a dinamicidade da cena na tela remete à teatralização do aspecto onírico de enfrentamento de si, semelhante aos aspectos observados, sobretudo, em produções cinematográficas, nas quais as recriações das situações fantásticas parecem promover um envolvimento maior do espectador por meio de processos perceptivos imersivos. De acordo com Belting, na dimensão do

> espectador individual, a identificação com o olho da câmara é que estimula a sua imaginação, intensificada pelo contraste com a restrição do movimento corporal ao assento da sala de cinema. Desponta assim uma "sobreexcitação da percepção, que torna semelhantes os estados da alucinação e do sonho". O paradoxo da ida ao cinema consiste em que "o que se alucina e o que efetivamente há para ver". Assim, a experiencia cinematográfica, embora continue a sugerir a experiencia real, é semelhante ao estado do sonho e da emanação de imagens que não se podem controlar, embora pareça que resultem da produção pessoal.[312]

Vale lembrar que assistir a filmes em salas de projeção era uma opção bastante frequente na programação cultural dos anos 1980-90 em Curitiba, incluindo a exibição de filmes *cult* antigos nos cinemas mantidos pela FCC. Dessa forma, o impacto dessas imagens em movimento seria bastante significativo nos artistas que avolumavam o grupo de audiência frequente dessas sessões de filmes considerados clássicos da filmografia ocidental. Ademais, os filmes antigos fariam parte da "bagagem cinematográfica" de Cruz, sobretudo os de Bergman, Tarkovsky e Pasolini[313]. Tendo isso em vista, parece plausível a referência teatral/fílmica do quadro *Aquário* feita por Mariza Bertoli, para a qual o enfrentamento das figuras no quadro remeteria "ao filme de Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo* (Suécia – 1956), baseado na sua peça teatral *Tramalning*".[314] Assim como na representação cinematográfica do cavaleiro medieval em um jogo dialógico com a morte, segundo Bertoli, numa espécie de "alegoria do homem em busca do sentido da vida", Raul teria se projetado no personagem engravatado de sua pintura, que encara a morte representada pela figura misteriosa, encapuzada pelo manto escuro.

---

[312] BELTING, Hans. Op. cit., 2014, p. 102.
[313] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.
[314] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 88.

> Aquário (1985), pintura acrílica sobre tela, é uma obra que nos mostra como o artista une o teatro à pintura e poderia, na minha interpretação, chamar-se *Diálogo com a morte*. O artista, jovem (28 anos), faz-se personagem da cena para desacatar a morte. Apresenta-se diante da morte na figura de um sedutor de terno e gravata, chapéu e rosa vermelha no peito. O Sedutor parece indagar com paixão pela vida: Por quê? [315]

Apesar de algumas semelhanças entre a personagem encoberta e a morte no referido filme de Bergman (sobretudo no rosto parecendo uma máscara branca), essa associação não é explicitada por Raul, que preferia preservar as ambiguidades interpretativas. Além disso, o material do qual se originavam as suas obras "era uma coisa interior", conforme comentou Zanchi, "não uma coisa pensada, fotografada, colhida de fora para a tela".[316] Contudo, é interessante observar a existência de referências imagéticas construídas culturalmente, as quais poderiam surgir involuntariamente pelos processos imersivos adotados por Raul. Nesse sentido, segundo Paulo Emílio Gomes,

> Não temos meios de saber se a personagem cinematográfica adquirirá permanência. [...] Como as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens. Ainda aqui o filme trará a sua contribuição destacada à imensa fantasia da memória do mundo. Napoleão é transmitido através de palavras e das imagens estilizadas e fixas da pintura e da estatuária. Hitler terá tudo isso acrescido das imagens em movimento e estilizadas pelo branco e preto e outras imperfeições do registro cinematográfico.[317]

Entende-se que as colocações de Gomes ajudam a avaliar as influências memorativas, dos personagens retratados na linguagem do cinema, o que pode ser ampliado para outras figuras representadas por Raul. Isso estaria, talvez, implícito no depoimento de Cruz sobre o seu fazer artístico: "é um processo de reciclagem dentro de mim, existem coisas muito profundas que eu não sei de onde vêm. Existem outras, em contrapartida, que eu reconheço, certos fatores da época que estou vivendo ou já passei".[318] Deste modo, poder-se-ia imaginar que ao pintar certas obras, Raul teria, talvez, referenciado produções fílmicas, ajustando os personagens e cenas à sua poética. Uma vez que, de acordo com a explicação de Belting

> As nossas imagens interiores nem sempre são de natureza individual, mas, mesmo se forem de origem coletiva, são de tal modo interiorizadas por nós que as temos por genuínas imagens nossas. As imagens coletivas significam, pois, que, ainda que recebamos o mundo como indivíduos, fazemo-lo de modo coletivo e com um olhar historicamente determinado.[319]

Essas colocações de Belting se mostram coerentes para se pensar sobre a produção de

---

[315] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 87.
[316] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.
[317] GOMES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio, *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 118-119.
[318] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.
[319] BELTING, Hans. Op. Cit. 2014, p. 33.

Raul Cruz, o qual manifestou seu interesse nos temas existenciais do ser humano e na vida compartilhada pela coletividade. Em concordância com Ivo Mesquita, "pela linguagem pictórica do presente", a obra de Raul Cruz seria "indutora da angústia que as engendra e liberação ao mesmo tempo. O resultado é um eloquente e construído testemunho de uma obra em diferentes meios que celebra algo além do imediato histórico, pois ela batalha para escapar da obviedade da vida urbana"[320].

Por outro lado, o artista não deixaria de representar também os embates no convívio cotidiano em sociedade, temática especificamente abordada na constante produção gráfica do artista: no desenho, com sua intensa produção desde a infância, e também nas técnicas de gravura, com as quais Raul prosseguiu em suas experimentações artísticas produzindo em diversos tipos de matrizes. Assim, também em 1985, o artista realizou uma exposição individual de desenhos inéditos no restaurante Bife Sujo, e reapresentou no SESC a série de gravuras classificadas por Cruz como *litonovela*. Essa série com dez imagens litográficas intitulada *A Rosa* de 1984 (fig. 134, Anexo 3), era uma explicita referência à linguagem narrativa sequencial das populares revistas de fotonovelas. Com uma dose de humor sardônico, nessas impressões com formatos variados e proporções reduzidas, Raul compôs um encadeamento dramático passional que envolve cenas de um casamento, entre um homem e uma mulher, e outras que indicam uma relação amorosa entre o referido personagem e um outro homem. A trama transcorre em cenários curitibanos e também portuários, possivelmente com referências parnanguaras, "onde os planos e o desenvolvimento da ação se aproximam de um filme *noir*"[321].

Mais tarde, Segundo Bertoli, "Raul viu as xilogravuras de Lasar Segall e, impressionado, foi buscar uma técnica mais direta de gravar, que assegurasse aquela síntese que havia visto e que não dependesse de etapas e matrizes complicadas. Encontrou o linóleo, uma resina que não opõe resistência à goiva, adaptando-se à urgência do gesto do artista. O resultado gráfico é similar ao da xilogravura."[322]. De acordo com Renato Negrão, Cruz considerava esse "o material mais moderno e mais adequado às exigências de seu traço sintético e rápido". Dessa forma, "o figurativismo expressionista, a destreza na utilização do claro/escuro, a densidade psicológica e o caráter intimista e religioso de seu trabalho são valorizados pela especificidade da técnica, demonstrando a preocupação do artista com a atualização das várias dicções de sua linguagem".[323] Isso parece evidenciar uma proximidade entre as técnicas de linoleogravura e

---

[320] MESQUITA, Ivo. O Viajante dentro da noite. In: BANDEIRA, Denise et al. Catálogo do *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. Texto crítico, p. 7.
[321] BANDEIRA, Denise., *et. al*. Op. Cit., 1994. Apresentação, p. 4.
[322] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 75.
[323] NEGRÃO, Renato. Texto para o lançamento do álbum Raul Cruz/Linoleogravura. 4 abr. 1992. Setor de pesquisa do MAC/PR.

desenho no fazer artístico de Cruz. Ou melhor, poderia se dizer que a escolha do material e a forma d o artista compor suas matrizes seria influenciada pela sua prática gestual do desenho.

A B

C D

Figura 37: Desenhos de Raul Cruz sem título, todos em nanquim sobre papel.
A: 1984, 66x48 cm. ~ **B**: 1986, 23x10 cm. ~ **C**: 1986, 35x24 cm. ~ **D**: 1989, 48x34 cm
Fonte: Catálogo da exposição *Projeto Raul Cruz* (1994).

De maneira geral, pode-se verificar nos desenhos de Raul Cruz a força das figuras sinteticamente elaboradas por seu traço vigoroso, com gestos soltos e ao mesmo tempo precisos.

Essa habilidade seria fruto de sua intensa prática, mas também pode ser relacionada com a produção de desenhos de outros artistas, como a de Poty (fig. 135 e 136, Anexo 3), referenciado por Raul como um de seus "professores" fora da escola. Contudo, em sua economia de traços, Raul incorpora às suas composições os espaços em branco das folhas de papel, com significativas áreas vazia, nas quais o olhar tende a completar as cenas com figuras de contornos apenas sugeridos. Esse efeito, em que o observador completa as formas, é um fenômeno associado por Richard Wollheim ao que acontece quando se identificam figuras nas nuvens. Sobre isto, o autor comentou: "Chegamos a uma melhor noção do alcance da visão quando lembramos, por exemplo, que se pode ver uma coisa mesmo sem enxergar todas as suas partes".[324] Essa característica ótica seria utilizada por Raul Cruz como um recurso expressivo em seus desenhos, com os quais ele estimula a percepção imaginativa das pessoas para completar seus personagens anônimos. Por conseguinte, os quatro desenhos dispostos aqui em sequência (fig. 37 - A, B, C e D) compõem um possível encadeamento narrativo, na forma de uma história em quadrinhos com inspiração em um mistério criminal noticiado nas páginas policiais dos antigos tabloides sangrentos. Ou, ainda, as cenas esboçadas poderiam ser adicionadas a um *storyboard* de filme de suspense e assassinatos roteirizado a partir de um romance enigmático de Agatha Christie. Mas, apesar das conexões que as ações representadas suscitam, essas figuras traçadas em nanquim foram feitas de forma independente em diferentes épocas da trajetória do artista. Dessa forma, esses trabalhos exemplificam algumas interrelações das temáticas abordadas por Raul Cruz.

O desenho A, feito em 1984, representa uma cena urbana em torno de um carro empresarial, conforme indicam as inscrições na porta. Nesse, o clima de suspense é sugerido pelas figuras em planos diferentes: uma sentada no banco traseiro do automóvel, com a mão apoiada para fora da janela e olhar desolado na direção do observador; a outra aparece de costas saindo da parte de trás do veículo, com o rosto de perfil e olhar um tanto suspeito, voltado para fora da cena. Por seu turno, o desenho B, realizado em 1986, apresenta uma violenta cena de esfaqueamento, na qual o agressor posicionado atrás da vítima com um rosto demoníaco, avança seu braço pela lateral do tronco para golpeá-la com uma faca. De sua parte, a vítima tem expressão aterradora, com o corpo todo esticado (seus braços e pernas alongados) sugerem um movimento para trás, como que a pessoa estivesse sendo puxada pelo golpe em seu estomago. Nada obstante, numa observação mais prolongada os dois corpos desenhados ali parecem embaralhados um no outro. O desenho C, também de 1986, representa uma cena de crime composta por linhas dissipantes, sugerindo um assassinato no qual a vítima, com corpo

[324] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 65.

desfalecido, parece se esvair pelo chão. À medida que a mulher de costas (provável homicida) está em pé sobre o morto, com a arma em punho e postura cabisbaixa, suscitando motivações passionais para o ato. Nesses dois desenhos (B e C), nota-se que o artista representou explicitamente as ações de violência. Uma característica que apareceria especificamente em algumas de suas composições em nanquim sobre papel, linguagem em que Cruz adotou esse tipo de representação. Ademais, essas três cenas remetem à colocação de Costa Pinto sobre os desenhos de Cruz como

> ensaios para outras incursões, mostram as marcas dos instrumentos gráficos. Arrojado na colocação do traço sobre o papel, ele o faz com agressividade e velocidade, elementos marcantes do cotidiano da cidade, quase que a roubar da câmera a rapidez do diafragma, num fotografar de personagens/tipo do território urbanizado.[325]

Por outro lado, o desenho D, de 1989, exibe um cenário intimista; um quarto vazio com candelabro apagado sobre o criado mudo, cama de solteiro e ar nostálgico – quem sabe marcado pela ausência de alguém. A representação de interiores de quartos seria também elaborada por Raul em algumas pinturas. Por exemplo, *A cama do artista* (1985, fig. 52), obra emblemática na produção do artista, presente na referida exposição *Pintura*, e analisada no próximo capítulo. Essa correlação entre suas produções de desenho e pintura seria comentada por ele em 1987: "Quando aprendi a valorizar a minha pintura, aprendi a valorizar o meu desenho. As duas coisas cresceram independentes de tal forma que hoje podem se intercalar de novo. Antes eram misturadas por falta de compreensão de um e de outro"[326]. Mas o diálogo entre linguagens na produção de Raul Cruz incluía também poesias, escritas por ele ou por seu parceiro Renato. Um desses textos poéticos foi inspirado no referido quadro *A cama do artista*, e incluído no folheto da Galeria de Arte Banestado de 1985, em meio a fotografias performativas produzidas por Cruz junto à U.A.I.C.. Essa sequência de imagens foi feita como uma fotonovela, composta com vultos de pessoas sombreadas em cena que remetem ao assassinato a facadas no chuveiro do filme *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock (fig. 138 e 139, Anexo 3).

A associação de Raul Cruz com o grupo de artistas, como visto, seria fruto de sua inquietação e valorização nas experimentações coletivas e também como forma de crescimento e aprendizado no fazer compartilhado. Isso possibilitaria que o artista atuasse também nas linguagens performativas da dança e do teatro. Assim, em 1984 Raul daria seguimento às suas experiências coletivas participando da U.A.I.C., conforme relatado por ele:

> Tenho participado ativamente de grupos e na formação de grupos para trabalhos em artes o que considero fundamental para o crescimento do artista e da produção artística de uma sociedade. Participei dos grupos Convergência, Bicicleta, Moto Contínuo e

[325] PINTO, Sérgio da Costa. Op. Cit., 1984.
[326] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit. 1987, p. 5.

> atualmente sou membro da U.A.I.C. União de Artistas Independentes Contemporâneos, onde atuo como supervisor visual, cenógrafo, figurinista e também como artista plástico independente, pois o grupo além de ter sua procura comum, a união de trabalhos de diferentes áreas da arte em espetáculos de sala, funciona também como uma espécie de associação e produtora, que visa garantir ao artista uma estrutura livre de pressões ou compromissos mais duradouros com firmas ou entidades.[327]

Figura 38: Fotografia de Ivan Bueno de uma cena do espetáculo *Como 3 e 3 são 7*, 1986, da U.A.I.C., com as bailarinas-atrizes Lu Grimaldi e Berenice Urban, coreografia de Val Folly, cenário e figurino de Raul Cruz
Fonte: Foca Cruz (2008). Acervo da família do artista.

Essa nova empreitada junto a outros artistas teria acontecido por um ímpeto de Raul, uma vontade sua em atuar nessa área teatral, como declarado pelo artista, que teria sido levado a fazer parte da U.A.I.C. por meio de seu amigo Beto Perna (produtor do grupo)[328]. De acordo

[327] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

[328] Raul Cruz relatou para Izabella Zanchi teria sido por meio de seu "amigo, Beto Perna, que dançava na Companhia da Rita Pavão, além de mais algumas amigas, que juntos, formavam um gruo de dança, a U.A.I.C.. Eu dizia: 'Beto, quando vocês forem montar um espetáculo, deixe eu fazer o cenário', naquela coisa ainda de pedir. Eu tinha um sonho de fazer cenário. Até que um belo dia, o grupo foi num vernissage de uma exposição minha, e achou que tinha tudo a ver com o que eles buscavam na dança, então me convidaram para criar o cenário da sua próxima montagem, 'Olha o Delírio, a mais ousada do grupo até então. Foi o primeiro e melhor cenário que fiz até hoje". CRUZ, Raul. Depoimento transcrito, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 11º mai. 988, p. 19.

com Foca, teria sido "a proximidade com a dança que trouxe o teatro" na atuação de Raul Cruz[329], e seria com esse grupo, inicialmente formato por bailarinos, que ele realizou a sua primeira incursão (depois de adulto) elaborando cenários e figurinos para o espetáculo musical *Olha o delírio* (1984). Mais tarde, com o mesmo grupo, ele faria o cenário e figurino para a peça de dança-teatro *Como 3 e 3 são 7* (1986). No registro fotográfico da peça (fig. 38) se vê o traço gestual característico de Raul Cruz em parte do cenário e figurinos produzidos por ele com a U.A.I.C.. Contudo, a sintonia entre o artista e os participantes do grupo, seria mais ampla do que é perceptível no visual um tanto nostálgico e na postura das bailarinas-atrizes em atuação na foto do espetáculo (fig. 38). Mais tarde Raul expandiria sua atuação para a condução dos espetáculos. Conforme relatado por Beto Perna, Cruz seria convidado a participar da U.A.I.C após os componentes do grupo perceberem a necessidade de agregar profissionais de áreas complementares à dança. Então, quando houve a proposta da remontagem da peça *Olha o Delírio* (o diretor Jorge Monclar já teria retornado para o Rio de Janeiro), Rocio Infante pediria a Raul Cruz para ajudar na organização, pois ele já havia feito o cenário, acompanhado todos os ensaios e observado as cenas. Desse modo, Raul passou a trabalhar com peças de dança-teatro. "Ele remontou o espetáculo [...], já foi sabendo tudo o que ele queria [...] com essa postura já de diretor". Perna contou, ainda, sobre as experiências anteriores de Cruz como dançarino e coreógrafo, ou seja, reafirmou a forte afinidade e vivência do artista com a dança, o que influenciaria na sua produção[330].

A partir de suas primeiras atuações na área teatral, Raul Cruz recebeu novos convites e realizou outros cenários e figurinos para espetáculos de dança e de teatro. Nessa área, destacam-se suas criações de cenários para o espetáculo *Uma caixa de outras coisas* (realizada em 1986 por Clarice Abujamra na cidade de São Paulo, sob a direção de Antônio Abujamra), e para a premiada peça *Do outro lado da paixão* (inspirada na vida e obra de Lewis Carroll e dirigida por Marcelo Marchioro em 1986). Mesmo depois de elaborar suas próprias peças, o artista criou o cenário da peça *Bruxas de Salem* (com direção de Marcelo Marchioro em 1990), pelo qual ele foi premiado com o Troféu Gralha Azul[331]. Além disso, Raul participaria do meio teatral também com sua produção visual, sobretudo com suas gravuras, incluídas nos materiais impressos de produções cênicas. Como foi o caso da peça *Bruxas de Salem*, para a qual Cruz também desenvolveu a programação visual incluindo a

---

[329] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

[330] PERNA, Beto. *Depoimento gravado*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[331] O Troféu Gralha Azul (premiação promovida pela Fundação Teatro Guaíra), foi concedida a Raul Cruz pelo cenário da peça *Bruxas de Salem*, na edição 1991-90. Disponível em: <teatroguaira.pr.gov.br>. Acesso em: 30 mai. 2019.

imagem de uma linoleogravura sua no folheto do espetáculo (fig. 39).

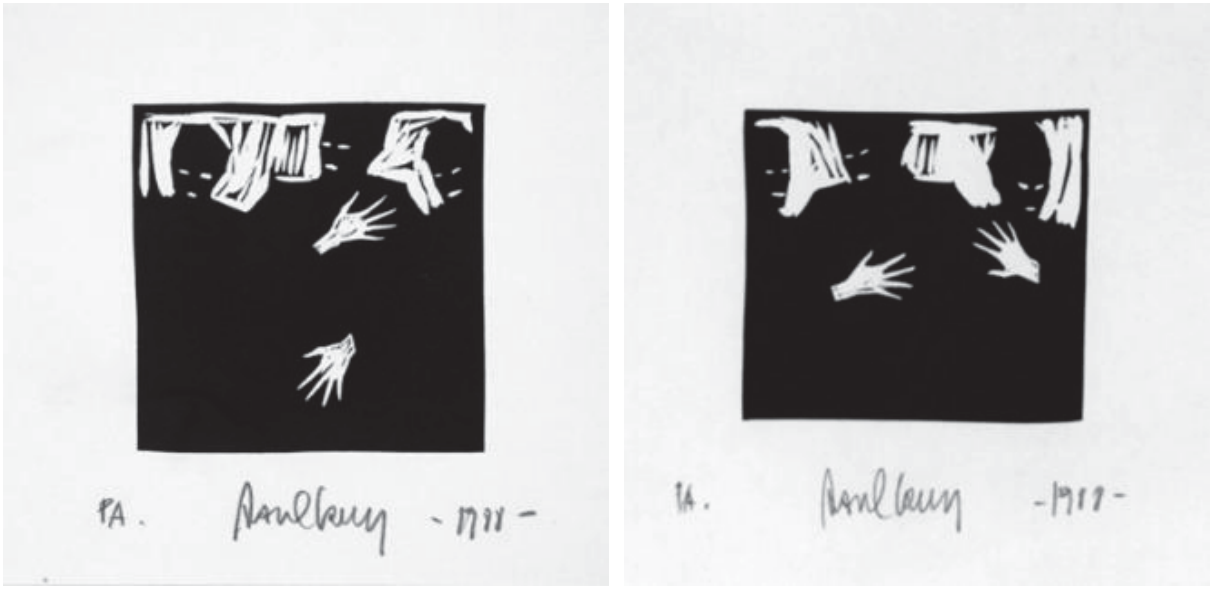


Figura 39: Raul Cruz, duas gravuras sem título ou *Bruxas de Salém*, 1988, linoleogravura, 23x32 cm (imagem13x13cm) cada. **Fonte**: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

O par de pequenas gravuras com três figuras em fundo preto foi produzido pelo artista em 1988 (como indica sua inscrição), e por ser anterior à produção teatral de Marchioro, supõe-se que essas não teriam sido necessariamente elaboradas como representações de bruxas. Porém, o clima de mistério em que as personagens estão envolvidas parece bastante adequado para a associação ao tema da peça, visto que são vultos sem especificidades de feições (nem mesmo quanto ao gênero), com as bocas e olhos assustadoramente iluminados em branco, envoltas pela dinamicidade do fundo criado com a irregularidade dos traços cavados, somado à expressividade das mãos, as quais parecem gesticular algum encantamento, ou a evocar uma maldição. Os trios de elementos eram recorrentes nas obras do artista, assim como as figuras fantásticas enigmaticamente representadas por suas sombras, conforme observado.

Para Raul Cruz, foi na produção de gravuras que ele encontrou uma necessidade de reorganizar seu fazer artístico, num outro aprendizado que aproximaria seus processos gráficos com o seu fazer teatral, pois, segundo ele: "são duas coisas que exigem método, paciência, disciplina, fica difícil pintar, que é uma coisa desregrada"[332]. Essa demanda comum entre as duas linguagens permitiria que o artista as conciliasse, pois nessas ele teria que se adequar às contingências com horários; fosse do funcionamento dos ateliês do Museu da Gravura (no Solar do Barão), ou da agenda de reuniões e ensaios para a realização das peças

[332] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

teatrais[333]. Ademais, a linguagem gráfica seria uma das formas pela qual o artista receberia apoio no seu enfrentamento com as complicações decorrentes da aids. Em 1992 alguns amigos gravuristas de Raul (seus colegas dos ateliês do Solar do Barão) acolheriam a proposta de Denise Roman e se mobilizariam para imprimir nove de suas matrizes em linóleo, compiladas no álbum Raul Cruz/Linoleogravuras[334] (Fig. 137, Anexo 3). A produção gráfica do artista foi comentada por Izabela Zanchi, que (na condição de também ser gravurista), considerou impressionante a maneira em que Cruz conseguia manter a mesma potência nas imagens, ainda que sem as cores vibrantes de sua pintura:

> como um artista que trabalha também com a cor, com a carga emocional da cor, pode transportar toda sua arte para um universo em preto e branco sem nenhuma perda dessa mesma carga emocional. Ali estão novamente as figuras densas, misteriosas, entrecortadas por mãos agudas, talvez criminosas ou apaixonadas, uma imensa profusão de significados estende-se aos nossos olhos quando contemplamos o universo plástico de Raul Cruz.[335]

Personagens performativos, figuras simbólicas

De todo o meu passado
Boas e más recordações
Quero viver meu presente
E lembrar tudo depois
Nessa vida passageira
Eu sou eu, você é você
Isso é o que mais me agrada
Isso é o que me faz dizer
Que vejo flores em você

De todo o meu passado
Boas e más recordações
Quero viver meu presente
E lembrar tudo depois
Nessa vida passageira
Eu sou eu, você é você
Isso é o que mais me agrada
Isso é o que me faz dizer
Que vejo flores em você
Que vejo flores em você

Edgard Scandurra (Ira), *Flores em Você*, 1986.[336]

A recorrência nos tipos de personagens representados por Raul Cruz foi notória. Apontada por vários autores e pelo próprio artista, que percebia-se produzindo as mesmas cenas, os mesmos dramas íntimos em diferentes meios. Segundo Paulo Reis, "essa intensidade do artista perpassou muitas de suas pinturas, como sua série de desenhos em nanquim sobre assassinatos (1986), no álbum Raul Cruz/Linoleogravuras (1992), no embate entre a espacialidade do papel e a linha

---

[333] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.
[334] ARAUJO, Adalice. O Museu da Gravura lança o álbum "Raul Cruz - Linoleogravura". *Gazeta do Povo*. Curitiba. 5 abr.1992.
[335] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1° mai. 1988, p. l8.
[336] SCANDURRA, Edgard. *Flores em Você*, In: Vivendo e não aprendendo - Ira. Rio de Janeiro: Warner 1986. Faixa 6.

negra contundente de seus últimos desenhos".[337] Dessa forma, é interessante atentar quanto ao caráter performativo[338] dos personagens elaborados por Cruz, independentemente do meio em que esses eram compostos, pois mesmo que elaborados em suportes planos suas figuras se mantêm em ação no espaço enquadrado. Então, seriam esses mesmos tipos de figuras que o artista levaria para suas novas experimentações com corpos em movimento noutros espaços cênicos.

Ainda no *evento Moto Contínuo*, como visto, Raul elaborou e conduziu sua primeira performance com a atuação colaborativa do seu amigo e parceiro profissional Beto Perna. Segundo Paulo Reis, ações como essa demonstram a pluralidade de atuações artísticas nos anos 1980, para além da dita "volta da pintura".

> Entre alguns jovens artistas de Curitiba havia inquietações semelhantes às do grupo paulista "3NÓS3" no período final dos anos 70 e início dos anos 80. Isto foi evidenciado e vivido pela reverberação do evento *Moto Contínuo* e na atuação crítica do grupo *Sensibilizar*. Ambos foram saudáveis notas dissonantes dentro das manifestações artísticas nacionais ou, melhor pontuando, daquilo que era assim legitimado e eleito como a arte dos anos 80. Não se propunha a volta de um meio ou linguagem, mas uma renovada operação de pensamento, articulação e postura perante a arte, suas instituições, meio e sociedade.[339]

Então, mesmo que Raul atuasse como pintor e se mostrasse nostálgico quanto à sua relação com as práticas pictóricas, a postura dele diante daquele momento político de reconquistas, de retomar as ruas, repercutiria profundamente no conjunto de sua produção. Na posição de artista, Cruz percebia a necessidade de mudança nas posturas e acreditava que não se podia desperdiçar tempo se preocupando com uma "carreira promissora", sentia uma urgência em atingir os outros, em produzir algo que interagisse com o maior número de pessoas possível.

> A pintura só, como linguagem, já não basta. O processo é muito demorado, até funcionar demora muito. O quadro tem que sair daqui, ir para uma exposição que só uma camada vai ver e o que eu quero atingir é muito mais que essa camada que frequenta galerias; com o teatro e a performance eu mato outra sede, que é dizer: 'olha aqui, você que não vai a galerias: aqui no meio da rua está a minha cena, você vai passar reto e vai para casa mas vai com ela na cabeça. Vai operando, modificando.[340]

Quando Raul concedeu esse depoimento a Zanchi em 1988, ele já tinha realizado outras obras performativas, mantendo-se como propositor/diretor, e continuou manifestando seu ímpeto de ocupar os espaços públicos, de expandir suas possibilidades como artista. Apesar de

---

[337] REIS, Paulo. Op. Cit., 2016, p. 7.

[338] As diversas conceituações para os termos "performativo" e/ou "performatividade" partem dos escritos de John Langshaw Austin, que tratava sobre a linguagem textual. Contudo, esse filósofo inglês considerou: "O termo "performativo" será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo "imperativo". Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo "ação", e indica que ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação". AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990, p. 25.

[339] REIS, Paulo. Op. Cit., 2009.

[340] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

mostrar essa vontade de instigar as pessoas nas vias da cidade, após o *evento Moto Contínuo* suas propostas de performance e produções na área teatral, salvo exceções, concentrar-se-iam em ambientes internos com raras incursões urbanas.

Afora isso, pela maneira de Cruz elaborar suas propostas performativas, pode-se notar que haviam aproximações entre suas performances e suas peças de teatro. Ele inclusive se refere as essas linguagens de maneira conjunta, dizendo que com elas ele saciaria uma "outra sede". De qualquer forma, percebe-se continuidade poética em todas as linguagens em que Raul Cruz atuava. De acordo com a observação de Paulo Reis: "As performances elaboradas pelo artista guardavam um diálogo muito próximo com sua pintura e as pesquisas em teatro, ambas de caráter simbólico muito acentuado".[341] Além de tudo, segundo Amy Dempsey, a linguagem da performance tem por essência certa indefinição que abre para diferentes concepções de propostas.

> A performance como meio de expressão continuou a ganhar ímpeto durante o final da década de 60 e nos anos 70, assumindo com frequência a forma de *body art*. Desde então, além de explorar questões relevantes para o universo da arte, os artistas performáticos vêm criando uma obra que se referência a questões sociológicas mais amplas de nossa época. [...] A arte performática surgiu de várias fontes – a arte, os musicais, o *vaudeville*, a dança, o teatro, o *rock 'n' roll*, os [vídeo] musicais, o cinema, o cabaré, a cultura dos clubes, o ativismo político etc. – e nem nos anos 70, tornou-se um gênero bem estabelecido, com sua própria história. [...] Na natureza indefinível da arte performática é que reside sua força. Isso é responsável pelo contínuo apelo da performance como uma possibilidade de escolha para muitos artistas.[342]

Nesta descrição da autora, fica explícita a amplitude de aplicações das ações performáticas, uma característica que pode ser assumida como parte da potência da linguagem. Isso parece incluir o estranhamento causado por propostas em que o público (especialmente os desavisados) não consegue processar o que está sendo apresentado. Essa sensação seria valorizada pelos integrantes da U.A.I.C., e observável nas performances de Raul Cruz, como na *Ikebana – a estética do aborto*, (1987), "apresentada no Solar do Barão, como evento paralelo ao 1º Encontro de Artistas Plásticos do Paraná, por Renato Negrão, Jacqueline Daher e Beto Perna".[343] Este último escreveu sobre essa performance para Paulo Reis:

> Cenário quase vazio, um leve cheiro de formol no ar, apenas um retângulo grande de plástico preto no chão, nele uma pedra/Beto com um **galho seco** apoiado nela. A enfermeira/Jaqueline entra e prepara a sala, coloca pedaços de algodão com objetos inusitados, um em cada pedaço, prepara a **cadeira giratória** e traz o grávido/Renato. Começa uma música (tambores?) e tudo acontece: Renato aborta e vira flor. Jacqueline vira pedra. Eu viro árvore.[344]

---

[341] REIS, Paulo. Op. Cit., 2010, p. 117.
[342] DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 222.
[343] REIS, Paulo. Op. Cit., 2010, p. 117.
[344] PERNA, Beto. *Texto encaminhado a Paulo Reis*. REIS, Paulo. In: REIS, Paulo. Op. Cit., 2010, p. 117.

Figura 40: Raul Cruz, *Ikebana- a estética do aborto*, 1987. *Still* de vídeo documental da proposta de performance com atuação de Jacqueline Daher Beto Perna, Renato Negrão (nessa sequência) apresentada na Sala Scabi/Solar do Barão. **Fonte**: Paulo Reis (2010).

No frame do vídeo documental da performance *Ikebana*, se vêem os três parceiros artísticos de Raul em atuação com os elementos descritos por Perna, no amplo espaço da sala Scabi (situada no último andar do Solar do Barão). Jacqueline como "a enfermeira", está vestida com uma espécie de camisa branca extragrande. Sentada de lado na cadeira giratória ela deixa ver as suas pernas entrelaçadas e desnudas, apoiadas na ponta de um dos pés na base metálica do móvel. A amiga-atriz tem ainda um volume escuro indefinido na cabeça e seu cotovelo direto está dobrado apontando para o alto. Beto, como "uma pedra" que se transmuta em "ávore", está posicionado de lado (voltado para Jacqueline), em um plano posterior, ocultado pela penumbra. Ele tem o corpo seminu e as pernas espaçadas, parcialmente encoberto por um tecido escuro, o qual é tensionado pelo galho empunhado por ele, que o suspende enquanto curva expressivamente o corpo, deixando a cabeça cair para trás. Renato, como "o grávido", vestido com roupas claras e um chapéu escuro indefinível (Seria um quepe de enfermeira?), está posicionado mais abaixo em um plano anterior. Parece que ele estaria sentado sobre suas pernas com o corpo curvado para frente e o braço junto à barriga, como a exprimir dor no ventre.

Esses personagens são iluminados por uma fonte de luz dirigida, a qual reforça a carga dramática da cena composta pelas mesmas pessoas que atuavam nas peças teatrais de Cruz. Renato grávido (seguindo a indicação do título), seria o personagem tema da performance, em

uma liberdade poética com a subversão das funções fisiológicas - masculina e feminina - de reprodução humana. Jaqueline estaria na posição de mediadora da ação abortiva, enquanto todos eram vinculados a elementos da natureza, em um arranjo quase paisagístico no quadro performativo. A partir dessas observações, pode-se perceber que haveria algo de selvagem nas figuras dessa recriação de ambiente hospitalar – certa deformação/distorção em transformação. Pelo que se vê no *frame* do vídeo pode-se perceber a teatralidade da proposta de Raul Cruz, a qual pouco diferiria das suas peças: tanto na forma compositiva da cena, com na interpretação de personagens em espaço neutro e iluminação lateral; quanto pela postura de Raul como propositor/diretor. Além disso, a atuação dos personagens na performance parece se assemelhar à interpretação coreografada dos personagens nas peças.

É importante sublinhar que o ecletismo das linhas de atuação de Raul Cruz se mostrava em sintonia com a época de retomada das liberdades dos anos 1980, na qual, como lembrado por Paulo Reis, acontecia "uma renovada operação de pensamento, articulação e postura perante a arte, suas instituições, meio e sociedade"[345]. Nesse sentido, os artistas experimentavam outros meios para se expressar, com ações que demonstravam uma ressignificação da presença deles mesmos enquanto produtores de arte e atores culturais na cidade. Essa inquietação compartilhada, como visto, os levaria a ocupar os ambientes públicos urbanos, e também os espaços institucionais, em especial aqueles onde a arte deveria estar/acontecer. Assim, as aberturas de exposições em Curitiba seriam adotadas como palco para expressões performativas de si, como no caso dos *darks*, ou de ações na forma de *happenings*/performances – a exemplo da realizada na abertura da exposição *Pinturas,* de Raul Cruz. Uma presença poética emblemática nos *vernissages* dos anos 1980, era o performático Hélio Leites[346], o qual

> distribui e afixa seus botões (pequenos adesivos em forma de círculo desenhados minuciosamente ou realizados com colagens) na roupa do público em aberturas de exposição. Eles muitas vezes eram elaborados especialmente para o evento em questão, mas também se referiam a outras questões, como poesia, certas efemérides ou preocupações ecológicas.[347]

Para além das galerias e instituições oficiais, haviam também os locais alternativos para se expor, como o Bife Sujo (no qual Raul expõe seus desenhos em 1985), e o Camarim

---

[345] REIS, Paulo. Op. Cit., 2009.

[346] A atuação performativa de Leites nas aberturas de exposições aconteceu mais intensamente na década de 1980-90, mas continua acontecendo nos espaços públicos: em sua barraca na feira dominical do Largo da Ordem e em outros eventos do meio artístico de Curitiba. Em sua produção, segundo Maria José Justino, o artista "investe na vertente simbólica da arte contemporânea. Distancia-se da *minimal art*, do princípio da economia, da elegância. É um artista do excesso. Narrativo, contador de histórias, performático, irreverente, inteligentíssimo. Ficou conhecido pela criação do Museu Casa do Botão, museu ambulante que tem o próprio corpo do artista e suas vestes como suporte" JUSTINO, Maria José. Op. Cit., 2010a, p. 15.

[347] REIS, Paulo. Op. Cit., 2010, p. 110-111.

Ensaios Bar, ambiente boêmio com *jam sessions* de jazz, frequentado pela classe artística curitibana, local que tinha, por exemplo, Paulo Leminski como *habitué*. Foi nesse ambiente culturalmente efervescente que Rossana Guimarães apresentou uma proposta performática (fig. 133, Anexo 3), na sua exposição *Máscaras*. De acordo com Paulo Reis,

> os elementos simbólicos nas performances da artista estão também presentes na sua pesquisa de pintura, desenho, objeto e gravura. Sua mitopoética, que reverbera elementos arquetípicos, entrelaça-se com a potência de uma obra em permanente embate e, ao mesmo tempo, sintonia com sua época. [...] Em 1986, na exposição "Máscaras" mostrada no Camarim Ensaios Bar, foi apresentada a performance na qual três performers (a artista, Maria Adélia e Vania Schittenhelm), como num teatro de *cabaret*, portavam os vestidos-objetos produzidos por Rossana e encarnavam as personagens mulher peixe, mulher *punk* e noiva dálmata.[348]

Percebe-se que na performance de Rossana (bem como nas propostas de Raul) havia algo de teatral, com a definição de personagens e a conotação de *cabaret*. Mas essa não era a única afinidade entre os artistas, pois haviam outras confluências entre as produções desses parceiros artísticos do *Evento Moto Contínuo*, das quais podem se sublinhar as abordagens simbólicas e os processos intuitivos[349]. No caso específico da performance mencionada, pode-se ainda observar certa aproximação entre os dois artistas na maneira em que Rossana representou expressivas deformações nos vestidos-objetos, com os quais a artista evidenciava o papel das vestimentas como máscaras sociais. Com isso, a artista demonstrava querer transfigurar esse artifício pelo qual os cidadãos se exteriorizam como personagens, assumem seus papéis em diferentes situações da vida compartilhada. "S*ua cuique persona* ou 'a cada qual a sua máscara'", conforme pontuado por Belting, para quem esse aforismo "joga aqui, como a expressão retórica, com o duplo significado antigo do conceito de *persona* como máscara ou papel que o indivíduo assume na sociedade, tal como o ator no teatro"[350]. Uma questão também presente em obras de Cruz, como a performance na qual ele caracterizou Beto Perna como uma mulher (fig. 132, Anexo 3). Além disso, Rossana demonstrava estabelecer um diálogo com o seu momento histórico, elaborando a personagem "mulher *punk"*, por exemplo.

Por outro lado, Raul Cruz se envolveria mais diretamente na área teatral, a ponto de se propor a escrever e dirigir espetáculos cênicos. Conforme pontuado por Foca, o artista teria aprendido a "montar cenas" com a dança, sobretudo com Clarice Abujamra, Val Folly e Rocio Infante: "Isso na época vinha da Pina Bausch, Susanne Linke, [bailarinas-coreógrafas alemãs] que eram as grandes influências". Dessa maneira, "a primeira peça dele, *Cartas a Pierre Rivière*

---

[348] REIS, Paulo. Op. Cit., 2010, p. 118.

[349] Em declaração Raul falou sobre a Rossana e ele compartilharem a forma de elaborarem seus trabalhos partindo de inspirações, não pela racionalização/conceituação. CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba-PR, 26 out. 1990.

[350] BELTING, Hans. Op. Cit. 2014, p. 172.

[abordada no capítulo 3], eram cenas, nem performance, nem teatro, era quase dança, [...] ele descobriu que daria pra fazer os quadros dele em movimento"[351]. Em alinhamento com Foca, Beto Perna relatou que depois de sua experiência com o fazer teatral na remontagem de *Olha o Delírio*, Cruz chamaria alguns amigos para participar de uma reconfiguração da U.A.I.C. (inativa na época) por meio de um novo projeto. Essa seria a sua primeira produção cênica madura, ou, nas palavras de Perna, o "primeiro trabalho autoral do Raul" com teatro, no qual incluiria outros participantes como "os Daher" (a Jacqueline, e posteriormente a Isabelle e o Paulo), além do próprio Beto, e do Renato, que já integravam o grupo. Contudo, em consequência da afinidade deles com a "área de dança-teatro", esse espetáculo era basicamente "um trabalho de imagens", e, por conseguinte, o artista criaria sua própria dramaturgia[352]. Conclui-se, então, que por meio de um fazer teatral experimental, intuitivo, Raul Cruz conseguiria diferenciar-se justamente por ele não ter formação na área[353]. E, por assumir nos palcos as suas diferentes experiências artísticas, pode-se aproximar o trabalho cênico de Cruz com aquilo que Josette Féral chamou de "*teatro performativo*"[354]. Isto é, semelhantemente às suas propostas de performance, Raul incorporaria às cenas teatrais a sua pesquisa estética nas artes visuais, somada à movimentação gestual coreográfica da dança. Ademais, por estar familiarizado com a manufatura de objetos, o artista se envolveria em todo o processo inerente à produção teatral, a ponto de também ir para a máquina de costura para fazer figurinos[355].

Após sua primeira experiência teatral independente, Raul declarou: "Aí me apaixonei pelo teatro. Dirigir também faria parte do meu aprendizado"[356]. Assim, ele deu continuidade à sua produção cênica, e no ano seguinte organizou seu próprio grupo, a Cia. das Índias de Teatro, seguindo a mesma linha do trabalho desenvolvido com a U.A.I.C., preservando boa parte dos participantes do grupo. Como relatado por Beto Perna:

---

[351] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

[352] PERNA, Beto. *Depoimento gravado*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[353] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18-19.

[354] "Existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos [...]. Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente [...], constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de *teatro performativo*". FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. *Sala Preta* - ECA/USP, São Paulo, v. 8, 28 nov. 2008, p. 197.

[355] De acordo com Foca, Raul se envolvia nos processos de manufatura das suas produções teatrais: "ele tinha essa coisa de construir a cena, fazer os próprios figurinos". CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

[356] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.

> com a mesma política da União dos Artistas, quer dizer: ele era o agregador. Todas as pessoas que trabalharam pra Companhia das Índias de Teatro nunca ganharam nada, porque a gente não vendia nada. Mas tínhamos iluminador – o Beto Bruel continuou fazendo as coisas. Nós construímos o cenário – a marcenaria e a costura do Guaíra, a gente acabava conseguindo que eles fizessem as coisas [para nós]. Eu produzia. Tudo era sempre a união de pessoas. Os fotógrafos sempre fizeram os trabalhos. Aí que ele fez *Grato Maria Bueno* [analisada no capítulo 3] com as três mulheres, e mais uns personagens que passavam, só faziam figuração.[357]

Desse modo, Cruz preferia conduzir de maneira aberta e compartilhada com os participantes, estimulava a participação de todos, mesmo já sabendo o que pretendia, e isso era um dos aspectos desencadeadores do envolvimento com o projeto. Segundo Foca Cruz, por essa maneira de construir espetáculos desenvolvida pelo artista, cada peça era elaborada à medida em que os encontros/ensaios aconteciam, e por isso não há textos da maioria dos espetáculos, dificultando novas montagens[358]. Para ter mais liberdade de ação, Cruz preferia manter a Cia. das Índias de Teatro sem profissionalizá-la, seja para evitar questões burocráticas ou para manter a independência do grupo. De acordo com Perna, isso se manteria como política do grupo desde o começo:

> Uma das coisas que começou a ter nesses anos oitenta era o ECAD e o sindicato – SATED. E eles começaram a fazer uma fiscalização grande. Então, pra fugir disso, a gente disse (isso depois se tornou uma bandeira) que o nosso teatro não era profissional, não tinha contrato entre as pessoas, que era tudo por amor. Um teatro amador na essência. Isso foi sempre a política, até a última peça que foi apresentada. Tudo isso era o teatro por amor, por envolvimento das pessoas. O que não indicava, absolutamente, perda de qualidade.[359]

A qualidade seria, inclusive, reconhecida, pois como descrito por Perna havia o envolvimento de muita gente competente e empenhada. O grupo conquistou os espaços e o apoio em instituições como a Fundação Teatro Guaíra[360]. De outra parte, para Foca, a opção por ser "amador por amor", teria ainda o intuito de conservar a liberdade criativa: Raul até teria lido sobre as técnicas e escolas de teatro, mas não queria se prender a nenhum estilo, ou regras do círculo profissional. Ou seja, Raul Cruz preferia se colocar como amador para fazer teatro à sua maneira[361]. Ademais, de acordo com Mafra, em meio a estagnação (também perceptível) na produção teatral curitibana na década de 1980, seriam os grupos amadores que chamariam a

---

[357] PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[358] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

[359] PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[360] O tradicional espaço teatral do Paraná, atual Centro Cultural Teatro Guaíra, tem origem na segunda metade do século 19, à época chamado de *Theatro São Theodoro*. Sua sede atual foi iniciada em 1952, e após ter passado por incêndio em 1970, é finalizada em 1974, com 16.900 metros quadrados de espaço total de auditórios (três salas de apresentações). Disponível em: <teatroguaira.pr.gov.br>. Acesso em: 30 mai. 2019.

[361] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

atenção da crítica especializada por sua inovação[362]. Em complemento a isso, Marcio Mattana (estudante de teatro à época), pontuou:

> era fora da academia que eu percebia apontarem as experiências de pesquisa em teatro que mais me interessavam. Nos anos 1989 a 1992, a Companhia das Índias de Raul Cruz era o coletivo que eu acompanhava com mais atenção. [...] é curioso perceber hoje a tensão entre amador e profissional, nas palavras de Raul Cruz, [...] merece atenção os argumentos que ele elencava ao insistir no caráter amador do grupo.[363]

Outro possível motivo para essa opção de Raul poderia estar atrelado à sua predileção por evitar trabalhar com atores profissionais, a partir de uma inspiração na produção fílmica do polêmico Pier Paolo Pasolini. Pois, a exemplo do autor/cineasta italiano, Cruz convidou não atores para atuar em suas produções. Contudo, no caso de Raul Cruz, a maioria das pessoas convidadas já faziam parte da sua rede de sociabilidade, algumas, como visto, bastante próximas do artista. Segundo Foca, isso seria parte da "sua capacidade de agregar pessoas", a qual ele teria "desde muito novo". Logo, "sabendo desse notável poder, ele o exercia e interferia ativamente na vida de quem ele se relacionava". Esse seu prazer em promover o desabrochar de potencialidades nas pessoas, seria "o lado missionário dele". [364] Tal papel foi desempenhado por Raul também no ambiente familiar, visto que teria sido por insistência de Raul que seu irmão mais novo, Foca, se dedicaria profissionalmente ao desenho (depois atuaria na área de design), e se envolveria na equipe técnica das peças[365]. Semelhantemente, a convite de Raul, outro irmão, Renato Cruz, revelar-se-ia um "excelente cenotécnico".[366] Assim, num sentido ampliado para os familiares, pode-se dizer que o artista preferia trabalhar com **amigos-atores** em suas peças, em um convívio apreciado por Cruz, que comentou sobre as diferenças entre seus processos coletivos e individuais:

> O teatro me abriu uma perspectiva muito louca dentro do meu trabalho. É um trabalho coletivo, e isso é uma *piração*. O trabalho do pintor é muito solitário, no teatro não; você trabalha com as pessoas troca, tem vida social através do teatro. Com a pintura você se isola, se perde se interioriza cada vez mais, e fica difícil o contato com a vida normal.[367]

Nota-se que a principal diferença em suas práticas estaria entre o fazer interiorizado sem hora para acabar, no qual incluía o desenho, e sobretudo a pintura. O artista chega a considerar ser "impossível pintar enquanto se faz teatro"[368]. De outro lado, Raul ampliaria sua produção de

---

[362] MAFRA, David. *Raul Cruz, um encenador contemporâneo*. 102 f. Dissertação. (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2005.
[363] MATTANA, Marcio. Teatro de grupo em Curitiba dos anos oitenta aos noventa. In: TORRES NETO, Walter Lima (org.). *À sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba: Kotter Editorial, 2018, p. 67.
[364] CRUZ, Foca. Op. Cit., 2008, p 4-5.
[365] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.
[366] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 36.
[367] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.
[368] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

gravuras também por conseguir concilia-la com os períodos de trabalho com o teatro. Não obstante a valorização dos trabalhos desenvolvidos em conjunto, Raul também se desgastava com os processos coletivos, dessa forma ele alternaria as duas linhas de produção, uma compensando a outra[369]: "O teatro me incentiva a pintar e a pintura me incentiva a fazer teatro – os dois se complementam".[370] Independentemente disso, a notável continuidade visual entre as diferentes linguagens pode ser observada no confrontamento entre essas.

Figura 41: Raul Cruz, pintura sem título, 1987, tinta acrílica sobre madeira, 30x20 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

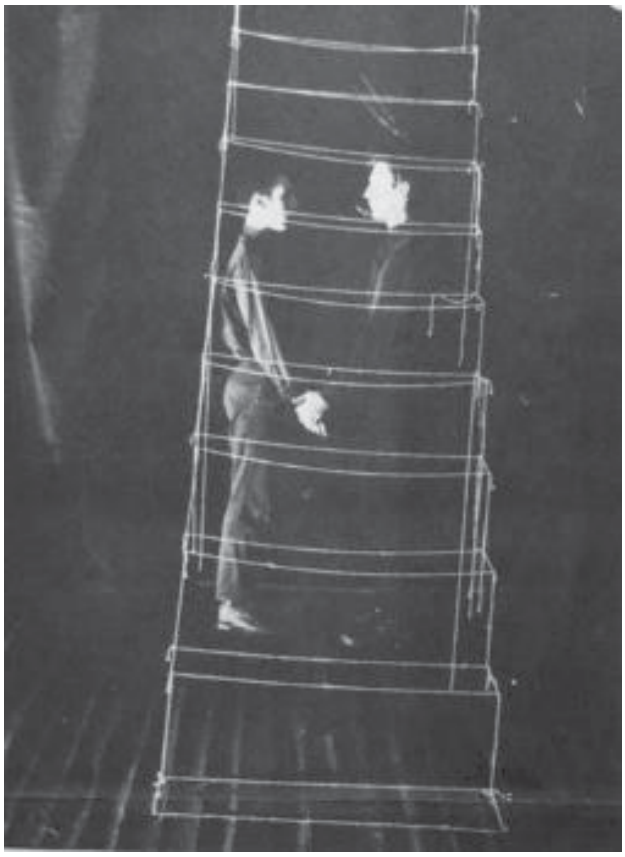


Figura 42: Raul Cruz, *Foz*, 1991, foto de cena da peça *Foz*.
Fonte: Jornal Correio de Notícias (28 jul. 1991).

Uma das aproximações entre a pintura e o teatro produzidos por Cruz pode ser apontada pela presença do desenho em ambas. Assim como observado no relógio feito pelo artista para o cenário do espetáculo *Como 3 e 3 são 7* (fig. 38), ao se colocar a reprodução da pintura sem título (fig. 41), ao lado do registro fotográfico da peça *Foz* (fig. 42), a semelhança entre as representações das escadas em uma e outra se mostra evidenciada. Além das linhas com maior descontinuidade nos traços em esgrafito na pintura, a transparência é comum às duas representações esboçadas do elemento cênico. Outras similaridades perceptíveis estão no clima

[369] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido à Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[370] CRUZ, Raul. *apud* GUIMARÃES, Mariângela. Recantos e figuras de Raul Cruz. *Jornal do estado*. Curitiba, 20 jun. 1992.

de mistério e nos tipos das figuras sombreadas dos personagens.

Na referida pintura, a escada é parte dos elementos que sugerem um espaço palaciano encoberto sobre fundo cinza com pincelas marcadas e esculturas de figuras humanas, representadas por riscos arranhados nas manchas geometrizadas em tinta azul. Atravessando esse ambiente, há duas figuras compostas por suas sombras e iluminadas por rebarbas amarelas que se espalham pela superfície pictórica, como um efeito de contraluz. De outro lado, na foto de cena da peça *Foz*, a escada tracejada por barbante branco abriga duas figuras masculinas em pé, posicionadas uma de frente para a outra, com as mãos dadas em gesto de apoio afetivo recíproco. O elemento cênico deixava visível ao público um momento íntimo dos dois personagens escondidos embaixo da escada. Esses são iluminados lateralmente por uma única fonte de luz, a qual quebra a penumbra de maneira dramática. Em reportagem sobre *Foz*, Marise Heleine considerou que a iluminação de Beto Bruel ("feita de sucata") criaria um "clima *noir*", o que complementava a percepção da jornalista de que nesse espetáculo Raul produzia "teatro com linguagem de cinema". A foto não mostrar a trama composta por Cruz para contar "a saga de uma família através de gerações [...] metade judia, metade cristã espanhola e portuguesa, a família Reyes traz à tona os valores judaico-cristãos que tanto nos dizem respeito"[371]. Para isso, Raul a teria escrito em um formato mais próximo do usual no teatro[372]. Porém, ele faria uma montagem bastante inusitada, em um antigo galpão adaptado[373], no qual treze atores atuavam "num espaço aberto que [confundia] palco e plateia numa intimidade cúmplice".[374] Era assim que o público tinha contato com a "história da família Reyes, ambientada no casarão da família". Uma "mansão decadente", na qual "vivos e mortos" coabitam, "passado, presente e futuro se fundem. Confundem-se"[375]. Heleine considerou que a maneira subjetiva de Cruz "fazer um teatro denso", atingiria diretamente no emocional: faria "com que cada espectador [construísse] a sua própria leitura. Uma Foz verdadeira onde desembocam todos os personagens, os personagens que existem dentro de nós, que fazem parte das nossas vidas. A gente deixa o teatro, mas o que a gente viu, fica. Preenche. Acompanha. Dá a sensação de plenitude".[376]

---

[371] HELEINE, Marise. Foz ou Raul, que bom que você é um chato. *Correio de Notícias*. Curitiba. 28 jul. 1991.

[372] PERNA, Beto. *Depoimento gravado*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[373] "O espetáculo foi montado no barracão da antiga fábrica de Fitas e Bandeiras Venske, cedido a Cia. pelos proprietários. Foi criada toda uma ambientação no prédio, que introduzia o espectador ao clima e estética do trabalho". Conforme relatado por Renato Negrão, havia, ainda, "uma pequena mostra das pinturas recentes de Raul, expostas no *foyer* do teatro". NEGRÃO, Renato. Foz a uma curitibaníssima viagem de Raul Cruz. *Correio de Notícias*. Curitiba. 25 ago. 1991.

[374] HELEINE, Marise. Op. Cit., 28 jul. 1991.

[375] NEGRÃO, Renato. Op. Cit., 25 ago. 1991.

[376] HELEINE, Marise. Op. Cit., 28 jul. 1991.

Curiosamente, essa seria a produção cênica de Raul Cruz com mais características autorreferentes, pois retrataria algumas de suas dez tias por parte de mãe com quem "Raul conviveu bastante [...] em Florianópolis, no casarão dos avós imigrantes libaneses"[377]. Segundo Beto Perna, também nessa produção as cenas eram todas meticulosamente coreografadas, e por conta de Raul ter dado vazão a coisas suas ("ele pôs aquilo pra fora"), foi a única que ele "pediu textualmente que não remontassem nunca mais"[378]. Questionado sobre o que o levaria a fazer uma tragédia, o artista respondeu: "porque eleva o espírito humano, judia, maltrata, mas nos dá ao final um sentido maior da própria felicidade", [...] "destruo uma família para que as pessoas pensem na construção"[379]. Em suas lembranças sobre o teatro de grupo em Curitiba nos anos 1980-90, Mattana pontua:

> A peça [da Cia das Índias] que ficou gravada mais nitidamente em minha memória foi *Foz*, por sua aura expressionista, pelo uso do espaço físico e, talvez de modo especial, pelo trabalho coletivo de um grande elenco jovem. Isso ecoava, para mim, o que de melhor eu havia visto nos festivais dos anos oitenta em termos de trabalho coletivo e continuado. E, ao mesmo tempo, tinha uma densidade própria do trabalho de Raul Cruz como diretor e dramaturgo.[380]

Dessa forma, mesmo conduzindo um grupo de teatro amador, Cruz seria reconhecido e premiado[381] por seu trabalho com a Cia. na peça *Foz*. Uma elaborada produção que, segundo Renato Negrão, era resultado "da pesquisa que o grupo" desenvolvia, num resgate e recriação de "todos os trabalhos anteriores do Raul"[382]. Contudo, é preciso observar que, se por um lado o artista faria teatro a partir de sua perspectiva como pintor, somando à sua dramaturgia o seu fazer estético, de outra parte, era de se esperar que a intensa experiência de Raul Cruz no teatro afetasse sua produção visual. Segundo Izabella Zanchi, o próprio artista teria chamado "a atenção para a dramaturgia cênica de seu trabalho plástico, que o teatro veio aperfeiçoar no próprio teatro e acrescentar na pintura"[383]. De acordo com o texto escrito por Foca Cruz, Raul

> aprendeu a "pintar" com a luz, com o cenário e os atores, como gostava de dizer. Acho até que sua pintura e seu desenho cresceram muito depois do teatro, afinal, adorava o drama e essa influência das artes cênicas permeia toda a sua obra. Ele e Clarice [Abujamra] concordavam que a pintura e a dança são irmãs.[384]

---

[377] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

[378] PERNA, Beto. *Depoimento gravado*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[379] CRUZ, Raul. *apud* HELEINE, Marise. Op. Cit., 28 jul. 1991.

[380] MATTANA, Marcio. Op. Cit., 2018, p. 67.

[381] Apesar de ser uma premiação da produção cênica profissional local, Raul Cruz recebeu uma Menção Honrosa do Troféu Gralha Azul, pelo seu trabalho na peça *Foz* – Curitiba (1992-91). Disponível em: <teatroguaira.pr.gov.br>. Acesso em: 30 mai. 2019.

[382] NEGRÃO, Renato. Op. Cit., 25 ago. 1991.

[383] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

[384] CRUZ, Foca. In: CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 2008, p. 5.

Similarmente, em seu depoimento, Foca afirmou que depois da experiência no teatro, a pintura do artista se modificou, continuando figurativa, porém mais sintética, menos teatral e com um simbolismo "um pouco mais difuso, um pouco mais abstrato"[385]. O fato de que a produção de Cruz evoluiu para uma maior maturidade com a suavização da força dramática de seus trabalhos iniciais, foi também pontuado por vários autores, que perceberam "uma significativa mudança: os elementos da narrativa, a princípio explícitos, tornam-se mínimos"[386]. Contudo, para Foca, a expansão dos processos artísticos de Cruz teria acontecido de forma fluida: "Quando ele começou a pintar de verdade, pegou o manejo do pincel e da tinta, ele começou a pintar e achou-se muito bem ali. [...] O teatro é um outro pincel, quando ele foi juntando condições de fazer daquela maneira, de botar a criação dele ali, ele pôs"[387]. Por outro lado, o irmão do artista comentou também a respeito das similaridades entre as linguagens adotadas por Cruz, que discorda da ideia precipitada de que o artista partiria de uma influência teatral, pois, segundo ele, "não foi o fato dele ter dentro dele o teatro que fazia ele desenhar ou pintar aquelas coisas, de criar aqueles personagens, aquelas cenas. Eu acho que não, eu acho que essas cenas já estavam lá"[388]. Nesse trecho, Foca demonstrou se referir às cenas que costumavam povoar o imaginário de Raul Cruz, as quais eram traspostas para suas obras, o que também aproximaria os personagens performativos no palco com os que Raul compunha nos quadros. Nesse sentido, vale retomar uma consideração anterior:

> o que mais aproxima a produção visual da produção teatral de Cruz é justamente o fato dele não diferenciar suas expressões artísticas quando transita do desenho para pintura, gravura ou teatro. Seus personagens com questões psicológicas acentuadas, simplesmente são adequados por ele aos formatos específicos de cada linguagem.[389]

Essa transposição de linguagens realizada pelo artista sem rupturas em sua poética, seria semelhantemente observada por Mariza Bertoli, autora que acompanhado de perto a trajetória do artista, e, por conseguinte, demonstrou propriedade para enfatizar certos aspectos simbólicos na produção figurativa de Cruz. Dessa forma, para Bertoli,

> os **personagens-tipo**, que eram os protagonistas dos seus temas de pintura, ele os convidava um a um para saírem do silêncio e da imobilidade das duas dimensões, dava-lhes voz e os deixava imitar a vida, a seu modo... Ele os deixava viver as suas vidas densas, mutáveis, de símbolo.[390]

---

[385] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.
[386] BANDEIRA, Denise., *et. al*. Op. Cit., 1994, Apresentação, p. 4.
[387] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.
[388] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.
[389] MALINSKI, André. Raul Cruz: teatral nas pinturas, visual no teatro. *Revista de iniciação científica*. v. 2, n. 1, Belém, 2015.
[390] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 39.

Nessa colocação a autora se mostra em concordância com Foca, e a partir disso pode-se observar que no processo de amadurecimento da pintura de Raul Cruz houve também uma evolução de sua maneira de representar os aspectos simbólicos. Um deles é a representação de serpentes, as quais, inicialmente, apareciam reconhecíveis como tal, mas depois apareceram representadas em diversos outros modos (fig. 140-142, Anexo 3). Segundo Marise Bertoli, o animal chegaria a ser representado pelo artista de forma estilizada, condensada em um elemento geometrizado, como observado no próximo capítulo.

> A cobra é um símbolo constante na obra do artista. Como complemento da composição ou como protagonista do tema, ela tem um amplo espectro de significações simbólicas contraditórias. Na obra de Raul Cruz, prevalece a função mítica positiva da serpente que, como nos textos protocristãos, significa a ressurreição ou a vida eterna. Em algumas poucas obras ela tem uma conotação ligada à tentação do pecado. Até a logomarca da U.A.I.C. [Anexo 5] é uma cobra quase fechada em círculo. No teatro, ela foi usada caindo como um raio de luar, e depois fechando-se em círculo como uma lua.[391]

A forma da cobra como um elemento contínuo circular teria sido mencionada pelo artista ao falar sobre a proposta do *evento Moto Contínuo* em depoimento para Maria Cristina Baracho, explicando que teria "a ver com esse símbolo da serpente, que persegue a própria cauda"[392]. Assim, as "significações simbólicas contraditórias" associadas ao comumente temido animal, ficariam em aberto para outras associações. Por exemplo, o desenho da cobra embolada na forma espiral poderia ser associado à mandala, um elemento simbólico mencionado por Cruz ao explicitar sobre sua busca pela síntese nas representações. Em seu depoimento, o artista esclareceu para Adalice Araújo que esse processo seria parte da assumida opção por uma linguagem objetiva/sintética, pela qual ele seria mal compreendido nas disciplinas práticas na EMBAP. Pois, segundo depoimento de Raul para Adalice, alguns professores teriam dificuldades em aceitar seus trabalhos, porque ele "sempre simplificava demais as coisas em vez de elaborar". Quanto ao simbolismo dos elementos, o artista disse achar arriscado definir suas próprias obras, pois, salvo exceções, eram compostas por impulsos irracionais do seu processo produtivo. No entanto, ele exemplificou a sua simplificação das formas falando da representação da mandala transformada "numa espiral que é a coisa mais óbvia da mandala". Além disso, Raul falou também dos possíveis desdobramentos de leitura dos elementos, mencionando sua analogia entre o simbolismo oriental da mandala e a rosa mística da religião católica. Elementos que ele associava com algo que ouviu sobre a "rosa interior", termo que traduziria "uma sensação física de uma coisa no peito", condizente com

[391] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 82.
[392] CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba-PR, 26 out. 1990.

"uma sensação de penetração", a qual Raul afirmou sentir, como "uma espiral por dentro".[393]

Assim como na descrição de Raul a Adalice, de acordo com Bertoli a associação simbólica com a rosa seria uma possível chave de leitura interpretativa da imagem de Maria Bueno pintada pelo artista um ano após a estreia da peça dedicada à personagem. Nessa pintura de retrato (analisada no terceiro capítulo), Raul não representou a flor que faz parte das representações de culto da figura. Mas, segundo Mariza Bertoli, a rosa estaria associada ao coração, o qual a pintura deixaria transparecer "sobre a forma de ausência", pelo sinal de cruz pintado em vermelho em sua mão, como uma mancha de sangue".[394] Em sua análise sobre a rosa vermelha como a principal "oferenda simbólica" a Maria Bueno, Andreia Lima comentou:

> De uma forma geral, assim como o lótus é visto no oriente, a rosa é uma manifestação que vem das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha. A rosa pode ser vista como uma mandala ou um centro místico. Na mitologia grega, diz-se que as rosas são gotas do sangue de Vênus. Está associada à Virgem Maria como rosa mística e, também, ao Graal, taça da vida que recolhe o sangue de Cristo. As rosas vermelhas são, ainda, chagas de Cristo.[395]

Os apontamentos da autora corroboram com as interpretações simbólicas mencionadas por Cruz, e comentadas por Bertoli, os quais se mostram alinhados entre si e com as leituras junguianas de Lima. De outra parte, para Hans Belting

> A própria produção de imagens é um ato simbólico e, por isso, exige de nós um modo de percepção igualmente simbólico, distinto da percepção visual quotidiana. As imagens que fundam e instituem sentido, que, como artefatos, ocupam o seu lugar no espaço social, surgem no mundo como imagens mediais. O meio portador é em si mesmo veículo de significado e confere a possibilidade das imagens serem percepcionadas.[396]

Tendo isso em vista, a observação dos aspectos simbólicos nas obras de Raul Cruz se mostra como parte essencial para se traçar possíveis análises investigativas sobre essas – o que pode ser visualizado nos detalhes de trabalhos do artista (fig. 143, Anexo 3). Esse fator foi adotado neste estudo com enfoque nos retratos produzidos pelo artista a partir de 1987, e trata-se de um aspecto significativo da produção – dado que ele sintetizou os elementos compositivos de suas pinturas nas representações da figura humana, definindo sua preferência por retratar certos tipos específicos de personagens. Adalice Araújo identificaria essa fase madura de Cruz como uma tendência "à *bad painting*", em um contraponto com as molduras desses retratos que, para ela, teria um "sentido pós-moderno".[397] Esses termos podem ser frágeis e

---

[393] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.
[394] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 82.
[395] LIMA, Andrea. A saga de Maria Bueno: um retrato da alma de Curitiba. *Psicologia Argumento*. Ano III, v. 25, n. 49, p. 173–185, abr./jun., 2007, p. 182.
[396] BELTING, Hans. Op. cit., 2014, p. 32.
[397] ARAUJO, Adalice. Op. Cit., 5 abr.1992.

demasiadamente restritivos para abarcar a produção pictórica do artista; entretanto, com essa associação a autora parece apontar para o diálogo da produção de Raul Cruz com aquilo que estava acontecendo na época. De outra parte, de acordo com Ivo Mesquita: "Suas referências pessoais, sua quase melodramática sinceridade em sua visão apocalíptica tem pouco em comum com certo lirismo embaçado dos artistas institucionalizados do Paraná".[398]

Novo engajamento, nova urgência

Cabe, ainda, pontuar sobre os últimos anos da produção de Raul Cruz – período no qual o artista tinha consciência de sua soropositividade, com a qual ele viu-se incluído em conturbado momento mundial. Uma vez que, com o surgimento da Síndrome da imunodeficiência adquirida, "a partir dos anos 1980, o ativismo pela homossexualidade passaria a enfrentar outro tremendo desafio: a eclosão da epidemia do hiv-aids"[399]. Por outro lado, os movimentos engajados na defesa dos direitos dos homossexuais cresceram ainda mais. No Brasil, houve um crescimento das organizações civis em defesa dos direitos sociais, o que, de certa forma, resultou na "introdução de penalidades mais rigorosas para discriminações contra as mulheres e negros"[400] na nova Constituição promulgada em 1988, em meio ao contexto de redemocratização brasileira. Em alinhamento aos movimentos em defesa das causas sociais, em declaração para Karin Gabardo, Raul Cruz disse ser imprescindível o papel da arte na contestação da sociedade de consumo: "Existe como fazer arte bem engajada dentro desse sistema. A arte tem que contestar o atraso de vida, a estagnação e a autodestruição. Os sistemas, não dependem do artista concordar com esse ou aquele sistema"[401]. Dessa forma, percebe-se a ativa participação de Raul Cruz neste momento histórico conturbado de conquistas e de dramas, seja na sua produção, priorizando as questões humanas e incluindo em algumas obras a temática homoafetiva; seja por sua declarada visão de mundo e postura pessoal assumindo publicamente sua orientação sexual.

Assim, quando Raul viveu na própria pele a crise da aids, ele renovou seu engajamento (a exemplo das chamadas "confissão pública da aids"[402] feitas por outros artistas no Brasil e no mundo), posicionando-se publicamente quanto à sua soropositividade, em busca de conscientização sobre a doença estigmatizante. O episódio que evidencia isso foi (como

---

[398] MESQUITA, Ivo. Op. Cit., 1994, p. 7.
[399] SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris: Do movimento homossexual ao LGBT*. São Paulo: Editora Fundação Pcrscu Abramo, 2009, p. 51.
[400] KINZO, Maria d'Alva. Op. Cit., 2001, p. 8.
[401] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit., 1987, p. 11.
[402] BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografias e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

descrito por Beto Perna) a sua presença em uma cerimônia de entrega do Troféu Gralha Azul usando camiseta branca na qual ele inscreveu a sigla "AZT" com pingos de tinta vermelha (se referindo ao primeiro remédio antirretroviral – Zidovudina – no combate à aids)[403]. Essa atitude do artista pode ser considerada radical para a década de 1980, pois a epidemia do vírus do hiv aflorava preconceitos homofóbicos, a ponto de ser chamada de "doença gay"[404], como descrito por Marcelo Bessa. Soma-se a isso o fato de que o índice de mortalidade pela aids era bastante alto, e as formas de contaminação não eram bem conhecidas, o que levava os mais apavorados a evitar qualquer contato ou aproximação com indivíduos contaminados pelo vírus do hiv. Dessa forma, esse ato do artista sinalizava sobre a maneira pela qual ele se colocava diante do enfrentamento público, numa época em que "a eclosão da aids deu ensejo a um debate social sem precedentes acerca da sexualidade e da homossexualidade"[405]. Posteriormente, Raul Cruz falaria sobre sua relação com a aids para o vídeo-documentário *Raul Cruz: Pintor de almas*, de Berenice Mendes. Portanto, a despeito da aparente sombra envolvendo as pessoas soropositivas na década de 1980, começo de 1990, Raul manter-se-ia ativo e preservaria seu círculo de sociabilidades, o qual, conforme pontuado, ele costumava misturar com o profissional.

Importante reforçar que o tema da morte permeia a produção de Raul Cruz, e é bastante anterior à constatação de sua contaminação com hiv[406]. Não obstante, após descobrir-se soropositivo, o artista sentiu outra forma de urgência, outros conflitos existenciais e filosóficos, como pode-se perceber na sua declaração:

> A primeira mudança, a primeira entrada de cor na minha vida foi mudar da vida obscura de Curitiba pra vida livre do sol e do mar de Paranaguá. E a segunda fase de cor foi quando eu... quando descobri que tinha aids. Porque as coisas se valorizaram, tudo ganhou um novo valor, tudo ganhou uma importância, ganhou uma urgência. Todas as coisas naquele momento, diante da crueza mesmo da morte, ganharam um valor próprio, tudo.[407]

Com a urgência proveniente da soropositividade, seus processos, que já eram densos no envolvimento com sua obra, parecem ter sido intensificados nos últimos anos de sua vida, que foram extremamente produtivos, tanto na linguagem visual quanto teatral (especialmente no período entre 1989-92, como pode-se conferir no seu currículo, Anexo 1). Esta pode ter sido uma forma dele reagir à sua condição, que, à época, era sinônimo de atestado de óbito. Nesse

---

[403] PERNA, Beto. *Depoimento gravado*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[404] BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

[405] SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. Op. Cit., 2009, p. 132.

[406] Segundo Beto Perna, Raul sabia da sua soropositividade antes da montagem da sua peça *A Ponte*, em 1989. PERNA, Beto. *Depoimento gravado*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[407] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.

sentido, é possível perceber que a experiência do artista com a doença apareceria implícita em suas obras. Porém, esse aspecto da produção de Raul Cruz demanda um estudo mais aprofundado e específico, logo, merece ser pesquisado à parte.

Por outro lado, no que tange à temática da morte, Roberto DaMatta observou que esse é um assunto evitado pela sociedade brasileira, numa

> reflexão a partir e uma realidade social que se apresenta muito nítida. Refiro-me ao fato de, no Brasil, se fala muito mais dos mortos do que da morte. e isso implica uma estranha contradição, porque falar dos mortos já é uma forma sutil e disfarçada de negar a morte, fazendo prolongar a memória do morto e dando àquela que foi viva uma forma de realidade.[408]

Esse costume nacional controverso de se prolongar a vida dos mortos como uma forma de se tratar sobre a morte, faria parte do meio em que Raul estava inserido, com o culto aos mortos pela religião católica (pelo lado da sua família materna), e a crença nos espíritos (por parte de sua família paterna): "o padre dizia que era mistério e meu pai queria contar o mistério que o padre não queria contar".[409] Esse conflito entre diferentes crenças, parece ter sido levado de alguma forma para a peça *Foz*, e apareceria também na sua produção bidimensional, sobretudo pelo uso de elementos simbólicos/místicos. Contudo, em outra declaração, Raul demonstrou uma linha de pensamento próprio sobre o assunto: "Eu vejo a vida através da morte. Compreende-se a vida pela perpetuação da espécie e não se vai fazer isso sozinho. O ato de viver é compreender que o ser humano é efêmero. Se eu não fizer algo pela perpetuação daquilo que ele não vai ver, a vida dele vai ser menor ainda".[410] Essa postura em relação ao fim inevitável, foi parte de seu depoimento a Karin Gabardo, em 1987, e se mostra em alinhamento com o pensamento de Jean-Luc Baudrillard, para o qual "toda a nossa cultura não passa de um imenso esforço por dissociar a vida da morte".[411] Além do mais, Mariza Bertoli observou que desde as primeiras obras (no CCBEU, da fase inicial), Raul assumia "temas fundamentais do pensamento ocidental como a questão dos opostos vida/morte, natureza/cultura" e, depois, o artista ingressaria "em tema religiosos de grande impacto emocional, como o *Juízo Final* ou a *Ressurreição*, ou em temas místicos, como o *Prognóstico*, a *Morte Iniciática* e o *Renascimento*"[412]. Dessa maneira, identificam-se outros pares de opostos tensionados nas abordagens de Cruz, numa busca ítima existencial: cheio/vazio, claro/escuro, sagrado/obsceno, masculino/feminino.

---

[408] DAMATTA, Roberto, Op. Cit. 1997, p. 128.
[409] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba,04 nov. 1985. MAC/PR.
[410] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit., 1987, p. 14.
[411] BAUDRILLARD, Jean-Luc. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1986, p. 198.
[412] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 63.

Para Marco Mello, Raul Cruz trabalhava "a morte muito no sentido teatral"[413], quer dizer, no âmbito do imaginário, induzido por suas pinturas despreocupadas com representações realistas, nas quais as cenas ganham ar fantástico. Estas poderiam ser relacionadas, talvez, à mesma teatralização da morte existente nas apropriações de fotos com carros acidentados, por Andy Warhol, que afirmara: "Sempre gostei de trabalhar com os refugos. [...] É um trabalho de reciclagem"[414]. Ou seja, o artista americano adotava o indesejável, e o ressignificava. Ademais, em sua série de caveiras, Warhol, faria uma "citação das multifacetadas alegorias de *memento mori* da história da arte"[415]. Em sua abordagem sobre o aspecto simbólico em representações da morte, Hans Belting argumenta:

> A morte concebe-se igualmente como limite e meta de uma vida individual que aspira a autonomia na conduta e na autoafirmação, no caráter e no *ethos*. Não é por acaso que a caveira, com motivo imaginal, surge conjuntamente com o retrato moderno, do qual ela constitui o verdadeiro '*pendant*'. Em muitos casos surge até em vez do retrato no radical reconhecimento e confissão da mortalidade. Justamente perante o rosto anônimo da morte o rosto vivo, que representam a personalidade insubstituível, é a expressão de uma concepção individual da vida.[416]

Apesar de Raul Cruz não ter feito representações de caveiras, ele compôs algumas figuras com aparência desconcertante, um tanto cadavéricas, bem como pode-se perceber certa morbidez em alguns dos personagens que ele representou. No entanto, como pontuado, essa característica se mostra também em trabalhos da fase inicial. Além disso, em suas obras autorrepresentativas o artista continuaria a se colocar de maneira simbólica e não fisionômica, e nos seus últimos anos de intensa produção, Raul seguiu a postura declarada anteriormente: "Um artista tem a obrigação de evoluir até o dia de sua morte"[417]. O artista trabalhou mesmo debilitado para finalizar a sua última produção teatral *A Outra*, composta por diversos pequenos solos de personagens femininos, como uma homenagem às atrizes e às mulheres. Desse modo, conforme relatado por Mariza Bertoli: "Não foi à pintura, nem ao desenho que ele dedicou os últimos dias e as últimas energias criativas. Foi ao teatro. Talvez por ser um trabalho coletivo. Plástica e teatro estavam se fundindo cada vez mais para o artista"[418]. Contudo, em 1992 Cruz produziu significativas pinturas (incluindo um autorretrato analisado no próximo capítulo) e uma paisagem um tanto bucólica, com uma dose extra de silêncio, tensionada por uma pequena figura *noir* saindo de cena.

---

[413] MELLO, Marco. *Depoimento transcrito*, sem créditos a entrevistador. Realizada por ocasião da exposição Quadros na Casa da Imagem. Curitiba, 1992. MAC/PR.
[414] WARHOL, Andy. In: ECO, Umberto (org.). Op. Cit., 2014, p. 388.
[415] Tradução de: *citing many-faceted memento mori allegories from art history*. BASTIAN, Heiner (org). *Andy Warhol Retrospective*. Cologne: Tate Publishing, 2001, p. 35.
[416] BELTING, Hans. Op. cit., 2014, p. 171.
[417] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit. 1987, p. 8.
[418] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 39.

Figura 43: Raul Cruz, pintura sem título, 1992, tinta acrílica sobre tela, 60×70 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

> Uma das suas últimas pinturas é uma paisagem que se tornou ícone, uma alusão emocionada à casa do sítio de Quatro Barras, onde ele viveu os últimos anos de sua vida em companhia de Renato Negrão. As casas estão colocadas na linha do horizonte, muito longe, sobre o céu imenso, como casas de brinquedo. No espaço do sonho, no iluminado do campo está um homem deitado, com os braços abertos sobre a silhueta de um crucifixo, mas a imagem não é de sofrimento – evoca a paz. A figura é gravada em esgrafito sobre a silhueta negra, mas o coração é [a] rosa vermelha, a rosa mística que ele sempre buscou, símbolo da ressurreição. Mancha indicial da superação dos opostos, não há mais a polaridade vida/morte, só está no centro do mundo, Ali, naquela cruz, não de sacrifício, mas somente o lugar onde o caminho dos mortos intercepta o caminho dos vivos. Agora é só estar disseminado em cada obra, na trama da imagem, nos planos cromáticos, na pulsação das linhas, nas falas dos seus personagens. É como se ele dissesse: *Aqui, no meu lugar, deixo o meu coração como testemunha da Paixão.*[419]

[419] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 40.

A pintura de Raul Cruz (fig. 43), somada à "particular"[420] leitura interpretativa de Mariza Bertoli (atribuindo à composição características autorreferentes), induzem a perceber o quadro como uma autorrepresentação do artista, na qual Raul se antevia no limiar entre a vida e a morte. Como em outras pinturas, Raul dividiu o quadro horizontalmente, definindo a parte inferior pintada de verde cítrico como um campo gramado (que ocupa pouco mais de um quarto da pintura), enquanto a parte de cima equivale a um amplo céu manchado por pinceladas diluídas em azul e rosa, misturados com cinza. A presença humana na paisagem está representada bastante distante na linha do horizonte, indicada pelas construções, as quais se mostram descoladas também da figura/vulto em primeiro plano, com a metade do corpo fora do quadro, cortado pelo limite inferior da tela. Essa maneira pela qual a figura foi delineada com esgrafitos na mancha geometrizada de tinta preta, ganha uma aparência especialmente desconexa nessa tela, como se representasse dois corpos que não se encaixam. Por seu turno, a mancha vermelha no peito, somada aos seus braços abertos, remetem à representação de Cristo crucificado, com o coração dilacerado por seus carrascos. Todavia, não parecem haver ressentimentos nessa postura, e, como observado por Bertoli, a área em vermelho simbolizaria a rosa-coração, e poderia representar seu sentimento de redenção. Essa macha rubra parece ser a única parte com vida nesse corpo, como uma fagulha que deverá continuar para além da morte. Por esse prisma (um tanto espiritualista), Raul teria pintado sua própria morte nessa tela – sua partida para o outro mundo.

Percebe-se, então, que o percurso transcorrido por Raul Cruz até a pintura de retratos desencadeou-se por meio de várias experimentações na representação da figura humana, a qual apareceu em diferentes formas: como mancha de tinta, ou vulto; mas também com expressivas feições; surgiu em confrontos com outras figuras; e foi, ainda, personificada colaborativamente por atores em expressivas movimentações sobre palcos ou fora deles. Logo, à medida em que Raul passou a produzir retratos mais próximos do sentido estrito, ele explorou o gênero representativo à sua maneira, relacionando a pintura às outras linguagens pelas quais expressava-se. Entre a profusão de figuras anônimas e/ou autorreferentes em suas pinturas, algumas representações ganharam identidade com referências nominais a personagens históricos, mas também a pessoas próximas como a professora Leonor Botteri, e sua amiga-atriz Jacqueline Daher. Dessa forma, pode-se perceber que a singular trajetória de Raul Cruz estaria intrínseca nos quadros em que adotou o formato de retrato.

---

[420] De acordo com Foca, Bertoli escreve a partir de "uma visão bem particular dela sobre alguns quadros do Raul". CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

~ 2 ~

ESPELHO DO ARTISTA:

retrato pelo reverso

2 - ESPELHO DO ARTISTA: retrato pelo reverso

meu coração não se cansa
de ter esperança
de um dia ser tudo o que quer
meu coração de criança
não é só a lembrança
de um vulto feliz de mulher
que passou por meus sonhos
sem dizer adeus
e fez dos olhos meus
um chorar mais sem fim

meu coração vagabundo
quer guardar o mundo
em mim
meu coração vagabundo
quer guardar o mundo
em mim

Caetano Veloso, *Coração vagabundo*, 1969.[421]

Como se usasse um espelho, Raul Cruz compunha representações de figuras humanas no qual inicialmente ele conseguiria se ver, mas, em seguida, poderia também ajustar a angulação desse e observar outros sujeitos: uma forma mais segura de olhar acuradamente um indivíduo por meio de seu reverso refletido. Desse modo, remete-se à mítica esperteza de Perseu, o qual teria se esquivado do olhar petrificante da Medusa, observando-a refletida no seu próprio escudo brilhante[422]. De outra parte, o artista conseguiria, ainda, se projetar nas figuras espelhadas, e mergulharia através do espelho para penetrar no mundo dos sonhos, em uma alusão à representação literária fantástica de Lewis Carroll. Este atribuía ao espelho a possibilidade mágica de acesso ao mundo onírico, no qual a personagem Alice se deparava com um jogo entre passado e presente, em que ela precisaria lidar com os desafios para além do mundo aparente na superfície[423]. Assim, ao retratar o lado humano nos personagens, Raul expunha não somente sua individualidade, mas a possibilidade da empatia pelo tipo retratado, e com isso colocava o quadro como um espelho diante do espectador, o qual pode observar o personagem retratado, mas pode também ver-se refletido na representação do outro. Interpretação que se aproxima da visão de Hans Belting:

> O espelho ofereceu uma antiga experiência de imagens, na qual qualquer reflexo acontece no tempo presente. Contudo mesmo a imagem refletida é suficientemente complicada. A simetria absoluta entre o corpo físico que olha e a superfície do vidro é uma ficção. O espelho, como tal, é vazio e, portanto, necessita de um corpo para gerar uma imagem, mas a imagem, por sua vez, precisa de nós, que a identificamos como sendo o nosso "outro",

[421] VELOSO, Caetano. Coração vagabundo. In: *Domingo* (com Gal Costa). Rio de Janeiro: Philips, 1967. Faixa 1.
[422] BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de janeiro: Ediouro, 2002
[423] CARROLL, Lewis. *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

> uma capacidade que adquirimos no famoso estágio do espelho.[424]

A referência da pintura de Cruz como uma superfície reflexiva foi similarmente proposta por Adalice Araújo, para quem as últimas obras do artista agiriam "como um espelho retrovisor que capta o brilho das estrelas mortas há milhares de anos, não há dúvida que a pintura de Raul Cruz invoca uma outra dimensão à qual somos convidados a penetrar"[425]. Nisso, lembra-se do aspecto ficcional como parte inerente nas representações de figuras – pictóricas ou literárias, fantásticas ou históricas – as quais foram relevantes nos processos criativos de Raul, e revelam-se na produção do artista, assim como a referência do próprio artista ao espelho como objeto simbólico/metafórico.

Figura 44: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, 1983, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, 63x70 cm.
Fonte: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

Por exemplo, na sua pintura-desenho sem título (fig. 44), o artista realiza uma espécie de leitura pictórica da obra *Vênus no espelho* (fig. 45), do pintor espanhol Diego Velásquez (1599-1660), na qual podem-se perceber alguns pontos de interesse. Primeiramente, verifica-se

[424] BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*. UERJ, Rio de Janeiro, vol. 1, n8, 2005, p. 78.
[425] ARAÚJO, Adalice. Na pintura de Raul Cruz, os ícones da memória. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 21 jun. 1992.

a referência de Raul Cruz a uma imagem da história da arte ocidental, opção do artista a qual pode ser entendida pela postura assumida por ele em depoimento no qual considera: "existe toda a história da cultura humana para ser aproveitada"[426]. Então, observa-se a alusão às figuras barrocas de Velásquez por meio das silhuetas de Vênus, do cupido e do espelho, os quais figuram na pintura-desenho de Raul como sombras manchadas, com destaque para o objeto reflexivo situado em faixa vertical pintada no meio da tela, em combinação das cores magenta e violeta (talvez aludindo à pintura referenciada). O fundo em tom de verde escuro contrasta com a faixa central, a qual divide o quadro verticalmente em três partes. Sobre as áreas da tela correspondentes as figuras do menino alado e da mulher reclinada, Raul inclui letras de seu alfabeto próprio (elementos cifrados presentes em pinturas do artista desse início de produção). Na área superior do quadro o artista desenhou uma linha tracejada que atravessa horizontalmente as três áreas da pintura-desenho, para ligar pequenos círculos posicionados acima das cabeças das silhuetas, os quais pontuam os lados estremos (correspondentes as figuras de cupido e de Vênus). Mas, a intensão compositiva parece se concentrar na frase que segue, junto as linhas transversais do quadro (a tracejada e a de contorno da silhueta de Vênus), na qual se lê; "ou talvez um espelho só".

Figura 45: Diego Velázquez, *Venus del espejo* ou *The Toilet of Venus*, 1647-51, tinta óleo sobre tela, 122.5x177 cm.
Fonte: Acervo National Gallery - Londres (nationalgallery.org.uk).

[426] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. *Raul Cruz*. 18 f. Monografia (Especialização em Artes Visuais), SCL/UFPR, Curitiba. 1987, p. 7.

A pintura *Vênus no espelho* de Velásquez (fig. 45) é emblemática por ser considerada a única pintura de nu produzida pelo artista espanhol. Contudo, Raul não destacou nudes da figura em cena, na qual os corpos dos personagens estão posicionados de forma a desconsiderar o espectador (ela de costas e o cupido a olhar para o espelho). Ao contrário, ele preferiu sublinhar a representação do espelho, elaborado por Velásquez como uma espécie de truque de mágica. Um jogo compositivo, em que o observador é levado a contemplar a nudez do corpo da figura, para, logo em seguida, descobrir-se observado pela Vênus, que o mira pelo reflexo no espelho. Pode-se, portanto, supor que o cupido teria trocado suas flechas pelo objeto de superfície reflexiva, o qual posicionado em ângulo preciso rebate o rosto da "deusa da beleza", que exibe despretensiosamente sua formosa anatomia, reclinada de costas, enquanto espia quem a admira, à espera do momento em que poderá fisgar o seu olhar incauto. Dito de outra forma, o objeto que serviria para que a personagem pudesse se ver é posicionado para que Vênus possa, ao invés, olhar para quem a contempla. E nessa armadilha visual, Velásquez engendra uma relação de cumplicidade entre os personagens (seria essa relação representada pela linha tracejada na versão de Raul Cruz?), e envolve o espectador na cena por meio de representação de jogo de reflexos. Estratégia similar à da sua célebre pintura As meninas, na qual, de acordo com Michel Foucault, "o espelho assegura uma metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro e sua natureza de representação"[427]. Dessa forma, o pintor espanhol potencializa a relação entre o quadro e quem o observa, interação congênere à constantemente almejada por Raul Cruz. Além do mais, observa-se que ao representar o rosto de Vênus refletida no espelho Velásquez compõe seu retrato, como um quadro dentro do quadro. Parte suprimida na versão de Raul ao representar o objeto espelhado vazio, a espera de alguém a quem emoldurar. E, assim, o artista fragmenta o jogo proposto por Velásquez, e recompõe o quadro para propor outra forma de instigar a participação do observador pela inclusão de espaços a serem preenchidos.

Outro aspecto a ser considerado no espelho vazio representado por Raul Cruz (fig. 44), é o fato do artista normalmente não se propor a espelhar as pessoas (ou as coisas) respeitando verossimilhanças, afinal de contas, Cruz propõe uma leitura da obra de Velásquez a partir de sua realidade dos anos 1980, o que leva a se considerar sobre as muitas mudanças ocorridas desde então. Nesta perspectiva, a partir do século XIX, segundo Foucault, as representações, passam a despreocupar-se com a busca por assemelhar-se às coisas. E, nessa situação, "a

[427] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 9-10.

linguagem é quadro, mas no sentido de que, desprendida dessa trama que lhe dá um papel imediatamente classificador [aproximativo e retificável], mantém-se a certa distância da natureza, para cativá-la por sua própria docilidade e recolher finalmente seu retrato fiel"[428]. E, mesmo que essa libertação dos padrões de representação da figura como o espelho do real possa ser percebida em algumas partes da Vênus por Velásquez, sobretudo (e ironicamente) na imagem projetada no espelho representado na tela, Diego Velásquez (assim como outros pintores estudados por Raul Cruz) estava sujeito a servir as cortes e ao clero, os quais impunham padrões temáticos e estéticos para as representações, o que explicaria o fato da *Vênus no espelho* ser a única pintura de nu do pintor espanhol de que se tem conhecimento.

Os padrões representacionais passaram por ajustes ao longo dos séculos, de maneira a se readequar às novas realidades de cada período. Foi nesse sentido que, na França do século XVII, os parâmetros a serem seguidos pelos artistas passariam a ser estabelecidos por profissionais da própria área (ainda a serviço do rei e da igreja), pois após a fundação da Academia Real de Pintura e Escultura no ano de 1648 em Paris[429], seria, necessário firmar preceitos que mantivessem a qualidade estética e intelectual dos escultores e pintores, que, então, conquistaram reconhecimento, diferenciando-se dos artesãos. Para tanto, esses deveriam respeitar uma rígida hierarquia entre gêneros pictóricos:

> como há nessa arte diferentes operários que se dedicam a diferentes temas, é forçoso que, à medida que se ocupem das coisas mais difíceis e mais nobres, afastem-se do que há de mais vulgar e mais comum e se enobreçam com um trabalho mais ilustre. Aquele que faz paisagens com perfeição, por exemplo, está acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento. E, como a figura humana é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente que todos os outros.[430]

Posteriormente os padrões acadêmicos franceses seriam adotados como modelo para a criação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826 no Rio de Janeiro, a qual precedeu a Escola Nacional de Belas Artes[431], e as demais escolas de arte fundadas nas outras capitais brasileiras. Estava inclusa no bojo inicial das instituições de ensino de arte nacionais balizadas no academismo parisiense, a primeira Escola de Artes e Ofícios do Paraná, fundada em 1897

---

[428] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1999, p. 410.

[429] LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura - Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: 34, 2006. p.38.

[430] FÉLIBIEN, André. A hierarquia clássica dos gêneros, 1685. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op. Cit., 2006, p.40.

[431] Em 1826, já com o prédio próprio projetado por Grandjean de Montigny tem início o ensino oficial das artes no Brasil, de acordo com o modelo da Academia Francesa, sendo que a Escola passa a chamar-se Academia Imperial das Belas Artes. Com o advento da República, a Academia passará a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes e, a partir de 1971, será denominada Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nome que mantém ainda hoje. Informações disponíveis em: <eba.ufrj.br/index.php/eba/institucional>. Acesso em: 14/05/2018.

pelo artista português Mariano de Lima[432]. Instituição a qual abriu caminho para a criação da Escola de Música e Belas do Paraná, que, de acordo com Renato Torres, continha uma estrutura baseada na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. E teria sido fundada em meio a um "conservadorismo moderno", o qual, na EMBAP "tinha por base uma estrutura e o conhecimento dos professores inclinados à tradição e conviviam com algumas iniciativas de base moderna, principalmente nas atividades extraclasse"[433]. Este conservadorismo, contra o qual Raul Cruz e seus colegas se rebelariam, perduraria na instituição, em certa medida, até a década de 1980.

Contudo, pela observação da produção de Raul Cruz, verifica-se que o artista adotou as tradicionais técnicas artísticas academicamente valorizadas, em particular o desenho e a pintura, porém, sem se prender aos formatos representacionais convencionais, uma vez que Cruz passaria por processo de intensa experimentação. Então, é possível considerar que o artista se beneficiaria da herança artística, conservada pela EMBAP, de produzir retratos, nos quais ele valorizou aspectos tradicionalmente presentes no gênero de pintura, sobretudo os que potencializam a expressividade e indicações narrativas (ainda que fragmentadas). Nesse sentido, pode-se verificar a representação das mãos como elementos cruciais nas composições das figuras de Cruz (conforme abordado mais adiante), aspecto aparentemente alinhado às recomendações da Academia Francesa; "as partes que dizem respeito à mão ou à prática são a disposição, o desenho, as cores e tudo o que serve à sua expressão de modo geral ou particular"[434]. Mas, o artista parece aproximar-se ainda mais dos preceitos sobre retrato expressos por Charles Baudelaire no período do surgimento das vanguardas na Europa (final do século XIX):

> nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um caráter. [...] um bom retrato sempre me *parece* uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama natural inerente a qualquer homem.[435]

Enfim, pode-se considerar que a representação retratística de Raul Cruz remete a certos padrões das pinturas tradicionais (como o estilo rococó de Velásquez) e às produções historicamente referenciadas, a despeito do artista subvertê-las como parte de sua peculiar poética, revelada no seu fazer pictórico.

---

[432] SANTANA, Luciana. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios e Antônio Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902*. Dissertação (Mestrado em Educação) UFPR, Curitiba, 2004.
[433] TORRES, Renato. *O conservadorismo moderno na estruturação do projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)*. 260 f. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação da UFPR, Curitiba, 2017, p. 226.
[434] FÉLIBIEN, André. A hierarquia clássica dos gêneros, 1685. In: LICHTENSTEIN, Op. Cit., 2006, p. 41.
[435] BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: O retrato. In: LICHTENSTEIN, Op. Cit., 2006, p.129.

De outra parte, com base na proposta de Richard Wollheim, é pertinente observar outro aspecto presente nas pinturas da *Vênus no espelho* de Velásquez e na versão desta produzida por Cruz. Ou seja, é preciso dispensar mais tempo e olhar mais acuradamente as imagens pintadas, para, assim, exercitar-se o "*ver em*", o qual está relacionado ao que se percebe por meio de uma imagem em determinada superfície. Mas isso desencadeia um efeito fenomenológico chamado pelo autor de "*dualidade*", termo utilizado para se referir à oscilação em que o espectador vê a superfície pintada pelos artistas e, quase ao mesmo tempo, o que está representado nessa superfície. Conforme dito pelo autor,

> a representação depende de uma capacidade visual muito específica que nós, os humanos, possuímos, e que há motivos para crer que nos seja inata. Denominei essa capacidade de "ver em" e o que lhe é peculiar é a experiência visual na qual se manifesta. Pois quando vejo, por exemplo, um rosto numa pintura, minha experiência tem dois aspectos distintos mas inseparáveis. Por um lado, reconheço um rosto, por outro, tenho consciência visual da superfície da pintura. A essa importantíssima característica da experiência denominei de "dualidade.[436]

Nesse ensejo, o fenômeno da "dualidade" pode ser observado na representação de Vênus por Velásquez, especialmente no rosto da personagem refletido no espelho, e na fita estrategicamente pintada sobre este (fig. 46). Pois, nestes dois pontos de tensão da pintura (para onde o olhar tende a ser conduzido), o pintor espanhol deixa evidente a sua fatura: ao notar-se o espelho vê-se o rosto da figura, mas também percebe-se a tinta aplicada sobre a tela; e, ao se observar a fita reluzente mais de perto verifica-se as pinceladas do artista. Assim, o efeito quase simultâneo de perceber a superfície pintada e os elementos representados nela acontece de maneira pronunciada nessa parte da pintura de Velásquez. Já na versão composta por Raul Cruz,

Figura 46: Detalhe da pintura *Venus del espejo* ou *The Toilet of Venus*, de Diego Velázquez.

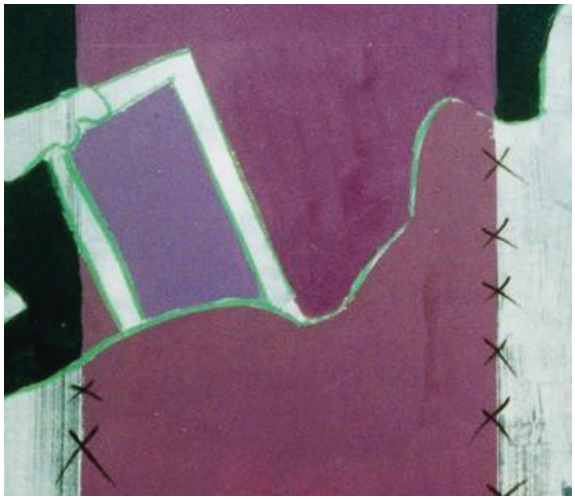


Figura 47: Detalhe de pintura-desenho de 1983 sem título de Raul Cruz.

[436] WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 101.

o processo parece ser ironicamente invertido, na medida em que é preciso exercitar a observação identificar as figuras nas manchas (no referido processo análogo a buscar figuras nas nuvens), as quais, então, revelam-se como as silhuetas dos personagens. Nisso, percebem-se as predominâncias de experiências cognoscíveis diferentes em cada uma das duas pinturas. Eventualidades sobre as quais Wollheim esclarece: "é claro que a dualidade do 'ver em' não impede que um dos aspectos da experiência complexa ganhe ênfase em detrimento do outro"[437].

Com isso, pode-se dizer que ao pintar retratos Raul Cruz aproximou-se da maneira pela qual Velásquez retratou Vênus estrategicamente refletida no espelho. Visto que, nessa parte, Velásquez representou o rosto da bela figura de forma análoga a um esboço, borrando suas feições da deusa (como se estivesse desfocada pela superfície espelhada), que, assim, ganhou expressão enigmática, potencializando o efeito *dual* da imagem levemente distorcida. Vale reforçar que na pintura de Raul o referido objeto reflexivo foi representado vazio (Fig. 46), aumentando a ambiguidade da cena, uma vez que, dessa forma, não fica explícito para onde se dirige o olhar da deusa (diferente da pintura de Velásquez, na qual ela poderia se ver, mas olha para seus espectadores). E, talvez por isso, a questão grafada pelo artista curitibano na sua versão da pintura: "ou talvez um espelho só".

Ademais, a postura insubordinada de Raul Cruz em relação ao mercado de arte (somada à sua influência expressionista, típica dos anos 1980) possibilitava que ele pintasse retratos sem ter sido induzido por encomendas, mas seguindo sua própria motivação pelos dramas humanos. Esse fato aumentou a liberdade representacional retratística de Raul, em alinhamento a outros artistas contemporâneos que também se distanciam do gênero pictórico tradicional. Pois a prática de se encomendar retratos está atrelada ao próprio gênero pictórico (em seu início, no Renascimento, costumeiramente associado a uma forma de valorização do status socioeconômico de um indivíduo, o que, posteriormente, se difundiria na cultura ocidental). No Brasil, as encomendas de retratos se iniciaram com a vinda dos artistas franceses viajantes (primeiros professores da Academia Imperial de Belas Artes) no século XIX. No entanto, de acordo com Sergio Miceli, a produção retratística – em particular a realizada por Cândido Portinari[438] – teria papel crucial no "empreendimento de legitimação

[437] WOLLHEIM, Op. Cit., 2002, p. 47.

[438] Quanto a participação de Portinari nas estratégias getulista, Sergio Miceli esclarece: "embora não tenha cabimento construir uma escala de "adesismo" às diretrizes políticas doutrinárias do regime Vargas por parte dos intelectuais e artistas aí atuantes, cumpre esclarecer a contribuição dos mesmos pelo menos para a formulação e implementação de uma expressividade visual que acabou se convertendo num dos carros-chefes da política cultural oficial do regime". MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas: Retratos da elite Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 23.

visual, propiciando à elite para se política e intelectual do regime Vargas [1930-1945] o repertório pictórico ajustado a representação espiritualizada do enlace que seus integrantes foram construindo com a história cultural e social do país". Conjuntura na qual os artistas precisavam "atender às expectativas de representação simbólica nutridos pelos setores de elite que acabaram convertendo a encomenda dessas obras numa marca excepcional de requinte e prestígio"[439]. Nessa descrição percebe-se a reprodução de modelos europeus para além da representação retratística, mas também de seu uso em políticas de controle por meio de estratégicos investimentos artísticos-culturais. E, com isso, nota-se o quanto a produção retratística de Raul Cruz diverge dessa cultura de construção individual de imagem, ainda que os valores simbólicos associadas ao gênero pictórico pareçam inclusos na intenção poética do artista, conforme será melhor analisado mais adiante.

Porém, vale lembrar que a preocupação das pessoas com a construções de suas imagens se manteve constante, e o retrato ou o autorretrato perdura como o formato mais usual, seja por meio de pintura, desenho ou de fotografia (para se ater apenas aos meios mais utilizados) até a atualidade. E, a partir dos anos 2000, especialmente com a disseminação das tecnologias digitais, a produção e circulação da imagem e autoimagem dos sujeitos popularizou-se de maneira antes inimagináveis. Mas antes do advento da fotografia digital, já nas décadas de 1970-80 ampliou-se o acesso a variados equipamentos fotográficos portáteis a preços módicos. Isso ocasionou um massivo acesso à captura de imagens domésticas com câmeras automáticas[440], o que supria, em parte, a produção de retratos informais. Ou seja, em última instância, parece que a busca por conquistar um espaço no ambiente sociocultural e firmar-se diante dos outros por meio de autoimagens, pouco mudou em essência. Assim como perduram as intrigantes relações das pessoas diante de suas próprias imagens, reproduzidas numa pintura, numa fotografia ou num espelho.

---

[439] MICELI, Sérgio. Op. Cit., 1996, p. 16 e 118.

[440] A busca pela produção e comercialização de câmeras automáticas é longa e remonta ao final do século XIX: em 1888 a Kodak é o "primeiro aparelho fotográfico portátil contendo um rolo de filme", em 1925, surge a Leica, "uma câmera fotográfica de tamanho reduzido que usa filme de rolo", em 1947 "o primeiro modelo da Polaroid" é lançado, em 1963 "surge a Instamatic 50 da Kodak". Em 1981 "a Sony lança um protótipo do aparelho fotográfico eletrônico que marca o início da era da imagem magnética"; e 1994 marca o "início da comercialização do CD-Rom". BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autentica, 2011, p. 119-120.

Figura 48: Raul Cruz, autorretrato no espelho, fotografia, década de 1980.
Fonte: (facebook.com/Raul-Cruz). Acervo digital de Foca Cruz.

Na fotografia (Fig. 48) o artista se autorretrata no espelho pendurado em uma parede de madeira num enquadramento no qual inclui parte do espaço externo tomado pela vegetação. Semelhantemente as outras fotos com Raul analisadas, a imagem refletida no espelho pouco revela do seu rosto, resguardado atrás da câmera. Mas percebe-se que a maneira compositiva da imagem com sua figura no reflexo é similar aos quadros produzidos por Cruz; a câmera amarela sobre o rosto (uma meia máscara), sustentada pela mão em pose, como um desenho expressivo de sua personalidade, complementada com o anel o qual ostenta teatralidade. Por outro lado, o pouco que ele dá a ver do seu rosto sugere o todo, define sua expressividade

performativa, marcada pelo nariz pronunciado, e olhar firme, penetrante. Ao observar as características do ambiente, pode-se supor que Raul estaria em um momento de intimidade consigo mesmo numa casa de madeira, tipo de arquitetura comum nos bairros de Curitiba. Mas pode-se também aventar a possibilidade de ser uma construção na Ilha do Mel, pois Raul Cruz passou alguns meses por lá (numa pequena casa da família do artista) após decidir por não concluir seus estudos na EMBAP. Período que foi uma espécie de autoexílio, no qual ele se propôs a um certo isolamento, como um processo de busca por autoconhecimento (o que refletiria no seu processo criativo), enfrentando seus medos, como relatado por Izabella Zanchi:

> Abandonou os cursos com 24 anos, e voltou para a Ilha do Mel, que na época não era ainda um balneário, mas um lugar calmo, deserto. Foi sozinho, ficou sete meses, aprendendo a perder o medo de andar no escuro, a rachar lenha, fazer fogo. Quando voltou, veio decidido, ativo, desenhando e começando a usar tinta. [...] Aí não parou mais de trabalhar nem de usar a cor.[441]

Ao falar sobre o tempo no qual passou ilhado, Raul respondeu de forma bem-humorada; "terminei a faculdade na Ilha, me formei lá"[442]. Então, retoma-se a imagem fotográfica autorretratística a qual pode não oferecer dados históricos precisos, entretanto (talvez melhor do que isso), revela um pouco de como o artista escolhe mostrar o seu eu do espelho. De outro lado, para Roland Barthes, "nada distingue uma fotografia, por mais realista que seja, de uma pintura"[443], o que parece congruente ao processo de Raul compor a sua fotografia de autorretrato pois ele atua como se pintasse: cria possibilidades narrativas; explora a elaboração de camadas com um quadro dentro de outro quadro; instiga a imaginação a completar o espaço não mostrado na imagem. Quanto a este último aspecto, adota-se aqui o termo *extracampo*, utilizado por Barthes para se referir à parte não mostrada numa fotografia, "que leva o espectador para fora de seu enquadramento", além disso, ao se referir a este aspecto, o autor declarou:

> é nisso que essa foto me anima e eu a animo. O *punctum*[444] é; portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para "o resto" [...], não somente para o fantasma [...], mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intricados.[445]

Esse efeito parece ser potencializado pelo fato de Cruz ter valorizado o espaço "vazio" (sem figuras) na foto, pois apenas deixa que se "espie" a área externa por uma pequena área do espaço da porta; e também por ele estar "pela metade fora da foto, deportado ao extremo para

---

[441] ZANCHI, Izabella. A percepção estética de Raul Cruz. *O Estado do Paraná*. Curitiba. 1º mai. 1988, p. 19.
[442] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.
[443] BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015, p. 32.
[444] O *punctum*, para Barthes, é elemento chave de interesse em uma imagem, conforme visto no capitulo 1.
[445] BARTHES, Roland. Op. Cit., 2015, p.53.

um lado do enquadramento"[446], assim como no caso analisado por Roland Barthes. Vale aqui o destaque no aspecto definido pelo termo "*extracampo*" pois, também nisso, a fotografia aproxima-se da maneira de Raul Cruz produzir imagens pictóricas, assim este termo serve também para tratar de tal característica nos quadros do artista.

A maneira retratística de Raul Cruz

A produção de retrato de Raul Cruz parece resumir os contrastes interesses do artista, visto que, ele se mostrava disposto a experimentar e inovar, enquanto preferia os formatos e técnicas tradicionais de arte. Esse conflito aparece no depoimento de Raul para Izabella Zanchi:

> Sempre que entro no ateliê para pintar, visto bata de pintura, eu gosto disso. Tenho dentro de mim um pintor do século passado. Eu ainda quero pintar paisagem, quero pintar natureza-morta. Mas é tudo muito urgente não consigo ficar aqui quietinho". [...] Ser artista plástico hoje é diferente de 100, 200 anos atrás. Inclusive pelo teatro acredito que alcanço mais, a nível de atuação prática e tal.[447]

Sua vontade de ser um "pintor do século passado" possivelmente também o aproximaria do formato figurativo historicamente tradicional: a pintura de retrato. Formato perceptível na maneira compositiva de vários de seus quadros, ainda que na maioria isso não fosse assumido por ele. Conforme visto, retomar elementos e práticas de outras épocas seria uma forma de resgate e ressignificação peculiar a vários artistas dos anos 1980. Dessa forma, ao pintar quadros de retrato, Cruz buscou alternativas dentro do próprio formato, sua ligação com o expressionismo alemão é um exemplo disso. Em compensação, observa-se na maneira de Raul Cruz compor retratos que o formato representacional da imagem de pessoas aparece não só como gênero pictórico, mas também como um elemento compositivo, o qual, em alguns casos, o retrato em si parecer ser também temática das pinturas do artista. Esta característica é análoga à temática da obra literária *O retrato de Dorian Gray*, na qual a pintura retratística participa ativamente da trama existencial do livro de Oscar Wilde. Em sua narrativa, o autor posiciona o vaidoso personagem Dorian diante de sua própria imagem pintada (o retrato resplandecente de sua beleza e juventude), para que, assim, o personagem ficcional se deparasse com a trágica constatação: "Como é triste! Eu vou ficar velho e horrendo e medonho. Ele jamais envelhecerá além deste dia de junho... Se pudesse ser diferente! Se eu permanecesse sempre jovem e o retrato

---

[446] BARTHES, Roland. Op. Cit., 2015, p.54.

[447] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

envelhecesse!"[448] Desejo o qual se concretizaria, para a desgraça de Dorian. Mas nisso, Wilde demonstra sua intencionalidade ao escrever uma obra na qual ele conseguisse confrontar o leitor com a inevitável finitude, evidenciada pela simbólica eternidade da imagem no quadro, e, segundo Belting, "invertendo a imagem e a vida, Wilde revelou o paradoxo que existe entre os dois"[449]. Provocação filosófica indicada nas linhas do prefácio do livro, no qual Oscar Wilde adverte o leitor: "toda arte é ao mesmo tempo superfície e símbolo. Aqueles que vão além da superfície assumem um risco ao fazê-lo. Aqueles que leem o símbolo assumem um risco ao fazê-lo. É o espectador, e não a vida, que a arte verdadeiramente espelha"[450]. Pensamento do qual Raul Cruz demonstra se aproximar, pois, declarou o desejo de instigar os espectadores com seus quadros, e uma das suas estratégias era compor retratos à sua maneira. Para isso, desacredita no sistema de arte facilmente consumível. De acordo com Cruz, "o artista deixa de ser livre quando produz aquilo que as pessoas querem ver"[451], isso pressupõe a vontade do artista em escolher a imagem a qual gostaria de colocar diante das pessoas, como a oferecer-lhes um espelho no qual, de alguma forma, pudesse ver refletida a sua própria intimidade.

Por outro lado, entende-se como inerente ao gênero de retrato, a representação da imagem do ser humano, por meio (sobretudo) da sua face, essa parte expressiva pela qual uma pessoa pode se demonstrar, afinal, o rosto é o que melhor sintetiza uma pessoa, parte visivelmente reconhecível, por onde as emoções se pronunciam. E, conforme Jean-Luc Nancy, "o retrato verdadeiro se concentra naquilo que os historiadores da arte têm posicionado sob a categoria de 'retrato autônomo', no qual o personagem representado não executa nenhuma ação nem mostra expressão alguma para além de representar si mesmo"[452]. Retoma-se, então, as simbologias implícitas na ficção de Wilde, as quais exploram a característica do retrato em eternizar a figura da pessoa retratada no momento representado, (no lampejo de sua juventude, no caso do romance mencionado), e, após a sua morte, mantê-la viva na memória das pessoas, por meio de sua imagem. Consequentemente, esse artefato representacional – o quadro de retrato – tem a conhecida característica de tornar visível quem está invisível, presente quem

---

[448] WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p 35.

[449] Tradução de: *by reversing image and life, Wilde revealed the paradox that exists between the two.* BELTING, Hans. *Face and mask: a double history*. Princeton: Princeton University Press, 2017, p. 9-10.

[450] WILDE, Oscar. Op. Cit., 2012, p. 6.

[451] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit. 1987, p. 13.

[452] Tradução de: *El retrato verdadero se concentra em aquello que los historiadores del arte han ubicado bajo la categoría del "retrato autónomo", donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma*. NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 14.

está ausente, ao passo que o retrato pode converter-se, simbolicamente, no sujeito que representa. Como descrito por Hans Belting,

> é nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte.[453]

Percebe-se assim a avaliação do autor sobre a presença da representação a qual paradoxalmente salienta a ausência da pessoa representada. Desse modo, o retrato teria uma destinação parecida com a das máscaras mortuárias: manter presente alguém que já não mais está ali. Esta análise, na qual Belting traça uma aproximação entre o retrato e a representação da morte, se mostra pertinente para se pensar a produção retratística de Cruz, posto que, além da morte ser temática constante na sua produção, pode-se observar a sua referência às máscaras, inclusive na maneira como o artista representa as fisionomias em suas pinturas. Com isso, ao compor suas representações de figuras, Raul Cruz demonstrava querer retratar a dor do drama humano inerente às pessoas. Aspecto presente, não só nas temáticas envolvendo a morte (mesmo que não explicitamente), mas também pela maneira expressiva na qual o artista incluiu elementos, em particular nos rostos e nas mãos com dedos incisivos, delimitadas pela gestualidade rápida e precisa do artista. Entende-se, com isso, que a construção imagética dos personagens de Raul parece contemplar questões congêneres às analisadas por Hans Belting:

> Em última análise, temos aqui o fenômeno de que o rosto se torna a imagem na máscara de morte (no sentido literal). Somente quando o rosto é transformado em sua própria máscara, ele pode se tornar – e permanecer – inteiramente uma imagem. Isso é fascinante, pois cria um enigma indissolúvel: representa uma presença que só pode surgir pela ausência daquilo que representa. Uma máscara de morte é, portanto, a máscara tirada de um rosto, na morte, tornou-se uma máscara por direito próprio, ou seja, a máscara de uma máscara.[454]

Muito embora os rostos compostos pelo artista possam ser relacionados também (ou mais proximamente) com mascaras da morte, ou com transfigurações da própria morte. Em uma espécie de jogo envolvendo a experiência fenomenológica wollheimiana da "*dualidade*", entre a representação do objeto e a superfície da tela evidenciada pela materialidade pictórica.

---

[453] BELTING, Hans. Op. Cit., 2005., p. 69.

[454] Tradução de: *Ultimately, we have here the phenomenon that the face becomes an image in the death mask (in the literal sense). Only when the face is transformed into its own mask can it become–and remain–entirely an image. This is fascinating because it creates an insoluble puzzle: it represents a presence that can only emerge through the absence of that which it represents. A death mask is thus the mask taken of a face, in death, had become a mask in its own right, in other words, the mask of a mask.* BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 78.

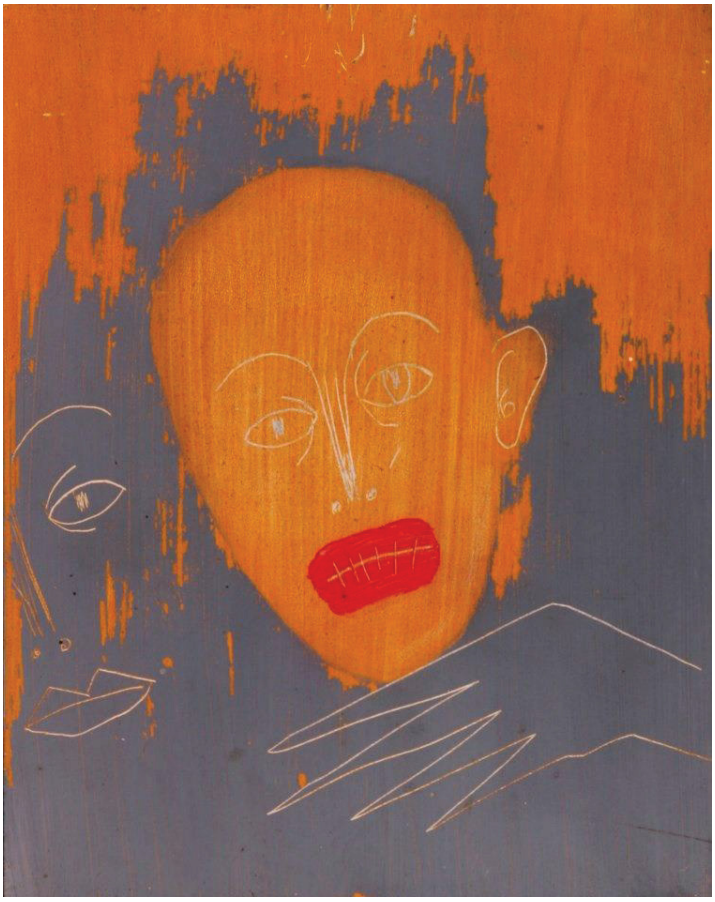


Figura 49: Raul Cruz, sem título, 1987, tinta acrílica sobre madeira, 24×19 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

A pequena pintura sem título de Raul Cruz (fig. 49) representa uma pessoa (e seu duplo) de aparência bastante impenetrável, em desconcertante tinta laranja e cinza sobre madeira, a qual inspira a questionar-se: essa figura estaria assustada? Seria uma representação de figura masculina, feminina, ou outra? Ou melhor, a pintura pretende retratar alguém? Seria como uma versão do retrato desfigurado do personagem Dorian Gray? Mas parece inútil conjecturar, suas feições apenas riscadas (provavelmente pela haste do pincel) não definem respostas para questão alguma. As linhas do rosto poderiam ser delicadas, não fosse a mancha pintada em vermelho, marcada por poucas pinceladas sem preocupações com o formato ou semelhança com uma boca. A assimilação pelo espectador de que haveriam ali dois lábios, é resultante do condicionamento pré-existente associado à região do rosto e à cor vermelha, ideia frisada pelo desenho ríspido feito por supressão de tinta, a definir (de maneira intrigante) uma possível divisão dos lábios. Ou seria isso uma sugestão visual a partir do outro desenho de boca com traços bem definidos do rosto riscado na lateral esquerda? A qual define-se sutilmente na área manchada do fundo, também feita por traços arranhado na camada superficial da pintura. Esse desenho de rosto tem uma parte para além do limite do quadro, isto é, o segundo rosto está

parcialmente posicionado no *extracampo* da tela. Assim, o artista estabelece uma contraposição de faces, insinua a compreensão do rosto como máscara pela projeção duplicada – ou seria um espelho embaçado? Há ainda a mão, a qual parece ser parte do rosto transparente, pois tem o mesmo tratamento, apenas delineada com um risco rápido e ziguezagueante, parte da peculiar expressividade do artista, associada à *Geração Serrote*. Outro aspecto o qual parece presente nessa pintura, é o usual processo criativo intuitivo assumido por Cruz, com referências ao subconsciente e inspiração nos sonhos.

Deste modo, todos os elementos descritos sobre essa imagem podem ser considerados como determinantes chaves para a análise das composições de Raul Cruz, assim como para o estudo de sua produção com denotação retratística (mesmo que poucas de suas pinturas sejam explicitadas como tal). Além disso, pode-se observar o nítido caráter autorreferente majoritariamente presente em suas obras, fator apontado por Adalice Araújo, em trecho no qual a autora descreve a produção do artista.

> Extremamente versátil, ele [Raul] transita à vontade do teatro às artes plásticas e gráficas [...] as suas pinturas, carregadas de lirismo e mistério, abrem-nos as páginas do seu diário existencial íntimo. Trata-se de verdadeiras novelas pintadas, embebecidas em rock e tango, que se apoiam em um tripé: o visual, a realidade e o inconsciente. Por assim dizer, ele capta o cotidiano através de uma tv em cores que tem o poder mágico de projetar o inconsciente. [...] Raul Cruz convida-nos – através de uma viagem ao caótico cotidiano urbano – a um inventário existencial.[455]

Autorreferência: o artista no espelho pictórico

Vejo nos teus olhos tão profundos
as durezas que este mundo
te deu pra carregar
vejo também, que sentes que tem
amor, para dar

Perdi-me na vida
achei-me nos sonhos
a vida que levo
não é a que quero,
não quero mais nada

Quando a terra se acabar
você vai chorar não adianta mais
vendo esta terra não compensa
rezando na presença
de um gigante cogumelo

Teu retrato é poeira
luminosa, nebulosa
Brilha tanto e ninguém vê
era um mundo tão bonito
caprichado de milagres
Deus gostava de florir

Pedro Leminski e Paulo Leminski, *Oração de um suicida,* 1981.[456]

---

[455] ARAÚJO, Adalice. Herdeiro tropicalista de Münch. *Nicolau*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, Ano.VI. n. 43, p. 16-17, mai./jun. 1992.

[456] LEMINSKI, Pedro; LEMINSKI, Paulo. Oração de um suicida. In: *Blindagem*. São Paulo: Continental, 1981. Faixa 1.

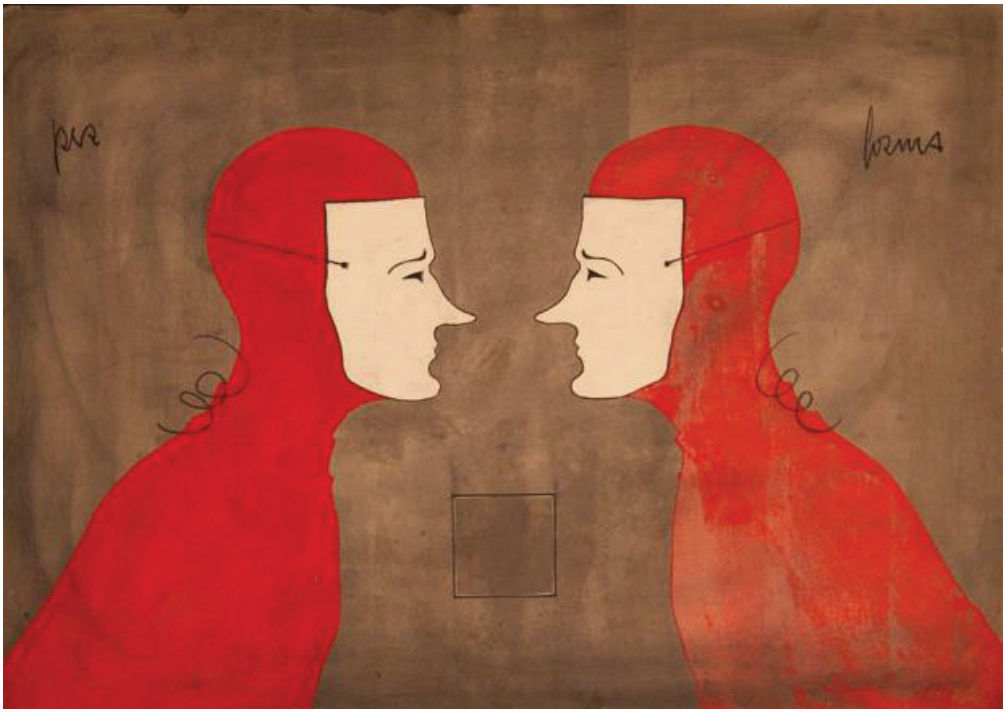


Figura 50: Raul Cruz, *per forma,* 1983, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, 70x100 cm.
Fonte: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo Fundação Cultural de Curitiba: MUMA.

A pintura-desenho *per forma* (fig. 50), representa uma parcela mais "silenciosa" da produção inicial de Raul Cruz, diferente da maioria de suas outras obras também produzidas nos primeiros anos da década de 1980, e, com isto, parece aproximar-se do que ele viria a fazer posteriormente. Com a economia de elementos, a obra ganha em síntese e objetividade, e da grafia compulsiva (presente nesse período da produção do artista), restaram somente "meias palavras", que bastam. As figuras representadas por manchas vermelhas, como sombras escondidas atrás das máscaras, se mostram como uma forma de representar a paradoxal presença ausente no quadro, dado ressaltado pelo fato de que "quando vestimos uma máscara real em nosso corpo, estamos ausentes por trás da máscara. Nosso próprio rosto não tem lugar ali"[457]. Esta lembrança contrasta com o tratamento verosímil das fisionomias das máscaras, com refinamento nos contornos, as quais encaixam-se perfeitamente às figuras, confundem-se como parte delas, ludibriam a percepção do observador – pois é fácil se esquecer o fato de tratarem-se de máscaras. Apesar de estarem devidamente caracterizadas pelas diferenças de cor e de tratamento entre as figuras-sombras e as máscaras sobrepostas, com os típicos fios pretos usados para prende às cabeças, os quais, nessa representação parecem ter continuidade mais abaixo, nas nucas dos personagens, locais onde as linhas pretas ressurgem em movimento encaracolado.

[457] Tradução de: *When we ware an actual mask upon our body we are absent behind the mask. Our own face has no place there*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 140.

O quadro, assim como os outros do artista com o mesmo tipo representacional, analisados anteriormente, é composto por figuras constituídas por meio de silhuetas que remetem à antiga "pintura da sombra". Contudo, em *Per forma*, parece haver uma atuação cênica com certa ludicidade, a qual se mostra em concordância com a percepção de Belting: "a pintura da sombra poderá ter recebido o seu impulso da cena teatral, quando nela quis introduzir um mundo de ilusão pintado. Quanto mais as imagens se desmascaravam como aparência [das coisas], tanto mais ficção deviam elas suscitar"[458]. Ademais, o caráter teatral da pintura-desenho de Cruz, permite ainda remeter à antiga dramatização grega – conhecida como a forma originária do teatro – na qual eram as máscaras que compunham os personagens. Consequentemente, nota-se a ênfase de Raul na performatividade da imagem – conforme é reforçado pelo título.

Nesse sentido, a imagem dupla (espelhada) sugere cena de autoenfrentamento diante do espelho, ou entre sujeitos praticamente idênticos, já que não há um plano reflexivo entre os personagens. Isso é fortemente sugerido pela divisão simétrica do espaço do quadro, com a duplicação das figuras representadas como se olhassem incansavelmente. Talvez tentando se ver por trás da máscara uma da outra, pois tudo leva a crer que tem rostos iguais, ou ainda, na condição de sobras, essas podem nem ter definições fisionômicas. Nisso o artista compõe uma espécie de reflexão filosófica-existencial numa cena contraditória, na qual dois indivíduos semelhantes se encaram, mas não se veem, se mostram escondendo-se. Como uma performance constante diante do espectador, as figuras atuam no quadro, o qual, como num jogo de espelhos, reflete também quem observa a cena, pois quem olha de fora pode se projetar no confronto retratado. E por desencadear esse processo, essa obra de Cruz parece realçar o enfrentamento humano, diante de si e diante do outro. Assim, nessa pintura-desenho Cruz demonstra cumprir seu declarado propósito de produzir quadros que continuassem "atuando" diante das pessoas.

De outra parte, esta pintura-desenho, parece dialogar com o enfrentamentos de figuras representadas em alguns desenhos de Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias, 1957-1993), cuja obra, segundo Maria Esther Maciel, "se constitui [em] um grande inventário de coisas, memórias e experiências do próprio artista cearense e de seu tempo, funcionando simultaneamente como uma autobiografia e um painel político-cultural compreendido, sobretudo, entre a década de 70 e o início dos anos 90 do século XX"[459]. O artista radicado em São Paulo, além de nascer e morrer nos mesmos anos que Raul Cruz, teve também uma experiência de vida semelhante na condição

---

[458] BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014, p. 226.
[459] MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo *et al*. *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.p. 29.

de homossexual assumido, e também soropositivo. Para além do confronto com a mesma doença, os dois artistas sinalizavam para os semelhantes confrontos com eles mesmos em suas obras, essencialmente autorreferenciais.

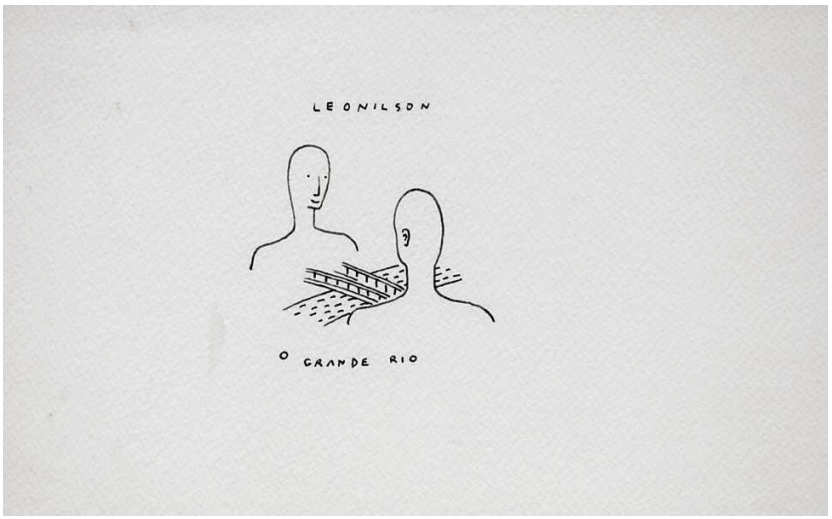


Figura 51: José Leonilson, *O grande rio*, 1990, tinta preta sobre papel, 15x22 cm.
Fonte: Cassundé (2012). Acervo Rita e Marcelo Secaf.

O desenho de Leonilson (fig. 51) parece retratar um pouco desse embate diante do outro e de si mesmo enfrentado pelo artista. Um desenho sintético de linhas puras e traço preciso (semelhantes às características observadas nos traços de Cruz, embora haja divergências nas formas representacionais). Ele também representou duas figuras iguais a se encararem – enquanto separadas pelo "grande rio" – e usou da linguagem escrita para reforçar o característico caráter autobiográfico. Contudo, a ligação entre as figuras, apenas sugerida na pintura-desenho *Per forma* por meio de suas posturas e entreolhares, aparece concretamente representada por uma ponte no desenho de Leonilson. A ponte é elemento recorrente do artista, o qual, de acordo com Ricardo Resende, "tem o sentido simbólico de unir lados, pessoas ou coisas opostas ou separadas. Mas o fato de as pontas de uma ponte jamais se juntarem era motivo de intriga para Leonilson"[460]. Assim, os dois artistas parecem reforçar algumas das questões subjetivas existenciais com as quais se deparam, cada um à sua maneira.

O quadro *Per forma*, pode refletir, ainda, a própria maneira produtiva autorreferencial também presente nas obras de Raul Cruz, como a representar o artista diante de si mesmo em sua obra, um pouco como uma brincadeira diante do espelho. Esta interpretação é inspirada nas informações sobre o artista e seus processos criativos acentuadamente pessoais, com temáticas envolvendo suas questões intimas, e, por consequência, suas obras revelam-se autorreferentes,

[460] RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo *et al*. Op. Cit., p. 26.

por vezes quase autobiográficas. A propósito, ao tratar sobre pintura retratística Nancy sugeriu que todo pintor está implicado naquilo que representa, pois, segundo ele "a identidade referencial e a identidade pictórica (autônoma ou autorreferencial) identificam-se assintomaticamente entre si"[461]. Isso é aparentemente condizente com o envolvimento de Raul Cruz com sua produção:

> Olhando meu trabalho, você está me conhecendo mais do que conhecendo a mim. Meu trabalho vem dessa parte profunda, que racionalmente eu demoro muito para conhecer. Meu trabalho é mais maduro que eu, mais inteligente que eu. Está bem adiante de mim. Eu, como pessoa sou menos importante, tenho menos força de ação.[462]

Com isso, o artista demostrou projetar-se nas obras, em particular nas pinturas, por conta do seu "êxtase criativo" no processo imersivo relatado. Dessa forma, expor suas pinturas era comparável a deixar ver sua intimidade, a ponto de isso ser dolorido.

> Se você vê todo esse trabalho, quando eu colocar essa exposição e vou estar mais uma vez assim exposto. Que é uma coisa técnica pessoalmente é ruim de viver, quando exponho uma coisa desagradável. Por outro lado, tenho toda uma coisa que eu precisava mostrar e que eu acho que a minha contribuição para a evolução mesmo da educação artística, da sensibilidade, do povo, da cidade. Que isso me satisfaz. Tem um lado ruim que eu me sinto muito exposto pessoalmente. Eu trabalho com os sentimentos muitos íntimos meus. Tem uma coisa de autoconhecimento através do meu trabalho. Então, sempre dói um pouco me sentir assim meio devassado quando eu exponho. Mas esse clima é muito parecido comigo. Eu tenho um lado um pouco mais crítico no meu trabalho e um pouco mais íntimo. Quando existe um humor existem algumas telas com certo humor sempre meio sardônico.[463]

Nestes relatos, pode-se observar Raul Cruz assumindo a projeção de questões particulares em suas obras, em processo pelo qual o artista demonstrou buscar se entender melhor ao se exteriorizar artisticamente, ao passo em que ele recorre ao estudo e à observação para poder representar as figuras humanas. Mas, como observado, Cruz contava com sua inspiração onírica e seu fazer intuitivo para produzir. Então, é possível perceber como suas questões se misturam com os personagens os quais ele representa em uma espécie de ficção sobre si mesmo. E apesar das produções artísticas, de modo geral, serem conhecidas por externarem temas pessoais de seus realizadores (provavelmente mais do que em outras áreas de produção), considerar sobre a maneira como Raul Cruz incluía suas inquietações intimas nos seus trabalhos parece ser ponto balizador para uma análise a respeito de suas pinturas

---

[461] Tradução de: *Dicho de otro modo, la identidad referencial y la identidad pictórica (autónoma o autorreferencial) se identifican asintomáticamente la una con la otra*. NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 23.
[462] ZANCHI, Izabella. Op. Cit., 1º mai. 1988, p. 18.
[463] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.

Figura 52: Raul Cruz, *A cama do artista*, 1985, tinta acrílica sobre tela. 130x90 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

Uma das pinturas em que a autorreferência de Raul Cruz é mais aparente – e evidenciada no título – é *A cama do artista* (fig. 52), quadro o qual pode ser descrito como um "retrato" de quarto com as figuras que povoam os sonhos e/ou pesadelos do artista. Nessa pintura Raul representou um pequeno cômodo imaginário com a porta aberta e uma cama estreita a se projetar em perspectiva para fora do quadro, na direção ao espectador. A cama está vazia, mas o quarto está tumultuadamente habitado por homens nus com corpos amarelados, a movimentarem-se pelo espaço aéreo do quarto. Os deslocamentos dos corpos são visualmente sugestionados pelas pincelas borradas e riscos de tinta colorida entre as representações figurativas, dentre as quais há um único vulto logo acima da cama. Esse diferencia-se também

pelo tratamento representacional, pois é de maneira esboçada por linhas em vermelho luminoso que sugere a presença-ausência de um corpo invisível (talvez como um espírito) apoiado com um braço na cabeceira da cama enquanto o outro se estica em direção das figuras vagantes. Paira no ar (junto aos corpos retorcidos) uma apreensão pelo embate em pleno curso, mas não há sinais de violência pois o confronto é individual: cada figura personifica diferente expressão corporal, possíveis reflexos de algum acontecimento emotivo – como um drama multiplicado num turbilhão de corpos. Ou seriam todos a mesma pessoa representada em posições diferentes no espaço do quarto, em uma expressiva coreografia? A figura etérea (tracejada em vermelho) poderia ser a representação do espírito do artista? pois esta seria sua cama. O que essa figura estaria tentando fazer?

Certamente é mais um quadro-enigma de Raul, daqueles com desdobramentos em novos mistérios envolventes, ainda que insolúveis. A potência enigmática do quadro parece estar na composição da cena em suspenso, com o paradoxal preenchimento do quarto vazio por indivíduos os quais parecem não pertencer ao espaço íntimo representado, mas, sim, de possíveis sonhos do artista. Ou, quem sabe, os corpos masculinos nus, dançando livremente sobre a sua cama, pertençam aos seus sonhos eróticos. Dessa forma, essa imagem, somada aos relatos de Raul sobre sua relação com sua própria orientação sexual e com o inconsciente, leva à suposição de que o artista estaria retratando as próprias referências homoafetivas de sonhos atormentados, os quais podem parecer muito reais, com figuras palpáveis, apesar dessas se dissiparem após o despertar do sono. De acordo com a leitura de Mariza Bertoli,

> esta pintura torna-se mais significativa no conjunto da obra, porque além da plástica de concepção original e do cromatismo atraente, ela completa um ciclo de múltiplas interpretações. Trata-se da cama do artista, conforme o título indica. Ao lado da cama está o lume sobre a mesinha, ao fundo, frontalmente, abre-se uma porta para o escuro. Como se fizesse um cenário, o artista arrumou o quarto para empreender a viagem. O tapete circular ao lado da cama é um vórtice. [...] A espiral é antes de tudo, signo de movimento. Está entre os símbolos mais antigos, encontrados em forma de grafite, nas pedras que serviam de sepulcro na pré-história, ou nos códices de medicina indiana.[464]

Com isso, a autora reforça o caráter místico da pintura, na qual Cruz parece transportar o espectador para dentro de um filme surreal, ou de suspense. Remontando os tempos das películas colorizados no início do século XX, porém com enquadramento cinematográfico no qual parte dos elementos cênicos extrapolam os limites da imagem, continuam no extracampo, instigam a continuidade da ação para fora do quadro, e, assim, envolvem o observador. A referência cinematográfica, como pontuado, se mostraria presente também na sequência de

[464] BERTOLI, Mariza. *A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Paranaguá: SEC, 1999, p. 88.

fotos (remetendo ao filme *Psicose*) do folheto da mostra *Pintura*, na qual *A cama do artista* foi exposta. Esse quadro inspirou um texto poético de Renato Negrão, incluso nesse material impresso (Anexo 3, fig. 138).

> - Seres amarelos pairam sobre a cama de colcha rosa...
> E o castiçal apagado!
> - Eu, vulto vermelho, tento espantar os seres que revoam, com
> seus corpos amarelos...
> - Ou as imagens que ficam nos sonhos, no quarto,
> no dia seguinte.
> - Ou tudo que não soube se soube daquilo que ficou
> dos sonhos noturnos...
> - Ou a culpa do castiçal apagado, incapaz de conter
> as almas revoltas.
> - Ou as paredes azuis do quarto onde habitam revoltos
> os seres noturnos que restam dos sonhos.
> - Eu, espectro do seu, que fico, pra afugentar as almas
> dos sonhos de ontem, para que não se misturem
> às dos sonhos de hoje.
> - O tapete magenta do quarto, onde brincam os seres
> amarelos, onde está a cama de colcha rosa,
> e o castiçal apagado.[465]

As palavras do cônjuge de Raul reforçam o clima de mistério e suspense, além de reafirmar o aspecto atormentador das figuras a sobrevoar o imaginário onírico do artista. Ele falou sobre suas noites conturbadas para Adalice: "Tenho muito sonho, muito pesadelo. [...] Até hoje eu tenho fases que eu não posso dormir no escuro, por que eu me sinto ameaçado..."[466].

Não obstante, os distanciamentos entre Raul Cruz e Vincent van Gogh (1853–1890), parece inevitável a associação das pinturas *A cama do artista*, e *O Quarto* (fig. 53), especialmente pela aparente opção de ambos os artistas em expor seus conflitos e ambientes íntimos nas pinturas, e ainda por algumas equivalências compositivas. O artista holandês, Van Gogh, ficou mundialmente conhecido por seu comportamento desviante, suas pinceladas carregadas de tinta e sua temática autorreferencial. Para Cruz, o artista era uma espécie de referência de postura a se seguir, tanto por sua autêntica forma expressiva, quanto por sua insubordinação ao mercado de arte, conforme declaração do artista curitibano:

> a arte não existe para se fazer uma carreira pessoal. Eu acho que você tem que ir descobrindo como atuar. É claro que o legado que você vai deixar de pintura, as obras vão prosseguir, educando, atuando, independente de você ter tido uma carreira promissora ou não. Assim como Van Gogh que morreu na miséria e que hoje ao olharmos sua obra, temos abruptamente a noção da gravidade da existência.[467]

---

[465] Foi reproduzida aqui a diagramação original da poesia. NEGRÃO, Renato. In: RAUL, Cruz. *Pinturas*, Curitiba: Galeria de Arte Banestado, 1985. Folheto da exposição.

[466] CRUZ, Raul. Depoimento filmado e editado, concedido à Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. *Raul Cruz: Pintor de almas*. Vídeo-documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.

[467] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

Nota-se no dizer de Raul Cruz a constante preocupação dele em ser coerente consigo mesmo, preocupado com "o legado" que imaginava deixar, e, segundo seu depoimento, independentemente das circunstâncias adversas, um artista deveria colocar o melhor de si em suas obras. O que parece de fato relacionável com a condição de Van Gogh, mas também com o pensamento de Baudelaire sobre a arte na concepção moderna do autor, a qual seria "criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista"[468]. Todavia, a opção pela não submissão às demandas do comercio de obras de arte pode impor situações extremas aos artistas, os quais, em certa medida se posicionam à margem do circuito artístico comercialmente estabelecido. Ademais, em seu depoimento à Karin Gabardo, Cruz manifesta sua busca por ser verdadeiro consigo mesmo, e, dessa forma, também para com os outros: "Eu não faço nenhum quadro que seja, que contenha uma mentira. Eu falo a verdade, eu falo sobre mim, sobre o ser humano que eu sou e por onde eu sou igual a todo mundo"[469]. Nisso, ao utilizar a palavra "verdade", o artista se mostrava preocupado em produzir a partir daquilo que acreditava/almejava com seus produtos artísticos, e, conforme Anatol Rosenfeld pontua, "o termo 'verdade', quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como genuinidade, sinceridade ou autenticidade".[470]

Figura 52: Raul Cruz, *A cama do artista*, 1985, tinta acrílica sobre tela, 130x90 cm.
Fonte: Acervo da família do artista

Figura 53: Vincent van Gogh, *O Quarto*, 1888, tinta óleo sobre tela. 72.4x91.3 cm.
Fonte: Acervo *Van Gogh Museum* (vangoghmuseum.nl).

[468] BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário, 1998, p. 45.
[469] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit. 1987, p. 13.
[470] ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 18.

A pintura em que Van Gogh retrata seu próprio quarto (fig. 53) é a segunda versão de uma série de três representando o cômodo (com poucas variações entre elas), a qual está entre as obras consideradas como as mais representativas da peculiar maneira do artista construir suas imagens. Contudo, percebe-se nesse quadro uma preocupação de Van Gogh com o arranjo dos elementos representados, como uma possível busca por autocontrole entre turbulentos episódios e reclusões para tratamento da sua diagnosticada psicose[471]. É interessante considerar o propósito do artista, visto que, de acordo com Richard Wollheim "as maneiras de pintar coincidem com os tipos de intenção"[472]. Nesse caso, a intenção do artista aparece na carta de Vincent van Gogh ao seu irmão e apoiador, Theo, na qual ele descreveu sobre a pintura em que retratou o seu quarto: "Desta vez é simplesmente um dormitório; só que a cor deve predominar aqui, transmitindo, com a sua simplificação, um estilo maior às coisas, para sugerir o repouso ou o sono. Em resumo, a presença do quadro deve acalmar a cabeça, ou melhor, a imaginação"[473]. Mas apesar de se perceber o esforço intencional do pintor holandês na sua maneira de pintar, o quadro não parece cumprir com os anseios do artista, diferente disso, a inquietação de Van Gogh é tácita na representação do quarto. Percebe-se, com isso, a distância entre seu propósito e o resultado pictórico, a diferença entre as duas coisas, a exemplo do caso analisado por Wollheim, "relaciona-se com a maneira como ele desejou que a pintura fosse percebida e com a extensão em que conseguiu tornar sua obra compatível com esse desejo"[474].

Entretanto, é importante observar que em suas cartas para Theo, o artista holandês demonstrava consciência de sua condição psíquica instável, e teria ele mesmo buscado apoio internando-se em clínica para tratamento. Pois, conforme pontua Michel Foucault, "Van Gogh sabia muito bem que sua obra e sua loucura eram incompatíveis; ele que não queria pedir 'aos médicos a permissão para fazer quadros'". Nisso, o autor ressalta a relação entre as alterações da mente e a produção artística. "A loucura não é mais o espaço de indecisão onde podia transparecer a verdade originária da obra, mas a decisão a partir da qual ela irrevogavelmente cessa"[475]. Compreende-se que Foucault buscou esclarecer sobre a obra artística não ser resultado dos momentos alucinatórios do artista (como muitas vezes se supõe), pois nestes o artista estaria impossibilitado de produzir. Vale frisar que a observação é feita a partir de Van

---

[471] "En 1885 comienza a manifestarse la psicosis; en 1888 ésta se convierte en psicosis aguda". JAMIS, Fayad. Introdução. In: VAN GOGH, Vincent. *Cartas ao Théo*. Barcelona: Idea Books, 2003, p. 12.

[472] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 18.

[473] Tradução de: *Esta vez es simplemente mi dormitorio; solo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas y llegar a sugerir el reposo o el sueño en general. En fin, con la vista del cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación.* VAN GOGH, Vincent. Op. Cit., 2003, p. 248.

[474] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 71.

[475] FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 529.

Gogh, mas pode ser extensiva para outros artistas, os quais também precisaram administra situações análogas as famosas crises sofridas pelo artista holandês.

De outra parte, em uma análise comparativa entre as duas pinturas representacionais dos cômodos íntimos, pode-se perceber muitos distanciamentos estilísticos e compositivos entre as obras produzidas por Raul Cruz e Vincent van Gogh, cada qual relacionando-se com seus contextos históricos. Nada obstante, os dois parecem partir de intuitos bastante próximos: retratar a própria intimidade como um processo artístico o qual inclui questões pessoais não totalmente explicitadas. Para além disso, os dois quartos pintados demonstram a simplicidade da mobília, exploram as técnicas de perspectiva linear de forma propositalmente distorcida, as camas nas pinturas estão posicionadas de forma correspondente, porém rebatidas para a esquerda (do Raul) e para direita (de Vincent), e o chão de tábuas corridas parece ser o elemento com maior proximidade visual entre os dois quadros, apesar da diferente ênfase na representação desse elemento no quarto de Raul.

O contraste maior entre os dois quadros pode ser fruto das combinações entre intencionalidade e aparência: Enquanto Van Gogh procura a contensão organizada, tentando enrustir suas conturbações (sem sucesso); por seu turno, ao aludir a sua própria cama, Raul expõe seus fantasmas deliberadamente em representação tumultuada de quarto imaginário, apocalíptico. Ou seja, diante dessas pinturas pode-se dizer (de maneira sintética) que o pintor curitibano mostrou aquilo que o artista holandês tentou esconder: os "demônios" que habitavam sua intimidade. O que, no caso de Raul, poderia estar atrelado com sua postura quanto ao desejo homossexual, fato socialmente assumido por ele, e explicitado em suas obras.

Interessante observar, contudo, o fato de Cruz ter desenvolvido uma produção de cunho eminentemente autorreferente, à medida em que fez poucas representações de sua própria imagem de forma explícita. Quem sabe o artista não sentisse necessidade, pois ele, com efeito, já se colocava em sua produção. Ou seria isso parte de sua estratégia de deixar lacunas em suas obras? De qualquer forma, o caráter de mistério foi preservado pelo artista mesmo em quadros nos quais ele adotou o gênero pictórico de retrato, e especificou a identidade de alguns retratados, como será analisado na sequência. Nesse sentido, para efeito de estudo propõe-se a distinção de três diferentes categorias de retratos compostos por Raul Cruz: pinturas de autorretrato; pinturas reconhecíveis como retratos; pinturas de retratos nominalmente identificadas.

2.1 - *AUTORRETRATOS: O REVERSO DO ARTISTA*

Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Como se chegando atrasado
Andasse mais adiante
Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
Ou coisa que os valha

Ópios, édens, analgésicos
Não me toquem nessa dor
Ela é tudo que me sobra
Sofrer vai ser a minha última obra

Ela é tudo que me sobra
Viver vai ser a nossa última obra

Itamar Assumpção e Paulo Leminski, *Dor elegante*, década de 1980.[476]

Em virtude do formato relacionado ao gênero do retrato emergir na produção de Raul Cruz a partir da metade da década de 1980, em um exame sumário sobre o seu estilo retratístico observa-se que o artista teria percorrido significativa trajetória na qual se dispôs a correr riscos em experimentações artísticas, até chegar ao ponto de nomear um quadro como sendo o *Retrato de Leonor Botteri*, por exemplo, e, assim, assumir as implicações envolvidas nisso. Ou seja, assumir o uso de um formato tradicional, também pode ter sido uma forma de ousadia, pois, pela lógica da busca por inovação no cenário artístico da qual o jovem participara ativamente, isso poderia ser interpretado como uma forma de contradizer-se. Todavia, essa questão não deve ter preocupado Raul Cruz, visto que, o artista adotou o gênero artístico pela transfiguração. Uma tendência perceptível também nas produções de outros artistas da sua época evidenciado nos Painéis comparativos 1 e 2 (Apêndice A), ou por outra motivação pessoal, o gênero de pintura de retrato foi desconstruído pelo uso despojado do artista. A propósito, é importante lembrar que este gênero pictórico inicialmente adotado para representar as figuras de santos e das classes afluentes (aspecto que permanece intrinsicamente associado ao formato) passou a ser submetido a novas conotações pelos artistas que o utilizam, conforme explica Hans Belting:

> A história do retrato individual, essencialmente, começa com a sua função de documento e memória, depois emergiu da sombra da representação da nobreza e abraçou a noção de morte. No seu desenvolvimento posterior, a conexão social tomou presença no rosto dramatizado, mas gradualmente desapareceu como tema no século XVIII. A questão do *self*, que estava ausente no rosto, tornou-se mais importante no autorretrato, que estava constantemente insubordinado às convenções de

[476] LEMINSKI, Paulo; ASSUMPÇÃO, Itamar. Dor Elegante. In: *Pré Pós Tudo Bossa Band - Zélia Duncan*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. Faixa 10.

> representação. [...] A era moderna presenciou embates pictóricos contra as amarras dos padrões retratísticos.[477]

Pois bem, um dos pintores que fez uso do formato representacional de maneira menos disciplinada foi Edvar Munch (1863-1944), artista norueguês bastante conhecido por sua obra *O grito* (1893) e sua ligação com o movimento expressionista alemão, mas que teve também significativa participação no conturbado momento histórico cultural europeu na virada do século XIX para o XX. No entanto, após sofrer um colapso psíquico e internar-se para tratamento em clínica psiquiátrica em Copenhague, Munch voltou a morar em seu país natal e mais no final de sua vida produziu uma representação de seu espaço íntimo em autorretrato em que se posicionou simbolicamente entre o relógio e a cama.

Figura 54: Edvard Munch, *Self-portrait between the clock and the bed*, 1940–43, tinta óleo sobre tela, 149.5x120.5 cm. **Fonte:** Acervo *Munch Museum*, Oslo, (munchmuseet.no).

A obra de Munch (fig. 54) a qual é relacionável às pintura já analisadas de Raul Cruz

[477] Tradução de: *The history of the individual portrait essentially begins with its function as document and memento after it emerged from the shadow of courtly representation and embraced the notion of death. In its further development, the social connection took presence in the dramatized face, but gradually disappeared as a theme in the eighteenth century. The question of the self, which was absent in the face, grew more important in the self-portrait, which was constantly in revolt against the conventions of representation. [...] The modern era has seen revolts against the fetters of portrait*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 104.

(fig. 52) e Van Gogh (fig. 53), pois – embora a maneira e a intenção de Edvard Munch sinalizem para coisas diferentes – a escolha desses artistas em expor suas camas (mesmo que fantasiosamente, no caso de Raul), se mostram como uma forma de espelhar seus pensamentos mais íntimos, e a angustia e a sofrimento ocorridos nessa peça de mobiliário, onde os pesadelos acontecem. Mas, no caso do autorretrato de Edvard Munch, o relógio e a cama teriam ainda simbologias já exploradas pelo artista norueguês. Dessa maneira, de acordo com a análise de Ivone Santos Martins,

> Edvard representa-se como um velho frágil, só, de pé entre um relógio, símbolo universal da inexorável passagem do tempo, sem ponteiros, indicando que o seu tempo se esgotara, e a cama, que tantas vezes por ele foi retratada em quadros com cenas de doença e de morte, e que para além de evocar o leito de morte, evoca o caixão onde o corpo é depositado após a morte, vendo-se por trás da figura solitária, os quadros que representam o trabalho da sua vida. Contrastando com a claridade do quarto, definida com pinceladas enérgicas, ao fundo, ameaçante, uma porta abre-se para a escuridão, prefigurando um fim que se adivinha iminente.[478]

Ao se espelhar desse modo, Munch demonstra se autointerpretar em uma espécie de fusão do seu histórico em uma pintura, já que, pela forma representacional de sua figura percebe-se o peso da idade (quase 80 anos) sobre seus ombros. Apesar disso, se coloca de pé para ostentar sua bagagem de vida indisciplinada como artista e como homem, e, na lateral direita, a figura feminina pode remeter à sua complexa relação com as mulheres. O quadro, assim como toda tua produção pictórica, é composto por gestos de cor, com destaque para a cama coberta por uma colcha com grafismos étnicos, quase psicodélicos. Vê-se, então, a opção do artista em conservar a despreocupação com acabamento, aspecto o qual teria lhe rendido críticas, mas também reconhecimento. Em contrapartida, ao representar seu rosto de maneira esboçada (dessa vez, silenciosamente), Munch parece manter seu vigor expressivo, como pintor e como retratado, mesmo assim, não escapa da associação do retrato com a máscara, como estabelecida por Belting.

> A propriedade do retrato se parecer com uma máscara evoluiu, como era de se esperar, no autorretrato. Nesse gênero, o artista não restringiu sua pintura a retratar sua própria face, confrontou-se com a questão sobre o que ou quem representava o seu rosto. Para os artistas, o autorretrato engendrou a dolorosa consciência de transformar-se em uma máscara sem vida no processo de autorrepresentação. O caráter inevitável de correspondência da máscara com o retrato desencadeou revoltas frequentes contra essa associação.[479]

---

[478] MARTINS, Ivone Santos. *Criatividade, equação simbólica e objecto transicional na obra de Edvard Munch*. Dissertação (mestrado em Psicologia) ISPA, Lisboa, 2015, p. 48.

[479] Tradução de: *The masklike quality of portraiture evolved, predictably, in the self-portrait. In this genre the artist did not restrict his painting to his own face, but rather confronted the question of what or whom the face depicted. For the artists the self-portrait engendered the painful awareness of transforming oneself into a lifeless mask in the process of self-representation. The inescapably masklike character of the portrait constantly elicited a revolt against this effort*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 135.

Esse conflito representacional pode ser observado na liberdade tomada pelos pintores em suas autorrepresentações, nem sempre referidas como autorretratos. E esse parece ser o caso da emblemática pintura *O Grito* (fig. 55) a qual converteu-se em uma das imagens mais populares no mundo ocidental, bastante reproduzida comercialmente. Processo reprodutivo o qual teria começado com o próprio artista, que na época compôs várias versões do quadro, ocasionando, portanto, um desgaste imagético da obra por excesso de exposição. Entretanto, poucos observam acuradamente a famosa pintura-desenho do artista norueguês.

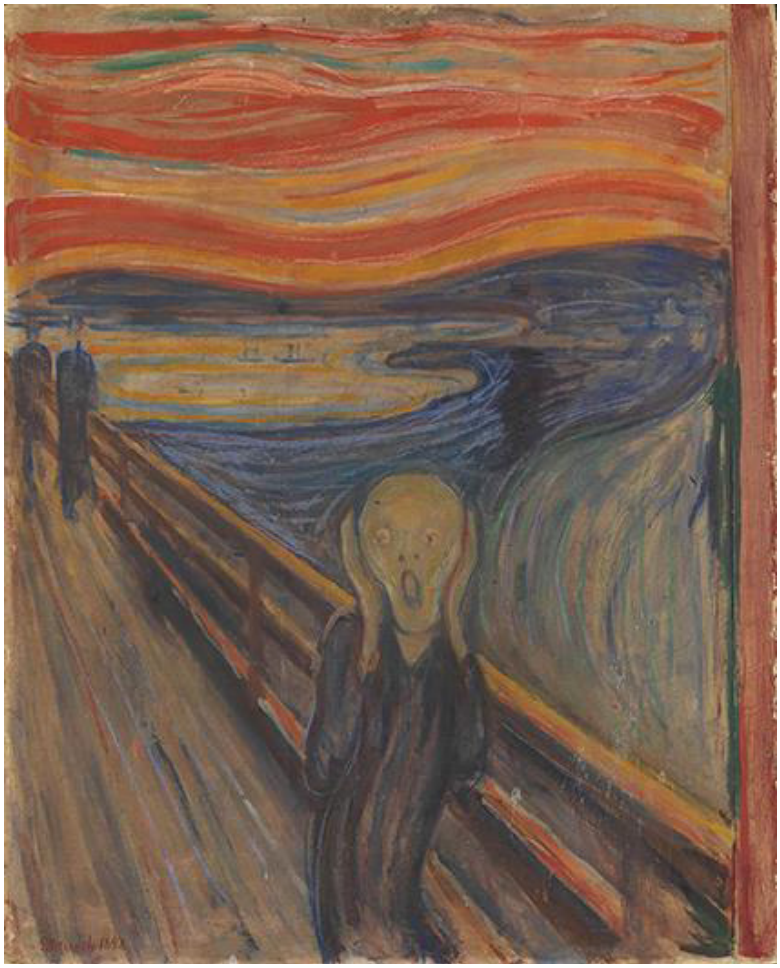


Figura 55: Edvard Munch, *O Grito*, 1893, tinta têmpera, tinta óleo, pastel, e crayon sobre cartão. 91 × 73.5 cm.
Fonte: Acervo *The National Museum*, Oslo, (nasjonalmuseet.no).

O despojamento característico de Munch aparece nas pinceladas que direcionam o olhar em movimento como um redemoinho conduzido por ventos em torno da figura a qual inspira espanto. A forma despreocupada pode ser observada também no suporte de papel cartonado, visível por entre os traços coloridos. Essa não foi a primeira versão da imagem, mas mantém o tipo de material do suporte utilizado na primeira. A motivação em traçar uma abordagem sobre essa pintura-desenho aqui, é o dado indicial do seu caráter autorrepresentacional, pois em relato do artista, reproduzido por Martins, a obra teria sido realizada a partir de uma forte experiência

multissensorial de Munch diante de cenário similar ao retratado, no qual ele teria sentido um grito dilacerante da natureza, resultado de uma angústia pessoal a qual o dilacerava à loucura[480]. O quadro seria, assim, a representação do aterrorizante bramido interior do artista "num cenário natural, que longe de oferecer qualquer tipo de consolação, absorve o grito e o faz ecoar por detrás da baía até aos vultos sangrentos do céu. É uma imagem do medo, daquele medo aterrador e irracional que se sente num pesadelo"[481]. Com isso, a pintura O Grito tornou-se um símbolo para representar o sentimento de pânico, e o rosto da figura converteu-se em uma máscara icônica, que concentra (além dos aspectos apontados por Belting) as propriedades representacionais de um medo mortal, rosto-máscara da qual muitos se apropriam como imagem para expressar o sentimento de pavor.

Identifica-se, então, uma grande aproximação da produção de Raul Cruz com a de Edvard Munch, em concordância com a avaliação de Adalice Araújo, sobre a produção de Cruz: "O clima tenso e dramático que cria em suas obras afirma-o como um autêntico herdeiro tropicalista de Munch"[482]. Frase de efeito a qual pode, inicialmente, parecer um tanto precipitada; mas à medida em que se conhece mais sobre o artista norueguês, nota-se a fundamentação na sentença da crítica de arte curitibana. E, como visto, o próprio Raul reconheceria a ligação de sua obra com o expressionismo, além dele se perceber em sintonia com produções de artistas de fora do Brasil, de acordo com seu depoimento: "eu sempre encontrei parâmetros pro meu trabalho no exterior... sabe, você abre um livro importado e tem lá um pintor alemão que você nunca tinha visto, e, puxa, ele tá lá, tem livro sobre ele escrito em quarto ou cinco línguas e ele é a tua cara! E você é a cara dele!"[483]

Porém, pode-se verificar que em sua obra emblemática, Munch buscava representar a imagem do seu sentimento dolorido, e não aquela imagem real, objetiva, vista por ele no espelho, dado que provavelmente o levaria a despreocupar-se com semelhanças fisionômicas ao pintar o seu próprio rosto – mas isso seria suficiente para dizer que *O Grito* não é análogo à um autorretrato?

Bem, evitar a própria imagem foi uma prática autorretratística bastante anterior à época

---

[480] Edvard Munch teria escrito em seu diário sobra a inspiração para O Grito: "Caminhava eu com dois amigos, e o Sol começava a pôr-se. De repente o céu ficou vermelho, cor de sangue. Parei, senti-me inexplicavelmente exausto, e apoiei-me numa cerca. Línguas de fogo e sangue estendiam-se sobre o fiorde azul-escuro. Os meus amigos continuaram a andar e eu ali fiquei, de pé, a tremer de medo, e senti um grito enorme, infinito da natureza." MARTINS, Ivone Santos. *Criatividade, equação simbólica e objecto transicional na obra de Edvard Munch*. Dissertação (mestrado em Psicologia) ISPA, Lisboa, 2015. p. 39.

[481] MARTINS, Ivone Santos. Op. Cit., 2015. p. 39.

[482] ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., mai./jun. 1992.

[483] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. *Raul Cruz*: Pintor de almas. Vídeo-documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.

de Munch. O enigmático pintor alemão Johannes Gumpp notabilizou-se por seu ardiloso (um tanto bem-humorado) autorretrato (fig. 56), no qual o artista se multiplica como em um jogo de espelhos, e de entreolhares. Para representar isso "o pintor aparece três vezes no quadro: uma vez de costas para o observador, depois no espelho e finalmente no retrato inacabado no cavalete", sendo que este último, conforme observa Belting, "o rosto do pintor parece olhar para o espectador por cima do ombro. O pintor de costas representa (e simultaneamente oculta) a presença do rosto real, que nunca poderemos ver de qualquer maneira na pintura"[484], e com isso, parecem perder interesse e sumir na penumbra da pintura algumas figuras simbólicas de gato e cachorro incluídas no quadro (os quais não serão tratados aqui).

Figura 56: Johannes Gumpp, *Doppio autoritratto allo specchio*, 1646, tinta óleo sobre tela. 88.5 × 89 cm.
Fonte: Hans Belting (2017). Acervo *Galleria degli Uffizi*, Florence.

[484] Tradução de: *The painter appears three times in the picture: once with his back to the viewer, then in the mirror, and finally in the unfinished portrait on the easel. The painter face seems to look at the viewer over the shoulder. The painter's back represents (and simultaneously conceals) the presence of the real face, which we can never really see in the painting anyway. […] The painter face seems to look at the viewer over the shoulder*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 139.

Ao observar a ação do artista representada na tela, é curiosa a sensação de que se está interrompendo algo. Isso acontece em razão do artista conseguir mostrar como se dá a prática de autorretratar-se utilizando um espelho, pois, segundo Jean-Luc Nancy, Gumpp

> reproduz o movimento dos olhos que o pintor deve fazer para passar do espelho para a tela. [...] O pintor ou o pintar pinta toda a cena, o que implica duas representações de sua face: a do espelho, onde ele se torna seu próprio modelo, e a da pintura que ele executa. A semelhança se mostra, então, duas vezes, das quais resultam, como se vê imediatamente, duas semelhanças diferentes. A imagem mostra a dissimilaridade das semelhanças.[485]

Entende-se que o autor ressalta a "dissimilaridade das semelhanças" no quadro, pois nenhuma das faces apresentadas como sendo iguais à do pintor o são de fato: o espelho inverte a imagem do rosto e promove leves distorções; a pintura configura-se como uma interpretação do artista. Logo, ao evidenciar o processo, o pintor faz do autorretrato o seu assunto, desloca-o do propósito inicial de representação da sua face, e envolve o espectador ao projetar o olhar em sua direção. Assim, "quando o nosso olhar se encontra com o do artista. É como se ele tivesse se desvinculado da tela e encontrado nosso olhar através da magia de um raio de luz"[486]. E, dessa forma, ao se deparar com a pintura, embaralha-se no jogo de reflexos, em um flerte com a imagem de Johannes Gumpp e seu lance de olhares (um tanto desconcertante). Então, o espectador já não sabe mais qual é o reflexo no espelho, ou qual é o autorretrato pintado na tela, enquanto o rosto real do artista se mantém protegido das miradas, ironicamente de costas para quem o observa.

Mas, acima de tudo, a observação do efeito proporcionado pela pintura de Gumpp – similar a um cômodo de espelhos – interessa aqui por esse reunir elementos balizadores para a análise das pinturas autorretratísticas produzidas por Raul Cruz: o efeito misteriosamente duplicador, ou multiplicador da figura autorretratada; a provocação ao espectador; o ocultamento da imagem do artista; a problematização do próprio gênero de pintura de autorretrato. À vista disso, para tratar sobre a maneira em que Raul representa sua própria imagem, analisam-se a seguir três pinturas identificadas como autorretratos do artista.

---

[485] Tradução de: *Reproduce el movimiento de ojos que debe hacer el pintor para pasar del espejo a la tela. […] El pintor o el pintar pinta la escena entera, que implica dos representaciones de su rosto: la del espejo, donde él deviene su propio modelo, y la del cuadro que ejecuta. La semejanza está, pues, dos veces, de lo que resultan, como se ve de inmediato, dos semejanzas distintas. El cuadro muestra la desemejanza de las semejanzas*. NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 41.

[486] Tradução de: *when our gaze meets that of the artist. It is as if he had disengaged himself from the canvas and met our gaze through the magic of a shaft of light*. BELTING, Hans. Op. Cit. 2017, p. 141.

O duplo refletido

Aquele gosto amargo do teu corpo
ficou na minha boca por mais tempo
de amargo então salgado ficou doce,
assim que o teu cheiro forte e lento
fez casa nos meus braços e ainda leve
forte, cego e tenso fez saber
que ainda era muito e muito pouco.

Faço nosso o meu segredo mais sincero
e desafio o instinto dissonante.
a insegurança não me ataca quando erro
e o teu momento passa a ser o meu instante.
E o teu medo de ter medo de ter medo
não faz da minha força confusão
teu corpo é meu espelho e em ti navego
e eu sei que a tua correnteza não tem direção.

Mas, tão certo quanto o erro de ser barco
a motor e insistir em usar os remos,
é o mal que a água faz quando se afoga
e o salva-vidas não está lá porque
não vemos

Renato Russo e Renato Rocha, *Daniel na cova dos leões,* 1986.[487]

Olhar a própria imagem refletida no espelho para realizar um autorretrato é um método costumeiro pelo qual um artista pode observar-se para se representar em uma pintura ou, quem sabe, capturar-se em uma fotografia. Contudo, Raul Cruz demonstra não seguir o processo para pintar sua autoimagem. Ao invés disso, o artista olharia através do espelho (como no conto fantástico de Lewis Carroll), e, inexplicavelmente, dentro desse há outros espelhos que podem multiplicar sua imagem e/ou mostrar outras figuras próximas a ele. Retoma-se, deste modo, à relação metafórica do artista e o objeto reflexivo, num exercício imaginativo para aludir ao complexo processo seguido por Cruz para representar-se em um autorretrato. Com este processo o artista posicionar-se-ia em uma sala de espelhos, para assim retratar sua imagem e seu duplo, multiplicar sua figura e misturá-la com a figura de outros sujeitos, os quais teriam suas imagens capturadas pelas brechas entre os espelhos.

Em contrapartida às imagens a se multiplicar, em seus autorretratos, Raul Cruz parece reiterar sua opção pela representação de figuras com bocas fechadas ou sem boca, num silêncio que se contrapõe à expressividade das imagens pictóricas. Intuitivo, o artista preferia deixar fluir sua espontaneidade, então, quando questionado por Adalice Araújo sobre uma questão interpretativa de uma pintura sua, Raul respondeu: "Sabe, não tenho muita oportunidade de falar,

[487] RUSSO, Renato; ROCHA, Renato. Daniel na Cova dos Leões. In: *Dois*. Rio de Janeiro: EMI, 1986. Faixa 1.

estou achando que estou arriscando, digo [,] tenho medo de invadir com a minha razão, a minha obra e acabar fornecendo algum caminho errado".[488]

Figura 57: Raul Cruz, autorretrato[489], 1985, tinta acrílica sobre tela, 70x75 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

No autorretrato de Raul Cruz produzido em 1985 (fig. 57), destacam-se as cores como a compor um quadro dentro do outro. Sendo que o quadro colorido (o representado na pintura), é delimitado por traços bastante marcados com tinta preta, e provoca a impressão de ter se desprendido e caído para o lado direito, consequentemente revela o fundo de outro quadro (a borda da tela). Isso configura uma noção de instabilidade, reforçado pelo estilo de pintura "suja" e pela faixa quase vertical em amarelo ouro, a qual junto à área em vermelho, produz uma sensação um tanto aflitiva ao olhar, pela impressão de que o quadro está torto, fora do prumo. As figuras de dois rapazes abraçados com troncos nus, estão posicionadas na lateral direita e são os elementos com tratamento mais elaborado da pintura em questão. Destes, aquele que mais se

[488] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.
[489] Essa pintura de Raul Cruz tem identificação dúbia; como "autorretrato" no site organizado por seu irmão Foca (raulcruz09.wordpress.com/2009/09/06/autorretrato/); e como "sem título" no livro organizado pelo mesmo autor.

vê está curiosamente pintado em azul, tem os cabelos encaracolados e é identificável como o próprio artista autorretratando-se. O outro, do qual pouco se vê, está pintado em branco, tem cabelos curtos e a mão, que se apoia no ombro do primeiro, exibe longas unhas pretas representadas por pinceladas disformes, um tanto incertas. Se faz pertinente ponderar-se quanto à escolha do artista pela cor azul para pintar a sua própria imagem, o que pode ter sido por razões místicas, por exemplo. Mas o azul também parece ter sido escolhido para contrapor às outras cores primárias: sobreposto ao vermelho, ao amarelo. Percebe-se, desse modo, que a organização entre as cores e as figuras dos jovens representam a parte harmoniosa do quadro, em um balanceado contraste com a visualidade caótica da pintura.

Bem, se a figura azul representa o pintor, quem será a figura branca? Poderia ser o próprio Raul em uma versão diferente de si mesmo. Porém, o cabelo parece com o de Renato Negrão, parceiro do artista, com quem ele compartilhava a vida e o fazer artístico. Sendo assim, adota-se esta opção como sendo a mais plausível, visto que tratar sobre a homoafetividade declaradamente parecia ser uma questão relevante para Raul, em uma época que estabelecia uma nova postura de afirmação da parte dos homossexuais contra os julgamentos preconceituosos da sociedade. Mas, então, estariam eles deitados em um momento íntimo na cama? Ou estariam misturados às tintas no ateliê do pintor? De qualquer forma, veem-se apenas parte dos elementos compositivos, os quais continuariam para além do limite do quadro. Isso instiga o observador a indagar-se: o que estaria a se revelar no extracampo do quadro?

Porém, não se veem rostos nessa pintura de "autorretrato", conforme seria de se esperar. E ao libertar-se de representar os semblantes das figuras, Raul esquiva-se da tarefa com "o duplo desafio de reproduzir um rosto individual enquanto representa o rosto em uma superfície sem vida", talvez por confirmar o entendimento de Belting de que "a autorretratística, nestas condições, engendra uma revolta contra a máscara"[490]. Rebeldia a qual, no quadro em questão, consiste aparentemente em esconder os rostos pelo posicionamento dos corpos, impossibilitando que se faça um reconhecimento mais apurado dos retratados, e, ao eximir-se dessa representação, neutraliza a associação do retrato com a máscara, desloca a ênfase para os corpos abraçados, em um íntimo relacionamento exposto. Intimidade a qual está representada pela posição das cabeças das figuras, apoiadas reciprocamente, cada qual no ombro do parceiro, como num recolhimento mútuo, em guarida compartilhada. E a ligação entre os rapazes está também simbolicamente sinalizada por duas linhas em amarelo, pintadas sobre os braços dos

[490] Tradução de: *Every portrait raises the dual challenge of reproducing an individual face while representing the face on a lifeless surface, the only thing it can offer for this task. Self-portraiture thus engenders a revolt against the mask*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 142.

indivíduos, numa leve diagonal que transpassa os parceiros, como a uni-los. Há ainda outras várias linhas em preto em volta dos enamorados, talvez sugerindo certa movimentação das figuras, dinamismo completado por traços coloridos espalhados pela tela, sobretudo na parte em cinza. Então, em vista do conjunto compositivo descrito pode-se interpretar que os dois jovens se abrigam entre si, indiferentes às turbulências e ao mundo desabando ao redor. Nesta interpretação caberia supor uma alusão imagética às dificuldades em assumir um relacionamento homoafetivo no contexto pós ditadura – comumente visto/rotulado como anormal – o que envolveria um enfrentamento de reações negativas (sobretudo no ambiente familiar). E isso pode, inclusive, ter influenciado na escolha de não mostrar as faces dos jovens na pintura, como uma forma de autopreservação. Uma intenção aparentemente um tanto paradoxal, entre se afirmar publicamente e ser ainda um pouco reticente quanto a expor sua orientação sexual, porém comum em uma época de conquistas ainda iniciais.

Por outro ângulo, observa-se que a grafia obstinada, profusa das pinturas-desenhos da fase inicial de Cruz, aparece nesse quadro de forma reduzida, na área cinza (no canto superior direto), como um resquício dos trabalhos anteriores. Em compensação, a grafia da assinatura do artista surge repetidas vezes, em diversas posições da tela nas cores roxo e vermelho (poderia ser isso parte da sua autorrepresentação?). A impressão dada por este elemento é que Raul Cruz se permitiu treinar a sua assinatura sobre a pintura, ele inclusive borra algumas e posiciona uma sobre as figuras. E, com isso, o artista primeiramente confere à tela um caráter experimental, além de possivelmente isto constituir-se como uma outra forma de se autorrepresentar, ou uma forma de se firmar como artista. Para Foucault, "o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser"[491]. Interessante se observar que Cruz passaria a assinar a maioria de suas pinturas com essa grafia a partir de 1985, assinatura, a qual também pode ser vista como a continuidade de sua caligrafia pintada (comum nos trabalhos do início da década de 1980). De tal modo, arrisca-se supor que o artista tenha pintado esta tela de maneira despretensiosa, na qual tomou a liberdade de fugir dos padrões autorretratísticos por não mostrar seu rosto, e de quebra, incluir o seu duplo, ou seja, aparentemente o seu namorado. Outro possível motivo pelo qual o experimentalismo estaria autorizado é justamente por ser um autorretrato, gênero no qual a maioria dos artistas sentem-se mais livres para arriscar (inclusive a perder um trabalho), ou mais à vontade para testar novas propostas, e, por que não, ensaiar uma forma de assinar e legitimar suas individualidades nas pinturas e no mundo.

---

[491] FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2009, p. 274.

Neste ponto, vale reforçar o fato deste estudo traçar uma leitura possível, baseada em indícios visuais presentes nas obras analisada e outras informações incluído as declarações disponíveis. E mesmo tendo Raul Cruz assumido fazer composições não literais, parte de sua intenção deixar suas obras em aberto à livre interpretação, por vezes o artista tinha clara a definição sobre as representações de suas pinturas (como no caso sobre o qual o artista descreveu para Adalice), as quais podem – como é de se esperar – divergir das abordagens construídas por este autor. Isso posto, supõe-se que a motivação de Raul para não representar seu próprio rosto pelo recurso da auto-observação em um espelho (à maneira representada por Johannes Gumpp), é consequência da intencionalidade do artista curitibano em retratar as questões sentimentais e circunstanciais, sem se ater às semelhanças imagéticas, seja com os personagens representados ou com sua própria face. Nisso, Cruz parece se aproximar da maneira autorrepresentativa de Edvard Munch, sobretudo pela busca em retratar o humano para além da aparência.

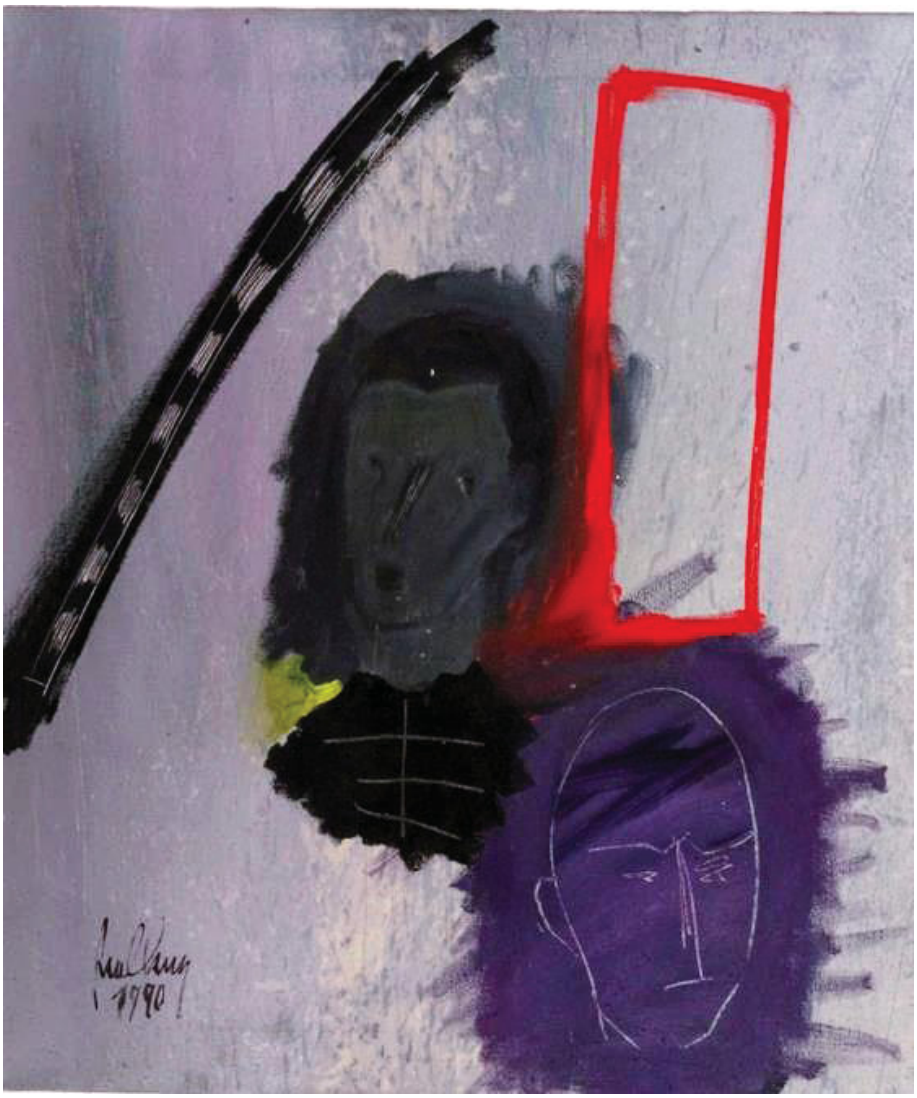


Figura 58: Raul Cruz, autorretrato [em dois vultos], 1990, tinta acrílica sobre tela, 70x60 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

O desprendimento de Raul Cruz quanto à dissimilaridade das suas representações aparece acentuadamente na sua pintura de autorretrato em dois vultos[492] de 1990 (fig. 58), na qual, a despeito da autorreferência pressuposta pelo título, o artista demonstra neutralidade nas figuras. Até mesmo sua assinatura aparece de forma reduzida. Essa neutralidade se dá particularmente pela recusa do artista em representar seu rosto, ao invés disso elabora duas faces (ou dois vultos) de indivíduos não definidos, um retângulo vertical e sua usual serpente estilizada, todos construídos de maneira descompromissada, como esboços ou rabiscos, posicionados a flutuar no espaço pictórico. Esta forma representacional (similar a um esboço) é uma opção expressiva do artista e parte da sua proposta poética, como assumida por Raul em declaração para Adalice Araújo: "Eu tenho escrúpulo de assumir a linguagem mais fácil"[493]. Isso está atrelado ao apreço de Raul por seus desenhos rápidos em composições intuitivas, sem filtros racionais.

Contudo, nesse quadro (assim como no anterior) o artista parece ainda mais solto do que seria à sua maneira habitual, mas o experimentalismo e a opção em correr riscos se apresentam de outra forma nesta pintura: a simplicidade nos tratamentos das figuras vai além das pinceladas soltas e do costumeiro desenho pela retirada de matéria pictórica. Nessa tela o artista parece testar outra forma de construir as figuras, as quais surgem nas manchas disformes de cor sem a preocupação com o ajuste entre os limites de uma com a outra. Pelo contrário, as duas coexistem independentemente, de maneira que a potência expressiva está justamente na tenção do evidenciado embate entre desenho e pintura. Com isso é possível ver a sequência processual do pintor, por meio da identificação da provável ordem de sobreposições de camadas de tinta (1º o fundo acinzentado borrado; 2º as manchas de cinza escuro e preto; 3º a área borrada em roxo; 4º o desenho de retângulo em vermelho cítrico), para finalmente ele definir as figuras arranhando as feições dos rostos e o grafismo da cobra com um ponta seca. Com exceção dessa serpente estilizada presente na diagonal do canto superior esquerdo, a qual está posicionada como que pairando independente de resto da composição, há uma fusão entre as duas cabeças e o retângulo, não só por sobreporem-se, mas também pelas tintas misturadas ao fundo. Junção a qual se mostra em oposição aos olhares divergentes dos rostos, voltados para fora dos limites da pintura, cada qual para uma lateral.

Mas quem estaria representado por estes rostos? Se no autorretrato anterior havia maior probabilidade da segunda figura ser o parceiro do pintor, nesse não há pistas identitárias. Por que motivo, então, teria o artista representado duas figuras? Seriam duas versões dele mesmo?

---

[492] Adota-se a forma como Mariza Bertoli se refere a este (em dois vultos) a ao último autorretrato (em três vultos) de Raul Cruz. BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999.

[493] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.

Pela fisionomia simplificada não há como definir. Assim, pode-se dizer que neste caso o artista se representa como um anônimo. Seria uma forma dele igualar-se a "todo mundo"?

Por outro ponto de vista, na interessante interpretação de Mariza Bertoli, os "dois vultos", seriam as versões "homem e o menino" de Raul Cruz e o retângulo seria uma porta,

> sobre um fundo azul lavado, a mancha violeta contém a cabeça do homem, gravada sobre a mancha cinza; a figura do menino é apenas sugerida, parece estar de batina. A porta está mais perto do menino e a cobra desestabiliza o espaço do retrato, criando uma sensação de estranheza. A porta ainda não se apresenta como porta-do-sol, embora o homem esteja tão despojado do peso da materialidade, que já tornou-se um espectro.[494]

De qualquer modo, observa-se a escolha do artista em evitar a representação pela semelhança, e com isso Cruz reforça a possível equivalência entre um quadro de retrato e um espelho, no qual o espectador pode se enxergar. Além disso, por não definir a fisionomia das figuras – elaboradas intencionalmente de forma simplificada – o artista parece compor máscaras que ao invés de representar/imitar seu rosto, servem para escondê-lo. E assim, nessa pintura, Raul Cruz parece encontrar uma solução para não compor uma autoimagem, e, novamente, subverte a associação da representação retratística com a máscara de morte (como proposta por Hans Belting), ao passo que, paradoxalmente enfatiza justamente a equivalência de uma representação do rosto numa pintura com a própria concepção de máscara – isto é, aquela face artificial,

> feita pelas mãos humanas a qual mostra apenas uma única expressão fixa. Sua paradoxal superioridade sobre nossos rostos mutáveis e inconstantes reside justamente nessa deficiência. Ela nos fascina e nos irrita ao mesmo tempo, pois não participa da troca social com outras caras. A *máscara de um rosto*, a qual meramente representa as feições humanas, transforma sua imagem em um rosto simbólico.[495]

Então, pode-se dizer que nesse caso, o artista representa duas versões de máscaras no sentido estrito, as quais representam rostos humanos de uma forma simbólica, como dito por Belting. E, desse jeito, estabelecem a contradição da neutralidade de faces as quais não remetem a ninguém, ao passo que podem ao mesmo tempo ser qualquer um (inclusive Raul).

Mas há ainda uma possibilidade de leitura do retângulo vertical vermelho na pintura, como sendo um espelho conectado aos rostos. O objeto reflexivo – o qual não teria sido usado pelo pintor para reproduzir sua aparência fisionômica no autorretrato - apareceria incluído na pintura, disponível para o observador se projetar através, ou se enquadrar refletido. Por meio dessa leitura pode-se novamente estabelecer-se um paralelo entre Raul e Leonilson, visto que, por esta via,

---

[494] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 96.

[495] Tradução de: *The **face mask** is an artificial, man-made mask that shows only a single fixed expression. its paradoxical superiority over our changeable and erratic faces lies precisely in this deficiency. It fascinates and annoys us the same time because it does not participate in the social Exchange with other faces. The **face mask**, which merely depicts a face, transforms its image into a symbolic face*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 17, grifo do autor.

a paradoxal autorrepresentação do artista curitibano dialoga com a obra *El puerto* (fig. 59) com característica intrigantemente autorreferente de Leonilson.

Figura 59: José Leonilson, *El puerto*, 1992, bordado sobre tecido de algodão e espelho emoldurado, 23x16 cm.
Fonte: Cassundé (2012). Acervo família Bezerra Dias.

Nessa obra, Leonilson parece expor sua delicada fragilidade bordando os dados básicos sobre ele próprio (apelido, idade, peso e altura), em uma pequena cortina sobre espelho com moldura laranja (objeto bastante comum em lojas populares, presente em residências mais simples Brasil afora). Conforme descrito por Katiucya Perigo, o "tecido listado de azul claro e branco [...] lembra a vestimenta hospitalar", e

> ao afastar-se a cortina, o espelho acena para a possibilidade de que o artista esteja falando de si, mas pode referir-se também a qualquer outro indivíduo. O título da obra sugere um lugar de partidas e chegadas: o porto. A consciência do corpo doente, dos anos vividos, das suas características corpóreas, é intensificada nesse momento da trajetória de Leonilson.[496]

[496] PERIGO, Katiucya. Leonilson e a narrativa de si. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 87-102, dez., p. 96.

Ao escrever seus dados, o artista pode se referir às fichas hospitalares, mas também remete aos anúncios de pessoas solteiras buscando pares amorosos. Tanto num caso quanto no outro *Leo* via-se exposto, fato que ele parecia evidenciar neste trabalho, feito em um período no qual Leonilson encarava a sua contaminação pelo HIV. Isto é, o artista radicado em São Paulo enfrentava os ambientes hospitalares e possíveis inconvenientes no âmbito afetivo, que podem ser percebidos no *El puerto*, "um dos trabalhos mais preciosos de Leonilson", segundo Ricardo Resende, "um quase nada, de uma simplicidade absoluta, para Leonilson trazia a ideia de receptividade. O porto que recebe e acolhe com segurança. O artista que recebe as energias dos amigos ou os amigos que recebem suas energias. Leonilson não gostava de espelhos, por isso o cobriu".[497] Dessa forma, notam-se as afinidades entre estes artistas que conviviam com situações pessoais similares, pois ambos lidavam com o preconceituoso contexto cultural brasileiro, além de terem que enfrentar a dramática realidade imposta pela doença fatal. Então, não obstante as diferenças entre as obras de Leonilson e Raul, é possível perceber que as diferentes soluções artísticas encontradas por esses artistas homossexuais, soropositivos, atuantes nos anos 1980, está interligada. As referidas intrigantes estratégias reflexivas propostas pelos artistas parecem ser a característica que aproxima suas obras, uma forma de se relacionar e se posicionar socialmente. O que parece condizente com a forma "intimista, infalível, comovente, poética, simples e sincera [...]. A autoexposição em Leonilson é outro ato romântico de evocar o humano e de se oferecer ao mundo"[498]. No entanto, as intrincadas afinidades entre esses artistas merecem um estudo mais detalhado, em separado.

Assim, retomar-se o entendimento do quadro elaborado por Cruz como um jogo visual disponível ao espectador que se dispõe a olhar mais prolongadamente, a exemplo do método de "ver em" proposto por Richard Wollheim, para o qual, "quando pinta para produzir um conteúdo ou um significado, que é seu principal objetivo, o artista pinta para provocar uma determinada experiência. E assim faz porque é desse modo que o significado da pintura pode ser comunicado, e isto por causa do que consiste um significado pictórico"[499]. Em outras palavras, é pelo estímulo composto por Cruz que a experiência do espectador acontece entre as camadas de pintura e as camadas de leitura, em uma proposta de composição de quadro dentro de quadro, de forma relacionável ao efeito imagético presente nas obras de Velásquez, Van Gogh, Munch e Gumpp, e, também, às obras de Leonilson, conforme analisado.

---

[497] RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo *et al*. Op. Cit., p. 27.
[498] RESENDE, Ricardo. Op. Cit., p. 21.
[499] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., p. 44.

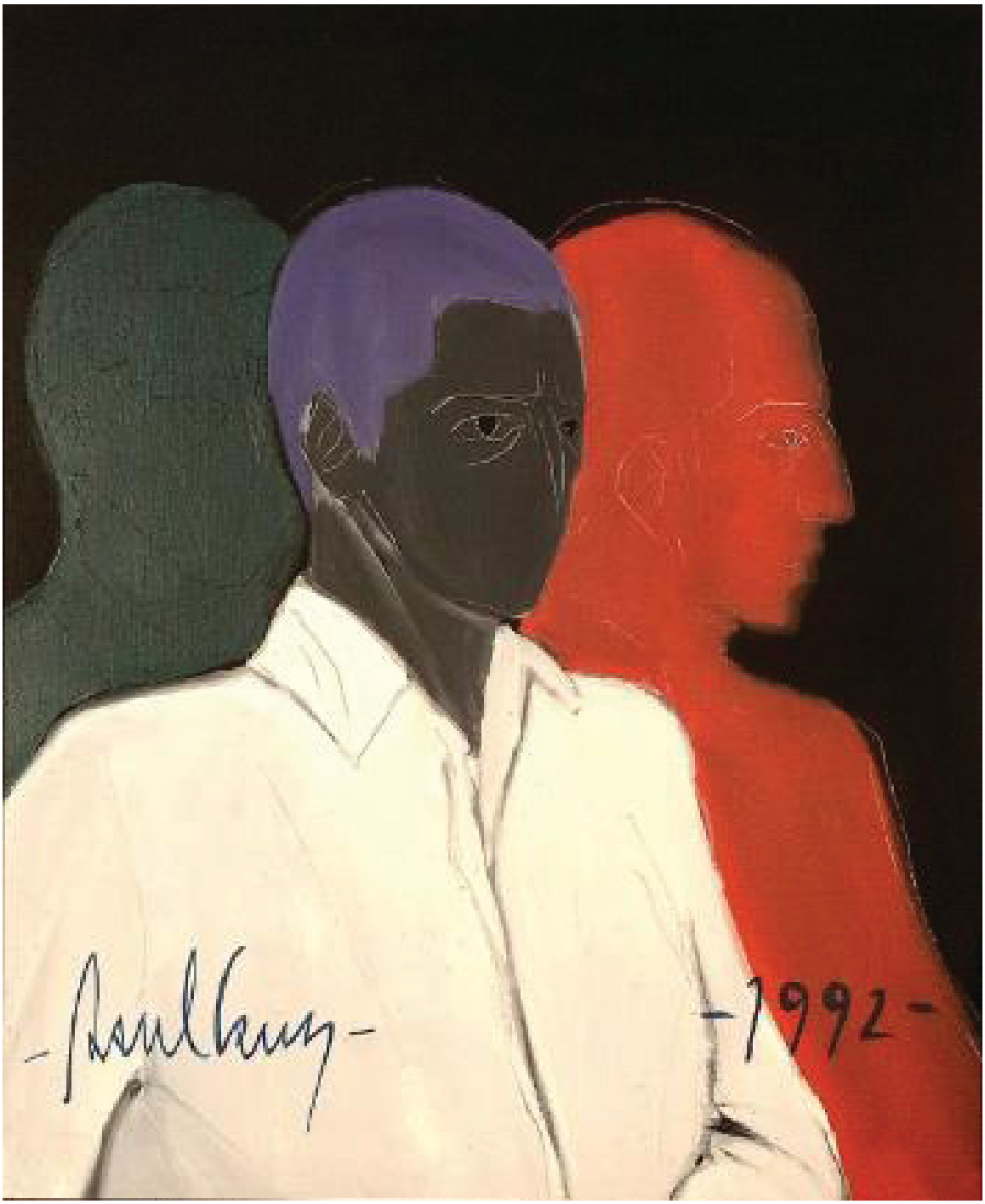


Figura 60: Raul Cruz, autorretrato [em três vultos], 1992, tinta acrílica sobre tela, 70x56 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

Por outro lado, no *Autorretrato* em três vultos de 1992 (fig. 60), Raul Cruz parece (dessa vez) se propor a explorar a autossemelhança em representação retratística na qual é possível reconhecer com clareza sua fisionomia. Nesse sentido, entre suas autorrepresentações, este último autorretrato pintado por Raul é um dos que mais se aproxima do gênero pictórico representacional[500]. Porém, ainda assim, o artista não deixa de incluir elementos características

[500] Raul Cruz produziu outros autorretratos que não entraram nesta análise, desses, há 3 reproduzidos no Anexo 4.

de suas pinturas autorrepresentacionais. Além de reforçar o caráter dramático existencialista, associado à imagem pela maneira compositiva das versões de si mesmo e das expressões faciais bem estruturadas, riscadas nas camadas de tinta que preenchem as figuras. O quadro divide-se longitudinalmente em duas partes: a inferior com os troncos dos corpos configurados por poucos elementos representativos; e a superior na qual localizam-se as três cabeças das figuras do artista – foco principal da pintura – circundadas por fundo preto profundo. A assinatura e o ano de produção formam grafia a transpassar horizontalmente a parte inferior da tela, esses elementos se mostram reforçados pelo pintor por pequenos traços antes e depois, sinais de travessão a marcar a autoria e a data, como a proferir sobre a relevância desta informação para Raul Cruz naquele momento.

O vulto central do quadro, destacado em primeiro pano, está levemente deslocado para o lado esquerdo, tem o rosto em meio perfil (costumeiro posicionamento no formato de retrato). A camisa clara definida por traços sutis, contrasta com o tom marrom usado por Cruz para retratar sua pele. O cabelo curto (remete ao estilo que ele usava na época), foi pintado em roxo, o que quebra os padrões verossímeis sem descaracterizar a sua figura, nem dissolver o clima denso do quadro, pelo contrário, a cor (apesar de vibrante) parece reforçar a sugestão dessa atmosfera. Contudo, a tensão parece concentrada na representação do olhar, composto pelo desenho das sobrancelhas franzidas e nariz alongado (traço característico do artista), conjugado ao risco marcando, as olheiras e o formato dos olhos, os quais contemplam algo diante de si, fixos em ponto posicionado no *extracampo* (para além do quadro, atravessando a lateral direita). Similarmente, os olhares dos outros vultos de Raul parecem retratar outro ângulo da mesma expressão densa da figura do artista em primeiro plano, e apontam congruentemente para o mesmo lado, com pequenas variações do ponto focal da mesma linha do horizonte, na qual parecem ver algo para além de onde a vista alcança. Mas o que estaria o artista antevendo à sua frente? O que estariam enxergando estes olhos? Por conta de sua saúde debilitada pela ação do vírus da HIV, no momento da produção desse autorretrato, Raul talvez perceber-se-ia a um passo da morte, prestes a atravessar em definitivo para o outro lado.

E, quem sabe, tenha sido o provável sentimento de morte eminente que o tenha levado a fazer um autorretrato derradeiro, mais próximo do sentido estrito do termo. Ou talvez isso tenha lhe surgido como um outro tipo de desafio a ser cumprido: se autorrepresentar de forma a ser reconhecido pela aparência fisionômica. Em todo o caso, Raul não deixa de demonstrar os desdobramentos de si mesmo, na atuação artística e nos seus questionamentos íntimos, o que é configurado em sua imagem replicada para as laterais: à esquerda em vulto o qual parece representar a sua sombra, como o seu duplo em uma versão obscura da sua própria pessoa; à

direita em sua autoimagem de perfil composta por uma sombra vermelha, refletida como o seu duplo em espelho estrategicamente posicionado para mostrar seu corpo sutil. Corpo esse bastante parecido com a figura-sombra mascarada da sua pintura-desenho *Per forma*, a qual poder-se-ia oniricamente imaginar que ao desmascarar-se revelaria o seu rosto como sendo o do próprio artista, pintado no seu autorretrato - ainda que em diferentes contornos, pois, passados quase dez anos, Raul ver-se-ia mais maduro (fig. 61 e 62).

Figura 61: detalhe da pintura de autorretrato em três vultos de Raul Cruz.

Figura 62: detalhe pintura *per forma* de Raul Cruz

Então, também na sua última autointerpretação pictórica, Raul mantém sua opção pela representação no plural, como vários indivíduos nele mesmo, multiplicando-se tal qual numa sala de espelhos. Isso pode ocorrer porque "a imagem refletida" para um artista, ao ver-se, "oferece não apenas muitas opções, mas também incertezas, como quando ele deve decidir sobre uma única imagem. O retrato é fundamentado em uma concepção do self que nem mesmo um pintor pode descobrir no espelho"[501]. Pois bem, Raul preferiu não se decidir por um só reflexo – se mostra como vários. Ele também evitou transfigurar-se em uma única máscara pintada, assim sua face mortuária multiplica-se em três. Outra estratégia adotada por Cruz nesses autorretratos (em três vultos e em dois vultos), para inverter a interpretação do rosto como máscara, é a construção das fisionomias pela retirada de matéria pictórica. E, segundo Geraldo Leão, pelo uso dessa técnica, a figura "mostra o que não aponta, operação deceptiva que desmonta meu olhar, obrigando-me a repensar o meu ponto de vista, meu lugar no mundo.

[501] Tradução de: *The reflected image offers a painter not only many choices but also uncertainties, as when he must decide upon a single image. The portrait is grounded in a concept of the self that not even a painter can discover in the mirror*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 142.

Contornadas por planos de cor ou definidas pela tinta retirada por um estilete, as suas essências nos olham"[502]. Por outro lado, dado que o rosto se revela em camadas por trás da superfície da pintura, de dentro para fora, isso pode, numa inversão de posicionamento, colocar o espectador também por detrás da máscara.

Contudo, o artista Raul Cruz talvez se mostre de maneira mais pronunciada em suas obras autorreferentes do que em seus autorretratos, pois observa-se certa reserva dele quanto a representar assumidamente sua autoimagem em obras. E, ainda que Cruz se mostre menos provocador ao se autorretratar pictoricamente, o artista não deixou de potencializar os aspectos passionais das figuras, nem abriu mão de manter brechas interpretativas para a imagem poder ser vista como um objeto reflexivo. Tal questão parece em concordância com Jean-Luc Nancy, para quem,

> o espelho mostra um objeto/sujeito: o objeto/assunto da representação. A pintura mostra um objeto/sujeito/assunto: a pintura em ação, na obra. No retrato – ou na pintura - não há objeto: nada é ob-jetivado (objetificado ou projetado objetivamente) em frente a nós. Nesse sentido, o quadro nunca está defronte a nós. Não está "na frente", mas sim, ou melhor, "diante", no sentido em que eu estou por trás ou por dentro da pintura, em sua presença. Mas, apesar disto, digamos que a presença íntima em questão, não se define e não se entrega ao pintor como uma imagem no espelho, como um modelo reproduzido no ateliê: não é um modelo, é, por assim dizer, uma Idéia, mas essa Idéia não é outra senão a da própria pintura. Não existe na pintura: é a pintura que a executa. A "Idéia" da arte é sempre a própria arte e cada vez diferente. Na pintura, a oposição entre a conformidade representativa e semelhança é sempre passional.[503]

Desse modo, Nancy reforça a complexidade envolvida em uma autorrepresentação retratística, na qual o artista se propõe a exteriorizar a máscara de sua face – ou máscaras, no caso de Johannes Gumpp e também de Raul Cruz, artistas que compõem imagens pictóricas sem seguir modelos, mas sim suas paixões. Criam figuras para serem posicionadas diante do espectador – ou como prefere Nancy; "na sua presença" – para que a obra possa acontecer na relação entre estes, em dialogo movido pelo autoquestionamento do artista intrinsecamente presente no quadro.

---

[502] LEÃO, Geraldo. Raul Cruz: *A ausência revelada*. Curitiba: Galeria Casa da Imagem, 1992. Texto impresso no folheto da exposição Quadros de Raul Cruz.

[503] Tradução de: *El espejo muestra un objeto: el objeto de la representación. El cuadro muestra un sujeto: la pintura en acción, en obra. En el retrato – en la pintura – no hay objeto: nada es ob-yectado ante nosotros. En este sentido, el cuadro no está nunca ante nosotros. No está "frente", sino más bien "adelante", en el sentido de que yo estoy detrás o dentro del cuadro, en su presencia. Pero esto mismo, digamos la presencia íntima em cuestión, no se define y no se da ante el pintor como una imagen em su espejo, como un modelo tomado em el taller: no es un modelo; es, por decirlo así, una Idea, pero esta Idea no es otra que la de la pintura misma. Ella no preexiste a la pintura: la pintura es quien la ejecuta. La "Idea" del arte es siempre el arte mismo, y cada vez diferente. Em pintura, la oposición entre la conformidad representativa y la semejanza es siempre apasionada*. NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 44.

2.2 - *RETRATOS DE TIPOS: ILUSTRES ANÔNIMOS*

Caminhando contra o vento
Sem lenço, sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes,
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e brigitte bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço, sem documento,
Eu vou

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do brasil

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou
Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
Por que não, por que não...

Caetano Veloso, <u>*Alegria, alegria*</u>, 1968.[504]

Adotar como tema de pintura a representação de personagens singulares em seus correspondentes cenários era entendido como "pintura de gênero", ou seja, "a evocação da vida cotidiana, descrição portadora ou não de uma dimensão moral"[505], esta classificação atrelada à hierarquia de gêneros acadêmicos, a qual resistiu, segundo Nadeije Laneyrie-Dagen, em certa medida até o final do século XIX início do XX. Época na qual "a maior parte dos artistas afirma a igualdade de todos os 'temas' – termo que, de modo revelador, substitui a palavra 'gênero'"[506]. Por outro lado, ao tratar sobre pinturas com a representação de pessoas não identificadas, Richard Wollheim pontua:

> deve-se enfatizar que a distinção entre quadros de coisas específicas e quadros de coisas que são meramente de um tipo específico é pertinente por causa das intenções – das intenções realizadas – do artista. [...] A distinção não tem nada a ver com o que eventualmente sabemos sobre quem ou quê a pintura representa.[507]

Isto é, a escolha por não indefinição parece ser uma maneira de retratar esses tipos de personagem, e também de valorizar suas peculiaridades. Nesse ponto de vista, pode-se dizer que, em alguns quadros, Raul Cruz representa figuras sem identidade, pois não especifica

---

[504] VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. In: *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968. Faixa 4.
[505] LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op. Cit., 2006, p. 9.
[506] LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. Op. Cit., 2006, p. 13.
[507] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., p. 71, grifo meu.

nenhuma informação sobre um sujeito em particular, mas, ao mesmo tempo, indica um tipo de personagem característico observável no cotidiano. Nisso, o artista se aproxima da antiga definição de "pintura de gênero". No entanto, os personagens representados por Cruz se mostram mais inseridos na definição de pintura de um "tipo específico", descrita por Wollheim, ou os "personagens tipo", conforme Bertoli se refere às figuras representadas pelo artista. Para além disso, em algumas obras Raul utiliza elementos representativos característicos do gênero do retrato, e, com isso, parece plausível distinguir esses como **retratos de tipos.**

Mas poder-se-ia assumir uma pintura como um retrato? Assim, à revelia da concepção do artista. Ora, conforme abordado, Raul Cruz prezava por deixar suas composições em aberto, à espera de irreprimíveis interpretações. Dessa maneira, considera-se que a despeito do artista não ter composto algumas pinturas especificamente como um retrato, identificam-se elementos característicos desse gênero representacional presentes em algumas pinturas produzidas por Cruz, e, portanto, são relacionáveis como retratísticas. Entre as características observadas, em determinados quadros de Cruz, algumas são descritas por Jean-Luc Nancy:

> nada impede que se mostre o resto do corpo em um retrato, desde que se enfatize mormente a face, [...] Muito frequentemente o corpo é reduzido a sua parte superior, com as mãos ou sem elas (que sem dúvida também exprime um pouco do sujeito), e salvo raras exceções, o retrato parte da linha dos ombros. Podemos também perceber que a partir do topo de uma peça de vestuário percebe-se que o corpo não está nu. Pois, um rosto que induz a nudez certamente desloca todo proposito da pintura.[508]

Destaca-se no texto do autor a menção sobre a presença das mãos nos retratos, pois essas são recorrentes elementos compositivos nas obras de Raul, as quais têm determinante participação nas composições dele. Quanto às vestimentas, como mencionado anteriormente, o artista parece ter encontrado na silhueta-sombra uma forma de representar a figura humana sem roupas, de forma a evidenciar sua corporeidade, sem detalhar o corpo nu, ou seja, evita "deslocar todo propósito da pintura", conforme argumentado Nancy.

Supõe-se, com isso, que o tratamento neutro, sem especificação identitária dado à maioria das composições figurativas de Cruz, seja parte da sua estratégia para abrir suas obras para envolver o espectador em leituras dispares. E por não assumir o uso do formato de retrato – ainda que pela maneira compositiva o gênero seja percebido – as composições de Raul Cruz se mostram sem literalidade, pois, apesar de ter a figura humana como principal tema de sua produção (sobretudo a da mulher), ele não costumava identificá-las como um alguém específico,

---

[508] Tradução de: *el retrato no se inhibe de mostrar el resto del cuerpo, siempre y cuando ocupe sólo el puerto del rostro, […] Muy a menudo, ese resto del cuerpo se reduce a la parte superior, con las manos (que organizan, también, sin ninguna duda, algo del sujeto) o bien sin ellas, y salvo rara excepción, a la línea de los hombros: la parte superior de un traje, por ejemplo, deja percibir que el cuerpo no está desnudo. Pues un rosto que indujera la desnudez desviaría todo el proyecto pictórico*. NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 19.

mas como um tipo específico. E isso pode ser considerado como parte da estratégia poética do artista, fato que não deixa de ser mais um recurso para decompor o gênero de retrato em formas livres de compromissos, como uma brincadeira com a consagrada forma representacional de um indivíduo. Além disso, o retrato de um indivíduo pode ser entendido também como uma forma de observar numa figura em separado, o que é reforçado pela moldura (que funciona tal qual uma lente a focalizar na pessoa enquadrada), todavia, esse processo de isolamento representativo, pode, assim, sugerir uma condição de solidão exposta aos olhares, enquanto contida no espaço do quadro, "separadas do mundo por grossas molduras[509] [...] o que se não estivesse contido transbordaria para uma existência fora da arte".[510]

Figura 63: Francis Bacon, *Study After Velázquez's Portrait of Pope Innocent X,* 1953, tinta óleo sobre tela, 152.1×117.8 cm. **Fonte**: Acervo *Des Moines Art Center* (desmoinesartcenter.org).

Importante retomar o fato de que diferentes formas de adotar o gênero de retrato têm sido elaboradas desde o início da expansão de seu uso, conforme abordado por Hans Belting. Nesse sentido, um dos artistas que mais desvirtuaram o formato de retrato foi Francis Bacon (1909-1992), pintor anglo-irlandês que ao produzir numerosa série de versões em referência ao retrato papal produzido por Velásquez, "desconstruiu um retrato histórico do século XVII", mesmo que, de acordo com Belting: "Bacon não chamou esses de retratos, a despeito de que

[509] Apesar dos referidos quadros de Raul Cruz terem a moldura como parte da obra, a maioria das reproduções fotográficas destas pinturas encontradas, as molduras foram suprimidas dos registros.
[510] LEÃO, Geraldo. Op. Cit., 1992.

eles não poderiam ser nada além disso, preferiu se referir a eles como 'estudos para um retrato', como para enfatizar que era o retrato como um gênero que ele tentava subverter".[511]

Percebe-se, assim, que Francis Bacon teria feito pinturas caracterizáveis como retratos, sem nomeá-las como tal (de forma similar ao que Raul faria posteriormente). E ao utilizar o termo "Estudo" recorrentemente nos títulos de sua produção retratística, presume-se um caráter esboçado em sua maneira de compor figuras humanas (fig. 63). Além disso, de acordo com as declarações de Bacon para David Sylvester, sua intenção não era criar uma arte trágica: "desejamos somente registrar nossos sentimentos sobre estas situações de uma forma que nos aproxime tanto quanto possível de nosso próprio sistema nervoso". O pintor anglo-irlandês afirmou, ainda, sobre seu intuito de "pintar o grito mais do que o horror", porém depois entenderia que na realidade "é o horror que leva a pessoa a gritar".[512]

Essas declarações de Francis Bacon sobre seus propósitos com a pintura remetem à pintura-desenho *O Grito*, enquanto uma representação do sentimento de Edvard Munch. Mesmo considerando, é claro, que as duas obras partem de intencionalidades bastante diversas[513], pode-se perceber, contudo, como o impacto das duas imagens nos espectadores produzem reações análogas. Entretanto, Hans Belting, pontua que

> uma imagem só pode reproduzir um ser humano por meio de uma máscara, contudo, Bacon quer representar o ser humano precisamente pela fragilidade e a miséria de sua carne, "de maneira mais crua e direta possível", como confidenciou a seu entrevistador, David Sylvester. Por essa razão, era o rosto oficial do papa – usado pelo pontífice no veho retrato como uma máscara de escritório – que provocou Bacon a desmascará-lo.[514]

Ao esfacelar a feição pictórica do papa, Bacon parece simbolicamente libertar o ser humano por trás da máscara representativa do engessamento da instituição religiosa – deixa sair do corpo do homem a dor do existir. E essa característica de evidenciar a corporeidade dolorida na realidade carnal da condição humana, recorrente na produção do pintor anglo-irlandês, parece ser o que aproxima a produção de Cruz das obras de Bacon – sobretudo as que são análogas a retratos. Outro ponto convergente entre o artista Curitibano e Francis Bacon é a

---

[511] Tradução de: *deconstructed a historical portrait from the seventeenth century. […] Bacon did not call these portraits, despite the fact that they could be nothing else, but rather referred to them as 'studies for a portrait,' as if to emphasize that it was the portrait as genre that he attempting to subvert*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 150.

[512] BACON, Francis. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido à David Sylvester. In: SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*: a brutalidade dos fatos. São Paulo: Cosac Naify 1995, p. 43 e 48.

[513] Conforme depoimento, Francis Bacon estaria "muito mais preocupado com as particularidades estéticas da obra do que Munch talvez estivesse". BACON, Francis. Op. Cit., p. 82.

[514] Tradução de: *The papal portraits leave the impression that they are not about the pope but about the image. An image can only reproduce a human being in a mask, yet Bacon wants to convey it precisely in the fragility and misery of it flesh, "as directly and honestly as possible," as he confided to his interviewer, David Sylvester. For this reason it was the official face of the pope – which he wore in the old portrait like a mask of office – that provoked Bacon to unmask him*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 153.

escolha por se desprender da verossimilhança, a ponto de Bacon declarar que "as distorções", na sua visão, "às vezes imprimem maior força a uma imagem"[515]. Percepção esta que parece apropriada também para as imagens elaboradas por Raul Cruz, as quais (na maioria) impactam particularmente pelo estranhamento, conjugado à expressividade promovida pelas deformações das figuras. Porém, diferentemente aos retratos papais de Bacon, e suas figuras com bocas em abertura máxima (vociferando no silêncio do quadro), Raul Cruz normalmente preferia compor retratos de figuras silenciosas com bocas cerradas, mesmo que (assim como Bacon) compostas em uma visualidade gritante – conforme é percebido em alguns "retratos" de tipos pintados por Cruz, analisadas a seguir.

Tipos "infames"

Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Escrevo, assim, minhas palavras
Na voz de uma mulher sagrada
Vaca profana, põe teus cornos
Pra fora e acima da manada
Vaca profana, põe teus cornos
Pra fora e acima da manada...
Ê, ê, ê, ê, ê,
Dona das divinas tetas
Derrama o leite bom na minha cara
E o leite mau na cara dos caretas

Segue a "movida madrileña"
Também te mata Barcelona
Napoli, pino, pi, pau, punks
Picassos movem-se por londres
Bahia, onipresentemente
Rio e belíssimo horizonte
Bahia, onipresentemente
Rio e belíssimo horiz...
Ê, ê, ê, ê, ê,
Vaca de divinas tetas
La leche buena toda en mi garganta
La mala leche para los "puretas"

Quero que pinte um amor Bethânia
Stevie Wonder, andaluz
Mas do que tive em Tel Aviv
Perto do mar, longe da cruz
Mas em composição cubista
Meu mundo thelonius monk`s blues
Mas em composição cubista
Meu mundo thelonius monk`s...
Ê, ê, ê, ê, ê,
Dona das divinas tetas
Quero teu leite todo em minha alma
Nada de leite mau para os caretas

Sou tímido e espalhafatoso
Torre traçada por Gaudi
São paulo é como o mundo todo
No mundo, um grande amor perdi
Caretas de paris e new york
Sem mágoas, estamos aí
Caretas de paris e new york
Sem mágoas estamos a...
Ê, ê, ê, ê, ê,
Vaca das divinas tetas
Teu bom só para o oco, minha falta
E o resto inunde as almas dos caretas

Mas eu também sei ser careta
De perto, ninguém é normal
Às vezes, segue em linha reta
A vida, que é "meu bem, meu mal"
No mais, as "ramblas" do planeta
"orchta de chufa, si us plau"
No mais, as "ramblas" do planeta
"orchta de chufa, si us...
Ê, ê, ê, ê, ê,
Deusa de assombrosas tetas
Gotas de leite bom na minha cara
Chuva do mesmo bom sobre os caretas...

Caetano Veloso, <u>*Vaca profana*</u>, 1984.[516]

[515] BACON, Francis. Op. Cit., p. 43.
[516] VELOSO, Caetano. Vaca Profana. In: *Profana - Gal Costa*, Rio de Janeiro: RCA, 1984. Faixa 1.

Figura 64: Raul Cruz, pintura sem título, 1987, tinta acrílica sobre tela, 74×50 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

Na pintura sem título de Raul Cruz, produzida em 1987 (fig. 64), vê-se uma imagem difusa, construída por áreas borradas de tinta sem delimitações de contorno definido. O tronco da personagem é coberto por tinta preta até o pescoço, como uma grande mancha de onde surge uma mão (ou uma luva) de cor acinzentada com dedos espaçados e pontas finas, prolongadas por pinceladas até a tinta se rarefazer. Os cabelos volumosos com aspecto rebelde também são pintados em preto, de forma esboçada e com partes onde a tinta escura se mistura com a tinta clara que cobre como uma névoa o fundo manchado, em cor hibrida entre rosa e laranja. O rosto desfigurado é destacado na pintura pela sua cor branca permeada por nuances em tom rosado, com aparência fantasmagórica, parecendo uma mulher com maquiagem exagerada a ponto de converter-se em uma camada sobreposta ao rosto, ou seja, uma máscara. As feições dos olhos e nariz são marcadas em preto, com as pálpebras sombreadas em verde, e a boca é disforme, pintada

em tom violeta escuro e marcada apenas por um risco arranhado, a confirmar que está fechada.

Este quadro com aspecto exagerado é um dos significativos exemplos de obras de Raul Cruz, categorizável como retratos de tipos específicos, sem definição de identidade. Nesse sentido, observa-se que o quadro foi composto estritamente para mostrar a personagem (único elemento da tela), que, por sua vez, foi pintada com o intuito de apresentar a sua figura, isto é, ela representar a si mesma diante do espectador. Opção compositiva a qual pode ser categorizada como um "retrato autônomo", conforme definido por Jean-Luc Nancy. Formato o qual Raul também utilizou (de forma bastante semelhante) nas pinturas dos retratos de Pierre Rivière e Maria Bueno – objetos de análise do capítulo seguinte. Ao pintar essa figura feminina anônima em formato retratístico, Raul Cruz a coloca em posição de evidência, e, assim, compõe indagações visuais em aberto: Quem seria esta mulher com aparência espalhafatosa? Poderia ser alguém conhecida? Existem mulheres com este estilo? Ou ela é de um tipo que só se vê nas criações ficcionais – filmes, novelas, teatro e, eventualmente, em pinturas? Seria realmente uma mulher representada ali? O que teria levado o artista a retratar este tipo de figura?

De fato, o tipo de personagem representada pelo artista poderia figurar em um filme italiano de Frederico Fellini ou de Pier Paolo Pasolini, por exemplo. Contudo, mesmo que pessoas como essa seja caricaturadas na ficção, os indivíduos taxados como "loucos" são tipos (talvez com aparência não tão exagerada) com os quais esbarra-se nas ruas, nos eventos sociais e que extrapolam os padrões normativos de aparência e/ou comportamento; pessoas que, em alguma medida, grande parte das famílias têm entre seus membros e são popularmente conhecidos (ou rotulados) como "ovelhas negras". Pessoas as quais costumam se tornar objetos de difamação e motivo para chacotas – personagens consideradas como *infames*. De acordo com Michel Foucault, por certo período os sujeitos diagnosticados como "loucos" foram afastados do meio social, internados em instituições para tratamento (das quais a maioria, diga-se de passagem, prejudicavam mais do que ajudavam):

> É evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como um mecanismo social, e que esse mecanismo atuou sobre uma área bem ampla, dado que se estendeu dos regulamentos mercantis elementares ao grande sonho burguês de uma cidade onde imperaria a síntese autoritária da natureza e da virtude. Daí a supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo. O internamento seria assim a eliminação espontânea dos "a- sociais"; a era clássica teria neutralizado, com segura eficácia – tanto mais segura quanto sega – aqueles que, não sem hesitação, nem perigo, distribuídos entre as prisões, casas de correção, hospitais psiquiátricos ou gabinetes de psicanalistas.[517]

Apesar da evolução dos tratamentos e postura médica diante dos distúrbios mentais, a

[517] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2013, p. 79.

resistência aos que se desviam do estabelecido como normal persiste em alguma medida nas sociedades. E ainda há cidadãos (autoproclamados como normais) os quais prefeririam manter o afastamento/isolamento dos sujeitos que, por algum motivo, não se inserem nos considerados padrões de "normalidade". Nesse sentido, tem-se em conta, que o julgamento e rotulação pela aparência são as formas de preconceito mais usualmente praticadas entre os atores sociais. Com isso, pode-se imaginar que ao retratar pictoricamente uma figura de aspecto divergente do que é socialmente aceito, Raul provoca estranhamento nos espectadores desacostumados a verem uma personagem com estas características em uma pintura retratística. E, como se sabe, esse tipo de personagem comumente considerados fora da normatividade foi constante nas produções do artista desde sua primeira experiência teatral, ainda no seu ambiente colegial de Paranaguá. Mais tarde, Raul mostraria os tipos urbanos, em sua exposição de 1984, personagens comentados por Costa Pinto: "Define-os, negando-lhes apenas nome e fala, única razão talvez pela qual não os incluamos ainda em nossa lista de super-heróis"[518]. Percebe-se nisso o interesse sociológico do artista, o qual manteve sua opção em representar os tipos anônimos socialmente divergentes, um aspecto observado por Mariza Bertoli: "O enlace entre a plástica e o teatro colocou em cena personagens imaginários e reais, santos e assassinos, mas sobretudo uma profunda compreensão dos dramas íntimos de personagens anônimos que vivem tão perto de nós que passam despercebidas"[519]. Esse interesse pessoal de Raul, se revela na sua relação com as pessoas em situação de vulnerabilidade social, para as quais costumava direcionar seus olhos: "É preciso observar e conhecer o ser humano, suas aspirações e suas mazelas. Boa arte se faz a partir de uma compreensão real e apaixonada da condição humana"[520]. Essa sua postura surge também nos relatos de seu irmão Foca: "ele não resistia em conversar com um mendigo na rua", sentava junto[521]. À vista disso, é interessante retomar a conexão de Cruz com o espaço da rua, território urbano marcado na sua memória de infância como um ambiente ao qual ele frequentou, onde sentou-se para ouvir sobre o espiritismo, e que também se tornaria campo de atuação artística. Ou seja, o artista demonstrou desenvolver uma estreita relação com a rua, espaço público no qual ele demonstra entender como sendo onde as coisas acontecem, diferenciando-se do espaço reservado da casa, acolhedor, porém, reduzido às fronteiras territoriais do espaço privado. Essa correlação entre os espaços da rua e da casa, de acordo com Roberto DaMatta,

> é sobretudo complementar porque não se pode falar de casa sem mencionar o seu espaço gêmeo, a rua. Mas é preciso notar também que a oposição *casa/rua* tem

[518] PINTO, Sérgio da Costa. *Raul Cruz, pintura, desenho e gravura*. Curitiba: FCC, 1984. Texto do folheto.
[519] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 28.
[520] CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.
[521] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013, (Apêndice B).

> aspectos complexos. É uma oposição que nada tem de estática e de absoluta. Ao contrário, é dinâmica e relativa porque, na gramaticidade dos espaços brasileiros, rua e casa se produzem mutuamente, posto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua "casa", ou seu "ponto". Neste sentido, [...] a rua pode ter locais ocupados permanentemente por categorias sociais que ali "vivem" como se estivessem "em casa", conforme salientamos em linguagem corrente. Não preciso acentuar que é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família.[522]

A análise do autor evidencia alguns pontos nos quais os espaços público e privado (rua e a casa) se misturam e se confundem, sobretudo para aqueles que fazem da rua o seu espaço de moradia, ou (como possivelmente no caso de Raul) um ambiente no qual se sentem à vontade pela relação de intimidade com o espaço. Além disso, DaMatta lembra sobre a atribuição feita ao espaço da rua como sendo dos "marginais em geral", categoria na qual poderiam se incluir os rotulados como "vagabundos", os boêmios e um também um bom número de artistas. Personagens *infames* para os quais Raul dedicaria atenção na sua conexão com a rua, figuras as quais inspiraram representações artísticas – como no caso relatado por Foca, em que ele e o irmão conheceram uma senhora em situação de rua na cidade de São Paulo, com quem conversaram algumas vezes, a qual seria posteriormente convertida em personagem teatral, "que a Regina Vogue acabou fazendo" na peça *A outra* (a última escrita e dirigida por Raul Cruz). Essa senhora era, segundo Foca, "uma mendiga que conta uma história fabulosa" e da qual Cruz "reproduziu o discurso dela inteiro. Ela conta a história da vida dela, o porquê que ela tinha virado mendiga e bêbada, e porque que ela usava oito calças".[523]

Por outro lado, as personagens que povoavam a produção visual de Cruz, em sua maioria, diferentemente das personagens cênicas, são menos especificadas, portanto, preservavam o anonimato. Com isso, o artista demonstra ter explorado as especificidades de cada linguagem, e o formato de retrato é uma forma pictórica a qual possibilita uma potência afirmativa própria do gênero – marca a presença de um determinado personagem diante do observador. Nesta acepção, pela compreensão de Ivo Mesquita,

> Cada uma dessas cenas, anônimas, mas ainda assim extremamente específicas, apresenta indivíduos, qualquer indivíduo, carregados de compaixão mas numa apoteose de anonimato. São testemunhas de quê? O que acontece entre eles? Essas são algumas das perguntas que o espectador se faz sem chegar a nenhuma conclusão. Não importa os seus significados. Importa a provocação que elas causam.[524]

---

[522] DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 50-51.

[523] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

[524] MESQUITA, Ivo. O Viajante dentro da noite. In: BANDEIRA, Denise *et al*. Catálogo do *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. Texto crítico, p. 6.

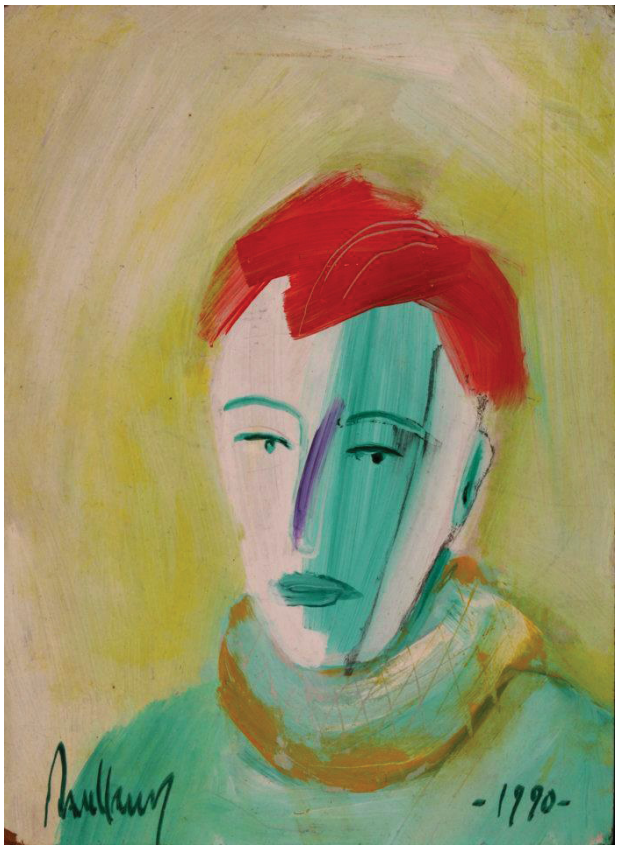


Figura 65: Raul Cruz, pintura sem título, 1990, tinta acrílica sobre tela, 24x19 cm.
Fonte: Acervo da família do artista.

Nesse sentido, o formato retratístico se mostra evidenciado também na pintura sem título de Raul Cruz datada com o ano 1990 (fig. 65), na qual o artista elaborou um enquadramento aproximado do rosto da figura representada (um *close-up*), sem determinar sua identidade, tampouco indicar uma definição binária de gênero; masculino ou feminino. Aspecto o qual, somado à expressão facial da(o) personagem retratada(o) – em um misto de apatia e melancolia –, mantém o clima de mistério, característico do artista. Em um contraponto com a aparência solar da pintura, proporcionada pelo uso exclusivo de tons vibrantes, a dissipar o recorrente aspecto sombrio da produção de Cruz.

A propósito, a pintura se constitui por fundo amarelo marcado por cerdas de pincel com tinta branca, a mesma cor preenche a área do rosto, a qual remete a uma máscara. Afora isso, a figura está vestida por tinta verde azulada, cor que tem continuidade na elaboração da volumosa gola com toques de branco e laranja, e textura formada por ranhuras cruzadas. A mesma tinta verde azulada atravessa verticalmente a lateral esquerda da face, como um gesto impulsivo (daqueles que surgem sem motivo aparente), para depois ser usada também na configuração das feições do rosto do(a) personagem. O rosto conta ainda com o acréscimo de uma pincelada roxa; um destaque no nariz a balancear o jogo cromático da pintura. A composição da figura é arrematada pelo cabelo representado por poucos gestos pincelados em vermelho vibrante,

sobreposto no topo da cabeça, em contraste ao todo, sobretudo em relação ao tratamento branco e verde azulado da face. O resultado visual da pintura abre para imaginativas elucubrações sobre a figura representada: Seria uma pessoa maquiada à maneira de um(a) *pop star* psicodélico? Ou se trata de uma figura carnavalesca caracterizada por máscara branca com faixa verde? Ou ainda, seria um(a) personagem de filme de caráter fantástico e/ou futurista? De qualquer forma, independentemente do que a figura inspirar em desdobramentos imaginativos, há fortes indícios visuais sobre o tipo representado, o qual sugere uma postura rebelde por conta do cabelo vermelho e o rosto meio verde, mas sobretudo pela sua aparência andrógina, aspectos os quais (também neste caso) divergem da normativa estética culturalmente aceita, e, assim, provocam rejeições e rotulações.

Desse modo, a figura composta por Raul Cruz, com características visualmente destoante do dito "normal", dialoga com aspectos estéticos do cenário artístico musical dos anos 1980, momento brasileiro marcado pelo afloramento de bandas de rock e também de inspiração *New wave,* como lembrado anteriormente[525], em parte possibilitada pela conjuntura política mais favorável após o afrouxamento da censura militar. Por conseguinte, com mais espaço para a livre expressão, os jovens se sentiam mais à vontade para assumir suas sexualidades fora da heteronormatividade. Isso também, de certo modo, viria a reboque dos desbravamentos artísticos-culturais anteriores, dado que, como apontado por Adalberto Paranhos, a década de 1970, foi

> agitada no cenário internacional por artistas como Alice Cooper e David Bowie. A androginia estava na agenda das mudanças comportamentais. Grupos como Secos & Molhados e, antes deles, os Dzi Croquettes, já a haviam colocado em pauta em tempos de apologia da vida comunitária, de propagação de determinados valores contraculturais e do amor livre.[526]

Porém, vale lembrar que a estética andrógina ou alternativa poderia ser aceita (ou tolerada) na televisão, nas capas de discos, ou no período festivo do carnaval, mas não deixavam de causar estranhamento e reação preconceituosamente contraria por parte dos mais conservadores. Especialmente em situações de confronto com sujeitos vistos como desajustados, fora de contexto, em ambientes de convívio público, quanto mais no âmbito doméstico, da casa. Pois, os que divergem da normativa estética culturalmente definida, são, portanto, tachados como "não recomendados" à sociedade, que persistia (e ainda persiste) em conservar as "pessoas de família" longe das "más influências". E, como mencionado por DaMatta,

---

[525] BUSCÁDIO, Gabriela. *O tempo não para: a década de 80 através de Gonzaguinha e Cazuza*. 253 f. Tese (Doutorado em História) - ICHF - UFF, Rio de Janeiro, 2016.

[526] PARANHOS, Adalberto. *Políticas do corpo & música popular: mulher e sexualidade no brasil (1970-1980)*. In: Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, Santos, 2014, p. 8.

> nada mais dramático para alguém de "boa família" do que ser tomado como um moleque de rua; ou para uma moça ser vista como uma "mulher da vida" ou alguém que pertence ao mundo do movimento e do mais pleno anonimato. Fazemos uma equação reveladora entre "ninguém conhece ninguém", e "ninguém ser de ninguém" e estados sociais altamente limitadores como a boemia, o Carnaval e, evidentemente, a pré-criminalidade.[527]

Nisso observa-se o vínculo entre "ser alguém" e ser incluído na sociedade, ao passo em que ser rotulado como um "zé ninguém", anônimo na multidão da cidade, estaria vinculado a outros rótulos marginalizantes, fora da moralidade normativa convencionada. Todavia, as rotulações preconceituosas (aparentemente inofensivos) compartilhadas por grande parcela da população podem chegar, no âmbito legal, a um pré-julgamento condenatório, conforme apontado por Michel Foucault a partir de estudo de relatórios médico-legais em processo francês de 1974 contra jovens homossexuais. Estes foram classificados como "invertidos" e "repugnantes", acusados de chantagem em caso sexual, sobre o qual o autor observou como os discursos jurídicos desqualificados condenaram por infâmias, "afinal de contas, essa mecânica grotesca do poder, ou essa engrenagem do grotesco na mecânica do poder, é antiquíssima nas estruturas, no funcionamento político das nossas sociedades".[528] Nota-se, assim, que estas questões sobre preconceitos e estigmatizações por discursos degradantes despertariam a atenção de Raul Cruz, possivelmente também em decorrência de sua própria orientação assumidamente homossexual. Com isso, pode-se imaginar que o contexto de transição da década de 1980 influenciaria a produção do artista, e é perceptível nessas pinturas retratísticas de tipos de personagens socialmente tidos como *infames*.

Então, é relevante notar como a figura no quadro de 1990, composta por Raul Cruz com o uso inusitado das cores, em construção despojada e aparência desfigurada, ainda pode causar estranhamento nos espectadores. Mesmo que a pintura de Raul remonte aos primeiros anos do século XX parisiense, no qual Henri Matisse, em 1905, causou alvoroço ao pintar o rosto de uma figura feminina com tinta verde (fig. 66)[529], tal como Amy Dempsey relata:

> Uma das principais telas expostas no Salão de Outubro de 1905 foi *Mulher com chapéu*, de Matisse (1905), um retrato de sua esposa. Com suas cores vibrantes, provocou escândalo. Boa parte do choque advinha do fato de se tratar de um retrato, de

[527] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997, p. 54

[528] FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 12.

[529] Vale lembrar da instrutiva "anedota" sobre outra pintura similar: "Em 1905, logo no início do movimento fauvista, o grande pintor francês Henri Matisse expõe pela primeira vez a obra Retrato com Risca Verde, uma pintura de uma mulher cujo rosto, meio amarelo e meio rosa, divide-se na altura do nariz por uma inesperada mancha verde. Espantada com esse abuso cromático, uma senhora se aproxima e, provocativa, afirma nunca ter visto uma mulher como aquela. A resposta do artista é imediata: olhe bem, madame, não se trata de uma mulher, mas sim de uma tela. A diferença é óbvia, mas precisa ser dita. Embora sujeita às regras físicas da natureza, uma pintura, enquanto produção humana, é do reino do artifício, e como tal é capaz de gerar sentidos imprevistos, seja na ordem natural, seja no âmbito das convenções culturais". FREITAS, Artur. Cor, Natureza, Cultura. In: SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

> um personagem reconhecível, o que chamou a atenção para a distorção à qual ela foi submetida. Enquanto o público e os críticos encararam o quadro com incompreensão, os marchands e colecionadores reagiram com presteza e entusiasmo. A obra dos *fauves* tornou-se subitamente o que havia de mais desejável no mercado da arte.[530]

Figura 65: Raul Cruz, pintura sem título, 1990, tinta acrílica sobre tela, 24x19 cm. **Fonte:** Acervo da família do artista.

Figura 66: Henri Matisse, *Femme au chapeau*, 1905, tinta óleo sobre tela, 80x60 cm. **Fonte:** Acervo *San Francisco Museum of Modern Art* (sfmoma.org).

Com isso, observa-se que uma das principais características da produção de Matisse era a maneira *sui generis* de compor as cores (com tons vibrantes) nas pinturas. Nesse sentido, o mencionado retrato surge como referência da produção do artista francês e de seus parceiros do movimento vanguardista conhecido como Fauvismo, os quais "compartilhavam a atitude simbolista, no sentido de que a arte deveria evocar sensações emocionais por meio da forma e da cor"[531]. Em complemento, para o fauvista André Derain, "as cores se tornam carga de dinamite. Elas deveriam explodir em luzes. Tudo poderia ser elevado acima do real"[532]. Deste modo, pode-se perceber a forte associação de certas pinturas de Raul Cruz com a dos fauves, sobretudo pela forma como eles usavam a cor – como elemento compositivo explorando a subjetividade na potência cromática. Segundo Izabela Zanchi, Raul preferia deixar a classificação de seu trabalho para os outros, todavia, ele achava que talvez fosse um pouco expressionista, ou fauvista[533]. A ligação de Raul em particular com a produção de Matisse,

---

[530] O termo francês *les fauves*, é traduzido como "as feras", DEMPSEY, Amy. *Estilos e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 67-68.
[531] DEMPSEY, Amy. Op. Cit., p. 66.
[532] DERAIN, André. In: DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 66.
[533] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

como visto, também foi indicada por ele ao considerá-lo como um de seus "professores não *belastrinos*". Contudo, se as recomposições pictóricas dos fauvistas tiveram boa aceitação no mercado da arte parisiense, isso, como já visto, não aconteceria na mesma medida com as experimentações de Cruz no circuito comercial curitibano da década de 1980.

Ainda assim, a forma representativa de Raul Cruz e seu interesse temático por figuras "anônimas" e a parte do sistema normativo de civilidade, foi ponto observado por Adalice Araújo, a qual destacara a ligação do artista com o expressionismo (movimento historicamente relacionado ao fauvismo[534]), e também pontuou sobre o olhar de Raul Cruz, sensível ao ser humano e sua maneira de compor pictoricamente os personagens conturbados, em uma lista de características do artista.

> uma expressividade vibrante e vertiginosa; atividade; uma incrível rapidez gráfica onde a pincelada que chega ao gestualismo acentua a deformação da imagem; o uso dos símbolos; o caráter semântico; personagens (quando os há), atormentados ou pela vida urbana, ou pelo prisma existencial estourado; as cores fortes; a surpresa: tudo pode acontecer no segundo; a espontaneidade: as linhas que se quebram abruptamente indicando agressividade e passionalidade; a simplicidade que se coaduna com dramaticidade; o fantástico.[535]

Percebe-se que ao falar sobre as características dos personagens representados por Raul Cruz, Adalice abordou também as questões formais as quais suscitam o possível temperamento das figuras retratadas. E quanto ao uso da cor de forma análoga aos fauvistas/expressionistas, é importante relacionar produções nacionais realizadas por artistas não mencionados por Cruz como suas referências, e, contudo, produziram pinturas figurativas/retratísticas com as quais as obras do artista dialogam direta ou indiretamente, o que pode ser observado no Painel comparativo 1. Ainda a esse respeito, vale lembrar que Raul não era o único a fazer uso da cor à maneira expressionista na década de 1980, conforme apontam o Painel comparativos 2 (ambos no Apêndice A).

Para além disso, é curioso observar como algumas características abstratas interpõem-se nas pinturas figurativas de Raul Cruz, sobretudo nas áreas dos fundos, nos quais as abstrações surgem de maneira gestual com manchas de cor. Mas há também componentes geométricos, como o elemento gráfico preto e branco que surge em várias pinturas do artista em provável referência à serpente, como visto no primeiro capítulo, e também no *Autorretrato* em dois vultos de 1990 (fig. 58) e na pintura *Dom Abade* (fig. 67). Dessa forma, esses aspectos também são entendidos como recursos simbólico-formais de muitas das composições elaboradas por Cruz.

---

[534] "Como o fauvismo, o expressionismo se caracteriza pelo uso das cores simbólicas e da imagística exagerada, embora as manifestações alemãs apresentem geralmente uma visão mais sombria da humanidade de que a dos franceses". DEMPSEY, Amy. Op. Cit., 2010, p. 70.

[535] ARAÚJO, Adalice. *Símbolo da geração 80*. Documento do Setor de pesquisa do MAC/PR. Curitiba: maio, 1985.

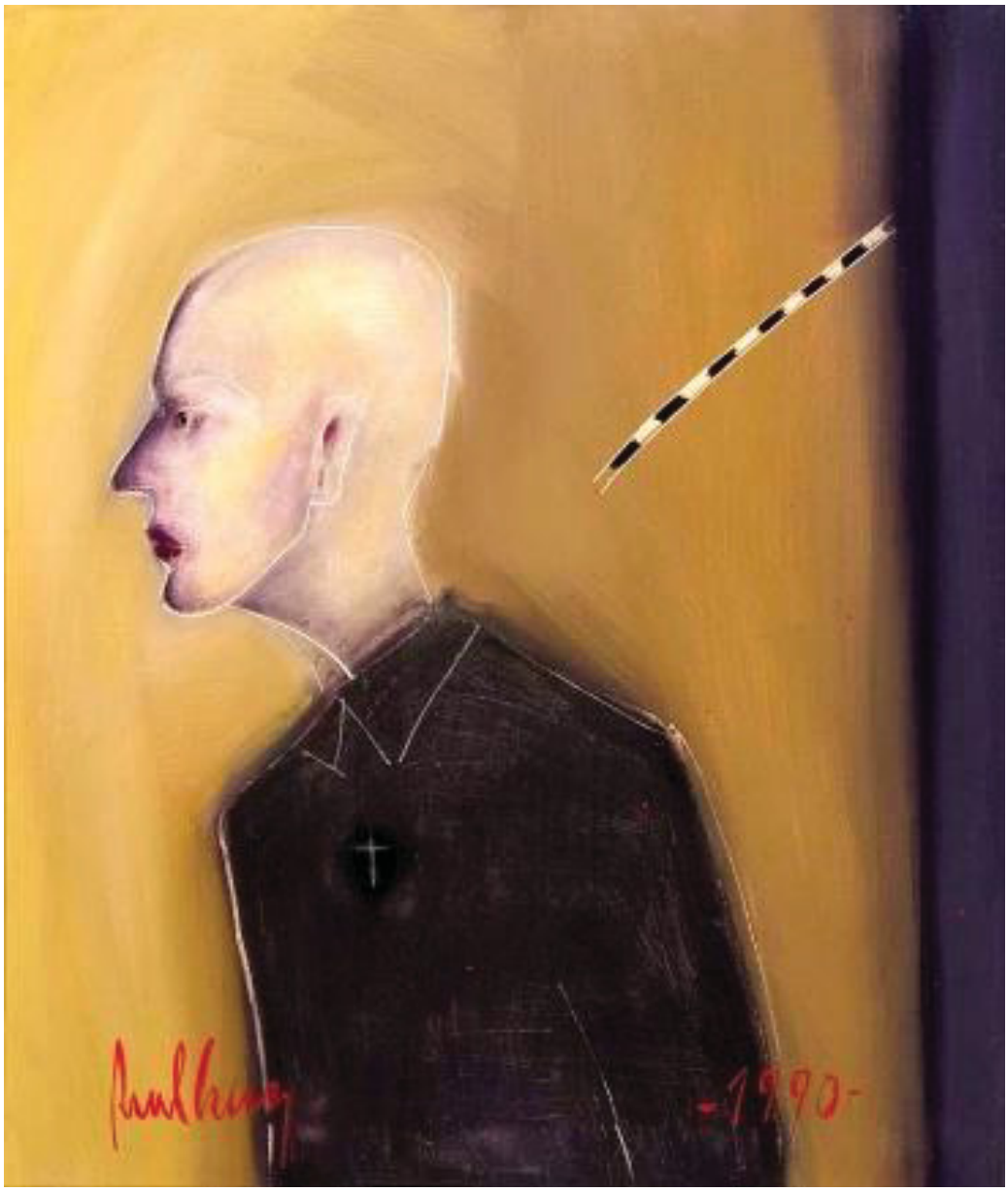


Figura 67: Raul Cruz, *Dom Abade*, 1990, tinta acrílica sobre tela, 60x50 cm.
Fonte: Foca Cruz (2008) Acervo da família do artista.

No caso do quadro *Dom Abade* (fig. 67), a opção de Raul Cruz em retratar um tipo específico se apresenta de forma mais explícita, pois, além de caracterizar a figura como um religioso, pelas vestimentas negras e crucifixo pendurado junto ao peito, confirma esta informação com o título. Porém, as informações sobre a identidade desta pessoa se mantêm suprimidas, aguçando a curiosidade do espectador em tentar imaginar se o retratado teria de fato existido, se seria alguém com quem o artista teria convívio de alguma forma, se saiu de seus sonhos, ou de sua imaginação nostálgica. O personagem esguio representado de perfil, a evidenciar o desenho de seu nariz e queixo pronunciados, com desenho de fisionomia bem estruturada, tem aparência pálida e boca escurecida, passa a ideia de falta de asseio ou de que estaria combalido, e provoca certo sentimento de rejeição.

Nota-se também que o tratamento da figura e do fundo são fruto de camadas de tinta, as quais demandaram razoável quantidade de tempo e dedicação para dissipar as pinceladas de maneira a criar nuances cromáticos na cor ocre (diferente da habitual gestualidade rápida de Raul Cruz). Como resultado desta elaborada forma de aplicar a tinta sobre a superfície, tem-se a sensação de movimento da figura no espaço do fundo da tela, como que na eminência de sair para o *extracampo* pela lateral esquerda da tela, enquanto a lateral oposta parece bloqueada por um elemento vertical abstrato, na cor marrom escuro, tal qual um detalhe arquitetônico. O rosto e a cabeça sem cabelos parecem recobertos por maquiagem aplicada de maneira irregular, o que remete a um personagem de teatro um tanto "grotesco". Por fim, o elemento gráfico simbólico em preto e branco – alusivo à serpente, no contexto imagético de Raul Cruz – está posicionado diagonalmente na parte vazia do fundo, com uma das extremidades apontada para a nuca do religioso, e, desse jeito, completa a atmosfera de tensão na cena do quadro, enfatiza o suspense sobre algo de grave prestes a acontecer ao personagem. Considerando o repertório fílmico do pintor, a aparência suja e vampiresca da figura, parece retratado como um personagem felliniano. Ou ainda, *Dom Abade* remete aos impiedosos religiosos retratados pelos filmes sobre a inquisição na idade média; uma possível alusão ao personagem *Abade* criado por Umberto Eco no romance *O nome da rosa*[536], (obra de 1980, adaptada para o cinema em 1986 com o mesmo nome[537]), por conta do aspecto soturno o qual sugere tratar-se de um personagem que se arredou dos pressupostos propósitos benevolentes dos eclesiásticos. Essa ideia é reforçada pela representação do crucifixo com aura negra, a qual ressalta o desenho simbólico cristão, porem de forma invertida: emana escuridão ao invés de luz.

Todavia, é preciso lembrar da relação estético-simbólica de Raul Cruz com a temática religiosa a qual envolve um caráter memorativo na produção do artista, aspecto o qual é reforçado por Raul em suas declarações. Em uma destas, em específico, o artista pontua:

> tem figuras que são figuras chaves dentro do meu trabalho. Acho que a **imagem do padre é uma figura forte de batina**. Hoje em dia eu não sou religioso, tem uma relação assim com a vida mística, mas não tenho uma religião. Tenho coisas que eu acredito, mas acho que ficou muito aquela imagem a mística, da igreja, da arquitetura. Acho que foi meu primeiro contato com uma coisa mais grandiosa. Acho que sempre fui voltado para isso.[538]

Percebe-se na fala de Raul, a referência à sua conexão infantil com a igreja católica na esquina de sua moradia na Rua Saldanha Marinho, experiência a qual, conforme analisado, repercutiria significativamente na trajetória do artista, e poderia também influenciar na

---

[536] ECO, Umberto, *O nome da rosa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

[537] O NOME da rosa. Direção: Jean-Jacques Annaud. Italia; França; Alemanha Ocidental: Neue Constantin Film, Cristaldifilm, Les Films Ariane, 1986. 1 DVD (130 min), color.

[538] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR, grifo meu.

caracterização da figura do *Abade*. Além do mais, Raul demonstrou ter uma relação melindrosa com as religiões e, portanto, da mesma forma com os padres. Cruz também manifestou sua postura social, "ele era meio missionário com as pessoas"[539], segundo a percepção de Foca.

Em suma, as pinturas produzidas por Raul Cruz categorizas neste estudo como retratos de tipos, representam uma ampla diversidade de figuras (a exemplo das analisadas). Apesar disso, de forma geral pode-se perceber uma especificidade comum entre essas: as características socialmente dissonantes de alguma forma presentes nos personagens, aspecto que é evidenciado pelos recursos pictóricos adotados pelo artista. Em concordância com Ivo Mesquita,

> ele criou um léxico de imagens que evocam o mundos visíveis e humanos. A representação expressiva e figurativa é tomada como cânone estético e antropológico de interpretação do mundo e de inscrição numa tradição enraizada na arte: ele é um poeta recontando histórias de pesadelos, que nós já ouvimos inúmeras vezes, mas que parecem diferentes em suas novas versões porque tocam novos nervos com vontade primal e desejo.[540]

Ademais, o enfoque de Raul Cruz no humano parece revalorizado em suas pinturas retratísticas, nas quais o artista demonstrou adotar o gênero também como tema de suas obras, de forma a subvertê-lo ao representar personagens inusitados para este formato. Dessa maneira, a exemplo do que foi visto sobre Francis Bacon, isso coloca as convenções representacionais de uma pessoa em cheque, especialmente ao se considerarem as implicações atreladas às tradições retratísticas no contexto brasileiro, descritas por Sergio Miceli:

> os retratos têm muito mais a dizer sobre os retratados do que eles mesmos teriam imaginado, constituindo um espaço estratégico de negociação de todo um repertório de atributos e desqualificações, de deveres e poderes, de presenças e ausências, de máscaras e parentescos, a imagem final tomando contorno em meio a tais transações. Para sua fatura o artista mobiliza não apenas seus próprios conhecimentos, sentimentos e emoções, deixando-se ainda impregnar em alguma medida, aliás bastante desigual conforme as circunstâncias, dos pleitos e insinuações dos clientes, buscando enfim intermediar duas energias sociais "construtivas" tanto com os léxicos e linguagens plásticos disponíveis como com a valorização institucional acerca do retratado.[541]

A partir dessas características socialmente afirmativas associadas ao retrato, retoma-se a análise comparativa entre as pinturas de Francis Bacon e Raul Cruz, na qual observa-se o fato de os pintores partirem de pontos diferentes para a representação das figuras religiosas. Pois o artista anglo-irlandês se apropriou do retrato institucional de maneira a desconstruir a máscara da reconhecida autoridade papal, evidenciando sua fragilidade carnal de ser humano; enquanto o artista curitibano utilizou elementos da representação retratística como uma forma de reivindicar reconhecimento a seres humanos "anônimos", rotulados pela "máscara" do desvio social.

---

[539] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.
[540] MESQUITA, Ivo. Op. Cit., 1994, p. 6.
[541] MICELI, Sergio. Op. Cit., p. 22-23.

2.3 - *RETRATOS NOMINAIS: HOMENAGEM-REFERÊNCIA*

Eu vi um menino correndo
eu vi o tempo brincando ao redor
no caminho daquele menino,
eu pus os meus pés no riacho.
E acho que nunca os tirei.
O sol ainda brilha na estrada que eu nunca passei.

Eu vi a mulher preparando outra pessoa
o tempo parou pra eu olhar para aquela barriga.
A vida é amiga da arte
É a parte que o sol me ensinou.
O sol que atravessa essa estrada que nunca passou.

Por isso uma força me leva a cantar,
por isso essa força estranha no ar.
Por isso é que eu canto, não posso parar.
Por isso essa voz tamanha.

Eu vi muitos cabelos brancos na fronte do artista
o tempo não para no entanto ele nunca envelhece.
Aquele que conhece o jogo, do fogo das coisas que são.
É o sol, é o tempo, é a estrada, é o pé e é o chão.

Eu vi muitos homens brigando, ouvi seus gritos,
estive no fundo de cada vontade encoberta,
é a coisa mais certa de todas as coisas.
Não vale um caminho sob o sol.
É o sol sobre a estrada, é o sol sobre a estrada, é o sol.

Por isso uma força me leva a cantar,
por isso essa força estranha no ar.
Por isso é que eu canto, não posso parar.
Por isso essa voz tamanha.

Caetano Veloso, *Força estranha,* 1978.[542]

Para além das pinturas de autorretrato e das pinturas com referências retratísticas, é também a partir da metade da década de 1980 que Raul Cruz se propõe a compor alguns quadros com indicação nominal a indivíduos específicos. Então, com a finalidade de estudo, subdivide-se esses últimos em duas categorias: Os retratos de pessoas do convívio do artista, dos quais analisa-se a seguir as pinturas dedicadas a Leonor Botteri (1989) e a Jacqueline Daher (199?). E, de outra parte, identificam-se quatro retratos de figuras históricas pintados por Raul, os quais são analisados em separado no próximo e último capítulo, quais sejam, as representações retratísticas atípicas de Salomé (1986) e de Miguel Bakun (1987), e as intrigantes versões pictóricas de Pierre Rivière (1987) e Maria Bueno (1989) - com maior ênfase para estas últimas.

Nesse sentido, observa-se que essas pinturas retratísticas ganharam destaque em meio à produção de Raul Cruz, particularmente em duas mostras individuais do artista; a exposição *Pintura* na Galeria de Arte Banestado em 1989, e na sua última exposição *Quadros* em 1992, na galeria Casa da Imagem. Sobre esta última, Adalice Araújo comentou:

> nesta mostra Raul Cruz apresenta doze telas inéditas, pintadas em acrílico. Entre elas destaca-se uma série de retratos psicológicos, através dos quais o artista não só faz uma série de auto-análise (auto-retrato) [*sic*] como homenageia pessoas que marcaram sua trajetória, a exemplo de Leonor Botteri, sua professora de Iniciação à Pintura, na EMBAP. Ícones da memória estes retratos têm como características principais: o elemento cênico e a imaginária mítica, que estabelece uma mimese entre símbolo e a ausência. Discutindo o sentido emblemático da pintura, as molduras trabalhadas com forte carga kitsch advertem o espectador sobre o problema da representação.[543]

---

[542] VELOSO, Caetano. Força Estranha. In: *Gal Tropical*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Faixa 7.
[543] ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., 21 jun. 1992.

É preciso lembrar de que nesse período a soropositividade de Raul não era segredo condição de saúde se agravava e influenciaria na produção do artista, mas também na leitura de suas obras, visto que essa informação afetaria inevitavelmente a maneira das pessoas perceberem sua produção. De acordo com Bertoli, a abertura da exposição *Quadros* "foi uma das últimas comemorações a que ele compareceu, pouco antes de morrer"[544]. Não obstante, as pinturas dessa exposição parecem elucidar o caráter simbólico da produção retratística de Raul, aos quais Adalice chamou de "retratos psicológicos". E, a autora ainda comentou sobre as obras configurarem "uma mimese entre símbolo e a ausência", no que se entende uma menção às características contraditórias inerentes ao gênero retratístico, o qual representa a presença de uma ausência, conforme apontado por Hans Belting:

> Um rosto real é fisicamente presente, mas um retrato toma seu lugar em sua ausência física. É reificado como representação e não pode ser nada além disso. Separa a visão de um rosto sem combiná-lo com a expressão facial. Ou a presença da vida. [...] Quando o retrato toma o lugar do rosto ausente, não faz isso como representação em um sentido performativo, mas sim em um sentido mimético.[545]

Porém, mesmo ao representar um indivíduo nominalmente, Raul não se atém a imitar, ou mimetizar, as feições da pessoa retratada (ainda que se possam identificar similaridades em alguns). Ao invés disso ele parece compor retratos nos quais ele refere-se simbolicamente à personagem. Do mesmo modo, o caráter dramático das composições do artista remete a situações performativas no campo pictórico dos retratados, decorrente da maneira de Raul Cruz representar figuras: como se estivessem em meio a uma ação interrompida. Este aspecto também foi devidamente analisado por Adalice, a qual observou:

> Embora, frequentemente as personagens sejam representadas isoladas, os poucos elementos compositivos não só reinventam a espacialidade como contribuem para estabelecer relações dramática shakespearianas. A máscara arquétipo da morte – é outro elemento cênico que surge com insistência – remetendo-nos a uma das características mais essenciais do teatro grego; ao mesmo tempo que nos adverte que, na qualidade de viventes, participamos de um espetáculo catártico a fim de tomarmos consciência da dimensão do universo.[546]

Com isso, a autora reforçou as associações dos rostos pintados por Raul Cruz com a concepção de máscaras, assim como com a sugestão de que os espectadores encontram a possibilidade de se espelhar (catarticamente) nos personagens representados. E, de acordo com os organizadores do catálogo do *Projeto Raul Cruz*, o artista se referia a essas pinturas como

---

[544] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 40.

[545] Tradução de: *A real face is physically present, but a portrait takes its place in its physical absence. It is reified as representation and can be nothing else. It detaches the view of a face without combining it with facial expression. Or the presence of life. [...] When the portrait takes the place of the absent face, it does not do so as representation in a performative sense, but rather in a mimetic sense*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 93.

[546] ARAÚJO, Adalice. Op. Cit., 21 jun. 1992.

"retratos de almas"[547], concebidos por Raul como "quadros", nos quais, em concordância com Mariza Bertoli, o artista conseguiu maior unidade pictórica individual.

> Os retratos são uma fase importante na obra do artista, porque representam uma conquista – o domínio da pintura. O que ele chamou de pintar "quadros" é a capacidade de colocar-se por inteiro em uma em uma obra, sem ter que continuar lá na seguinte. Os retratos mostram um aprofundamento na plástica, usando todas as incursões possíveis na superfície da visualidade, a experimentação de novos valores luminosos e de recursos expressivos da gravura. Esta vertente mística dos retratos nos mostram uma profunda intimidade com a pintura.[548]

Com estas observações, a autora ressalta nos retratos compostos pelo artista a incorporação de experiências de Raul em outras linguagens, uma demonstração da sua maturidade produtiva, verificáveis no maior domínio da sua linguagem pictórica, nas quais "outros procedimentos são incorporados de modo singular: a utilização de molduras como forma de intensificar a presença física e a dramaticidade do quadro, bem como a operação de retirada da tinta pelo gesto de incisão, que constrói uma pintura por subtração e ausência"[549]. Este último aspecto (envolvendo a técnica do esgrafito) chamou a atenção de Geraldo Leão, que, em seu texto para a última individual do artista, diz sempre ter visto

> o trabalho do Raul como um paradoxo, por mostrar, ou melhor, descrever, um drama que não era acompanhado por uma fatura dramática, onde os meios usados não guardavam as marcas de uma mão (um corpo) envolta em drama, que deixasse na matéria do quadro pistas do seu dilaceramento. [...] chama a atenção o fato que todos os quadros, ou quase, são construídos ao contrário da pintura tradicional que se faz por acréscimo de matéria sobre a tela. O Raul constrói suas figuras construindo na realidade o que está à sua volta, para que por contraste a "figura" se apresente pela sua própria falta.[550]

Interessante observar o fato de que a técnica de retirar matéria pictórica não era uma novidade, pois essa já era utilizada por outros artistas atuantes no Paraná. Contudo, percebe-se que ao adotar esta forma representativa (um tanto invertida) nos seus "retratos de almas", Raul valorizou a ausência na presença do personagem retratado no quadro, possivelmente com o desejo de representar o corpo etéreo, o fantasma do retratado.

---

[547] BANDEIRA, Denise., *et. al*. Op. Cit., 1994. Apresentação, p. 4.
[548] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 95.
[549] BANDEIRA, Denise., *et. al*. Op. Cit., 1994, Apresentação, p. 4.
[550] LEÃO, Geraldo. Op. Cit., 1992.

Retrato de Leonor Botteri

Figura 68: Raul Cruz, *Retrato de Leonor Botteri*, 1989, tinta acrílica sobre tela, 49x59 cm.
Fonte: Acervo Fundação Cultural de Curitiba.

Na pintura representativa da artista Leonor Botteri (1916-1998)[551], Cruz elaborou a figura de sua professora de maneira insinuada, como um vulto a emergir de em uma espécie de névoa feita por camadas tinta diluída (fig. 68). De tal modo, os traços da retratada são definidos pelos riscos arranhados na tela, num efeito parecido ao de um desenho traçado em vidro embaçado. Sem se ater aos detalhes fisionômicos da mulher com quem teve aulas, nesta pintura, Raul parece referenciar a produção de autorretratos de Botteri, mais do que a própria personagem retratada. Ou seja, Cruz representou a artista a partir das imagens pelas quais ela ficou conhecida: sua produção retratística, comumente considerada sombria.

[551] Segundo consta em livro organizado por Justino, Leonor Botteri nasceu na cidade do Rio de Janeiro, com pai italiano de origem servo-croata, e possível ascendência cigana, da qual a artista se orgulhava. Muda-se para Curitiba em 1919, estuda na Escola Normal Secundária de Curitiba, e posteriormente frequenta o ateliê de Guido Viaro. Exerce o magistério público primário e estabelece carreira participando de Salões e exposições de arte, locais e nacionais, ganhando prêmios e medalhas. Em 1948 trabalha na EMBAP, auxiliando na administração. Muda-se para Porto Alegre em 1948, onde reside por seis anos. Em 1959 assume a disciplina Natureza-morta, na EMBAP, a qual passa a lecionar até a sua aposentadoria em 1986. Por sua consistente produção pictórica torna-se uma referência feminina no cenário das artes plásticas paranaense. JUSTINO, Maria José (org.). *Silêncio e solidão na pintura de Leonor Botteri*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010b.

A pintura parece indicar ao fundo uma paisagem encoberta por espessa neblina, a qual deixaria tudo borrado, exceto por um grande círculo (um tanto disforme) do lado esquerdo, em uma provável referência à lua e às paisagens lunares compostas por Botteri. Enquanto a mão da pintura, também riscada (típico elemento das figuras de Raul), neste retrato é representada de maneira suavizada, pela pose e pelo preenchimento com tinta no qual as pontas dos dedos são arredondadas. Isso traz a mão para frente, no mesmo plano do círculo-lua, e da boca vermelha, destacados através da névoa. Por conta deste tratamento incomum, constata-se que Raul Cruz exercitou outra forma de instigar o clima de mistério, e demonstrou harmonizar sua pintura de retrato com a produção da retratada: a mestra da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Mas seria a experiência como aluno o único motivo para Raul Cruz homenagear Leonor Botteri em um quadro de retrato? Quais outras motivações poderiam ter levado o artista a retratar sua professora de Natureza-morta?

Figura 69: Raul Cruz, *Para Dona Leonor: com carinho...*, 1981, tinta acrílica pastel oleoso e grafite sobre papel, 70x50 cm. **Fonte:** Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

Primeiramente, é preciso atentar-se ao fato de Raul, já em 1981, ter composto a pintura-desenho *Para Dona Leonor: com carinho...* (fig. 69), na qual o artista representou um grande vaso de flores vermelhas, com dedicatória grafada à maneira de um grande bilhete amoroso à sua professora. Essa obra fez parte da primeira exposição individual do artista, *Desenho*, na Galeria de arte do CCBEU, em 1982. Ora, como professora de Natureza-morta (ou Iniciação à Pintura), Botteri também ensinaria a pintar vasos de flores – gênero pictórico adotado pela

própria docente, na condição de artista. Isso pode explicar a escolha do tema por Raul para homenagear Leonor. Ademais, podem-se observar na representação de Raul Cruz alguns aspectos simbólicos e uma espécie de régua a marcar a proporção do vaso, uma provável menção às aulas práticas e ao possível rigor na atuação de Botteri como professora.

Porém, Raul fez duas pinturas-desenho com vasos de flores dedicados a Leonor, um equivalente ao outro, apenas com algumas pequenas diferenças. Conforme reprodução de Mariza Bertoli, ambas realizadas no mesmo ano, as duas versões têm títulos quase iguais. E, segundo a sua análise da pintura-desenho *Para D. Leonor com carinho de seu aluno Raul* (1981): "como uma criança, ele [Raul Cruz] pintou um vaso de flores para a professora. [...] faz pensar em saudade de um tempo que passou, da inocência perdida. [...] Há uma insistência significativa em sobrepor símbolos, para retomar a infância. É uma representação da representação"[552]. Nessas observações sobre os tributos à mestra, parece ficar explícita a ligação afetuosa de Raul com Leonor, diferente das relações do artista com outros de seus professores admirados na EMBAP, os quais, conforme mencionado, teriam estimulado Cruz sem despertar tamanha ternura.

Todavia, Leonor Botteri, ficou conhecida, sobretudo, por suas pinturas melancólicas, e sua produção de retratos e autorretratos, na qual, de acordo com Fernando Bini, percebe-se "um expressionismo estranho e inquietante, uma compulsão interior, algo que deveria ficar escondido, mas que saiu. Um expressionismo nostálgico e não marcado pela guerra como o expressionismo europeu, mas que anuncia a mesma crise do sujeito"[553]. Essa associação traçada por Bini, aponta outras possíveis aproximações entre os dois artistas, para além do afeto do aluno à professora, Raul e Botteri poderiam compartilhar influências e interesses similares. Isso parece ser confirmado na visão de Maria José Justino sobre a obra da artista:

> Botteri troca a beleza, no sentido tradicional de cores e formas atraentes, pelo mergulho no mundo existencial. Figuras solitárias, misteriosas, instaladas em ambientes desolados exigem de nós, espectadores, ultrapassar o olhar retiniano. Nelas nem tudo se oferece no visível. Exigem um olhar distanciado, transcendente, mas, paradoxalmente, exige também a reciprocidade do olhar, um olhar compartilhado. [...] Há um auto-retrato [*sic*] em que o que me comove mais do que olhar é a mão que sustenta o fardo, a vida, é, o rosto. Isolamento infinito. As cores dos autorretratos de Botteri assemelham-se aos lamentos das mornas (tão bem interpretadas por Cesária Évora). São canções ligadas a tristeza, a mágoa e aos desejos impossíveis de se concretizar. O lado cigano e nostálgico de Botteri parece emergir do passado para trazer um pouco de desejo a aridez do presente. Na indiferença pintada por Leonor Botteri não se fica indiferente.[554]

Nas palavras da autora parece ficar evidenciada as características em comum das produções da professora e do aluno, em particular as questões existenciais. Fato o qual se mostra

---

[552] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 71.
[553] Fernando Bini. In: JUSTINO, Maria José (org.). Op. Cit., 2010b, p. 119.
[554] JUSTINO, Maria José. Botteri. In: JUSTINO, Maria José (org.). Op. Cit., 2010b, p. 15.

como provável motivador para Raul Cruz compor uma pintura que dialoga com a produção autorretratística de Botteri, em particular com a pintura *O vento da noite*, de 1960 (fig. 70), como uma homenagem à artista, mais do que à professora (diferentemente da sua dupla produção anterior com vasos de flores).

Figura 68: Raul Cruz, *Retrato de Leonor Botteri*, 1989, acrílica sobre tela, 49x59 cm.
Fonte: Acervo FCC.

Figura 70: Leonor Botteri, *O vento da noite*, 1960, tinta óleo sobre tela, 60x50 cm.
Fonte: (tourvirtual360.com.br/mon). Acervo MON.

Na comparação das pinturas, ainda que sejam evidentes os contrastes nas formas representativas e nos tratamentos das pinturas, nota-se a referência simbólica de Raul Cruz à obra de Leonor Botteri, e a possível busca do artista em incluir elementos compositivos equivalentes, embora elaborados pela sua maneira sintética. Mas, acima de tudo, pode-se observar a intenção de Raul em produzir uma imagem pela qual pudesse despertar sentimentos à semelhança dos suscitados pela pintura de Botteri. Porém, no tocante ao fenômeno da "*dualidade*" wollheimiana do "*ver em*" nessas pinturas – assim como analisado sobre a Vênus de Velásquez em contraste com a versão desta por Cruz – verificam-se predominâncias opostas em cada uma das telas acima. Pois, se na pintura de Leonor a percepção da simulação de profundidade criada com a figura em primeiro plano, destacada da paisagem ao fundo, se sobrepõe a apreensão da superfície de tinta sobre a tela, na pintura de Raul, em contrapartida, o processo é diretamente oposto; a percepção do plano pintado em uma camada de tinta esbranquiçada prevalece sobre a ilusão espacial da composição. Dessa maneira, distingue-se o diferente momento de evolução no fazer pictórico de Raul Cruz, o qual possivelmente tenha levado o artista a produzir retratos em referência-homenagem à Botteri, e a outros personagens, no final dos anos 1980, começo de 1990.

Retrato de Jacqueline Daher

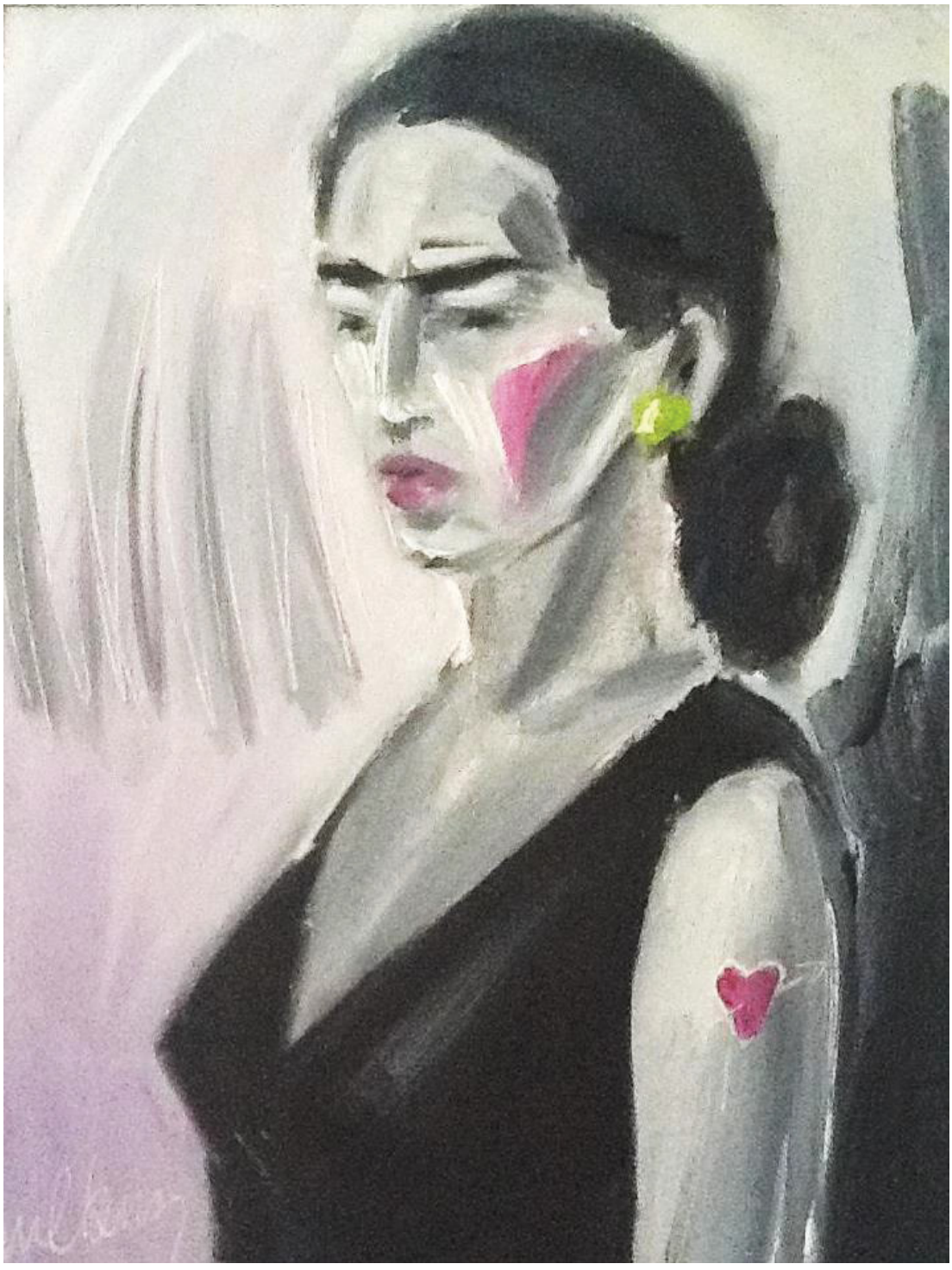


Figura 71: Raul Cruz, *Retrato de Jacqueline Daher*, (c. 1992), tinta acrílica sobre tela.
Fonte: (facebook.com/jacquelinemarie.malucellidaher). Acervo Jacqueline Daher.

Na pintura *Retrato de Jacqueline Daher* (fig. 71), Raul Cruz representou a amiga-atriz com predominância de tons acinzentados, escuros e claros, como uma fotografia em preto e branco, na qual fez algumas inserções de cores vibrantes. Foi o irmão Foca Cruz quem apresentou Jacqueline a Raul, com quem mais tarde, de acordo com relatos de Foca, teria

ocorrido uma grande aproximação afetiva e profissional: ela atuaria como atriz em grande parte das produções performativas de Raul, a ponto de se poder aproximá-la da posição análoga à "musa do artista"[555]. Seria essa proximidade que provavelmente teria motivado a produção da pintura, na qual sua figura é representada em meio perfil (tradicional pose retratística), com fisionomia reconhecível, apesar de definir-se por manchas de tinta. Vestida com roupa escura, a qual sugere ser um vestido sóbrio, apesar de modelado ao peito com decote pronunciado e sem mangas; em estilo classificável como elegantemente sensual, algo reforçado, de maneira complementar, pelos cabelos representados comportadamente em um coque baixo. Estes aspetos conferem à composição uma forte carga nostálgica, reportando a um período anterior, talvez relacionado às décadas de 1930-1950. A atmosfera saudosa se mostra reiterada na forma em que as cores verde e carmim foram adicionadas, à maneira das colorizações de fotografias em preto e branco: uma mancha de tinta verde cítrico faz as vezes de brinco, enquanto a tinta na cor carmim é aplicada como maquiagem, em uma forma triangular a marcar a bochecha, e recobrindo os lábios, como batom (este um pouco menos vibrante). A mesma cor rosada-carmim é diluída para preencher a parte inferior esquerda do fundo, e para pintar o coração no braço da retratada.

Observa-se a opção de Cruz em não aplicar a sua costumeira técnica de desenho arranhado, resultando em maior suavidade na imagem e assemelhamento da representação com as feições da referida. À vista disso, arrisca-se dizer que Raul retrataria Jacqueline Daher como sua atriz-musa, inclusive por conta dessa pintura remeter à amiga caracterizada como uma personagem, ou mais especificamente, a atriz no papel de *Esther* (uma mãe judia depressiva-suicida) [556], que desempenhou na peça *Foz*, em 1991, conforme abordado no capítulo anterior. Dado que pode estar relacionado à intensa e prolongada convivência entre o pintor e retratada durante a produção teatral, o que seria uma influência memorativa para Raul. Ou o artista poderia ter se inspirado em uma imagem mental (conscientemente ou não) da amiga Jacqueline espelhada na personagem por ela personificada. Com isso, "o retrato proporciona à efémera aparência uma duração paradoxal", conforme observado por Belting,

> entre o espelho verdadeiro, que só se usa por um instante, e o espelho da lembrança, que posteriormente os observadores experimentam através do retrato, abre-se uma contradição com raiz no retrato incipiente e matricial de que já Platão falava, ao afirmar que na

[555] Foca disse que "Raul era dado a musas", e concordou que Jacqueline teria sido mesmo a musa dele, a ponto dela e Renato se estranharem por conta de ciúmes, "porque é inevitável, se você tem uma musa é porque você [de alguma forma] se apaixonou por ela. [...] Raul precisava muito da Jacque perto". CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

[556] MAFRA, David. *Raul Cruz, um encenador contemporâneo*. 102 f. Dissertação. (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2005.

recordação apenas se pode conservar um corpo que se tivesse visto com o próprio corpo.[557]

E, por mais que a maneira representativa de Cruz não se propusesse a configurar um espelho (cópia) da realidade, pode-se perceber ainda uma aproximação da imagem da personagem teatral (desempenhada pela retratada) na fotografia em preto e branco de cena da peça, com a imagem no quadro (fig. 72 e 73). O que é observável na escolha em remeter à variação tonal de cinza na pintura, e também por Raul caracterizá-la de forma bastante semelhante à referida foto; pelo sombreamento na face, e o estilo de penteado e figurino.

Figura 72: Fotografia de cena de *Foz*, 1991, com autoria e direção de Raul Cruz. **Fonte**: Foca Cruz (2008). Acervo da família do artista.

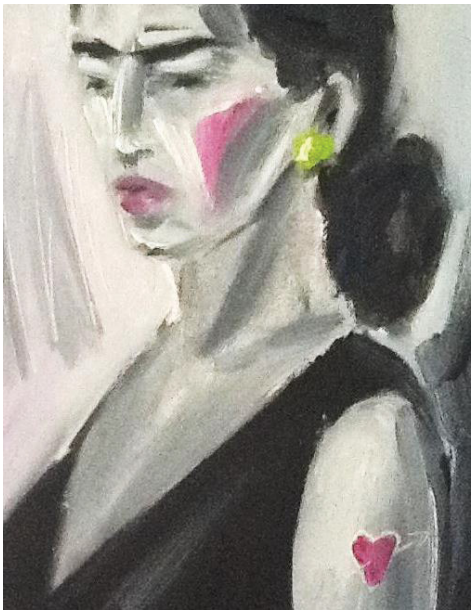


Figura 73: detalhe da pintura de *Retrato de Jacqueline Daher*, Raul Cruz.

A alusão à figura cênica é rompida com a inclusão de "tatuagem" desenhada em branco e magenta-carmim (fig. 73), em delineamento de um coração flechado - desenho popularmente associado ao sentimento de paixão e/ou amor – e, assim, confirmaria o sentimento amoroso do pintor-diretor pela musa-atriz. De tal forma, o retrato de Jacqueline Daher, aparenta ser mais do que uma homenagem-referência à retratada, seria uma espécie de declaração apaixonada em forma de pintura. E, independentemente de Raul Cruz não ter feito esses retratos de Leonor e de Jacqueline sob encomenda, por representar mulheres do seu convívio, é compreensível que ele tivesse certa preocupação em agradar as retratadas, fato que pode ter influenciado na sua maneira representativa, diferentemente do distanciamento seguro entre o artista e os personagens históricos os quais ele também representou pictoricamente.

[557] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 165.

~ 3 ~

PERSONAGENS INFAMES RETRATADOS:

“o belo que dói” enquadrado

3 - PERSONAGENS INFAMES RETRATADOS: "o belo que dói" enquadrado

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
de vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
tragar a dor, engolir a labuta
mesmo calada a boca, resta o peito
silêncio na cidade não se escuta
de que me vale ser filho da santa
melhor seria ser filho da outra
outra realidade menos morta
tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado
se na calada da noite eu me dano
quero lançar um grito desumano
que é uma maneira de ser escutado
esse silêncio todo me atordoa
atordoado eu permaneço atento
na arquibancada pra a qualquer momento
ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda
de muito usada a faca já não corta
como é difícil, pai, abrir a porta
essa palavra presa na garganta
esse pileque homérico no mundo
de que adianta ter boa vontade
mesmo calado o peito, resta a cuca
dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno
nem seja a vida um fato consumado
quero inventar o meu próprio pecado
quero morrer do meu próprio veneno
quero perder de vez tua cabeça
minha cabeça perder teu juízo
quero cheirar fumaça de óleo diesel
me embriagar até que alguém me esqueça

Gilberto Gil; Chico Buarque, *Cálice*, 1978.[558]

Dentre os retratos nominais produzidos por Raul Cruz, os quatro qualificados aqui como representações de personagens históricos merecem ser estudados com mais atenção. Em um primeiro momento, isto se justifica pelo fato de que nesses quadros Raul demonstrou maior liberdade interpretativa, possivelmente por se tratarem de referências retratísticas a indivíduos de outras épocas – e, por conseguinte, distantes da possibilidade de questionarem a pintura de suas imagens. Outro fator a se considerar é que o artista teria se interessado por representar personagens nominalmente especificados depois das suas novas experiências teatrais, iniciadas com sua peça inspirada em Pierre Rivière (1987), seguida por outra dedicada a Maria Bueno (1988). Nessas produções cênicas, Raul Cruz desenvolveu uma forma própria de se referir a personagens específicos sem ser biográfico. Segundo Mariza Bertoli, o formato retratístico –os "retratos de almas" – surgiria na produção de Raul a partir do *Retrato de Pierre Rivière*[559]. No entanto, verifica-se que a pintura *Salomé* é ainda anterior (1986), e, embora essa não tenha o termo "retrato" no título, compreende-se que, já nessa tela, Raul iniciava sua experimentação com representações nominais de personagens que existiram. Ou seja, na referência à famosa personagem bíblica, Raul começava a desenvolver uma forma de representar algumas questões comuns aos seres humanos, representadas por uma pessoa conhecida como um tipo específico:

[558] GIL, Gilberto; BUARQUE, Chico. Cálice. In: *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Universal Music Brasil, 1978. Faixa 2 (participação de Milton Nascimento).
[559] Entende-se que a autora se refere aos retratos nominais de Raul Cruz. BERTOLI, Mariza. *A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Paranaguá: SEC, 1999, p. 95.

Uma forma de abordagem sobre um personagem resultante em uma imagem que pode ser chamada de máscara pictórica.

Percebe-se, então, que na sua produção de objetos artísticos, uma das formas encontradas por Raul Cruz para avançar na sua linguagem poética, de caráter trágico-existencialista, por meio de figuras, foi se referir retratisticamente às pessoas com históricos mórbidos, intrigantes. E, assim, o artista continuaria tratando de uma das constantes questões de suas obras – a morte. Logo, constata-se que a preferência de Raul por evidenciar as fragilidades do ser humano, surgem na sua produção, sobretudo, por representar pessoas envolvidas em episódios fatais pouco compreensíveis, ainda que, por vezes, com resquícios **sardônicos**. Aspecto que despontou também na sua declaração:

> Acho que tem uma sensação de absurdo que é muito importante para mim [e] no meu trabalho também. Parece que a vida é tão grande e o momento da morte é tão rápido. E a presença da morte assim é uma coisa muito importante para mim. E quando eu penso na morte as coisas que estão em volta parecem obsoletas todas. E o ser humano fica um pouco cômico com a importância que ele dá as pequenas coisas.[560]

Entende-se, com isso, que o artista utilizou o termo "cômico" para tratar sobre a questão da morte em parte no sentido de ser "ridículo", e também por representar o gênero teatral em uma espécie de antítese à tragédia. A esse respeito, na visão de Aristóteles, a tragédia e a comédia partiriam da mesma origem, a mimese, e para ele "o mais importante de todos [os aspectos] é a estruturação dos acontecimentos. É que a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida" [561]. Em outras palavras, esses tradicionais gêneros das artes cênicas se propõem, de alguma maneira, a reconstituir por meios artísticos os dramas humanos caros a Raul Cruz e correspondentes, de acordo com Rosenfeld, ao "fenômeno de que o prazer estético integra no seu âmbito o sofrimento e a risada, o ódio e a simpatia, a repugnância e a ternura, aprovação e a desaprovação com que o apreciador reage ao contemplar e participar dos eventos".[562]

Afora isso, é importante lembrar do fato que os quatro retratos aqui abordados estavam presentes na exposição individual *Pintura* de Raul Cruz, na Galeria de Arte Banestado, em 1989, na qual o artista mostrava sua produção pictórica posterior à suas novas experiências como dramaturgo e diretor teatral. No folheto da mostra produzido pela galeria, o texto de Eliane Prolik trata sobre a forma retratística do artista:

> O espaço de representação incorpora a trama expressionista. Os objetos particularizados

---

[560] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.
[561] ARISTÓTELES. *Poética*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 49.
[562] ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 47.

> em confronto e imersão. O fundo monocromático é vazio ou com formas e áreas que se presenciam mutuamente, em contraste. A cor e a carga afetiva, Bakun, Pierre Rivière, Maria Bueno e Salomé. Retratos e criaturas, invadidos e invasores.[563]

Neste texto, Prolik aponta para características das obras de Cruz, e a "carga afetiva" presente nesses quadros, ao passo que incita o histórico dos personagens ao identificá-los como "invadidos e invasores", presumivelmente se referindo às mortes violentas presentes em seus históricos. Isto é, todos eles estiveram de alguma forma envolvidos em mortes violentas por ação humana: o pintor paranaense Miguel Bakun se suicidou; Pierre Rivière degolou sua mãe, matou seus irmãos e mais tarde se suicidou; a santa popular curitibana, Maria Bueno, foi degolada; e Salomé é conhecida por ter pedido a cabeça de São João Batista numa bandeja. Isso leva a considerar-se que nessas pinturas Raul não só utilizava o formato de retrato à sua maneira, como também escolheu personagens relacionados ao seu interesse temático. Vale lembrar que no entendimento do artista os conceitos de morte e vida se misturam, um faria parte intrínseca do outro[564]. Ademais, repara-se que ele optou por valorizar a relação com a morte e a passionalidade nas suas representações desses sujeitos. Dessa forma, nota-se que em cada uma dessas pinturas os próprios personagens históricos parecem ter sido adotados também como um elemento compositivo.

Contudo, Raul interpretou imageticamente todas essas personagens sem explicitar seus atos violentos, tampouco se reportou às aparências fisionômicas associadas a eles. Ele parece ter feito o reverso disso, buscou retratar as distorções íntimas de cada um deles, e com isso deixou evidente a sua livre interpretação dos sujeitos. Assim, o artista manteve sua poética visual nesses retratos, com sua intencional abertura na maneira de representar – deixou as correspondentes narrativas desses personagens apenas sugeridas ou subentendidas. Por conseguinte, observa-se que Raul Cruz preferiu representar as figuras subjetivamente, como se tentasse configurar suas essências psíquicas, seus sentimentos para além de suas aparências ou elementos que definem suas histórias. Diante disso, pode-se dizer que o artista fez essas quatro representações nominais, como **retratos simbólicos**.

À vista disso, observa-se que Raul adotou alguns recursos retratísticos, como o "fundo monocromático" (pontuado por Prolik), tratado de maneira indiferenciada, neutro (compatível com a descrição de Wollheim para esse tipo de representação pictórica). Isto, somado à ênfase dada a uma figura sem realismos representacionais da sua fisionomia (como entende-se ser o

---

[563] PROLIK, Eliane. *O quadro*. Curitiba: Galeria de Arte Banestado, 1998. Texto impresso no folheto da exposição Pintura de Raul Cruz.

[564] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Raul Cruz. 18 f. Monografia (Especialização em Artes Visuais), SCL/UFPR, Curitiba, 1987.

caso desses retratos), "recria o efeito de sonho", o qual Wollheim diz associar "ao aspecto de convite ou de fascínio presente nas composições de figuras isoladas" [565]. Além do mais, esta associação coincide com a aproximação do próprio artista com o subconsciente, visto que ele assumia isso como parte de seu processo criativo. Esta condição foi reafirmada por Izabela Zanchi em 1988: "Raul, enquanto artista, tem uma aguda percepção da realidade, e do interior onírico do homem. Esteticamente, compreende coisas impossíveis de outra forma"[566]. E, pelo que se observa, a referência ao mundo dos sonhos, com um caráter expressionista de um tempo imemorial, efetivamente perpassou a produção do artista. Isto parece ter sido similarmente detectado na percepção de Eliane Prolik, conforme ela sugeriu no texto sobre os retratos nominais pintados por Raul Cruz.

> A tela pintada como um caso passional do artista e do espectador é uma cena imposta e desaparecida. A vida e a pintura são um drama do espírito. O tempo é suspenso no quadro. A veiculação do olhar se dá simultaneamente na forma e na cor. A superfície que impõe presenças em um relato visual de personagens e planos. O imaginário retém em si uma temporalidade circular e profunda: a origem é uma pulsão anterior.[567]

Em suma, percebe-se que esses retratos abarcam vários recursos de fascínio adotados por Raul Cruz, inclusive os próprios personagens representados, os quais possibilitam interpretações variadas, e transfiguram em si alguns aspectos socioculturais problemáticos. Isto é, o artista percebeu a força expressiva do formato de retrato e seus simbolismos, e lançou mão disso para tratar dos dramas existenciais do ser humano, condensados em personagens de alguma forma situados entre a fama e a infâmia, todos conhecidos pelos relatos de suas desgraças. E justamente pelo "choque dessas palavras e dessas vidas [é que nasce] para nós, ainda, um certo efeito misto de beleza e de terror"[568]. Histórias que são por vezes um tanto imprecisas, quase inacreditáveis, margeando a ficção ou o pesadelo. Esse interesse melancólico de Raul Cruz foi observado por seu irmão Foca: "os sonhos, para ele, contavam muito mais do que os presságios fantasiados pelos antigos. Eram janelas para a 'dor da existência humana'. Ou, como ele dizia, '**o belo que dói**', motivação maior da arte, na sua opinião"[569]. Uma concepção que pode estar ligada às referencias estéticas religiosas de infância do artista. Talvez em parte aproximado da "erótica da dor", como mencionado por Umberto Eco ao falar das representações do cristo martirizado.[570]

---

[565] WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 175.
[566] ZANCHI, Izabella. A percepção estética de Raul Cruz. *O Estado do Paraná*. Curitiba. 1º mai. 1988, p. 19.
[567] PROLIK, Eliane, Op. Cit., 1989.
[568] FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 206.
[569] CRUZ, Foca. In: CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. *Raul Cruz*: Sonhos, Curitiba: Artfix. 2008, p. 4.
[570] ECO, Umberto (org.). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 49.

Os quatro quadros destacados neste estudo evidenciam, sobretudo, a ênfase nas situações conflitantes do ser humano presentes na produção de Raul Cruz, dado que as figuras são compostas de maneira performativa, como se estivessem atuando diante do observador, simbolicamente expondo suas intimidades. Esses retratos demonstram condensar os processos imersivos do pintor, a sua relação com o fazer pictórico e o seu envolvimento interpretativo dos personagens e das narrativas sobre eles, cada um divergente das normatividades sociais a seu modo. Envoltos em atos violentos contra a vida, esses indivíduos são apresentados sem representar a ação homicida em si: Raul preferia incluir seus históricos de maneira insinuada, subentendida, e também pela marca do seu gesto pungente como parte compositiva das figuras. Na ocasião da exposição de Raul na Galeria de Arte Banestado, em 1989, Adalice observou que, além de Pierre Rivière, o pintor prosseguia sua "série de retratos emblemáticos – Bakun, Maria Bueno e Salomé – tão livres e trágicos como o fluxo de existir; na incógnita da vida, em permanente discussão entre o livre arbítrio e o destino"[571]. Essas características dos personagens e as formas em que foram representados, conforme discorrido, são parte da maneira retratística de Cruz. A sua experiência artística, baseada no movimento gestual do desenho e da dança, permanece perceptível nessas pinturas, mesmo que também seja nítido o amadurecimento de Raul enquanto pintor. Outrossim, as diferenciações dos processos com as linguagens do desenho e da pintura continuavam partindo de impulsos intuitivos. Porém, na época da produção desses quadros (segunda metade da década de 1980), as diferenças entre as práticas definiam-se melhor para o artista. Foi nesse período que Izabela Zanchi perguntou para Cruz sobre o que determinaria para ele se faria uma pintura ou um desenho, ao que ele respondeu taxativamente: "Não sei. Não reconheço". E em seguida o pintor ponderou:

> Mas talvez seja porque a pintura tem o lado físico, te envolve inteiro. É um processo que toma o atelier, suja tudo. **Uso o corpo inteiro**, pinto de pé. É isso, uso o pé para pintar, no sentido de que a pintura começa com o pé no chão e termina na tela. **Passa por mim**, é uma coisa física, dá um cansaço. O desenho já é um processo mental, não no sentido racional, mas porque eu estou mais interiorizado. Quando tenho um pesadelo, insônia, levanto e de madrugada e aí pinto, pinto até amanhecer.[572]

Como se sabe, o artista tinha grande intimidade com a o desenho, técnica propícia para sua figuração despojada e rapidez gestual – diferente da pintura, vinculada a períodos maiores de isolamento e também relacionada por ele com momentos de insônia ou pesadelos. De qualquer modo, nesse depoimento Raul esclareceu sobre a sua conexão corporal no ato de pintar, que se distinguiria do seu desenhar, no qual predominaria a interiorização. Todavia, ele

---

[571] ARAUJO, Adalice. O Museu da Gravura lança o álbum "Raul Cruz - Linoleogravura". *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 abr. 1992.

[572] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 19.

não deixava de incluir o desenho no seu fazer pictográfico, seja inicialmente pela estruturação das composições, seja pelas costumeiras linhas cavadas nas camadas de tinta. Quanto aos retratos produzidos por Raul, Adalice observou:

> em vez de construir o seu universo plástico através da dimensão do real, decodificado através da perspectiva renascentista, Raul Cruz recorre ao espaço e ao tempo cênico. Como na Idade Média que tinha toda uma preocupação centrada no transcendental, recorrendo ao símbolo e ao cenográfico para representa-la, Raul Cruz estrutura sua obra nestas mesmas características.[573]

Não obstante, Cruz parecia ciente do simbolismo inerente ao gênero ao retratar os personagens com propósito similar ao que era amplamente adotado no passado para representar santos e pessoas importantes; valorizar suas figuras, eternizando-as para além de suas presenças. A ação representativa do rosto no retrato, como abordado, seria associada por Hans Belting com um costume ainda posterior, que se constituía em registrar a fisionomia do morto por meio da confecção de uma máscara[574]. De outra parte, como resultado do intenso envolvimento de Raul Cruz nos processos criativos, os quadros retratísticos pintados por ele se mostram em concordância com a percepção de Jean-Luc Nancy, para o qual um retrato

> não é a evocação de uma identidade (memorável), é evocação de uma intimidade (imemorial). A identidade pode estar no passado, a intimidade nada mais é do que o presente. Ademais, o retrato não é tanto a evocação dessa intimidade como um chamado a essa intimidade. Convoca-nos para ela ou até ela, leva-nos a ela: ali, na própria pintura oferecida ao nosso olhar, adentra-se o interior pelo que está apresentado do lado de fora.[575]

Nesse sentido, a potência poética de Raul Cruz se mostra nessas quatro representações retratísticas, as quais parecem sintetizar também a busca do artista por envolver os espectadores, e pela abertura à percepção desses indivíduos como tipos específicos – o que se mostra em concordância com a definição desse gênero por Raphaela Fonseca: "há nos retratos uma tensão entre individualização do retratado e sua adequação a um tipo"[576]. Além disso, conforme delineado, as histórias desses personagens estão em alguma medida abarcadas na categoria de *infame*, a partir da conceituação de Michel Foucault. Visto que, estão inseridas nos critérios elencados pelo autor: compostas por narrativas sobre episódios que de fato fazem parte das trajetórias de pessoas reais, com "existências obscuras e desventuradas", e despertaram

---

[573] ARAÚJO, Adalice. Na pintura de Raul Cruz, os ícones da memória. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 jun. 1992.

[574] BELTING, Hans. *Face and mask: a double history*. Princeton: Princeton University Press, 2017, p. 78.

[575] Tradução de: *el retrato, menos que evocación de una identidad (memorable), es evocación de una intimidad (inmemorial). La identidad puede estar em el pasado, la intimidad no está más que em el presente. Pero, además: el retrato no es tanto la evocación de esta intimidad como una llamada a esta intimidad. Nos convoca a ella o hacia ella, nos conduce em ella: ahí, em la propia pintura ofrecida a nuestra mirada, uno entra dentro tal como eso se presenta fuera*. NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 62.

[576] FONSECA, Raphaela. Retrato. In: CAMPOS, Marcelo *et al* (org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de janeiro: EdUERJ, 2011, p. 394.

interesse tanto pela beleza quanto pelo terror. Porém, nenhum dos relatos sobre estes indivíduos pode ser qualificado como breve – composto por poucas linhas – conforme Foucault estabeleceu como parâmetro de sua coleta documental[577].

Nesse sentido, nota-se que Salomé, Bakun, Rivière e Bueno nasceram em situações "predestinadas" ao anonimato, em meio a um grupo de pessoas sem nome marcado, ou história individual registrada. Personagens "obscuros", "sem um clarão qualquer", sem

> nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas - as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; que, **no entanto, tivessem sido atravessadas por um certo ardor**, que tivessem sido animadas por uma violência, uma energia, um excesso na malvadeza, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no azar que lhes dava, aos olhos de seus familiares, e à proporção de sua própria mediocridade, uma espécie de grandeza assustadora ou digna de pena.[578]

Essa descrição de Foucault sobre os tipos de trajetória de sujeitos *infames* se mostra condizente com os históricos das figuras retratadas por Raul Cruz, que se tornaram conhecidos pelos acontecimentos fatais em que se envolveram, dignos de terem suas histórias contadas e sua figura cultuada (nas narrativas sobre Maria Bueno), registradas nos arquivos penais (no caso Pierre Rivière), e notabilizadas pelas escrituras da bíblia sagrada (no desfecho narrativo de Salomé). Nesse quesito, o pintor Miguel Bakun diverge um pouco dos demais, pois o acidente que o destituiu da profissão de marinheiro, ou o seu gesto suicida, não significaram mais do que sua atuação artística para que ele se tornasse conhecido, mesmo que esses fatos reforcem o imaginário sobre o estereótipo do artista como um gênio "descontrolado". O pintor paranaense distancia-se dos outros personagens também pela proximidade profissional e temporal em relação ao seu coestaduano Raul, para quem o seu retratado, Bakun, foi também referência. Isso, em parte, aproxima a representação de Bakun da condição de homenagem e, portanto, é similar à posição de Botteri enquanto retratada por Cruz. Outro fator a se considerar é que os relatos sobre Bakun trazem evidências e proximidade com fatos reais, enquanto os outros três personagens têm históricos circunscritos no limite entre realidade e ficção, similarmente a lendas que "não têm e nunca terão existência senão ao abrigo precário [das] palavras".[579]

Desse modo, observa-se que Raul Cruz demonstrava compartilhar o interesse e os critérios elencados por Michel Foucault, e este dado pode, inclusive, sugerir uma possível

---

[577] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 205-206.
[578] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 207.
[579] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 208.

influência das abordagens do filosofo francês sobre a ótica do artista curitibano, o qual teria sido bastante impactado pelos escritos de tal autor[580]. Então, tendo em vista que são as narrativas escritas (ou contadas) sobre a existência dessas pessoas que as tornam conhecidas (ou ganham "fama"), de forma similar os retratos desses personagens produzidos por Cruz promovem visibilidade (ou notoriedade) aos mesmos. Contudo, é necessário atentar para as especificidades individuais desses personagens representados por Cruz, uma vez que, para além dos aspectos em comum entre eles, há também diferenciações. Isso, consequentemente, os distingue a respeito da forma como o histórico de cada um deles pode ser pensado pelo referido conceito foucaultiano, detalhado nos subcapítulos a seguir.

E, dentre as quatro pinturas representacionais aqui destacadas, as de Rivière e de Bueno ganham mais espaço neste estudo, por se tratarem de pinturas valorizadas pelo próprio artista, as quais não estavam à venda (segundo consta na lista de obras da exposição de 1989), eram "parte do acervo do pintor"[581]. Logo depois, Raul mostraria o *Retrato de Pierre Rivière* em destaque na exposição coletiva *OLHO* (como abordado mais adiante) e o *Retrato de Santa Maria Bueno*, segundo Foca, ficou com a mãe do artista[582]. Outro aspecto comum nesses dois quadros é uma aparente valorização afirmativa dos personagens pela aplicação mais tradicional do gênero de retrato, no qual, como pontuado por Jean-Luc Nancy, a ênfase está no rosto, mostrando somente a parte superior do corpo, incluindo as mãos. Além disso, os personagens representados não executam nenhuma ação, ou expressam nada além de representarem a si mesmos[583]. Com isso, pode-se entender que as figuras retratando Pierre e Maria desempenham seus próprios papéis nos quadros.

Esses personagens retratados também ganharam maior dedicação de Raul Cruz, que realizou produções teatrais inspirado nas suas histórias – o que não só demonstra a importância de tais figuras para o artista, como também deixou mais dados e documentos sobre essa produção. Isso possibilita uma maior aproximação com a sua visão sobre os personagens, e suas intencionalidades ao representá-los. Pois, ainda que as produções teatrais de Cruz não resultassem em um texto formal[584], o artista escreveu pequenos textos publicados nos folhetos

---

[580] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013, (Apêndice B).

[581] A Lista de obras da exposição *Pinturas* de Raul Cruz, 1989, inclui os correspondentes valores para venda, mas tem ao final das folhas de papel datilografado a observação: "Os retratos de Santa Maria Bueno e Pierre Rivière fazem parte do acervo do pintor". Documento arquivado no setor de pesquisa do MAC/PR

[582] CRUZ, Foca. *Informação verbal*, concedida a André Malinski. Curitiba, 20 set. 2017.

[583] NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 14; 19.

[584] Segundo Foca, os textos das peças não estão disponíveis. Existem os vídeos arquivados por algumas pessoas envolvidas nos espetáculos (os amigos atores Beto Perna e Paulo Daher), mas esses registros precisariam passar por estudos e possíveis transcrições das falas dos personagens. CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

das peças, teve seus depoimentos veiculados em reportagens jornalísticas, além de existirem alguns registros fotográficos das peças.

Outro ponto relevante é que o dossiê sobre Pierre Rivière foi objeto de aproximação de Raul com Foucault, autor e organizador da publicação. Isso seria determinante não só na forma como o artista representou o personagem, mas também pode ter colaborado para a percepção filosófica de Raul Cruz, pela qual ele valorizava artisticamente os sujeitos fora da normatividade, nominalmente identificados ou não. O destaque nesses dois quadros de Rivière e Bueno se dá ainda pela complementaridade das obras entre si que representam figuras comumente entendidas como opostas: o masculino e o feminino; o bem e o mal; o assassino e a vítima; a santificada e o "monstruoso"; dia e noite. Segundo Andreia Lima, essa "ideia arquetípica do par de opostos diz respeito, também, ao fato de que, em nossa experiência cotidiana e egóica, a vida é experimentada, no espaço e no tempo, como um conjunto de opostos que se excluem reciprocamente"[585]. No entanto, apesar da aparente separação, nesse "conflito universal" junguiano, os opostos "contêm um ao outro". E no caso dos dois personagens retratados por Cruz, as narrativas demonstram traçar um contraditório entrelaçamento entre elementos tidos como opostos: amor e ódio, vida e morte.

O histórico dos dois também têm em comum o fato de estarem em situações sociais conflitantes, as quais lhes impõem o silêncio, apenas rompido pelos acontecimentos extremos em que se envolveram. Sobre esses personagens *infames*, conforme observado por Foucault, pode-se apenas balizar abordagens "nas declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele"[586]. Então, é a partir dos relatos sobre esses personagens socialmente conflituosos que Cruz empregou sua poética do "**belo que dói**", para, dessa maneira, refazer suas narrativas, recriar suas figuras, arrancá-las "da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer"[587]. E, antes de prosseguir com as análises individuais a respeito desses personagens e as representações desses, abordam-se a seguir os retratos de Miguem Bakun e Salomé, os quais suscitam relevantes considerações relacionadas às abordagens sobre os opostos nas representações do masculino e o feminino presentes nas produções de Raul Cruz.

---

[585] LIMA, Andrea. A saga de Maria Bueno: um retrato da alma de Curitiba. *Psicologia Argumento*. Ano III, v. 25, n. 49, p. 173–185, abr./jun., 2007, p. 180.
[586] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 208.
[587] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 207.

Retrato de uma alma: uma representação de Miguel Bakun

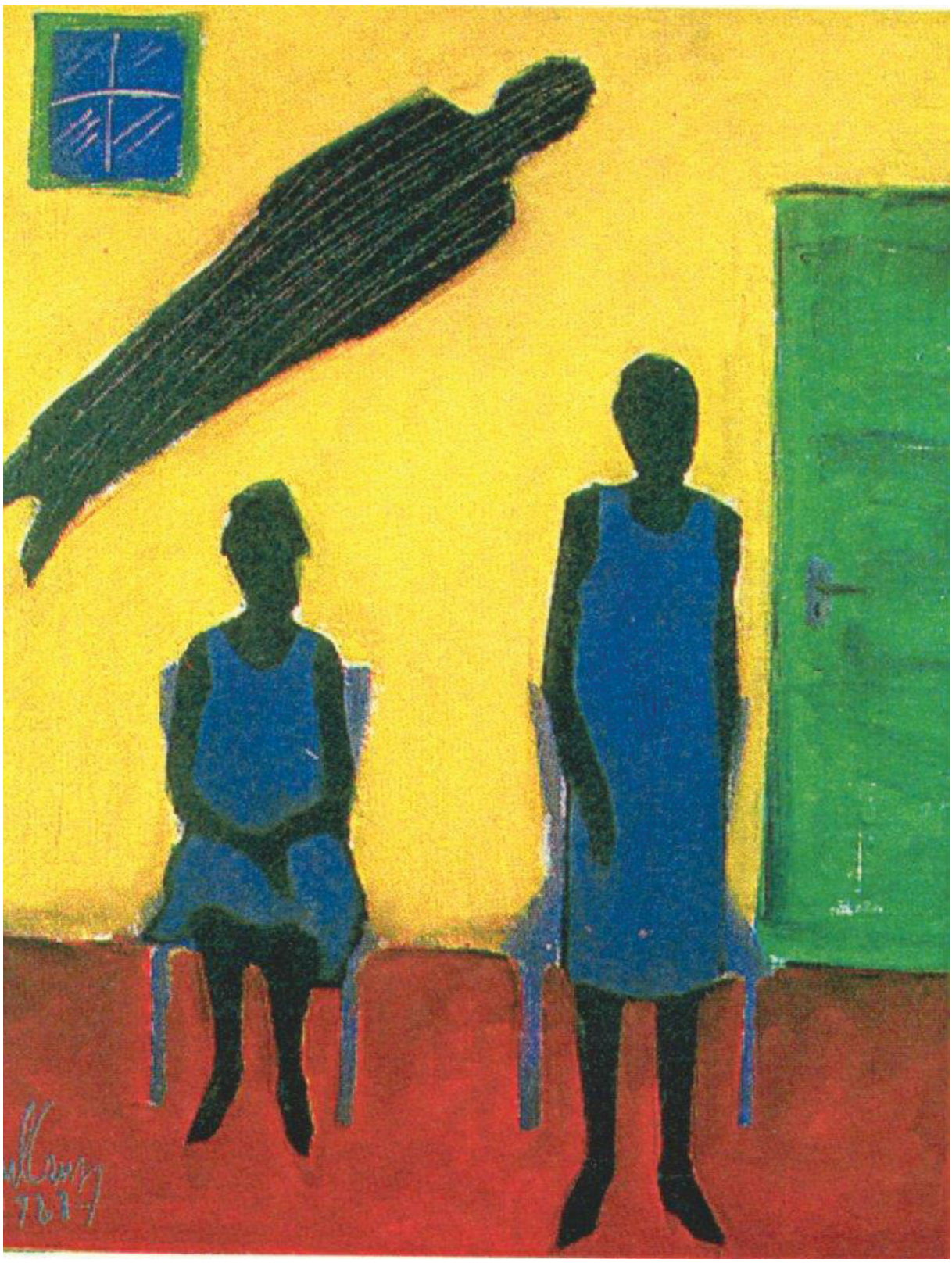


Figura 74: Raul Cruz, *Retrato de Miguel Bakun*, 1987, tinta acrílica sobre tela, 50x40 cm.
Fonte: Foca Cruz (2008). Acervo desconhecido, pintura perdida.

Dizem que sou louco
por pensar assim
Se eu sou muito louco
por eu ser feliz

Mas louco é quem me diz
E não é feliz, não é feliz

Se eles são bonitos, sou Alain Delon
Se eles são famosos, sou Napoleão
Mas louco é quem me diz
que não é feliz, não é feliz

Eu juro que é melhor
Não ser o normal
Se eu posso pensar que Deus sou eu e Brrrrr...

Se eles têm três carros, eu posso voar
Se eles rezam muito, eu já estou no céu

Mas louco é quem me diz
Que não é feliz, não é feliz

Eu juro que é melhor
Não ser o normal
Se eu posso pensar que Deus sou eu e Brrrrr...

Sim sou muito louco, não vou me curar
Já não sou o único que encontrou a paz
Mas louco é quem me diz
E não é feliz
Eu sou feliz

Arnaldo Baptista, Rita Lee, *Balada do Louco*, 1972/1986.[588]

A pintura *Retrato de Miguel Bakun*, produzida por Raul Cruz em 1987 (fig. 74), a despeito do título, não mostra o semblante do referido personagem. Pelo contrário, Raul representou três vultos anônimos em uma cena de interior doméstico, no qual revela uma simplicidade social e estética. A composição remete a uma fotografia tirada de álbum de família, em que um componente foi deslocado no espaço e as outras duas silhuetas poderiam ser mãe e filha. Essa relação de parentesco é insinuada pelas caracterizações do par feminino; com vestidos iguais, uma sentada, com postura e contorno de cabelo característicos de pessoa mais velha, e a outra em pé à frente da outra cadeira. Estas informações visuais instigam o espectador a se questionar: O que teria acontecido com o vulto fora da pose? Quem seriam as figuras femininas na pintura? Quais seriam as ligações entre as duas e o sujeito na diagonal? Tudo leva a crer que o vulto suspenso é o personagem retratado: Miguel Bakun. Porém, não há pistas sobre a identidade das duas figuras femininas.

Por outro lado, observa-se que o ambiente tem composição cromática organizada à maneira de uma pintura abstrata-geométrica com cores básicas: vermelho na base, correspondente ao chão; amarelo a preencher a parte superior, como se fosse a parede; azul presente em três elementos, dois verticais centrais, correspondentes aos vestidos dos vultos femininos, e um quadrado no canto superior esquerdo, como fundo das vidraças; verde pontualmente utilizado a tencionar as bordas da pintura, preenchendo a área da porta e o batente da pequena janela; por fim, o preto corporifica as silhuetas como sombras e sugere o desenho esboçado dos elementos. E, assim, é a cor que constitui o aspecto figurativo do quadro. Em um

[588] BAPTISTA, Arnaldo, LEE, Rita, Balada do Louco. In: *Bugre*. Rio de Janeiro: Polygram. 1986. Faixa 4.

arranjo compositivo assimétrico balanceado, o ambiente na pintura está levemente rotacionado para a direita (perceptível pela linha limite do chão e parede), isso somado ao desalinhamento dos elementos, a produzir uma força de instabilidade em reequilíbrio.

A caracterização do ambiente parece representar uma residência de família com condições econômicas módicas. Dado sugerido pela simplicidade das formas, estilo das aberturas da casa, e em particular pelos traços esboçados. A porta, posicionada parcialmente para fora do limite da pintura (o que sugere haver uma pequena parte no extracampo), é representada de forma dúbia, por mostrar somente o lado com maçaneta: pode-se entender que esteja fechada, caso a consideremos como parte da parede do fundo; ou, por outro ângulo, aberta (apenas encostada nessa mesma parede amarela), caso pressuponha-se que esta pertença a uma parede lateral no extracampo do quadro. De qualquer maneira, a simplicidade representada na pintura se mostra de acordo com o estilo de vida e a postura transmitida por Bakun em sua produção pictórica, a qual, segundo Guido Viaro, não indicava "cerimoniosamente às vistas a porta da frente, mas aquela dos fundos" pois ele tratava o mundo como se fosse de casa, e pintava mostrando "tudo que há de bom e de ruim com ingenuidade"[589]. No entanto, este clima modesto e alegre do cômodo representado no quadro contrasta com o vulto que flutua atravessado, destacando-o ainda mais desse ambiente.

Então, a silhueta suspensa no ambiente do quadro é assumida aqui como representativa do pintor Miguel Bakun (1909-1963)[590], visto que é a única das três caracterizável como figura masculina. Ademais, este vulto ganha certo destaque com sua área de pintura preta toda arranhada e posicionada na diagonal no canto do quadro (próximo à minúscula janela), em contraste com o fundo em amarelo – a cor favorita de Bakun[591]. Mas, acima de tudo, essa silhueta é peça chave na composição, com a função paradoxal de tencionar e equilibrar a relação entre os elementos na pintura, pois rompe a harmonia entre as linhas verticais e horizontais, ao passo em que configura um contrabalanço com o retângulo verde da porta, e também estabelece contraponto à instabilidade da linha levemente inclinada da base, junto à qual forma uma área triangular com a lateral aberta, que parece conduzir o olhar do espectador para a porta verde, e, por conseguinte, para fora do campo pictórico.

---

[589] VIARO, Guido. *Apud* PROLIK, Eliane (org.). *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009, p. 11.

[590] O pintor Miguel Bakun era paranaense nascido em Mallet, foi marinheiro desligado devido a acidente no qual ele caiu do alto de mastro de navio. Com dificuldades econômicas, trabalhou como fotografo ambulante, executou anúncios, letreiros e decorações de interiores. Mas, sobretudo, dedicou-se a pintura a partir de aprendizado autodidata. E, por fim, o sofrimento decorrente de forte angustia e depressão, teria feito o pintor sucumbir, suicidando-se em seu ateliê. Informações colhidas no cronograma organizado por Eliane Prolik (Op. Cit., 2009).

[591] PROLIK, Eliane. Op. Cit., 2009.

Além disso, a relação entre figura e fundo dessa pintura, de acordo com Bertoli, caracteriza o vulto (correspondente ao retratado) como um "negativo", enquanto "o esgrafito é indicativo da transparência, de outra dimensão [...], o amarelo gótico, místico, envolve o fantasma que flutua na sala. Trata-se do retrato de uma ausência sentida"[592]. Por esta perspectiva, Raul teria representado a versão espiritual do seu admirado artista paranaense – o retrato da alma de Miguel Bakun – como num jogo da percepção a desafiar "os limites entre ser e aparência, que tradicionalmente vigoram entre corpo e sombra"[593]. Isso é reforçado pelo tratamento dado a essas figuras, compostas com tinta preta (que remetem à antiga "pintura de sombra", como em outras telas do artista), sem definições de rosto, logo, tampouco têm identidades bem definidas. Contudo, a maneira de Raul representar o retratado pela subtração de matéria suscita retomarem-se as observações de Hans Belting a respeito da ausência nas representações retratísticas, assunto sobre o qual, Jean-Luc Nancy semelhantemente pontua que

> o retrato é feito para perpetuar a imagem na ausência da pessoa, essa ausência é um distanciamento ou a morte. O retrato é a presença do ausente, uma presença *in absentia* que se encarrega não só de reproduzir os traços, mas de apresentar a presença como ausência: de evocá-la (ou de invocá-la) e, também, de expor, de demonstrar o retirado onde esta presença se estabelece.[594]

Entretanto, conforme ressaltado por Bertoli, ao compor um "retrato de uma ausência" Raul não evocou a presença de Miguel Bakun, mas sim a sua falta, na medida em que representou a própria ausência do personagem retratado na pintura. A qual, contraditoriamente, seria a superfície onde a "presença se estabelece". Não se trata, neste caso, de uma máscara pictórica facial, mas sim do vulto (silhueta corporal) como a máscara do retratado, numa situação análoga à descrita por Belting: "Em vez do corpo surge uma imagem na qual o invisível (o corpo suporte) e o visível (o corpo aparente) formam uma unidade medial"[595]. Dessa maneira, o "retrato" reforça a morte do retratado, no qual Raul Cruz parece levar ao extremo o fato de que a representação de uma face numa "máscara feita pelo homem é, claro, a imagem, mas não é uma *cópia* da face real; é a sua versão simbólica"[596]. Então, ao pintar um retrato simbólico em homenagem-referência a Miguel Bakun, Raul poderia estar reclamando a sua falta, em uma

---

[592] BERTOLI, Mariza. Op. Cit. 1999, p. 96.

[593] BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, 2014, p. 248.

[594] Tradução de: *El retrato está hecho para guardar la imagen em ausência de persona, se trate de um alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia in absntia que estáencargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia em tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro em el que esa presencia se mantiene.* NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 53.

[595] Unidade medial é parte da conceituação do autor sobre os processos desencadeados pela representação da imagem humana. Para ele "a medialidade dos retratos é assim o elo perdido entre imagens e os nossos corpos". BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 49; 16.

[596] Tradução de: *The man-made mask, is, of course, the image, but it is not a* ***copy*** *of the real face; it is a symbolic one*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 19, grifo meu.

espécie de síntese interpretativa do pintor com o qual ele se identificava mais do que com os artistas locais consolidados e atuantes à época (década de 1980).

> O atual artista paranaense tem como exemplos grandes artistas – só que todos mortos, porque os mais velhos, vivos, não são exemplos a seguir. São preguiçosos, pouco pesquisadores, a grande maioria parou no tempo, uma parte achou uma boa solução a nível de mercado e se acomodou para não correr risco de parar de vender, o que é uma vergonha. Eu admiro Miguel Bakun. A postura dele enquanto artista era muito mais parecida com a nossa, muito mais apaixonada, muito mais idealista".[597]

Nesse depoimento, Raul se referiu ao pintor no plural ("parecida com a nossa"), talvez incluindo outros artistas de sua época que compartilhavam de tal afinidade com a postura de Bakun. E, provavelmente uma dessas colegas seria Eliane Prolik, artista que esteve bastante próxima a Raul (pois, participou junto com o artista da Mostra Bicicleta e do Evento Moto Contínuo), e convivia com obras de Bakun em casa, conforme posteriormente relatou em livro, no qual escreveu e organizou produções textuais sobre o artista marinheiro. De sua parte, Prolik entende o pintor Miguel Bakun como um renovador, "mas sua revolução caminha pela proximidade e intimidade do sujeito, eco do mundo, que se empenha em humanizá-lo posicionando o artista em paralelo à natureza"[598]. Conquanto, o envolvimento com seu próprio fazer pictórico presumia a não subordinação de Bakun ao mercado de arte – postura estimada por Raul Cruz, de forma similar ao que estimava em Van Gogh, artista holandês ao qual Miguel Bakun foi constantemente comparado. Na percepção de Nelson Luz (crítico de arte e amigo de Miguel Bakun), havia entre o artista e Van Gogh "certos parentescos de fatura, o desenho de ambos nunca deixou de ser duro. [...] De qualquer modo, penso que os dois se parecem bem mais na angústia do que propriamente na expressão, na objetivação dessa angústia"[599]. E apesar dos aparentes descomedimentos na veiculação de Bakun ao artista holandês, seria com as inquietações compartilhadas por esses dois que Raul Cruz se identificaria. Esse sentimento, somado à admiração dele pelo seu precursor conterrâneo, provavelmente justificaria a dedicação de Raul em compor um "retrato" do pintor Miguel Bakun, o qual teria postura "apaixonada" e "idealista", parecidas com a sua (e de seus colegas). Contudo, o que teria levado Cruz a evitar a representação fisionômica do artista retratado? Teria ele se inspirado em concepções religiosas quanto à presença dos espíritos dos mortos (habitantes do outro mundo)?

Nesse sentido, é interessante lembrar de que, além da ligação de Raul com o espiritismo, alguns anos antes, a alma de Bakun seria "invocada" a participar do filme *Auto-retrato de Bakun* de Sylvio Back, no qual o próprio espírito de Miguel Bakun participou por meio suas

---

[597] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit. 1987, p. 8.
[598] PROLIK, Eliane (org.). Op. Cit., 2009, p. 17.
[599] LUZ, Nelson. *Bakun*. In: PROLIK, Eliane (org.). Op. Cit., p. 101.

manifestações em sessões mediúnicas[600]. Mas, independentemente da presença ausente da figura do retratado, Cruz demonstra ter buscado representar simbolicamente na tela aquilo que ele valorizava no artista referenciado e na sua produção pictórica – porém, sem a intenção de fazer uma pintura bakuniana (no sentido de imitar o estilo do artista referido). Ao contrário, Raul compôs à sua própria maneira, trabalhou com transparências com a retirada de tinta, e reforçou o caráter enigmático, de tal forma que ele parece estabelecer um diálogo visual de aproximação com a obra de Bakun, justamente pelo contraste entre os destoantes estilos pictóricos.

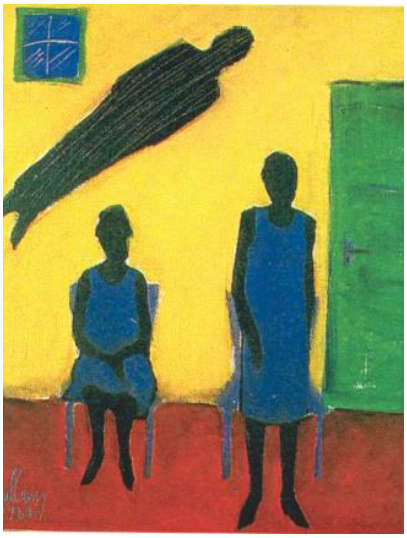


Figura 74: Raul Cruz, *Retrato de Miguel Bakun*, 1987, tinta acrílica sobre tela, 50x40 cm.
Fonte: Acervo desconhecido, pintura perdida.

Figura 75: Miguel Bakun, *Cena de mar*, s.d., tinta óleo sobre tela, 67x77 cm.
Fonte: Acervo MON (tourvirtual360.com.br/mon).

Em breve cotejo entre as pinturas de Raul Cruz (fig. 74) e Miguel Bakun (fig. 75), o aspecto que mais os distancia é o tratamento pictórico. Divergência a qual pode ser resumida pelo fato de Raul compor pela subtração de matéria pigmentada, enquanto, em oposição, Bakun o faz pelo "empaste viscoso da tinta"[601]. No entanto, os dois artistas tencionam suas pinturas, jogam com a instabilidade reequilibrada e elaboram imagens que direcionam o olhar do observador para fora da borda da tela, quer dizer, sugerem a continuidade da cena no extracampo da pintura. Por conta da maneira representativa, supõe-se que a *Cena de mar* com um grande navio teria sido produzida mais ao final da vida do pintor paranaense, e pode ser vista como uma de suas obras mais impressionantes, pois nela é possível observar importantes aspectos da produção de Miguel Bakun. O artista desenvolveu uma técnica singular a qual "impregnou sua obra de simplicidade e mistério, resultando em pinturas de alta emotividade"[602]. E seria justamente por

[600] O AUTO-RETRATO De Bakun. Direção: Sylvio Back. Brasil: Usina de Kyno, 1984. 1 DVD (43 min), color.
[601] FEITAS, Artur. *Miguel Bakun e a dispersão da paisagem*. In: PROLIK, Eliane (org.).2009, Op. Cit., p. 94.
[602] BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A arte em seu estado*: história das artes plásticas paranaense – volume I. Curitiba: Medusa, 2008, p. 124-25.

meio da precariedade de sua produção que Bakun imprimiria potência às suas telas, conforme observou Prolik:

> Sem cânone, a possibilidade de realização pictórica necessita, ou mesmo depende de um sujeito mais presente, que resulta num certo acento expressionista. [...] a obra do artista vive o isolamento da província, de onde é oriundo. Bakun não se afasta totalmente da representação do real, ainda que algumas telas do último período insiram transfigurações animais e humanas na natureza.[603]

Estas "transfigurações" às quais a autora se refere estão nitidamente presentes nas nuvens e fumaça do navio pintadas na *Cena de mar*, e poderiam, de alguma forma, estar representadas no misterioso Retrato de Miguel Bakun. Visto que, assim como o referido artista esboçava figuras no céu de sua paisagem marinha, Raul transfiguraria a própria imagem do pintor para o espaço aéreo do ambiente representado na tela. Nessa associação (um tanto jocosa) sobre as fronteiras entre o figurativo e abstrato – observável na composição de Cruz – o que pode também ser uma alusão à forma representativa fronteiriça do artista marinheiro. Supõe-se ainda, haver nessa pintura de Raul, uma referência à peculiar maneira de Bakun pintar, decorrente, acima de tudo, da "sua ânsia criativa e seu permanente estado de busca e dúvidas", aspectos que, como pontuado por Borges e Fressato, "aparecem em suas paisagens numa explosão de cor (notadamente o amarelo, o azul, o verde e o branco)"[604]. Isso porque a limitação monetária de Bakun provavelmente restringiria o artista a poucas cores – sobretudo as básicas. Como visto, tais tonalidades são correspondentes às utilizadas na composição de Raul em homenagem ao pintor.

Além disso, nesse quadro dedicado ao pintor paranaense, Raul Cruz elaborou a imagem valorizando a harmonia na instabilidade, na qual salienta o vulto de Bakun cruzando o retângulo na diagonal da tela. Com a distinção de tratamento, risca-o vigorosamente com uma haste no mesmo sentido diagonal, como a frisar o movimento tensionado e a expressividade gestual – comum na produção dos dois artistas, embora de maneiras diferentes. Com isso, Raul pode ter intencionado reportar-se à inquietação autorreferente nas pinturas de Miguel Bakun, aspecto pelo qual Raul Cruz se afinava com o artista retratado. Bakun ficou conhecido por se desviar dos padrões estabelecidos no cenário curitibano da primeira metade do século XX, pois, em concordância com a visão de Nelson Luz, "Bakun inventou a sua pintura e inventou a sua vida. Pintura marginal, vida marginal [ou *infame*], no sentido mais construtivo e autêntico da expressão". Entretanto, a instabilidade teria alcançado níveis altos demais para o artista marinheiro: "Então, por que teria [Bakun] dado um fim doloroso e trágico aos seus dias? Porque o seu gesto não foi um fim; foi uma solução, igual à que dava aos seus quadros".[605]

---

[603] PROLIK, Eliane (org.). Op. Cit. 2009, p. 14.
[604] BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. Op. Cit., p. 124-25.
[605] LUZ, Nelson. *Bakun*. In: PROLIK, Eliane (org.). Op. Cit. 2009, p. 98-99.

Salomé: uma personagem sedutora dos anos 1980

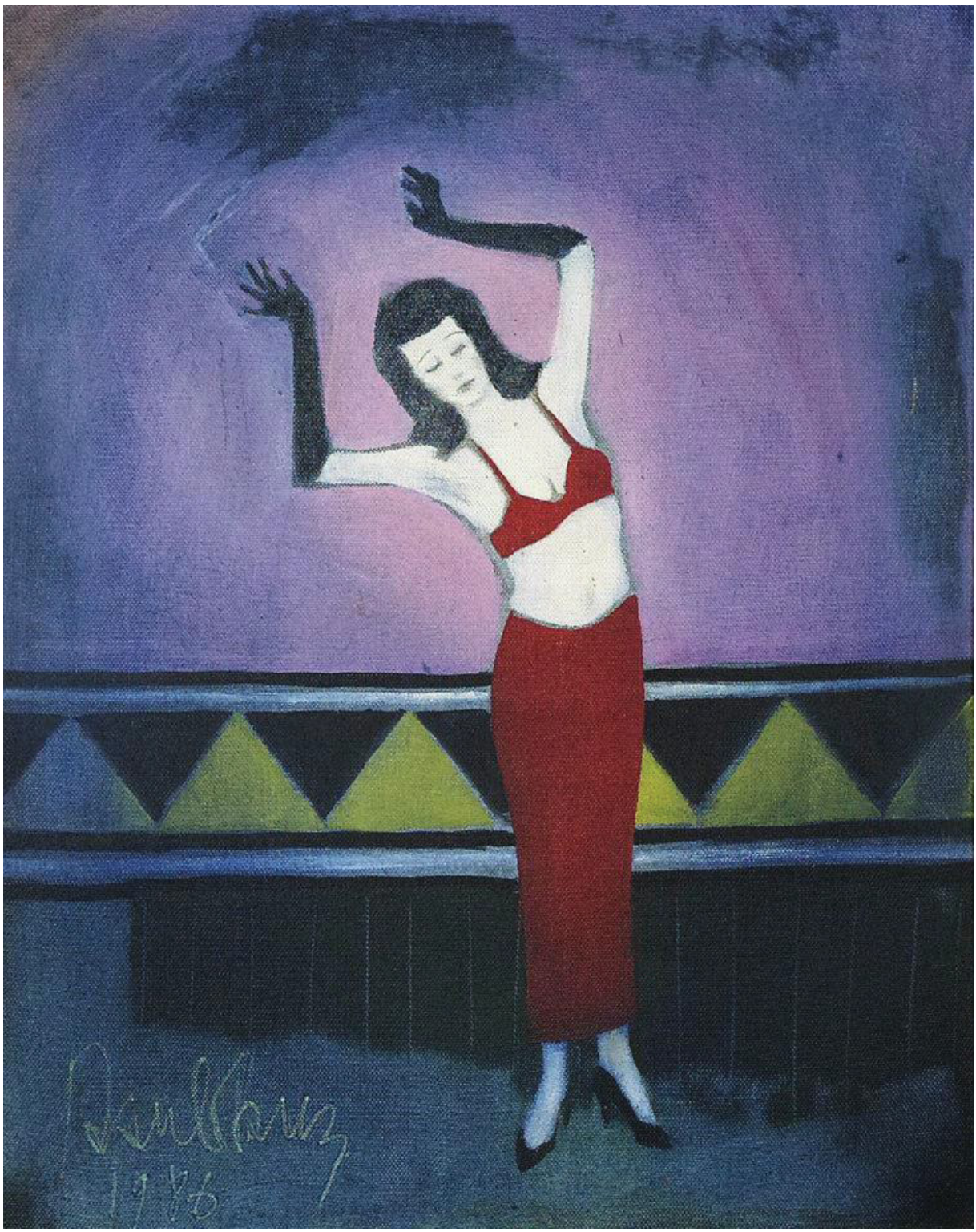


Figura 76: Raul Cruz, *Salomé*, 1986, tinta acrílica sobre tela, 50x40 cm.
Fonte: Foca Cruz (2008). Acervo da família do artista.

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

Chico Buarque, <u>*Folhetim*</u>, 1978.[606]

Mateus e Marcos contaram sobre o episódio no qual o rei Herodes teria se encantado pela dança de Salomé (sua sobrinha e enteada), a ponto de lhe oferecer em retribuição aquilo que a jovem desejasse – até mesmo a metade de seu reino. A bela Salomé, então – sob orientação de sua mãe – pediria a cabeça de João Batista em uma bandeja. Contudo, a execução desse indivíduo conviria não só para a mãe de Salomé, mas também para seu marido Herodes, que mantinha João Batista prisioneiro por ele representar uma ameaça ao seu reinado, por sua ligação com Jesus (ele o teria batizado), e manifestava publicamente sua reprovação ao casamento de Herodes com a esposa do próprio irmão[607].

Na representação retratística de Salomé composta por Raul Cruz (fig. 76), a figura da personagem tem pele clara, com cabelo escuro e longo, veste um conjunto de bustiê e saia reta até os tornozelos, pintado com tinta vermelha; calça sapatos fechados de salto alto, e luvas longas até os cotovelos, pintados em preto. O rosto da mulher retratada é suavemente definido com os olhos fechados, e traços apenas sugeridos em tom acinzentado - como se o artista tivesse aproveitado o pincel com resquícios de tinta preta para sombrear os elementos fisionômicos da moça. Em contrapartida, o fundo é dividido horizontalmente em duas partes: tem sua metade superior pintada com tinta rosada, em tom vibrante na área central e mais escuro nas bordas, numa passagem tonal que compõe uma aura a destacar a figura dançante; enquanto a metade inferior é elaborada como detalhe de uma parede decorada com barrado geométrico (com base preta, traçados em branco e detalhes triangulares em dourado e preto), os quais seguem ao longo da borda e cruzam o quadro horizontalmente. Assim, o barrado passa perpendicularmente por trás do quadril da figura feminina. O corpo da personagem é representado sem muitas curvas,

[606] BUARQUE, Chico, Folhetim. In: *Água Viva - Gal Costa*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Faixa 2.
[607] BÍBLIA. A Bíblia Sagrada: Novo Testamento. Brasília: SBB, 1969. Mateus, 14: 1-11, e Marcos, 5: 14-28.

a ponto de se atentar para certa masculinidade nas suas formas. Seria ela realmente a famosa figura bíblica Salomé? Quem poderia estar de fato representada nesta pintura?

Entretanto, há também certa divergência entre figura e fundo na pintura, que representa um ambiente obscuro, impreciso, no qual o corpo da retratada parece sobreposto em uma cena da qual ela não faz parte, como uma colagem de cenas em escalas destoantes. Dado que, apesar de haver uma área iluminada, estrategicamente a emoldurar a figura, o fundo revela-se como uma aproximação de parede decorada, enquanto a personagem é exibida de corpo inteiro, presumindo um ponto de vista mais distante. Ademais, os pés da figura não parecem estar apoiados sobre algum chão, pelo contrário, assentam-se falsamente sobre as manchas de tinta que parecem dissolver os desenhos decorativos da parede. Isso induz a uma ideia de instabilidade na tela e reforça o contrastante fenômeno *dual* no "*ver em*", proposto por Wollheim, o qual instiga a percepção oscilante entre atentar-se para a superfície pictórica e enxergar a personagem performativa. A propósito, Raul Cruz representou a sua versão de Salomé no desenvolvimento de sua dança – aquele momento alegre e festivo que precede o seu pedido mórbido. Dessa forma, a imagem pintada parece recriar uma dimensão onírica, "semelhante ao estado do sonho e da emanação de imagens que não se podem controlar"[608]. Isto é, a jovem no quadro permanece envolvida num bailado em eterna iminência; com seus braços graciosamente pairando no ar, na região acima da cabeça, enquanto curva o tronco para sua direita, com as pernas estáticas e bem apoiadas nos pés, que estão representados como na primeira posição, antes do primeiro passo.

Mas a pintura se mostra mais desconexa ainda na própria forma representativa de Salomé, porque, não fosse a referência à personagem bíblica pelo título, as caracterizações imagéticas dificilmente conduziriam o observador a relacioná-la à figura histórica. Não há fortes elementos que indiquem tal personagem ou os acontecimentos pelos quais ela ficou conhecida nas intrincadas passagens do Novo Testamento. Esta complexa narrativa bíblica tem inspirado (desde a antiguidade) produções em diversas linguagens artísticas, sobretudo em pinturas e filmes, os quais, de alguma forma, traduzem e rememoram a fascinante personagem e seu histórico. Todavia, no caso do quadro de Raul Cruz – por mais que as relações familiares com jogos de poder e morte atrelados à personagem interessassem ao artista – essas informações parecem se desdobrar em cenas paralelas na memória do observador do quadro. E, pela opção representativa da personagem por Raul, sem traçar indicações especificas à Salomé (ainda que os trajes pintados por Raul façam leve alusão aos típicos figurinos orientais usados para dançar

[608] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 102.

– bustiê e saia longa deixando o ventre à mostra), a figura feminina é caracterizada como uma versão atualizada, mais próxima de outras referências artísticas do século XX com mulheres sensuais do que ao contexto bíblico.

Nesse sentido, nota-se que ao representar Salomé, Raul Cruz teria, acima de tudo, retratado simbolicamente aquilo a que essa figura histórica é associada: o poder feminino de sedução, expressado em toda sua exuberância no momento da dança da personagem. Com isso, o artista parece valorizar o protagonismo da figura feminina na passagem bíblica, um pouco como no texto dramatúrgico de Oscar Wilde, no qual o autor atribui à Salomé toda loucura passional e premeditada intenção com a sua graciosa dança, no propósito de ter para si a cabeça de Batista[609]. Contudo, o artista demonstra ter representado a personagem bíblica como uma "odalisca" do século XX, um sinônimo de feminilidade fascinante que perdurava nos anos 1980, com saltos altos, luvas longas e saia ajustada ao corpo.

Figura 77: Fotografia de Yvonne de Carlo para o filme *Salome: where she danced*, 1945. **Fonte:** (imdb.com).
Figura 78: Fotografia da personagem *Gilda*, em filme homônimo, 1946. **Fonte:** (imdb.com).
Figura 79: Fotografia da vedete Virginia Lane, s.d. (anos 1940-50). **Fonte:** *Vedetes em Revista* (2007).

Um tipo de símbolo sexual cultivado, principalmente, por produções cinematográficas hollywoodianas, e popularmente assimilado como referência de *femme fatale*. Dessa forma, sua figura representativa de Salomé se mostra comparável a versões cinematográficas da personagem, como no filme *Salome, where she danced* (1945). Ou pode ter sido influenciada pela caracterização da personagem *Gilda* (1946), que ficou amplamente conhecida pela cena na qual ela dança encantadoramente. Mas, haviam também as referências igualmente nostálgicas nas produções nacionais, com as cantoras do rádio e vedetes participando de filmes

[609] WILDE, Oscar. Salomé. *Cadernos de teatro*. n. 103, Rio de Janeiro: O Tablado. out.-dez. 1984.

nas décadas de 1940-50. Dessas cantoras-atrizes a figura mais conhecida é Carmem Miranda com seus pitorescos figurinos e desenvoltura cômica. No entanto, Virgínia Lane se mostra mais aproximada do tipo feminino com beleza sedutora, fatalmente *sexy*.

O filme de faroeste norte americano *Salome* não é tão conhecido quanto *Gilda*, mas é interessante a similaridade da representação de Raul com a caracterização da personagem na divulgação desse filme, na qual a atriz Yvonne de Carlo com os braços para o alto (fig. 77), veste conjunto de bustiê com saia longa e sapatos de salto alto. A similaridade prossegue no enredo de *Salome*, pois esse se distancia da narrativa bíblica, e somente evoca o conhecido poder de fascínio exercido por meio da dança da personagem, adaptado para o contexto dos *saloons*. Enquanto na outra referência fílmica, vê-se a similaridade da pintura *Salomé* por Raul com a caracterização de Rita Hayworth no papel de Gilda (fig. 78); nos sapatos de salto alto, na exposição parcial do corpo, nas longas luvas, e, sobretudo, na sedutora postura do famoso trecho em que, após seu número musical, a personagem inicia um strip tirando as luvas. De outra parte, a brasileira Virgínia Lane diferencia-se das norte-americanas pelo caráter carnavalesco dos filmes em que atuou, não obstante ela também figura em várias fotografias provocantemente sensuais com os braços para o alto (fig. 79).

Neste ponto é preciso reforçar o teor elucidativo desta leitura do quadro de Raul Cruz e lembrar dos mencionados processos intuitivos do artista, nos quais ele não costumava buscar inspirações em referências externas, ainda que (como visto) as produções fílmicas tivessem grande participação na construção do imaginário coletivo, pois, de acordo com Belting,

> as imagens mentais de quem assistir ao filme não devem ser separadas de forma categórica das imagens da ficção técnica. [...] O meio filme não existe no estado passivo, pois carece da animação técnica que gera no espectador a impressão de que as fugidias imagens fluindo diante dos seus olhos são apenas as suas próprias imagens como aquelas que podem experimentar na imaginação e no sonho.[610]

Estas considerações podem ajudar a entender como as produções cinematográficas contribuíram para a consolidação de personagens estereotipados, assimilados coletivamente em processos memorativos e assumidos culturalmente como referências icônicas. Imagens que podem ter passado pelo declarado "processo de reciclagem"[611] de Raul Cruz, para emergir em algumas figuras elaboradas pelo artista, a exemplo da sua pintura *Aquário*, na qual, conforme analisada no primeiro capítulo (fig. 36), Raul teria se inspirado em elementos do filme *O Sétimo Selo*. Entretanto, diferentemente, na pintura *Salomé*, não há referências específicas a nenhuma produção cinematográfica. Estima-se, assim, que Raul Cruz possivelmente tenha misturado

[610] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 101.
[611] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p. 18.

referências diversas, comumente relacionadas com o tipo sedutor feminino.

Diante disso, pode-se aventar outras leituras para esse quadro de Raul Cruz, o qual inclui implicitamente a intrincada trama mortal bíblica, como uma narrativa em suspenso no ar, assim como a figura que parece descolada do fundo. Então, assume-se a versão de Salomé pintada por Raul como uma representação atemporal do poder da feminilidade, personificada em seu retrato. Desta forma, percebe-se que a costumeira abertura interpretativa elaborada pelo artista curitibano permite pensar que o fragmento de parede, o qual cria uma atmosfera para a cena na tela, remete às decorações, um tanto *camp*[612]*,* das casas noturnas por causa da sua coloração e do tipo de barrado decorativo. Quem sabe inspirado em alguma boate *gay* (posteriormente GLS[613]) das que Raul frequentava nos anos 1980, locais onde rapazes e moças – homossexuais ou não – sentiam-se à vontade para dançar e exteriorizar suas sexualidades. Nesse sentido, a personagem composta no quadro faz lembrar algumas figuras das noites curitibanas: aquela vistosa dançarina que se sobressai na pista de dança; ou uma artista transformista (atualmente mais conhecidas como *drag queens*) em uma apresentação de dublagem; ou, ainda, uma profissional do sexo fazendo um *strip* (já sem a parte de cima da roupa). Melhor dizendo, a pintura poderia se reportar a uma mistura de todos esses tipos, representados por uma atriz em cena, interpretando uma versão da Salomé dos anos 1980, ambientada no contexto *underground* curitibano. Portanto, a personagem no quadro poderia figurar performativamente em alguma peça escrita e dirigida por Raul Cruz.

Em síntese, nessa pintura caracterizável como retrato, Raul Cruz parece dar continuidade à sua produção pictórica com representações de personagens que são relatados como *infames*. E a pose escolhida pelo artista – com os braços elevados e o tronco seminu – pode ser percebida como um gesto sensual, libertador em meio aos movimentos da dança. Mas é também um ato de liberar-se, mostrar-se disponível, vulnerável. Ou, em última instância – numa perspectiva misógina – poderia ser subliminarmente compreendido como um convite, uma indicação de submissão, uma mulher pronta para se entregar sexualmente,

---

612 O etilo camp, segundo a definição de Susan Sontag, "é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. [...] a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização. [...] O gosto Camp tem afinidade com certas artes mais que com outras. Vestuário, mobília, todos os elementos de decoração visual, por exemplo, constituem grande parte do Camp. Pois a arte Camp frequentemente é uma arte decorativa que enfatiza a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo. [...] nem todos os homossexuais têm gosto Camp. Mas os homossexuais, em grande parte, constituem a vanguarda e o público mais articulado do Camp". SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.

613 "GLS é uma sigla que se popularizou por designar, em uma única sigla, não só os "gays" e as "lésbicas", mas também as pessoas que, independentemente de orientação sexual ou identidade de gênero, são solidárias, abertas e "simpatizantes" em relação à diversidade LGBTI+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e intersexuais). REIS, Toni (org.). *Manual de Comunicação LGBTI+*. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI/GayLatino/UFPR, 2018, p. 63.

em uma interpretação conveniente das atitudes de libertação feminina. Essa postura é também relacionada às danças das odaliscas, das quais a mais conhecida inclui a ação da dançarina despir-se dos véus que a cobrem, isto é, desvelar-se em ação análoga ao *strip-tease*. Talvez por isso a posição com os braços para o alto tenha sido enfatizada nas referidas produções fílmicas (*Salome* e G*ilda*), assim como na fotografia de Virgínia Lane, e de forma similar na pintura de Raul Cruz, uma vez que a pose em si pode ser simbolicamente entendida com um gesto de sedução, uma postura estratégica, num jogo em que os homens (se auto entendendo como dominadores) poderiam acabar perdendo a cabeça.

Contudo, é possível se considerar que as leituras da pintura Salomé são desencadeadas, acima de tudo, pelo seu caráter onírico. Visto que, na percepção da imagem desconexa entre figura e fundo, a remeter uma colagem fílmica, reconstrói a situação do sonho, momento no qual, em concordância com Hans Belting, surgem

> as imagens produzidas pelo corpo independentemente da nossa vontade ou consciência, graças ao automatismo a que ficamos entregues durante o sono. As imagens dos sonhos são misteriosas e, por isso, suscitaram sempre a interpretação. Freud fala em material dos sonhos e em pensamentos oníricos, acrescentando que, todavia, ambos se expressam "através de imagens visuais". No sonho, a relação entre lugares e imagens é fluida e oscilante, já que os sonhadores são transportados para lugares onde vivenciam as imagens do sonho e, ao mesmo tempo, descobrem esses lugares como imagens, sem qualquer correspondência com o mundo real em que se vive.[614]

Esses "pensamentos oníricos" parecem ter sido empregados por Raul também na elaboração do Retrato de Miguel Bakun, o qual – semelhantemente à pintura Salomé – representa espaços um tanto irreais e figuras irreconhecíveis, visto que em ambos os quadros a identificação dos personagens históricos é esclarecida pelo artista apenas no título. Observa-se ainda que nas associações entre as obras e seus respectivos títulos, Raul inverteu as situações entre o gênero pictórico explícito e a representação, pois, se em *Salomé* o formato retratístico não constava no título, mas é reconhecível na forma representacional, na pintura referente a Bakun, por sua vez, a caracterização como gênero do retrato se apresenta apenas pelo título. Ademais, nota-se que Raul Cruz compõe essas duas representações de forma diferente entre elas, todavia de maneira parecida com outras figuras humanas elaboradas por ele. Isto é, enquanto a figura atribuída a Salomé pode servir como uma máscara genérica do tipo feminino fatalmente sedutor, na representação pictórica de Bakun, Cruz parece eliminar a possibilidade de associação dessa pintura de retrato com uma máscara, dado que (a exemplo do autorretrato de 1985) não há sequer um semblante humano.

---

[614] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 96-97.

A partir disso, sublinha-se que nesses dois quadros retratísticos Raul conseguiu prosseguir com suas formas expressivas do masculino e feminino, aspecto o qual aparece de maneira mais saliente (em uma espécie de continuidade ampliada) nos retratos simbólicos dos personagens Pierre Rivière e Maria Bueno. Além do mais, pode-se perceber que os muitos aspectos anteriormente analisados (nos capítulos 1 e 2) estão presentes nos quatro quadros analisados neste capítulo, sobretudo o aspecto performativo dos personagens pintados, os quais parecem estar em constante ação diante dos observadores. Por outro lado, os dois quadros analisados a seguir (retratando Rivière e Bueno), tanto condensam as características observadas no conjunto da obra de Raul Cruz, quanto distinguem-se das outras pinturas dele. E, justamente por isso, se destacam como obras representativas em meio ao conjunto da produção do artista no contexto sociocultural curitibano da segunda metade da década de 1980.

3. 1 - *O OUTRO COMO ESPELHO: UMA IMAGEM PARA PIERRE RIVIÈRE*

Sou legal, eu sei
Agora só falta convencer a lei
Sou real, eu sei
Agora só falta convencer o rei
Eu sei que sou legal
O duro é provar
Que sou legal, eu sei

Mas isso não sei
Se vão deixar dizer
Eu sei que tudo o mais
Vai pro beleléu
A terra, o mar, o céu
Mas nessa hora eu quero mais
É estar com a turma do pinel

Paulo Leminski e Ivo Rodrigues (Blindagem), *Sou legal, eu sei,* 1981.[615]

O intrigante caso de Pierre Rivière e seu crime passional passou a ser conhecido a partir do dossiê organizado por Michel Foucault. Não fosse isso, o jovem camponês poderia não passar de mais um arquivo criminal esquecido no passado. Por sua vez o jovem camponês francês do século XIX, não teria ganho voz se ele não tivesse cometido seu ato extremo, fruto de um comportamento desconcertante (desencadeando extraordinário processo). Sem isso, ele seria mais uma daquelas "pessoas sem importância" com trajetórias das quais, conforme observou Foucault, não se tem "nenhuma relação de necessidade". Uma vez que,

> nada tornava provável que elas surgissem das sombras, elas mais do que outras, com sua vida e suas desgraças. [...] Vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retomam pelo efeito de múltiplos acasos.[616]

São as vidas de pessoas *infames* que o autor se proporia a coletar. Conceito no qual os registros do "caso Rivière" se enquadram – ainda que os documentos sobre o personagem sejam mais extensos do que inicialmente estipulado por Foucault. Com isso, o filósofo francês demonstrou a intenção de tirar pequenas narrativas *infamantes* do silêncio; buscou saber porque teria sido tão importante para uma sociedade que esses personagens fossem sufocados, assim "como se sufoca um grito, um fogo ou um animal"; procurou "saber a razão pela qual se quis impedir com tanto zelo os pobres espíritos de passearem pelas estradas desconhecidas"[617]. Seria a partir de uma postura semelhante a esta que Foucault coordenaria o trabalho coletivo reunindo as informações sobre o personagem que resultaria no livro *Eu, Pierre Rivière,...,* no qual os autores[618] demonstram o lado humano do assassino e evidenciam os distúrbios sociais presentes em seu contexto histórico. Sua motivação em organizar o dossiê sobre o jovem matricida,

---

[615] LEMINSKI, Paulo; RODRIGUES, Ivo. Sou legal, eu sei. In: *Blindagem*. São Paulo :Continental, 1981. Faixa 2.
[616] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 210.
[617] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 205.
[618] Essa obra é resultado de um trabalho coletivo desenvolvido por dez pesquisadores sob a coordenação de Foucault em um seminário do *Collège de France*. FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão, ...* um caso de parricídio do século XIX. Rio de Janeiro: Graal. 1977, p. XV.

fraticida e suicida parece esclarecida na introdução da publicação:

> Creio que, se decidimos publicar esses documentos, todos esses documentos, é para fazer de algum modo o plano dessas lutas diversas, restituir esses confrontos e essas batalhas, reencontrar o jogo desses discursos, como armas, como instrumentos de ataque e defesa em relações de poder e de saber.[619]

A partir disso, entende-se que para o autor era relevante trazer esse personagem ao conhecimento público. Sem a intenção de desqualificá-lo, expõe seu processo legal, mas evita estabelecer julgamento sobre a ação violenta praticada por ele contra seus familiares. Nesse sentido, ao incluir os textos do seu processo criminal e esmiuçar as informações envolvidas nesse, Foucault e demais autores deixam transparecer os jogos de poder presentes nos discursos de ambas as partes: no depoimento de Rivière que, em certa medida, considerava o seu ato heroico; assim como nos relatórios jurídicos que sumariamente sentenciavam o acusado, rotulando-o como "monstruoso". Este embate parece ser sintetizado por Hannah Arendt, ao considerar que "a forma extrema de poder é Todos contra Um, a forma extrema da violência é Um contra Todos"[620].

De acordo com Foucault, a intenção do dossiê era evidenciar os contrastes dos posicionamentos nos registros nesse conturbado caso tensionado entre psiquiatria e justiça penal, no qual o memorial manuscrito por Rivière na prisão "ocupa bem a posição central que lhe é própria"[621]. Isso justificaria o destaque para esses escritos no título do livro – *Eu, Pierre Rivière,...* . Ademais, o jovem francês demostrou em seu memorial que escrever sobre seus atos era uma intenção anterior sua. Assim, nota-se que esse texto estava sendo gestado desde a elaboração de seus planos homicidas (degolou a golpes de foice a mãe grávida, a irmã adolescente e um irmão de sete anos), para liberar o pai dos constantes "infortúnios" causados pela mãe. Nessa sua estranha e horripilante autobiografia, conforme observa-se no comentário de Karl Erik Schøllhammer, o autor do crime confunde-se com o autor do texto:

> No estudo sobre o caso do garoto Pierre Rivière, o filosofo francês Michel Foucault aprofunda de modo semelhante o aspecto jurídico-legal da categoria de autoria para além da questão de direitos autorais, até um ponto em que **autoria do ato criminoso e a autoria da escrita se confundem.** Pierre Rivière matou a mãe e os dois irmãos para defender o pai, e uma das peças do processo foi o próprio relato de Rivière, preparado minuciosamente com a finalidade de explicar sua razão e, de certa maneira, consumar o fato. Não se tratava de uma confissão; o discurso antecipou e condicionou a ação de modo a ser envolvido diretamente como uma espécie de arma do crime.[622]

Com isso, percebe-se que pela decisão de integrar a impressionante narrativa do personagem ao dossiê, incluiu-se a voz do acusado, que se apresenta como um contraponto nos

---

[619] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1977, p. XIV.

[620] ARENDT, Hannah. Sobre a violência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 35.

[621] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1977, p. XII.

[622] SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 27, grifo meu.

jogos dos discursos de poder. Em outras palavras, justamente pelos escritos do autor do crime, que pôde se autonarrar, o caso chocante desse camponês chama atenção, visto que em geral caberia "aos humildes o silêncio". Desse modo,

> se os camponeses tivessem um Plutarco, Pierre Rivière figuraria entre os mortos ilustres. E não apenas ele. Sua família inteira se alinha, como um desafio às galerias das residências aristocráticas, onde velam enfileirados os grandes ancestrais, uma série de vítimas exemplares. [...] E nada mais justo se, sufocando por estar aí confinado, brota em um dentre eles este riso insensato que diz o sentido à medida que gela e dilacera, esse riso perpétuo de Pierre Rivière nos anos que precedem o assassinato, esse riso que fala do intolerável. Do mesmo modo, a palavra trazida por este gesto e este texto é a da infelicidade. O horizonte fechado do cerrado foi sempre o celeiro destas vidas privadas de qualquer futuro, privadas de qualquer oportunidade.[623]

Todavia, sua atitude violenta parece não ter sido um acontecimento tão incomum à época, pois, conforme descreveram Jean-Pierre Peter e Jeanne Favret, assassinatos chocantes aconteciam com certa frequência: "por volta dos anos em que nasce Pierre Rivière, começam a se reproduzir incidentes inesperados. O campo, universo silencioso da infelicidade, deixando de sofrer somente sua condição, exterioriza-a e produz, como tantos outros sintomas significativos, crimes assustadores"[624]. Baseados em folhetos produzidos e distribuídos informalmente na França do século XIX, esses relatos traziam as narrativas dos crimes apontados como mais relevantes da região. Com teor parcialmente ficcional, nessas publicações "a aldeia ou a rua encontram-se, por elas mesmas [...] produzindo história, e esta, por seu turno, marca com sua passagem instantânea datas, lugares e homens"[625]. Esta prática teria, como sugere Foucault, inspirado Rivière na concepção de seu ato o qual para ele tinha intenção heroica, digna do "papel impresso". Isso de fato ocorreria, visto que, "como tantos outros crimes da época [, também o seu] foi contado nos folhetos. Cantado e deformado segundo o habito". Com isso, o jovem parece ter concretizado seus planos iniciais, ao menos em parte, pois ele não foi condenado à morte como "ele desejara", e como "a lei prescrevia, mas que não foi a sua [sentença], talvez justamente porque ele tinha escrito, para melhor preparar uma morte gloriosa, o memorial que poupou-lhe a infâmia. Mas um jornal nos informa que, na prisão ele já se considerava morto"[626]. Então, o jovem chagaria ao ponto de sucumbir e se suicidar. No entanto, suas palavras sobrevivem como uma "dramaturgia do real", não foram "sufocadas", continuam acenando com seu peculiar depoimento confessional[627].

Dessa forma, segundo Foucault, a história de Pierre Rivière, e seu crime, "que ninguém

---

[623] PETER, Jean-Pierre; FAVRET, Jeanne. In: FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1977, p. 187.
[624] PETER, Jean-Pierre; FAVRET, Jeanne. In: FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1977, p. 193.
[625] PETER, Jean-Pierre; FAVRET, Jeanne. In: FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1977, p. 216.
[626] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1977, p. 221.
[627] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006.

compreendia", é significativa para se pensar sobre "a questão da confissão, que foi também muito importante para o funcionamento do direito penal" no período entre os anos de 1830-1850. Pois ao se inquerir espera-se entender principalmente – para além do ato criminoso – quem era aquele indivíduo[628]. Com isso, aquela que poderia ser considerada como a vida de um homem *infame* ganharia atenção, o indivíduo seria ouvido por meio de sua confissão de culpa. Esse procedimento aproximara-se do formato oral cristão de se assumir os pecados, no qual "a voz única, instantânea e sem rastro da confissão penitencial que apagava o mal apagando-se ela própria", seria "substituído" pelos processos penais (nos quais haveriam "vozes múltiplas que se depositam em uma enorme massa documental e constituem assim, através dos tempos, como a memória incessantemente crescente de todos os males do mundo"[629]). Nesse sentido, quando foi solicitada a confissão de Rivière, ele contou sobre seus infortúnios e sobre si, "mas de uma maneira tão enigmática que o juiz não sabia mais o que ele podia fazer"[630]. Desse modo, parece que, por sua singularidade, Rivière não conseguia se adequar ao poder do consenso da maioria, desviou-se e encontrou na morte a saída possível, agiu com violência contra o seus e contra si mesmo. O conjunto de elementos sobre o personagem o tornariam, portanto, excepcional. O caso Rivière parece alinhado com a observação de Arendt, para a qual "nada, como veremos, é mais comum do que a combinação de violência e poder, nada é menos frequente do que encontrá-los em sua forma pura, portanto, extrema"[631]. À vista disso, aparentemente Raul Cruz teria se interessado pelo caso Rivière a ponto de dedicar duas obras a esse personagem controverso, provavelmente motivado pelo seu histórico agregar os elementos que constituíram a sua poética visual e dramatúrgica. Mas pode-se também perceber que Raul teria realizado uma espécie de interpretação do pensamento foucaultiano presente no dossiê do referido personagem. Com isso, antes da análise do retrato faz-se necessário atentar para a produção teatral de Cruz, endereçada a Pierre Rivière.

Cartas performativas para um homicida-fraticida-suicida

A partir da leitura do dossiê organizado por Foucault, Raul Cruz conheceria sobre o caso Rivière e seu crime passional. Segundo Foca, seu irmão artista "se encantou, ele tinha aquele

---

[628] FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da, (org.). Ditos e escritos, volume IX: Genealogia da ética subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 240.
[629] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 212.
[630] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2014, p. 240.
[631] ARENDT, Hannah. Op. Cit., 1994, p. 38.

livro [...] e essa história de Pierre Rivière na cabeça dele [...] ficou borbulhando"[632]. Ao falar sobre o livro, Raul resumiu: "Michel Foucault realiza uma análise completa sobre o que é doença mental, a questão social e moral, partindo da carta-confissão que é um depoimento lúdico sobre o motivo que o levou a cometer os assassinatos"[633]. Com essas palavras, Cruz sinaliza para sua percepção do dossiê de Rivière, e, embora sua classificação do memorial do assassino como "lúdico" pareça dissonante, o adjetivo possivelmente indicaria que o artista teria percebido certa ironia na narrativa do personagem. Ademais, o artista demonstrou um ponto de vista empático com o rapaz ao salientar as questões "social e moral" inerentes ao caso penal psiquiátrico. Nota-se, assim, a influência direta de Foucault na maneira que Raul percebia o Rivière, como pode ser observado também na sua demonstrada percepção humanizada em relação ao rapaz tido como desviante. Essa aproximação (entre o artista e o filósofo) aparece nas análises da produção cênica do Raul Cruz por David Mafra: "Bastante influenciado por Foucault, Cruz elegeu personagens como Pierre Rivière e Maria Bueno, para refletir sobre questões do indivíduo oprimido pela massificação social"[634]. Nessas colocações, Mafra parece concordar com as percepções de Adalice Araújo, esperançosa pela geração de jovens artistas emergentes em oposição ao crescente consumismo da década de 1980[635]. Contudo, como abordado, mais do que "oprimidos", Raul e seus pares demonstraram-se incomodados com a estagnação e conservadorismo do meio artístico local da época. Isso os lavaria em busca de outros conhecimentos, outras leituras nas quais pudessem se amparar para construir novas experimentações. Conforme Mafra adverte, não se pode "deixar de situar Raul Cruz como integrante de uma geração inconformada (dos anos 1980) que se contrapunha à geração massificada pelo sistema (conhecida como *geração coca-cola*), [e] que buscava o diferencial no indivíduo"[636]. Por seu turno, Raul buscou outros meios para desenvolver sua poética, e, em alinhamento colaborativo com seus parceiros artísticos, além de produzir performances e peças teatrais, conheceria a obra de Foucault.

Dessa forma, nitidamente influenciado pelo livro *Eu, Pierre Rivière,...*, Cruz produziu *Cartas a Pierre Rivière* (1987), na qual o artista buscou elaborar uma abordagem afetuosa para se referir ao rapaz - talvez como uma forma de reforçar a condição humana do assassino. Todavia, Raul foi além, ousou ao expressar uma postura em alinhamento com o jovem

---

[632] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.
[633] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito e publicado em catálogo*, concedido a Eliane Prolik e Denise Bandeira. In: PROLIK, Eliane; BANDEIRA, Denise. Catálogo da exposição *OLHO*. Curitiba, MAC/PR, 1988, p. 17.
[634] MAFRA, David. *Raul Cruz, um encenador contemporâneo*. 102 f. Dissertação. (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. p. 56.
[635] ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná.* Curitiba: Edição do autor, 2006.
[636] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 61.

camponês francês do século XIX, o que pode ser percebido nas palavras do artista, impressas no programa da peça. Trata-se de um texto escrito em formato de correspondência apaixonada, no qual ele se solidarizou com o personagem em vários pontos:

> ***Meu muito caro** Pierre,*
>
> *Por ser tão parecido conosco, **por ser tão parecido comigo**, **porque comungamos todos na dor e no vazio**, porque recriamos tudo na nossa infindável tragédia, porque se mergulhássemos como **você nessa estranha lucidez** a que só temos acesso em pequenos momentos de grande dor ou prazer, **sucumbiríamos também à irresistível sedução da paixão e da morte**. Porque nossa grande verdade é a solidão e porque **nos afastamos da realidade sempre que nos aproximamos de nós mesmos**, por isso é que lhe escrevo. Porque como você, ao percebermos que o mundo gira no sentido contrário, indiferente à nossa dor, **tomamos atitudes extremas, recriamos abismos.***
>
> *Por ter degolado sua mãe e seus irmãos para lavar a alma de seu pai, pelos seus vinte e um anos de vida terrestre e **porque teve uma compreensão tão particular da vida** é que lhe escrevo e subscrevo-me,*
>
> ***Sempre seu**, Raul* [637]

Neste texto, Raul carinhosamente se reporta a Pierre com intimidade: "Meu muito caro", "Sempre seu". E, ao utilizar a primeira pessoa no plural, ele compartilha com os sentimentos do moço: "comungamos todos na dor e no vazio". Em outras partes o artista se equipara com o personagem: "por ser tão parecido comigo", "se mergulhássemos como você nessa estranha lucidez". Era dessa forma amorosa que Raul Cruz preparava a plateia para o teor do espetáculo teatral sobre o matricida-fraticida-suicida. A encenação da peça era composta de quadro atos, como descrito por Mafra, cada um de fato representando uma carta para o jovem francês, as quais eram lidas no início de cada parte. O artista assinou a direção e o texto do espetáculo, que era uma espécie de colagem textual, com a maioria dos trechos elaborados por Raul "inspirados pela leitura da obra de Michel Foucault"[638], e de outras cartas de autores diversos, das quais Beto Perna ressaltou: "A carta-testamento [um tanto suicida] do Getúlio Vargas [era] uma delas. Cartas de André Gide, cartas de Oscar Wilde. Ele foi juntando e fazendo um recorte, junto com as coisas mais plásticas, de cena"[639]. A montagem foi composta de forma fragmentária, sem linearidade narrativa, semelhantemente às suas outras produções teatrais e visuais[640]. Segundo Foca Cruz, que participou da equipe técnica da peça (iluminação, cenários e material impresso), o processo de criação dramatúrgica desenvolvido por Raul era experimental, e misturar teatro e dança seria "propício a fazer colagens"[641]. Isso estaria atrelado à proposta multilinguística do UAIC, uma conjunção de

---

[637] CRUZ, Raul. *Cartas a Pierre Rivière*. Curitiba, 1987. Folheto de peça teatral (reproduzido no Anexo 5), grifo meu.
[638] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 27.
[639] PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.
[640] MAFRA, David. *Raul Cruz, um breve relato biográfico*. 104 f. Monografia. (Esp. em Teatro). FAP, Curitiba, 2001.
[641] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

artistas que, como relatado por Mafra, "pretendia que *Cartas* fosse um espetáculo de dança-teatro"[642]. De acordo com o depoimento de Beto Perna, o grupo teria o balé como ponto inicial de sua formação, eram significativas as referências ao trabalho de Pina Bausch, e a produção cênica de Raul Cruz estava "completamente vinculada" à dança[643]. Por conseguinte, havia uma ênfase nas coreografias da peça, com diferentes autorias para cada ato, incluindo a participação de Cruz, em coautoria com Beto Perna, na elaboração da coreografia do segundo ato, tendo a solidão como tema[644]. Ainda de acordo com David Mafra, "em *Cartas a Pierre Rivière*, Cruz vê nos assassinatos cometidos pela personagem uma metáfora para refletir sobre o indivíduo e o coletivo"[645].

De forma similar à sua produção visual, como relatado, Raul demonstrava-se autorreferencial também na produção cênica. Isso aconteceria de forma mais pronunciada na peça *Foz*, a qual retrataria uma trama familiar conflituosa, em parte inspirada no núcleo parental do próprio artista[646]. Nesse sentido, no folheto de *Cartas*, Cruz parece se projetar em Rivière ao demonstrar sua identificação com o personagem *infame*, pois o artista compartilharia os sentimentos de incompreensão dele. Com isso, Raul Cruz demonstrou entender os conflitos pelos quais Rivière, teria passado, conforme o artista sugere, sobretudo ao escrever "porque nossa grande verdade é a solidão e porque nos afastamos da realidade sempre que nos aproximamos de nós mesmos". A identificação de Raul com o rapaz a quem ele se reporta na carta do programa, e nas cartas cênicas da peça, foi observada por David Mafra: "o jovem Pierre Rivière, personagem central na obra de Foucault, e seus conflitos existenciais levaram Cruz a uma série de reflexões acerca de si mesmo, que resultaram na produção do espetáculo"[647]. Esses sentimentos íntimos, dos quais o artista sugere comungar com o personagem, provavelmente referem-se à violência psicológica que Rivière sofrera ao ser considerado um desajustado desde criança por muitos de seus conterrâneos. As violências psicológicas normalmente passam despercebidas nos ambientes sociais, e estão incorporadas à cultura vigente, que, via de regra, está baseada em jogos de disputa pelo domínio de uns sobre os outros – o que, segundo Arendt,

---

642 MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 29.

643 PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, mesa redonda com David Mafra, e mediação de Paulo Reis. Evento da exposição Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

644 "Quatro temas compunham o roteiro de Cartas a Pierre Rivière: a loucura, a solidão, a paixão e a morte. Os textos foram organizados no formato de quatro cartas endereçadas a Pierre Rivière. No início de cada ato, o público tinha contato com o conteúdo de cada carta e, na sequência, acompanhava o desenrolara das ações e coreografias. Quanto ao desenvolvimento da temática, o primeiro ato era baseado na loucura e correspondia à quarta carta endereçada a Rivière. O Segundo ato tratava da solidão e correspondia à terceira carta. No terceiro ato, o tema tratado era a paixão, correspondente à segunda carta. O quarto ato, tendo a morte como tema, correspondia à primeira carta ao jovem assassino". MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 27.

645 MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 56.

646 CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.

647 MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 26.

"é como se a violência fosse o pré-requisito do poder, e o poder, nada mais do que uma fachada, uma luva de pelica que ou esconde a mão de ferro, ou mostrará ser um tigre de papel"[648]. Então, a ideia de que Rivière fora vítima de agressões "invisíveis" é reforçada no trecho em que Raul diz perceber "que o mundo gira no sentido contrário, indiferente à nossa dor". A partir disso, pode-se perceber o traço pessoal e dramático que o artista endereça à produção cênica a Rivière, na qual ele opta por não representar seu ato violento. Assim, a peça *Cartas* pode ser análoga à situação descrita por Schøllhammer, configurada como "um crime sem uma vítima visível e sem uma acusação explícita" [649]. Isto é possível nas linguagens artísticas pela liberdade destas em questionar a transgressão e o delito sob outros pontos de vista, e também pelo seu caráter ficcional. Para Foucault, a literatura (ou a arte) têm

> dupla relação com a verdade e o poder, [...] se instaura em uma decisão de não-verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais. [...] portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso; mas ela ocupa um lugar particular: obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da "infâmia": cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado.[650]

O desvencilhar-se do compromisso com a realidade ou com a justiça permitiu que o artista tratasse de crimes sem julgá-los, assim como no caso das representações de Rivière por Raul, o qual se mostra alinhado ao pensamento foucaultiano. De maneira similar, esses aspectos foram defendidos por Oscar Wilde no prefácio do romance *O retrato de Dorian Gray* (no qual o autor narra sobre seu personagem de má índole): "O artista não tem inclinações éticas. Uma inclinação ética em um artista é maneirismo imperdoável de estilo. O artista nunca é mórbido. O artista pode expressar tudo. Pensamento e linguagem são para o artista instrumentos de uma arte"[651]. Essas afirmações possibilitam esclarecer também sobre a situação de Raul em relação à sua obra, pois, apesar de seu interesse por temáticas sombrias e psicologicamente densas, o artista não apresentou personalidade soturna. Pelo contrário, seus amigos lembram-se dele sorridente e bem-humorado, o que foi confirmado pelas memórias do irmão do artista[652] e pelo relato de Izabela Zanchi, para a qual, costumava mostrar "um imenso sorriso – sempre o sorriso"[653].

---

[648] ARENDT, Hannah. Op. Cit., 1994, p. 38.
[649] SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Op. Cit., 2013, p. 21-22.
[650] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 221.
[651] WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 6.
[652] CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski, Curitiba-PR, 04 abr. 2013.
[653] ZANCHI, Izabella. Op. Cit. 1º mai. 1988, p 18.

Uma performance enquadrada: "Retrato de Pierre Rivière"

Figura 1: Raul Cruz, *Retrato de Pierre Rivière*, 1987, tinta acrílica sobre tela 60×50 cm.
Fonte: Catálogo do *Projeto Raul Cruz* (1994). Acervo Fundação Cultural de Curitiba.

Ao olhar novamente para o *Retrato de Pierre Rivière*, tende-se a identificar no quadro os elementos constitutivos anteriormente esclarecido/analisados: quanto ao pintor e sua produção (incluindo o formato representacional adotado); em relação ao histórico do personagem retratado; e a respeito da fonte na qual o pintor o encontrou, assim como sobre a maneira em que Raul Cruz se reportou cenicamente ao jovem camponês francês inspirado no seu dossiê organizado por Michel Foucault. Neste sentido, as pistas provocativas elaboradas pelo artista para representar Rivière e os episódios do seu caso criminal podem ser melhor identificados após as abordagens realizadas até aqui. Contudo, é relevante analisar a maneira como o artista curitibano representa o conturbado personagem, no contexto sociocultural da década de 1980. E algumas questões sobre o quadro continuam em aberto: Qual seria a intencionalidade do pintor com essa representação? O que se pode perceber na maneira representacional elaborada para esse homem *infame*?

Primeiramente, não se sabe ao certo qual das obras relativas ao personagem Raul teria feito antes, todavia parece plausível supor que *Cartas a Pierre Rivière* antecipou a pintura do *Retrato de Pierre Rivière*, porque para pintar Raul Cruz precisava de isolamento; logo, não conseguia desenvolver os dois processos simultaneamente[654]. Em vista disso, constata-se que o intenso processo vivido por Raul na sua produção teatral influenciou diretamente a sua composição retratística do personagem. Por conseguinte, a mesma concepção do artista, observada no programa da peça, aparentemente se estendeu para a pintura. Isso pode ser observado na maneira em que Cruz compôs o rapaz com feição contida, e seu ato extremo simbolicamente representado pelas pinceladas de tinta vermelha sobre as mãos, em contraste com a postura afetiva destas mãos segurando junto ao peito o manuscrito, um receptáculo de suas aflições (fig. 1). Com isso, o artista remete à descrição do assassino nas palavras de Foucault[655]: "com toda calma e as mãos tintas de sangue". Este é um dos indícios da intencionalidade de Raul em representar Rivière de forma humanizada, a exemplo do enfoque dado ao personagem por Foucault no seu livro dossiê. Com isso, assim como na peça, nesse retrato "não há nenhuma acusação, nem vontade explicita de resolver, apontar ou punir o responsável pelo crime"[656]. Esse aspecto reforça a afinidade do artista com o ponto de vista empático do filosofo francês e parece em conformidade com a percepção de Paulo Reis: "Para Raul o caso criminal analisado por Foucault parecia incorporar uma crítica às convenções, aos

---

[654] Cruz chegaria a declarar: "É impossível pintar enquanto se faz teatro". CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit., 1º mai. 1988, p. 19.

[655] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1977, p. 10.

[656] SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 32.

dispositivos reguladores da justiça e da medicina, a certa norma social conservadora"[657]. Talvez por isso o artista optou por representar o rapaz, tido como louco, justamente no momento entre sua condenação e sua morte – quando seu intuito principal estava cumprido, já teria lavado a alma de seu pai, e segurava suas palavras explicando suas ações, como havia intencionado. Mas parece desolado: sua alma não tem mais redenção.

Figura 80: detalhe das mãos do *Retrato de Pierre Rivière*, de Raul Cruz.

Quanto aos aspectos físicos do jovem, ao conferir o anúncio de busca ao assassino Pierre Rivière, constante em seu dossiê, verifica-se que ao pintar um retrato nominal ao personagem, Cruz desprende-se parcialmente de sua descrição.

> Aqui são seus sinais particulares: 20 anos. / 5 pés de altura. / Cabelos e sobrancelhas negros. / Suíças negras e ralas. / Testa estreita. / Nariz médio. / Boca média. / Queixo redondo. / Rosto oval e cheio. / Tez morena. / Olhar oblíquo. / Cabeça inclinada, andar entrecortado. / Vestido com blusa de fazenda azul, um gorro e botinas. Rivière não tem nenhum recurso; ele mendiga.[658]

Apesar de não se ater a tais registros descritivos, Raul manteve a essência do caráter

[657] REIS, Paulo. Cena Raul Cruz. In: REIS, Paulo; NAVARRO, Luana; DEZGENISKI, Elenize. (Org.). Cena Raul Cruz. Curitiba: Medusa. 2016, p. 7.
[658] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 1977, p. 11.

instigante do rapaz ao preservar apenas sugerido o seu histórico trágico. Esta opção sinaliza para a provável proposta do artista em não definir a pessoa estampada na tela, mas sim a circunstância controversa que a figura representa. Assim, o artista manteve, em parte, sua característica de deixar os personagens apenas sugeridos, em aberto. Por conseguinte, a imagem criada por Raul Cruz simboliza, mais que tudo, um tipo de personagem em situação-limite, uma pessoa que vai às últimas consequências. Nisso, percebe-se que o artista poderia ter retratado outra pessoa em condições semelhantes – entretanto, Pierre Rivière pode ter sido escolhido não só por seu crime passional, mas também (ou principalmente) por seu caso criminal ter sido organizado em uma publicação que abrange o contexto no qual ele está inserido.

Outra característica dessa pintura é o despojamento com verossimilhanças e sua potência gestual, revelando a ação do artista e reforçando o efeito fenomenológico conceituado por Richard Wollheim como "*dualidade*", o qual impele a perceber-se tanto a figura representada como a superfície marcada da tela[659]. O resultado visual do quadro remete a uma cena de filme expressionista no qual a figura representada proporciona um fascínio perturbador, capaz de provocar no observador o desejo inútil de desviar o olhar. O pintor, com isso, conseguiu representar de forma concisa o personagem Pierre Rivière, pois representou sem caracterizar estilisticamente o período específico, apenas compôs certa atmosfera nostálgica. De qualquer modo, o espectador é convidado a participar da obra, dar continuidade ou imaginar um contexto para a cena sugerida.

De outra parte, observa-se que a característica *dual* na maneira de representar – como observada por Wollheim – se mostra bastante presente nos pintores franceses modernos. Um deles é Édouard Manet, artista cujas pinturas Richard Wollheim utiliza para aplicar seus conceitos, e, por sua vez, estas análises se mostram adequadas para fazer um paralelo com as duas pinturas de Cruz aqui analisadas, sobretudo em se tratando do "espectador no quadro". Segundo a tese de Wollheim, algumas pinturas possuem um "espectador não representado", o qual possibilita uma outra percepção dessas pinturas.

> Há o espectador **do** quadro e o espectador **no** quadro, isso é, há um **espectador externo** e um **expectador interno** da pintura. Eles se diferenciam pelo lugar em que se situam e pelo que cada um pode ver. [...] O espectador interno está dentro do *espaço virtual* que a pintura representa. [...] Começo impondo ao espectador interno uma exigência muito rigorosa: a de que esteja numa posição na cena representada da qual veja tudo o que o quadro representa e da maneira como o representa. Ele vê frente a frente o que o espectador do quando vê na superfície da tela. Trata-se, digamos assim, de um espectador total.[660]

[659] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002.
[660] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 102, grifo meu.

Pois bem, considerando-se que a representação retratísticas de Pierre Rivière possui esta peculiaridade proposta por Wollheim, a exemplo da sua análise sobre alguns retratos pintados por Manet, o espectador no quadro dessa pintura de Cruz "é essencialmente um observador móvel"[661]. Isso acontece por conta das soluções compositivas adotadas pelo artista (que são similares ao dos retratos de Manet a que o autor se refere): representa o personagem na posição frontal centralizado no espaço, paralelo ao plano da tela; ele está em pé com expressão intrigante, desviando o olhar; o fundo é essencialmente neutro sem profundidade espacial definida.

À vista disso, parte-se do pressuposto que o quadro esteja fixado numa parede, na altura dos olhos do espectador, que pode deter-se observando o quadro por um tempo prolongado, para que, assim, o desafio visual disposto por Cruz se torne ainda maior do que inicialmente. O observador atento pode, então, imaginar uma pessoa dentro do quadro, ainda que esta pareça sumir dentro do espaço representado. Em seguida, "alguma coisa acontece, uma espécie de efeito ótico: o fundo começa a destacar-se da figura, a desprender-se, e na medida em que isso se dá, abre-se um espaço indefinido ou irracional, no qual pode se insinuar um espectador interno errante"[662]. Neste momento, percebe-se que a figura representada está indiferente ao *espectador no quadro*, mantém-se inabalada, firme, ereta. Logo, imagina-se que o artista deixou esse espectador interno "livre para vagar pelo espaço representado, procurando, experimentando, espiando, esforçando-se para aprisionar a figura retratada em um contato momentâneo – e, por isso mesmo, não pode haver um ponto de vista único a ele associado"[663].

Neste exercício imaginativo, por meio de observação prolongada, nota-se o caráter passional impregnado por Cruz na figura retratada que impõe sua presença, o que parece coerente com a compreensão de Belting, para o qual

> com a libertação do retrato da superfície plana da pintura, a pessoa representada reivindicou espaço para sua própria presença, uma presença *in imagine*. Isso foi tão sugestivo que teve o efeito de uma presença *in corpore*. A presença é mais do que semelhança, porque afirma a existência de um rosto no quadro e não uma mera lembrança do rosto.[664]

No entanto, este exercício de envolvimento do observador com as figuras, desencadeado pela identificação com o *espectador no quadro*, que estimula a invisibilidade da superfície da tela, inibe o efeito da "*dualidade*", o que, segundo Wollheim, deve ser evitado pelo pintor. Do

---

[661] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 102.
[662] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 162-163.
[663] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 161.
[664] *With the freeing of the portrait from the Picture-plane, the person represented claimed the space for his own presence, a presence in imagine. This was so suggestive that it had the effect of a presence* ***in corpore****. Presence is more than similarity, because it asserts the existence of a face in the Picture and not merely a memory of the face.* BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 120.

contrário, o espectador do quadro esquece a superfície pintada, e pode perder parte da experiência visual proposta pela obra. Pois, de acordo com o autor, quando

> o espectador externo aceita o convite do espectador interno, perde a visão da superfície marcada. No espaço representado onde ele agora ocupa um lugar vicário, não há nenhuma superfície marcada. Assim, a tarefa do artista deve ser a de devolver ao espectador externo o senso do que ele perdeu momentaneamente. É preciso fazê-lo regressar da imaginação para a percepção: é preciso reabilitar a dualidade. Do contrário, os recursos específicos do veículo permaneceram vedados.[665]

Nessa perspectiva, os efeitos duais nessas pinturas de Cruz não só são mantidos, como são instigados, visto que ele brinca com a percepção do observador, que fica na oscilação entre ilusão e realidade. Sobretudo pela concepção de um espectador que, virtualmente inserido no campo pictórico, vê a representação face-a-face, no espaço do quadro, mas no instante seguinte percebe-se novamente do lado de fora, diante da pintura do rosto. Essa proposta perceptiva de Wollheim se mostra condizente com a forma como Raul escolheu para mostrar o *Retrato de Pierre Rivière* na exposição *OLHO*, em 1988, na qual ele posicionou o quadro solitário em uma sala do MAC/PR. E, por conta do enfoque nesse retrato, imagina-se que ao adentrar a sala expositiva os espectadores eram induzidos a se prolongar na observação do quadro, em situação propícia para a investigação da pintura. Em uma conjuntura aproximada com a suposição de Wollheim, na qual o espectador do quadro poderia identificar o *espectador no quadro*. E, nesse caso, poderia haver uma "contribuição das emoções proporcionada pela identificação com o espectador interno para a compreensão" da pintura, visto que "a presença de um espectador no quadro contribui nítida e caracteristicamente para [...] que seu conteúdo se revele de uma nova maneira e tenha um efeito mais poderoso"[666]. A alusão a esse efeito imaginativo de Richard Wollheim, se mostra coerente como os propósitos de Cruz com esse formato expositivo, os quais podem ser conferidos no seu significativo texto do catálogo, em que Cruz esclareceu sobre seu contato com o livro *Eu, Pierre Rivière*, e explicou que

> O retrato é uma pintura nascida na leitura intensa deste texto. Carrega o peso, a capacidade de extrapolar todas as regras por uma necessidade íntima muito forte. O espaço da sala deve criar um vazio que venha permitir a **pulsão do retrato como um todo**. Este **personagem foi absolutamente solitário**, isolado e diferente durante toda a sua vida. O que tem a ver com o artista, na sua tentativa de comunicação, sabendo que o próprio raciocínio é incomum e particular, e a expressão e a solidão estão em si mesmas.
> O espectador está isolado, o trágico e o fúnebre, o sangue e a morte**. O momento da morte é o impasse dramático.** O momento do gozo, da geração, o questionamento do fim e do começo, como uma perda que leva a uma sensação de vida muito forte. A morte faz ver a vida como quando no momento da concepção da obra.
> A pintura mostra uma sequência, algo que está acontecendo com uma situação dramática. "O tempo é em volta e a vida existe". O pesadelo e a tormenta, não se

[665] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 166.
[666] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 183; 187.

> pode dizer o que vem antes, a pintura ou o desespero da criação. Começa como uma imagem no subconsciente ou gera esta imagem quando em ação pictórica. A tela como suporte, vazada, como o que está atrás de tudo, um fundo falso; o espelho frente a outro espelho.[667]

No texto, há vários pontos a serem observados, a começar pela concepção de instalação estabelecida na relação espacial do quadro com a sala, na qual o artista incorporava à obra o espaço vazio para impor ao espectador um diálogo direto com o personagem no quadro. Com este embate premeditado, Raul demonstrou querer aproximar o observador da solidão representada no personagem, que habita a tela isolado, com o fundo indeterminado, no qual Rivière só tem sua sombra por companhia. O artista provavelmente teria consciência que a experiência de estar diante desta figura taciturna, que conserva o sangue das suas vítimas sobre as mãos, é uma experiência atormentadora, mas ele parecia também saber que "o rosto pintado no retrato oferece uma interface para encorajar o espectador a se comunicar com o retrato"[668]. Isto é, Raul esperava que se encarasse o assassino e, quem sabe, se pudesse ver os conflitos do seu *self*. Ademais, ele parecia ainda querer dividir com o espectador a sua relação com o personagem e também com o seu fazer artístico, evidenciando sua fatura na forma de aplicar a tinta sobre a tela, em uma conexão corporal com o quadro, no seu fazer solitário. No parecer de Wollheim, "o espectador que o artista pressupõe é um olho material: fato que o próprio artista deixa claro quando, na qualidade de espectador original, modelo para todos os espectadores posteriores, adota a postura tradicional: de pé, de frente para o suporte"[669]. E, como citado, era essa a posição adotada por Cruz para pintar: "Uso o corpo inteiro, pinto de pé. [...] a pintura começa com o pé no chão e termina na tela. Passa por mim".[670]

Teria sido por meio desse processo que o pintor representou o rosto da figura com aparência mórbida, numa possível forma de retratar a morte transfigurada na sua face (fig. 81). Seria uma forma de Raul simbolizar o histórico homicida/suicida do jovem Pierre? Apesar disso, Raul optou por alterar a "testa estreita" (descrita no dossiê de Rivière) por uma testa livre de cabelos, pintada com tons claros, talvez o ponto mais iluminado da pintura. Seria isso uma possível alusão à "estranha lucidez" do homicida/suicida? A expressão facial da figura é indecifrável, apresentando uma serenidade desconcertante, em contraste ao ambiente nebuloso, melancólico, composto pelo fundo pintado em tonalidades predominantemente acinzentadas,

---

667 CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito e publicado em catálogo*, concedido a Eliane Prolik e Denise Bandeira. In: PROLIK, Eliane; BANDEIRA, Denise. Op. Cit., 1988, p. 17.

668 Tradução de: *The portrait's painted face offered an interface to encourage the viewer to communicate with the portrait instead of with the real face*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 105.

669 WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 100.

670 CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit., 1º mai. 1988, p. 19.

com alguns pontos manchados por tons alaranjados e arroxeados. O rosto de Rivière elaborado por Cruz tem feições marcadas pelos traços escuros que delimitam as sobrancelhas e o nariz de forma expressivamente destacada, contornando os olhos escurecidos. A única indicação de que o personagem está vivo é o brilho meticulosamente pintado no seu olhar fugidio. Sua boca em tom de azul arroxeado, e desenho raspado na tinta, determina seu silêncio. De acordo com Mariza Bertoli, "em Pierre Rivière, a gravação a pincel serve apenas para completar as luzes dos dentes cerrados e dos olhos, que tornam a figura deste jovem assassino aterradora"[671].

Figura 81: detalhe do rosto do *Retrato de Pierre Rivière*, de Raul Cruz.

Esse aspecto é também sugerido pela camada sobreposta de tinta mais clara, como uma máscara, feita por pinceladas soltas cobrindo o rosto da figura, salientando seu aspecto fantasmagórico. Característica que, conforme mencionado, remete à abordagem de Hans Belting, para quem a imagem do rosto supre a função da máscara mortuária, e de certa forma eterniza a pessoa ausente. Afora isso, o autor analisa a criação e o uso de máscaras ritualísticas em cultos funerários de civilizações remotas, situadas no período pré-cerâmica do neolítico, a partir das quais avalia:

[671] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999, p. 96.

> A máscara foi uma invenção revolucionária já que a ambivalência da imagem, de tornar visível uma ausência, se instituiu de uma vez por todas. Podia encobrir o semblante anônimo do defunto por meio de um rosto alternativo, correspondendo a uma pessoa com o nome e história, portanto, colocar a imagem qual ferrolho ou barreira ante a dissolução da identidade. Mas podia igualmente ser usada por dançarinos que, deste modo, num gesto cenográfico, traziam os mortos de novo à vida. Os mimos foram figurantes dos defuntos, antes de recordarem ao público os vivos no teatro da vida. Por isso, através de uma mesma superfície, a máscara como imagem produz tanto a ocultação como o desvelar. Tal como a imagem, ela vive de uma ausência que se substitui por uma presença vicária.[672]

Essa possível ambivalência da máscara parece apropriada para analisar a camada extra de tinta a recobrir o rosto na pintura representando Rivière, o que poderia atuar como uma reificação identitária para o personagem morto no passado, ou uma proteção mística para a figura atuando no quadro, um pouco como os dançarinos descritos por Belting, os quais "num gesto cenográfico, traziam os mortos de novo à vida".

Logo, a conceituação desse autor poderia complementar a percepção de Cruz sobre a morte, pois no texto sobre esse retrato, o artista reporta-se ao momento da morte como um "impasse dramático", se referindo à ação de pintar como geração de vida de uma figura, que é ao mesmo tempo a morte e "o momento do gozo". Nisso, verifica-se a associação de dor e prazer misturados no fazer do artista e impregnados no seu quadro, o que parece alinhar-se com o pensar de Wollheim[673], para o qual "boa parte do valor *cultural* da pintura realizada como arte, e de qualquer arte, é a de transformar nossa capacidade de experiência de prazer. A arte transforma essa capacidade: não a mutila ou a torna etérea. Em outras palavras, ela retém seu caráter sensual". Nota-se, então, que o artista relata sobre sua intenção em compartilhar seu prazer criativo, sua sensação de poder ao dar vida à figura, que, segundo ele, é como o gozo da morte, o deixar fluir e se esvair. Com isso, Raul demonstra querer colocar no quadro do assassino essa paradoxal geração de morte como resultado de uma ação criadora de vida por meio de seu processo produtivo imersivo – quem sabe comparável a um rito particular.

Ademais, o formato retratístico em si favorece o confrontamento entre vida e morte contidos na representação de uma figura humana.

> A pintura proporciona assim através de retrato uma imagem rememorativa, que resiste a morte. Mas o argumento é mais profundo. A pintura vive da analogia entre o *corpo* e o *meio do corpo*. [...] Eis porque se torna tão importante a "expressão" viva, que se esperava da pintura fúnebre. O corpo, como um meio vivo, permuta-se com um meio artificial e artisticamente produzido em que se recorda um sujeito, digno da lembrança (ainda que apenas por razões afetivas). É assim que, simultaneamente, a vida e a morte afloram ao olhar do espectador.[674]

---

[672] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014.P. 193.

[673] WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 98.

[674] BELTING, Hans. Op. cit., 2014, p. 172-173.

Nessas palavras, Belting observa sobre os estímulos memorativos da imagem num retrato, e, tendo isso em vista, entende-se que a proposta de Cruz em ocupar uma sala com esta pintura não altera seu caráter, mas reforça sua expressividade, expande o fundo do quadro para as paredes em um efeito cênico, no qual a moldura fica como se estivesse suspensa no espaço e "a tela como suporte, vazada". Além do mais, o confronto do espectador posicionado diante do personagem reproduz a situação de olhar-se simetricamente refletido. Assim, no dizer de Hans Belting, "o retrato apresenta a semelhança como em um espelho real, exceto que este retrata outra pessoa"[675]. E essa possibilidade de efeito simbolicamente reforça as semelhanças entre quem vê e quem é visto, um efeito onírico implícito no formato da pintura de retrato, reforçado por Cruz, que declarou sua íntima relação com o universo do subconsciente[676].

A associação da pintura com o mundo dos sonhos, segundo Wollheim, é induzida no retrato de uma figura única e isolada, o que "reforça a misteriosa permeabilidade do espaço. Transforma-o em proteção ou abrigo. Mas também o acrescenta à presença misteriosa, vaga, que ocupa esse espaço, [a figura] parece não apenas meramente acomodar, mas convidar, atrair o espectador para sua órbita"[677]. Ao passo que sentir-se nesse lugar fora do mundo concreto está também relacionado ao delírio, às alucinações. E, pelo fato de o artista querer despertar esta sensação, arrisca-se a entender que isso faça parte do jogo estratégico de Cruz, na intenção de aproximar o observador do personagem que era tido como louco, ou vivente de um mundo à parte. De outro lado, em seus escritos sobre a história da loucura, Michel Foucault, avalia que

> de um modo geral, a loucura não está ligada ao mundo e a suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, a suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões. Tudo o que havia de manifestação cósmica obscura na loucura, tal como a via Bosch, desapareceu em Erasmo; a loucura não está mais à espreita do homem pelos quatro cantos do mundo. Ela se insinua nele, ou melhor, é ela um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo.[678]

Destarte, o autor parece sugerir que todas as pessoas podem potencialmente perder-se em seus conflitos íntimos, e "enlouquecer". Essa postura do filosofo francês de certa forma também aparece na sua abordagem a respeito de Pierre Rivière. Segundo Rodrigo Soler, no dossiê sobre o personagem, "Foucault retrata com precisão nesse conjunto de escritos, as modalidades de discursos como aqueles produzidos pela psiquiatria, pela medicina e pelo direito, bem como os jogos de objetivação inerentes as relações de poder que foram responsáveis pela

---

675 Tradução de: *The portrait presented similarity as an actual mirror, except that it portrayed another person*. BELTING, Hans. Op. Cit., 2017, p. 122.
676 CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
677 WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 164.
678 FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2013, p. 24.

elaboração de tais categorias"[679]. E, por seu turno, Raul Cruz demonstrou partir dessa abordagem foucaultiana para sua representação pictórica de Pierre Rivière – característica similarmente presente nas outras produções de Raul Cruz referentes ao personagem: na peça *Cartas*, no texto do programa e no depoimento do artista. Dessa maneira, atenta-se para a renovada opção do artista em não mostrar no quadro a ação do assassino, tampouco o resultado dessa.

Assim, Cruz abre mão do efeito de choque que o observador teria se ele retratasse Rivière empunhando a foice ensanguentada, junto à cena do crime, com os corpos dilacerados de sua mãe e irmãos. Com isso, Raul afastou-se de uma abordagem sobre violência que Karl Erik Schøllhammer chamou de "estética do trauma". a qual, segundo ele, "certamente se identifica com uma arte e uma literatura que radicalizam o efeito chocante e que, ao ativar o poder estético negativo, procuram romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real"[680]. Diferente disso, ao adotar os dispositivos de representação simbólica do crime, em sua abordagem humanizada de Rivière, Cruz converteu a potência do choque em um outro tipo de experiência estética: induz o espectador a se aproximar do personagem com o intuito de que esse consiga perceber os sentimentos atormentados do criminoso, ainda que o artista não amenize a potência inquietante do personagem. Dessa maneira, entende-se que as características da poética de Raul Cruz se mostram de forma potencializada na representação de Pierre Rivière, e possibilitaram que o artista configurasse a ideia de que na percepção do camponês francês a morte seria sua única solução possível. Nesta perspectiva do artista, o personagem teria cometido seu crime violento com sua "peculiar lucidez": matou seus familiares acreditando libertar seu pai das inconveniências da esposa, e matou a si próprio para libertar-se da sua insustentável vida. Assim, parece que Cruz, retratou simbolicamente a libertação por meio da morte, personificada na figura de Pierre Rivière.

Talvez por isso o artista preferiu mostra-lo sem a arma do crime ensanguentada. Porém, de maneira simbólica, deixou suas mãos sujas com o sangue de sua mãe e irmãos, ou seja, retratou o crime do rapaz com sua costumeira forma implícita. Ademais, o artista aplicou a tinta vermelha com pinceladas soltas, como que não aderindo à figura. Isto parece deixar tácita a ideia de que o sangue não está ali no personagem, mas paira no ar. Desse modo, Raul parece insinuar que a violência não está no jovem francês do século XIX, é parte do meio em que ele viveu, e com isso o pintor demonstra entender que Rivière não tinha natureza agressiva, sua ação homicida foi um ato pontual. A condição humana e imperfeita do personagem Rivière é evidenciada também pela

---

[679] SOLER, Rodrigo. *Pierre Rivière somos todos nós*: uma leitura foucaultiana sobre a produção histórica da anormalidade e da infâmia. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. UFSC/UDESC. Florianópolis, 2015, p. 6.
[680] SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Op. Cit., 2013, p.35.

forma esboçada em que foi pintado por Raul, sem naturalismo no tratamento da figura, o que também salienta a humanidade do próprio artista, o qual teria desenvolvido sua maneira gestual de representar figuras assumidamente simplificadas. E, por fim, Raul insere sua assinatura também como elemento visual, que, por seu tamanho, pela expressividade caligráfica, e por avançar sobre o braço da figura, acentua a presença do pintor no quadro.

Raul espelhado em Rivière

Meu catavento tem dentro
o que há do lado de fora do teu girassol.
Entre o escancaro e o contido,
E eu te pedi sustenido
E você riu bemol.
Você só pensa no espaço,
Eu exigi duração...
Eu sou um gato de subúrbio,
Você é litorânea.

Quando eu respeito os sinais,
Vejo você de patins vindo na contramão
Mas quando ataco de macho,
Você se faz de capacho
E e não quer confusão.
Nenhum dos dois se entrega.
Nós não ouvimos conselho:
E eu sou você que se vai
No sumidouro do espelho.

Eu sou o Engenho de Dentro
e você vive no vento do Arpoador.
Eu tenho um jeito arredio
e você é expansiva - o inseto e a flor.
Um torce para Mia Farrow
e o outro é Woody Allen...
Quando assovio uma seresta
Você dança havaiana.

Eu vou de tênis e jeans,
Encontro você demais:
Scarpin, soirée.

Quando o pau quebra na esquina,
você ataca de fina
e me oferece em inglês:
É fuck you, bate-bronha...
E ninguém mete o bedelho,
Você sou eu que me vou
No sumidouro do espelho.

A paz é feita num motel
De alma lavada e passada
Pra descobrir logo depois
Que não serviu pra nada.
Nos dias de carnaval
Aumentam os desenganos:
Você vai pra Parati
E eu pro Cacique de Ramos...

Meu catavento tem dentro
O vento escancarado do Arpoador,
Teu girassol tem de fora
O escondido do Engenho de Dentro da flor.
Eu sinto muita saudade,
Você é contemporânea,
Eu penso em tudo quanto faço,
Você é tão espontânea.
Sei que um depende do outro
Só pra ser diferente,
Pra se completar.
Sei que um se afasta do outro,
No sufoco, somente pra se aproximar.
Cê tem um jeito verde de ser
E eu sou meio vermelho
Mas os dois juntos se vão
No sumidouro do espelho.

Guinga e Aldir Blanc *Catavento e girassol*, 1993.[681]

Conforme abordado, boa parte da produção de Raul Cruz tinha características autorreferenciais, pois, de alguma forma, o artista demonstrava se projetar em suas obras.

[681] GUINGA; BLANC, Aldir. Catavento e girassol. In: *Delírio Carioca*. São Paulo: Velas, 1993. Faixa 7.

Conforme ele indicaria em sua declaração: "eu falo sobre mim, sobre o ser humano que eu sou e por onde eu sou igual a todo mundo"[682]. Isso aconteceria também em decorrência dos processos criativos intuitivos dele, a partir de suas próprias questões, seus "sentimentos muito íntimos", seu "autoconhecimento por meio do seu trabalho"[683]. Como observado, esse aspecto é visível em sua produção e tem continuidade nas suas produções referentes a Pierre Rivière. Este aspecto é observado por David Mafra, para o qual o teatro foi "a forma encontrada por Cruz para refletir sobre questões existenciais mais amplas a partir de seus conflitos pessoais (característica também presentes na sua produção visual), e poderia defini-lo como um representante da 'linguagem de teatro confessional'[684] junto à Cia. das Índias"[685]. Ou seja, por meio de um processo imersivo (ainda que coletivo), o artista curitibano demonstrava buscar extravasamento das pulsões intimas por meio de sua produção artística. Ou, no dizer de Mafra, em busca de "exorcizar seus demônios", Raul Cruz, teria trazido à tona os "medos mais profundos, através de imagens angustiantes e figuras atormentadas"[686]. E isso, em alguma medida, aconteceria também com sua produção de retratos nominais, nos quais Raul colocaria um pouco de si na imagem do retratado: se espelharia na figura do outro enquadrado. Para Beto Perna, amigo de juventude do artista, na pintura retratando Rivière, Raul "não está homenageando o cara", o quadro seria "uma ode" si mesmo[687]. Assim, a poética do artista implícita no retrato o aproximaria de um autorretrato, no qual Raul estaria refletido, como na "metáfora do espelho" na análise de Hans Belting.

> Na representação pintada, a transitoriedade do sujeito serviu-se de diversas analogias, tais como, em primeiro lugar, a existente entre *corpo* e *corpo do retrato* (ou seja, o painel ou quadro). Também a **metáfora do espelho** supunha uma manifesta relação corporal. Se a pintura se entendesse como um espelho, então só podia copiar o corpo natural, que um espelho capta de forma efêmera.[688]

Nessa perspectiva, o pintor assume a posição dupla de produtor da imagem e de personagem diante da pintura (enquanto superfície reflexiva). Essa postura bivalente do artista

---

[682] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. In: GABARDO, Karyn. Op. Cit. 1987, p. 13.
[683] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.
[684] A linguagem confessional, segundo Óscar Cornago, estaria atrelada ao fato de que "os meios de comunicação, especialmente desde os anos 60 com a difusão da televisão, o vídeo caseiro e finalmente a tecnologia digital, converteram os palcos em espaços para a confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história coletiva. [...] Esta teatralização responde também à necessidade de se confrontar com o outro, não somente fisicamente, mas através da palavra, de converter o corpo do bailarino em um corpo social que se dirige ao que tem diante de si, com seus movimentos e com suas palavras, ou com suas palavras transformadas em movimentos e atitudes, que acompanhadas do texto, adquirem de maneira mais clara um tom confessional". CORNAGO, Óscar. Atuar "de verdade". A confissão como estratégia cênica. *Urdimento* - UDESC, Florianopolis, v. 2, n. 13, set. 2009.
[685] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 50.
[686] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 61.
[687] PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, mesa redonda com David Mafra, e mediação de Paulo Reis. Evento da exposição Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.
[688] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 164.

parece facilitada pelo fato de não haver referências visuais do jovem camponês francês: as únicas informações sobre sua aparência são as descrições reproduzidas no dossiê a partir de seu processo criminal. Isso ofereceu a Raul Cruz a possibilidade de criar uma imagem para Pierre Rivière, dar-lhe um rosto que lhe servisse como uma máscara mortuária. E, aparentemente, esse rosto/máscara no quadro apareceria como autorreferência na sessão fotográfica em que o artista se caracterizou como a sua versão pictórica de Rivière – e, assim, emprestava seu próprio rosto ao personagem (fig. 82). Parece significativa a escolha específica de Raul por esse retrato, especialmente por ter sido raro o artista colocar sua própria imagem em suas obras – conforme abordado, ele preferia criar outras imagens para alguns de seus autorretratos. E, mesmo nas suas propostas de performances, ele optou por convidar amigos para atuar (de modo participativo) e poder, então, conduzir estimulando-os do lado de fora (conforme tratado no subtítulo 1.2). Não obstante, o fato de Raul ter se mostrado performativamente em algumas sessões fotográficas, pelo que se sabe, seria o único caso no qual ele fez referência a sua produção vinculada a imagem de si mesmo.

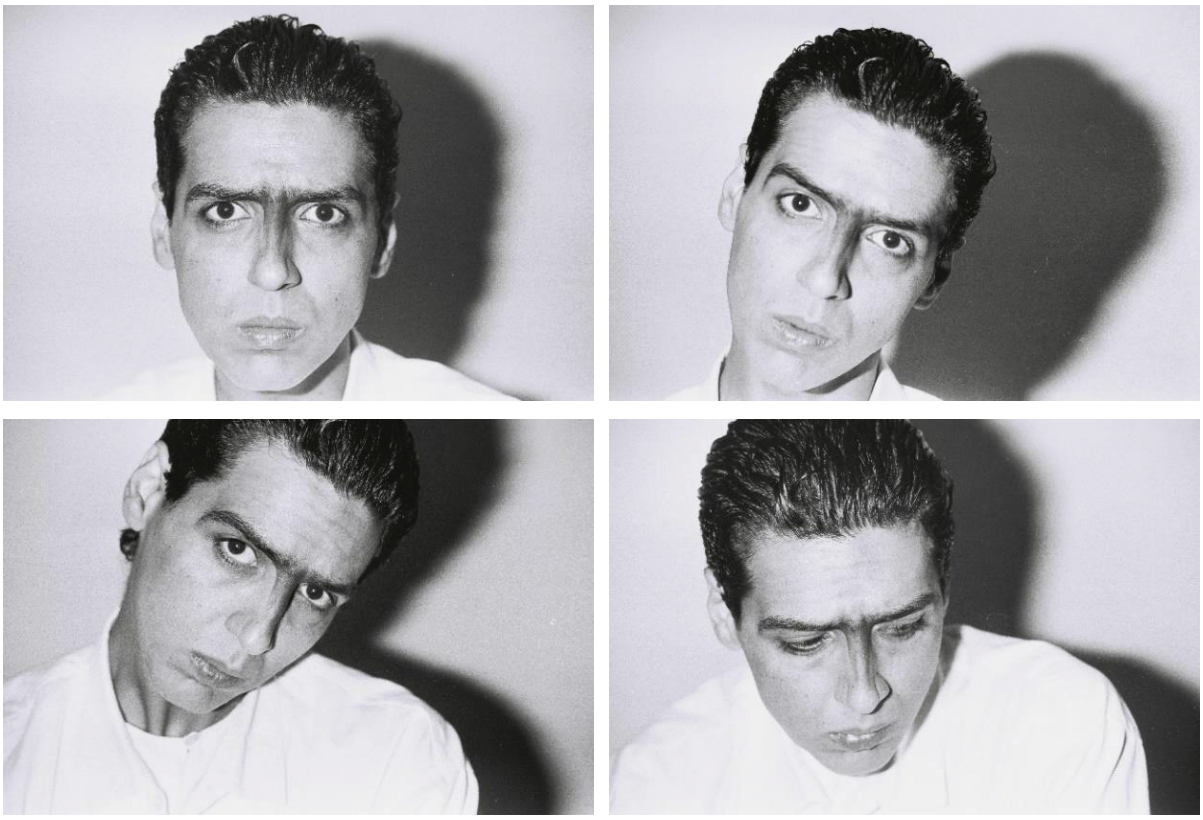


Figura 82: Silvio Aurichio, série de fotografias de Raul Cruz, s.d.
Fonte: Acervo de Paulo Reis.

Nessas fotografias feitas por seu amigo Silvio Aurichio, o artista se apresenta no papel do personagem pintado; com roupas neutras (uma camisa branca), e maquiagem escura sobre

suas sobrancelhas e nariz, o que remete à maneira pela qual ele compôs esses elementos no rosto de Pierre Rivière. A caracterização do artista como a sua própria pintura é complementada pela face pálida, a boca tencionadamente cerrada e os cabelos penteados para trás, enfatizando a testa livre e iluminada. E, mesmo não se atendo somente à posição frontal do rosto, nessas imagens fotográficas com iluminação lateral dramática, Raul se coloca similarmente à figura do personagem no quadro: com sua própria sombra como companhia. Ademais, a atuação do artista nas fotos parece relacionada à maneira pela qual ele produziu um espetáculo e um retrato dedicados ao personagem. Isso porque, a figura de Rivière enquadrada performa no quadro, ainda que apenas posicionada diante do observador, se mostra em constante atuação. Enquanto que, na produção cênica, Cruz empregou um caráter hibrido entre linguagens artísticas por meio de seus processos teatrais alternativos, sem "partir de um texto dramático pronto"[689]. Dessa forma ele faria uma espécie de "teatro performativo"[690], com ênfase na visualidade e movimentação coreográfica.

Todavia, em concordância com Paulo Reis, mesmo nessas fotos, pode-se perceber que a ligação entre Raul e Rivière estaria vinculada à influência que a leitura dos escritos de Foucault causaria nele.

> Ficou também muito evidente o impacto no artista da leitura do livro/dossiê 'Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão', de Michel Foucault. Sintomaticamente em três momentos pode-se verificar tal impacto – sua direção e criação teatral da peça 'Cartas a Pierre Rivière' (1987), a pintura 'Retrato de Pierre Rivière' (1987) e em um ensaio fotográfico do artista como o personagem Pierre Rivière, fotografado por Silvio Aurichio.[691]

A provável afinidade de Raul Cruz com a postura de Michel Foucault, em relação ao caso Rivière, também é intrinsicamente perceptível no texto do programa de *Cartas a Pierre Rivière*, no qual o artista manifestou sua identificação com o personagem. Contudo, por meio dessas palavras do artista, pode-se supor que ele de fato se via, parcialmente em situações análogas à do rapaz, pois Raul dava a entender que, a seu modo, também se sentia incompreendido. Isso é observável na maneira pela qual ele demonstrou compartilhar sentimentos íntimos com o personagem, daqueles que surgem em momentos solitários ou pela incompreensão sofrida, o que, no entender do artista, leva a recriar abismos psíquicos – talvez por ele se entender suscetível às regras socioculturais e à heteronormatividade vigentes em um contexto histórico de contrastantes confrontamentos quanto à homossexualidade. Apesar de que

---

[689] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 47.
[690] FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta* - ECA/USP, São Paulo, v. 8, p. 197-09, 28 nov. 2008.
[691] REIS, Paulo. Op. Cit., 2016, p. 7.

os homossexuais estivessem conquistando mais respeito e aceitação à época (e cada vez mais até os dias atuais), nenhuma pessoa fora da heteronormatividade (seja nos anos 1980 ou nos anos 2010) está totalmente livre dos atos homofóbicos, ainda que indiretamente: seja por meio de sistemas opressivos, por agressões psicológicas, ou outras formas de violência velada[692].

E, mesmo que, diferentemente de Rivière, o artista mantivesse bons vínculos familiares, participasse de ampla rede de sociabilidade, e estivesse em um relacionamento estável com Renato Negrão, Raul demonstrava-se sensível às dores do espírito, sobretudo ao representar a figura de Rivière segurando afetuosamente os escritos que revelavam sua dor existencial. de acordo com a colocação do artista, em situação semelhante à do jovem conturbado "sucumbiríamos também à irresistível sedução da paixão e da morte". Isto é, segundo ele, qualquer um poderia vir a cometer um ato extremo, um crime passional. Assim, Raul Cruz demonstrou sua íntima empatia com o jovem francês, em uma espécie de aproximação a posição de "cúmplice do crime"[693]. Vale observar que, segundo Beto Perna, na peça *Cartas*, não "teve conotação nenhuma" às questões abrangendo a homossexualidade, uma vez que Raul preferiria tratar de situações conflitantes em uma conotação mais universal, como o ciúme[694]. Entretanto, apesar do seu enfoque no drama humano de forma abrangente, a orientação sexual do artista poderia transparecer nas sutilezas.

De qualquer forma, no seu retrato de Rivière, é visível a abordagem de Raul centrada nas doloridas perturbações psicológicas/existenciais do personagem, exteriorizados no seu ato passional extremo, conforme detalhado no dossiê. Na perspectiva de Rodrigo Soler, ao se propor a observar esses indivíduos *infames*, Michel Foucault recorreria "à figura do anormal e do criminoso no interior de formação da nossa sociedade moderna" como uma maneira de "compor em consonância com estes personagens os indicativos de uma problematização em torno do estatuto da verdade, da epistemologia e das forças políticas que compõem o emaranhado dos dispositivos". Contudo, Soler sugere que seria possível "reconhecer nesse gesto polêmico de Foucault uma leitura crítica da realidade com a finalidade de construir uma ontologia histórica de nós mesmos".[695] Levando em consideração a visão de Soler, pode-se imaginar que Cruz representou a morte em Rivière como uma forma de assassinar

---

[692] A ameaça à liberdade dos homossexuais exercerem sua orientação pode ser exemplificada pelos casos de agressões e homicídios motivados por LGBTfobia. Segundo Jonas Valente (Repórter Agência Brasil), "em 2017, 445 lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBTs) foram mortos [no Brasil] em crimes motivados por homofobia". Informações disponíveis em: <agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-01/levantamento-aponta-recorde-de-mortes-por-homofobia-no-brasil-em>. Acesso em: 30 mai. 2019.

[693] SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Op. Cit., 2013, p.33.

[694] PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, mesa redonda com David Mafra, e mediação de Paulo Reis. Evento da exposição Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

[695] SOLER, Rodrigo. Op. Cit., 2015, p. 7.

ficcionalmente a cultura opressora à qual o próprio artista presenciava. Essa ideia leva a ponderar que Raul Cruz se projetaria em Pierre Rivière ao observar que este último possivelmente cometeu homicídios também para libertar a si próprio das normas opressoras do seu contexto. Então, considera-se que ao divergirem do estabelecido, os personagens, Raul e Rivière, parecem ter convivido de alguma forma com o impasse diante do ajustar-se ao meio sociocultural ou arcar com as consequências.

Nesse sentido, pode-se supor que ao representar um personagem "desajustado" dos padrões estabelecidos, Raul Cruz pintou, antes de mais nada, para si mesmo, como uma necessidade pessoal, pois ele parece ter exprimido na figura do criminoso as suas próprias aflições. Para além disso, Cruz demonstrou se aproximar do personagem, visto que teria desejado retratar os sentimentos compartilhados com Rivière, impressos nas suas pinceladas sobre a tela. E, além de tudo, o artista teria se refletido na figura do quadro, como na situação estabelecida por ele no final do texto sobre esse retrato: "o espelho frente a outro espelho"[696] – ação que, como se sabe, provoca um fenômeno ótico o qual projeta para os dois lados a ilusão de espaço que se desdobra ao infinito, como um abismo refletido em outro abismo.

[696] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito e publicado em catálogo*, concedido a Eliane Prolik e Denise Bandeira. In: PROLIK, Eliane; BANDEIRA, Denise. Op. Cit., 1988, p. 17.

3.2 - *DEUS É MULHER: UMA REAPRESENTAÇÃO DE MARIA BUENO*

Não me venha falar da malícia de toda mulher
Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é
Não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim
Cale a boca e não cale na boca notícia ruim
Você sabe explicar
Você sabe entender tudo bem
Você está
Você é
Você faz
Você quer
Você tem
Você diz a verdade e a verdade é o seu dom de iludir
Como pode querer que a mulher vá viver sem mentir.

Caetano Veloso, <u>*Dom de iludir*</u>, 1986.[697]

Uma Santa "do povo": a personagem controversa

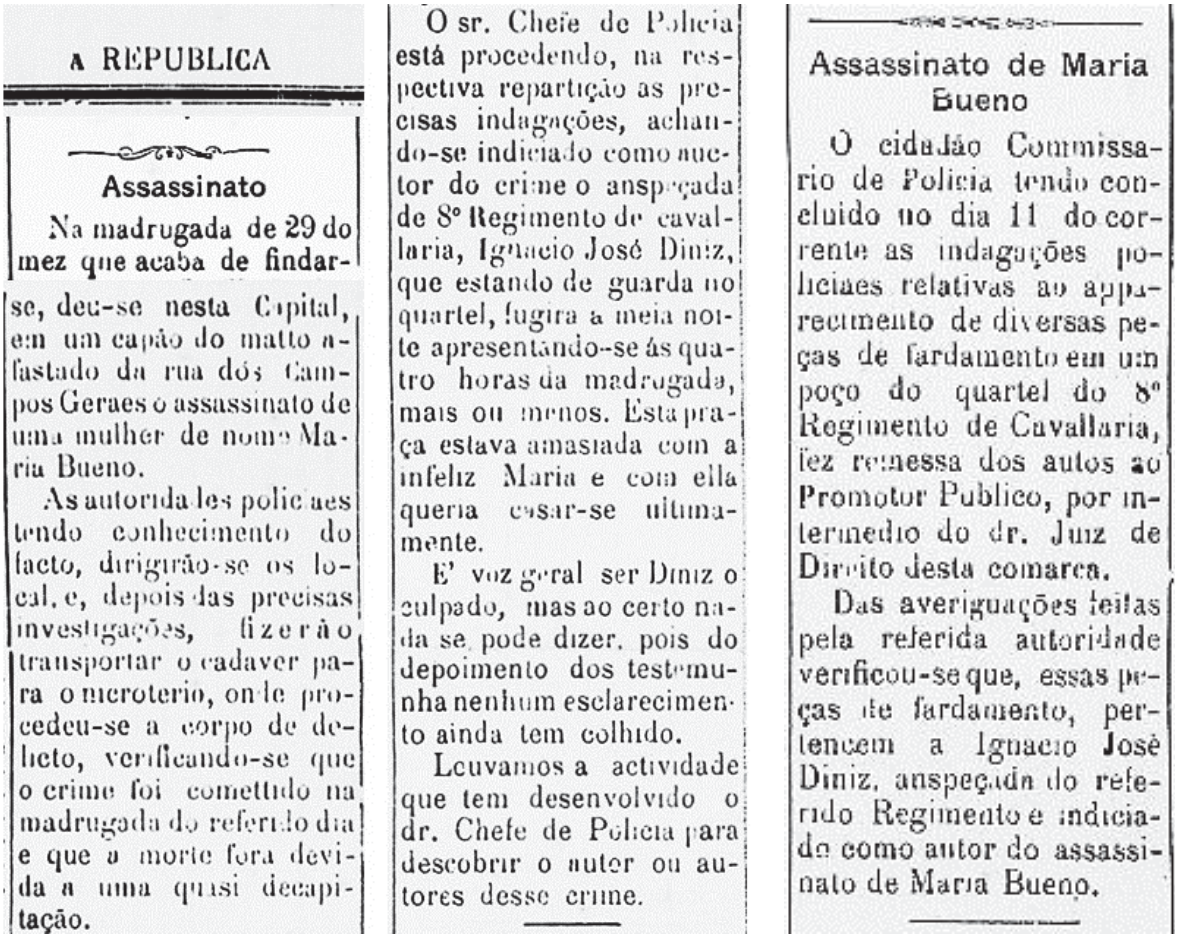
A paranaense Maria da Conceição Bueno teria supostamente nascido em Morretes, e vivido em Curitiba no final do século XIX. Porém, as informações sobre sua história de vida são imprecisas por conta da ausência de documentos comprobatórios, e pelas diferentes versões narrativas (orais e escritas) a seu respeito. Desse modo, o que se sabe de mais concreto sobre ela está nas notícias dos jornais da época, dos quais o jornal A República (fig. 83) descreveu seu assassinato em 1893, como ocorrido em um "capão do mato afastado da rua Campos Gerais" (atual Rua Vicente Machado). O crime teria sido cometido por seu "amasiado" Ignácio José Diniz, militar do 8° Regimento de Cavalaria, o qual degolara a "infeliz Maria Bueno" com objeto cortante[698], em "uma *quasi* decapitação". Tal homicídio, descrito como "passional", alcançaria repercussão popular, e, após algumas tentativas infrutíferas de julgamento do caso, o acusado foi absolvido – despertando comoção, visto que a justiça deixaria "muito a desejar em uma causa importante como esta e que justamente emocionou o espírito público". Conforme o preocupado relato no jornal, a absolvição de Diniz representaria "grave perigo para a sociedade e incentivo à novos crimes"[699], pois, como publicado pelo mesmo periódico (fig. 83), haviam indícios de que o *anspeçada* (soldado graduado em cabo) seria o autor da ação fatal.

---

[697] VELOSO, Caetano. Dom de iludir. In: *Totalmente demais – Gal Costa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1986. Faixa 11.

[698] De acordo com Pereira, o instrumento do crime não poderia ser nem navalha nem punhal, pelo tipo de corte o mais provável seria um canivete-faca, o qual seria capaz de cortar fundo o suficiente para separar a cabeça do corpo. PEREIRA, Major Sebastião Izidoro. Maria Bueno: história - romance - agiografia. Curitiba: Gráfica Mundial, 1948, p. 13.

[699] Trechos extraídos de transcrições de notas do jornal A República publicadas em 1893. In: STOLL, Sandra Jacqueline *et al*. *Maria Bueno: santa de casa*. Curitiba: Edição do autor, 2011, p. 40.



A REPUBLICA

Assassinato

Na madrugada de 29 do mez que acaba de findar-se, deu-se nesta Capital, em um capão do matto afastado da rua dos Campos Geraes o assassinato de uma mulher de nome Maria Bueno.

As autoridades policiaes tendo conhecimento do facto, dirigirão-se os local, e, depois das precisas investigações, fizerão transportar o cadaver para o necroterio, onde procedeu-se a corpo de delicto, verificando-se que o crime foi commettido na madrugada do referido dia e que a morte fora devida a uma quasi decapitação.

O sr. Chefe de Policia está procedendo, na respectiva repartição as precisas indagações, achando-se indiciado como auctor do crime o anspeçada de 8º Regimento de cavallaria, Ignacio José Diniz, que estando de guarda no quartel, fugira a meia noite apresentando-se ás quatro horas da madrugada, mais ou menos. Esta praça estava amasiada com a infeliz Maria e com ella queria casar-se ultimamente.

E' voz geral ser Diniz o culpado, mas ao certo nada se pode dizer, pois do depoimento dos testemunha nenhum esclarecimento ainda tem colhido.

Louvamos a actividade que tem desenvolvido o dr. Chefe de Policia para descobrir o autor ou autores desse crime.

Assassinato de Maria Bueno

O cidadão Commissario de Policia tendo concluido no dia 11 do corrente as indagações policiaes relativas ao apparecimento de diversas peças de fardamento em um poço do quartel do 8º Regimento de Cavallaria, fez remessa dos autos ao Promotor Publico, por intermedio do dr. Juiz de Direito desta comarca.

Das averiguações feitas pela referida autoridade verificou-se que, essas peças de fardamento, pertencem a Ignacio José Diniz, anspeçada do referido Regimento e indiciado como autor do assassinato de Maria Bueno.

Figura 83: Notícias do assassinato de Maria Bueno no Jornal A República, 1 fev. 1893, p. 2 / 19 mai. 1893, p. 2.
Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

De outra parte, segundo, Sebastião Izidoro Pereira, o primeiro jornal a noticiar sobre o "horroroso assassinato" de Maria Bueno, a teria descrito como "de cor parda", sem antecedentes criminais, "uma dessas pobres mulheres de vida alegre, mas inofensiva criatura de quem a polícia não tem a menor queixa em seus arquivos". A notícia do crime avaliava que seria "uma triste cena de ciúmes" resultante de "vinganças e ódios fatais". No entanto, teriam indícios de que a moça "tivera uma luta tremenda com o assassino" o que seria evidenciado por haverem nas "mãos da infeliz talhos profundos como de cortante navalha, que fora segurada nas tréguas medonhas do desespero"[700]. De acordo com Vanda Serafim e Tonia Piccoli, "essas narrativas de época tendem a apresentá-la como responsável por sua morte", pelo fato dela ser solteira e ter comportamento liberto de moça namoradeira, a qual gostava de dançar: "atitudes inadequadas para uma moça da sociedade oitocentista", equivalentes à de uma prostituta. "De todo modo, o crime abalou a pequena Curitiba da época".[701]

[700] PEREIRA, Major Sebastião Izidoro. Op. Cit., 1948, p. 12-13.

[701] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Maria Bueno e suas representações: reflexões teóricas sobre as crenças religiosas no Paraná - século XXI. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 411 - 444. maio/ago. 2016, p. 420.

As narrativas que sobreviveram para contar a história dessa personagem em poucas linhas – numa espécie de fragmentada crônica criminal jornalística – se mostram compatíveis com o tipo sujeitos *infames* abarcados pela proposta de abordagem de Michel Foucault. Até mesmo pelo fato da história de Maria Bueno ser contada por meio de notícias, um formato de escrita que se caracteriza pela "rapidez do relato e [pela] realidade dos acontecimentos relatados; pois tal é, nesses textos, a condensação das coisas ditas, que não se sabe se a intensidade que os atravessa deve-se mais ao clamor das palavras ou à violência dos fatos que neles se encontram"[702]. Ou seja, o histórico de Maria Bueno é um breve relato obscuro, um "poema-vida" sobre a desventurada existência de uma mulher, cuja trajetória desperta certo fascínio entre a beleza e o horror. Pode-se acrescentar, ainda, que o interesse pela "antologia da [sua] existência" é causado justamente pelo caráter ficcional das histórias sobre a personagem paranaense do século XIX, um provável aspecto facilitador para a criação das narrativas que a converteram na famosa "santa de cemitério"[703] de Curitiba.

A polêmica causada pelo julgamento que inocentara o acusado pelo homicídio colaboraria para tornar o caso criminal famoso, mobilizaria a população por representar o confronto entre uma vida ínfima e a autoridade legal, manifesta "nas parcialidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele"[704]. Não bastasse o fato de que o provável algoz de Maria Bueno era um oficial militar, no período da morte dela o Brasil passava pela Revolução Federalista[705], na qual a cidade de Curitiba teve conturbada participação (ainda que pontualmente). A instabilidade nacional da época estaria relacionada à instituição da República como forma de governo, conforme pontuado por Clóvis Gruner:

> Sabe-se que o processo de afirmação republicana foi conturbado, seja por divergências internas ao grupo responsável pela sua condução – como as disputas políticas e ideológicas entre facções que alimentavam expectativas distintas sobre o regime –, ou por conta dos seguidos conflitos, urbanos e camponeses – a Revolução

---

[702] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 203-204.

[703] A terminologia "**santa de cemitério**", é adotada por Vanda Serafim e Tonia Piccoli, Para a história, cultuar santos em seus jazigos não é novidade; para ser mais exato, foi exatamente assim que os primeiros cultos aos santos começaram. por não ter a conotação pejorativa inerente ao termo "**santos populares**", "comumente utilizado para criar uma dicotomia entre os santos oficiais católicos e os santos não oficiais", usado pela igreja católica no período em que essa percebia que começava a "perdendo fiéis [...] para grupos dissonantes como a Umbanda, Espiritismo, Protestantismo ou mesmo para vertentes dentro de sua própria doutrina. SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 416, grifo meu.

[704] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 208.

[705] "A **Revolução Federalista** ou **Revolta da Degola** durou de fevereiro de 1893 a agosto de 1895. Começou como disputa política ideológica e terminou como guerra civil. O partido Federalista do Rio Grande do Sul, liderado por Gaspar da Silveira Martins, defendia o parlamentarismo, a revisão da Constituição e a autonomia do Rio Grande do Sul. [...] Então, o que era uma disputa local, tomou proporção nacional. [...] As inúmeras narrativas acerca do período da Revolução Federalista permitem dimensionar o peso simbólico desse evento na constituição da memória coletiva das populações do Sul do Brasil. Muitas narrativas referentes a essa época baseiam-se em acontecimentos violentos". SANTOS, Conceição dos. Devoção centenária. In: STOLL, Sandra Jacqueline; *et al*. Op. Cit., 2011, p. 35; 37, grifo meu.

> Federalista, os movimentos de Canudos e do Contestado, a Revolta da Vacina e a greve geral anarquista, por exemplo –, que manifestaram de diferentes maneiras, o grau de descontentamento de setores da população com o governo. Some-se a isto o acelerado crescimento populacional e tem-se o quadro por detrás das muitas ações repressivas do Estado, amparadas em um uso da lei onde ela assume.[706]

Esse turbulento contexto nacional pode ter influenciado as investigações sobre o crime ocorrido, e colaborado para a não conservação de documentos sobre o caso. Visto que, pouco tempo depois do assassinato de Maria Bueno, as notícias sobre o avanço das tropas federalistas em direção a Curitiba provocariam o abandono da cidade pelos "governantes e membros das forças militares", de forma que esta "ficou à mercê de saques e depredação de prédios públicos"[707]. Essas informações difusas sobre Maria Bueno foram reunidas em pesquisa coordenada por Sandra Jacqueline Stoll, que resultou em amplo apanhado de elementos sobre esta personagem e sua abrangência social, compilado na publicação *Maria Bueno: santa de casa*, (2011). Nesse livro, Conceição dos Santos, explica que "há anos Maria Bueno desperta o interesse dos estudiosos, sobretudo dos memorialistas, historiadores e jornalistas, principais produtores de sua biografia"[708]. E, considerando que Maria Bueno teria falecido em 1893, essa autora relata sobre o período de sua morte, o qual teria ocorrido logo após a Revolta da Degola [ou Revolução Federalista] em Curitiba[709]. Desse modo, de acordo com dos Santos,

> o que tornou a morte de Maria Bueno relevante – digna de ser celebrada periodicamente – não foi sua natureza trágica, pois a população de Curitiba vivenciou eventos dramáticos em sua história, a exemplo desse fato histórico citado, quando mulheres e homens morreram degolados ou fuzilados e dezenas de mulheres foram estupradas. O que diferenciou Maria Bueno de outros casos foi o fato de sua morte ter adquirido conotação religiosa. Tudo indica que, pouco tempo depois do seu assassinato, começaram a surgir relatos de milagres realizados por ela.[710]

A contextualização da autora, que remonta o importante momento histórico vivido no Paraná e região na época do assassinato de Maria Bueno, corrobora com o caráter simbólico condensado nessa figura mítica. Sua origem humilde, somada à falta de registros oficiais a seu respeito, são fatores que provavelmente instigam a curiosidade e liberam a imaginação para a elaboração de diferentes atributos vinculados a essa mulher tratada como *infame*, ainda que na posição de vítima. Assim, parece que Maria Bueno representa a Curitiba do passado pelo lado

---

[706] GRUNER, Clóvis. *Paixões torpes, ambições sórdidas: transgressão, controle social, cultura e sensibilidade moderna em Curitiba, fins do século XIX e início do XX*. 341 f. Tese (Doutorado em História) UFPR, Curitiba, 2012, p. 235.

[707] SANTOS, Conceição dos. Op. Cit., 2011, p. 35.

[708] SANTOS, Conceição dos. Op. Cit., 2011, p. 35.

[709] "o evento histórico sucumbiu ao mito, transformando a **Revolta da Degola** em fonte inesgotável de narrativas e personagens místicos e míticos. [...] Alguns estudiosos, por exemplo, afirmam que a chegada dos federalistas de Gumercindo Saraiva a Curitiba, em 20 de janeiro de 1894, deu início aos 'dias de terror'". SANTOS, Conceição dos. Op. Cit., 2011, p. 35.

[710] SANTOS, Conceição dos. Op. Cit., 2011, p. 33.

dos oprimidos, das vítimas, das mulheres. De acordo com Conceição dos Santos,

> muito já foi dito sobre essa personagem. Há quem diga que era **cabocla** (meio índia), para outros, tratava-se de uma "**bela mulata**". Especula-se até que fosse de origem **espanhola**. Ora é qualificada como "**mulher de vida alegre**", "marafona", "**prostituta**", ora como "**mártir**", "**donzela** que morreu defendendo a honra", e "**santa**". A bem dizer, a morte trágica parece ser o único dado "inequívoco" sobre Maria Bueno. Mulher vinda das camadas populares, pouco se conhecia sobre a vida dessa personagem que se tornou figura pública a partir do evento de sua morte.[711]

Arrisca-se supor que as características paradoxais atribuídas a essa mulher posteriormente levariam à legitimação da criação de dissonantes biografias sobre ela. No entanto, percebe-se o delineamento de duas vertentes interpretativas pelas quais Maria Bueno é situada entre a donzela casta e virgem e a mulher liberta, possível profissional do sexo. Em uma interpretação analítica junguiana da personagem, de acordo com Andréia Lima,

> Uma compreensão de Maria Bueno como vítima sacrificial de uma cerimônia expiatória leva-nos a analisar a sua imagem como o receptáculo da projeção da sombra da cultura de nossa época. Sombra é a imagem usada, por Jung, para descrever os conteúdos psíquicos que, individual ou coletivamente, são reprimidos por serem moralmente inaceitáveis. Ou seja, tudo aquilo que, por estarmos inseridos num contexto, não podemos ser. Maria Bueno corporifica, sob esta perspectiva, o elemento estranho que precisa ser expulso ou eliminado para que os membros dessa comunidade possam mais uma vez sentir-se purificados e abençoados por Deus: ela é pobre, segundo alguns, negra, mulher e prostituta.[712]

Interessante observar que apesar de Maria Bueno corporificar esse tipo de mulher não recomendada à "boa sociedade" (e por isso mereceria ser retirada de circulação) ela foi eleita – e continua sendo na nossa época – como santa auxiliadora, pelas duas linhas narrativas antagônicas as quais compõem a construção mítica da personagem, atraindo fieis tanto por um motivo quanto pelo outro. Nessa conjuntura, as biografias da figura histórica que promovem a pureza da moça, demonstram promover sua sacralização como uma possível tentativa de satisfazer a demanda de parte dos devotos, ou de convencer a Igreja Católica a reconhecê-la como milagreira (o que provavelmente nunca acontecerá). Em oposição a isso, há também publicações que questionam a sua santidade[713]. Dessa forma, Maria Bueno foi convertida em uma espécie de lenda urbana, num "certo equívoco do fictício e do real". Segundo Foucault:

> O lendário, seja qual for seu núcleo de realidade, finalmente não é nada além do que a soma do que se diz. Ele é indiferente à existência ou à inexistência daquele de quem ele transmite a glória. Se este existiu, a lenda o recobre de tantos prodígios, o embeleza

[711] SANTOS, Conceição dos. Op. Cit., 2011, p. 40, grifo meu.

[712] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 180.

[713] A descrição tendenciosa quanto à pureza de Maria Bueno pode ser exemplificada pelo livro *Maria Bueno* (1948) de Izidoro Pereira, com essa intenção indicada no título – "*agiografia*". PEREIRA, Major Sebastião Izidoro. Op. Cit., 1948. Mais tarde, este autor seria contestado por outros, especialmente pelo texto *Maria Bueno santa?* (1975), de Ângelo Antonio Dallegrave. Este último aparentemente se propõe a explicar por que a santidade atribuída à personagem não seria reconhecia pela igreja católica. DALLEGRAVE, Ângelo Antonio. *Maria Bueno Santa?* Curitiba: Cúria Metropolitana, 1975.

> de tantas impossibilidades que tudo se passa, ou quase, como se ele nunca tivesse vivido. E se ele é puramente imaginário, a lenda narra sobre ele tantos relatos insistentes que ele toma a espessura histórica de alguém que teria existido. [...] a existência desses homens e dessas mulheres remete exatamente ao que deles foi dito; do que eles foram ou do que fizeram nada subsiste, exceto em poucas frases. Aqui, é a raridade e não a prolixidade que faz com que real e ficção se equivalham.[714]

Como colocado pelo autor, na qualidade de divindade (mítica), já não há preocupação em diferenciar a ficcionalidade criada a partir da realidade dessas pessoas *infames*. Assim, Maria Bueno passa a existir por sua singularidade e pela somatória daquilo que se fala sobre ela.

Outro fator a ser considerado como desencadeante da sacralização da personagem local é a relação de afinidade entre os fiéis e o histórico de seus santos de devoção, o que se mostra como uma das coisas determinantes na escolha desses "intercessores com Deus". De acordo com Sandra Stoll e Conceição dos Santos, "ao tratar com um santo, o devoto escolhe um sujeito entre outros, e escolhe por razões muito variadas; é o santo de sua cidade ou profissão; ou ele costuma se ocupar de tal ou qual aflição", entre outras tantas motivações. Contudo as autoras sugerem que a conexão com santos não-canonizados tende a ser uma "devoção horizontal", por esses situarem-se em posição não hierarquizada[715]. Isso talvez "seja a principal razão de Maria Bueno ser cultuada principalmente por mulheres de vida humilde e também pelas prostitutas – mulheres expostas constantemente à violência masculina".[716]

Essas características revelam-se parte do que mantém o culto à personagem curitibana, como pode ser constatado pelas declarações dos fiéis de Maria Bueno, que atualmente adotam também os ambientes digitais para se comunicarem com a santa. Nelas cada um demostra ajustar o caráter de Bueno de acordo com sua necessidade. Com isso, há os que a chamam de mãe e outros que fazem pedidos insólitos[717]. Nesses depoimentos é possível observar que Maria

---

[714] FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2006, p. 208-209.

[715] STOLL, Sandra; SANTOS, Conceição dos. Op. Cit., 2011, p. 19.

[716] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 437.

[717] Manifestações de fieis de Maria Bueno. disponíveis em: <www.mariabueno.com.br>. acesso em: 02 jan. 2018.
Pedido de Claudia Pelegrine, 4 out. 2016 às 17h18: *Maria da Conceição Bueno , ajude meu filho a sair da cadeia, foi feito uma armadilha p pegar ele , e ele caiu , infelizmente não e o que nos mães queremos para nossos filhos mais tenho* ***fé em Deus primeiramente*** *e em Nossa Senhora Maria da Conceição Bueno meu filho vai ser libertado , obg por essa* ***graça que tanto almejo****. amém.* [*sic*].
Pedido de Alfredo Collid, 13 jun. 2016 às 12h36: *Maria Bueno a 8 meses que estive em seu túmulo até hoje 13/06/16 que eu lhe peço um namorado maravilhoso e especial na minha vida que me ame muito e respeite a condição de viver um grande amor secreto, pois sou casado e tenho família e não poço assumir um relacionamento homoafetivo a público , [...] sei que diante de teus olhos de luz e caridade, eu tambem sou um filho de Deus e* ***mereço encontrar um ser humano abençoado*** *[...] quero retribuir com o meu mais sincero amor e respeito.* ***Amem*** [*sic*].
Pedido de Valdeli Leocádia de Capistrano. 8 out. 2016: ***Nossa Senhora*** *Maria Conseicao Bueno livrai meu filho da cadeia que nem promotor nem Juiz tenham forças para julgar condenar ele a senhora sabe que ele não fãs mal a sociedade ele não é nem um bandido nem asacino nem ladrão senha misericórdia de meu filho [...] sempre tive suas resposta de graças eu sei que nunca serei esquecida nos meu pedidos como mãe* ***Amém Amém Amém****..* [*sic*].

Bueno é solicitada por variados tipos de devotos, mas notam-se peculiaridades entre seus fiéis, dos quais muitas são mulheres, e a maioria é da região de Curitiba[718]. Nesse sentido, é interessante atentar-se para as observações de Roberto DaMatta, segundo o qual, vive-se "em um universo onde os vivos têm relações permanentes com os mortos e as almas voltam sistematicamente para pedir, ajudar, para dar lições de humildade cristã aos vivos"[719]. O autor considera ainda que, em geral, os brasileiros entendem a morte como algo análogo a pertencer a "outro mundo", o que permitiria, entre outras coisas, que uma pessoa estabeleça

> a conciliação da rede de relações pessoais em torno de sua figura morta e de sua memória. Os mortos imediatamente se transformam na nossa sociedade, passando a ser pessoas exemplares e orientadoras de posições sociais. O morto, portanto, serve como foco para os vivos, para a casa e para a rede de relações, vivificando e dando forma concreta aos elos que ligam as pessoas de um grupo (ou comunidade, dependendo do morto e de sua classificação social).[720]

Parece, então, que nessa conexão cultural com os mortos, descrita por DaMatta, pode-se perceber também o culto aos mortos, em casos como o de Maria Bueno, em que a falecida é transformada em santa. Ainda que quando vida ela pudesse não ter se comportado de forma considerada virtuosa para os seus contemporâneos. Esta é a peculiaridade da personagem em questão, dado que de uma posição socialmente anônima (por vezes julgada como uma mulher liberada demais), no pós-morte ela ganhou o estatuto de sagrada. Nesse caso, a despeito do horror das pessoas de "boa família" em morrer na rua[721], logo em seguida à morte trágica de Maria da Conceição Bueno começariam as venerações ao seu local de morte e à sua figura martirizada[722]. Ademais, conforme observado pelas autoras Serafim e Piccoli, as narrativas sobre essa mulher popularmente canonizada passariam por mudanças cíclicas ao longo de mais de um século de devoção[723]. Isto é, suas histórias continuariam sendo recriadas por meio de publicações, em várias linguagens artísticas e outras manifestações (como a *Marcha das Vadias*, abordada mais adiante).

Desse modo, pondera-se que este fenômeno, com indicativos de comoção popular

---

[718] Segundo pesquisa de campo realizada entre os fiéis de Maria Bueno na seu tumulo capela no Cemitério São Francisco de Paula no dia de finados, "embora a devoção a Maria Bueno não seja exclusivamente feminina, com uma grande quantidade de homens visitando o túmulo para agradecer as graças alcançadas, fazer pedidos e homenageá-la, cerca de setenta por cento de seu público é constituído por mulheres. [...] A faixa etária dos devotos é mais reincidente na casa dos 50 anos, seguidas dos 30 e dos 40 anos. Embora haja variações entre as demais idades, os números são bem menores. A maioria dos devotos reside em Curitiba, sendo pouquíssimos de fora do estado". SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 425.

[719] DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 146

[720] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997, p. 156.

[721] DAMATTA, Roberto. Op. Cit., 1997, p. 54.

[722] PEREIRA, Major Sebastião Izidoro. Op. Cit., 1948.

[723] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016.

espontânea, tem como provável origem a necessidade das pessoas em ter acesso a algo ou alguém com quem se identifiquem, mas com pressuposto poder de intercessão em defesa das suas necessidades, seus interesses particulares. Em suma, criam mitos[724]. Conforme descrito por Regis Débray, "os mitos são arquivados por escrito, mas entram pelo nosso ouvido, na evocação trêmula ou furiosa de quem o profere, de um *aedo* semi-alfabetizado mas possuidor de uma lira ou de um tamborim"[725]. Nisso, o autor sugere que os mitos se propagam mais amplamente pela narrativa falada (ou entoada), a qual é identificada como fundamental nas aproximações da santidade de Maria Bueno com as construções de um mito. Em outras palavras, aquilo que é dito, em grande parte ficção construída sobre a personagem, passa a ser verdade para os que creem em sua sacralidade. Curiosamente, a própria imprecisão se mostra convertida em parte componente de sua potência mística.

Observa-se ainda, que a violência sofrida por Bueno é determinante motivação para sua figura ser cultuada, um dado comum nos históricos dos santos e santas, dos quais muitos são venerados como mártires. Essa particularidade foi pontuada por Umberto Eco, ao lembrar que "no mundo cristão, a santidade nada mais é que a imitação de Cristo. O sofrimento, atroz, será aquele de quem dá a vida para testemunhar a sua fé". Nisso está sugerida a associação entre o sofrimento dos devotos humanos os tormentos dos sujeitos divinos, e, como sinalizado por Eco, nesse espelhamento estaria a possível raiz do culto ao sofrimento e a criação mítica de veneração aos indivíduos com histórias trágicas[726]. Logo, observar Maria Bueno como uma "vítima consagrada", seria a possível "entrada para compreendermos o significado desse fenômeno religioso".[727]

Por conta da contínua devoção à personagem controversa, sua "biografia" prosseguiria sendo recontada pelos jornais até os dias atuais, em abordagens que reportam e, ao mesmo tempo, alimentam sua representatividade feminina no imaginário local. Por meio das publicações em periódicos é também possível verificar que a personagem parece voltar a ser tema de destacado interesse em determinados momentos. Um desses períodos parece ter sido a década de 1980, quando se retomava a liberdade de expressão e cresciam os movimentos em

---

[724] Para Furio Jesi, "na linguagem moderna, a palavra 'mito' significa quase sempre 'história não verdadeira' ou, pelo menos, 'não totalmente verdadeira'. [...]. Muito frequentemente os novos mitos (ou melhor, as sobrevivências modernas dos antigos mitos) representam uma fuga das restrições e das dores da realidade histórica. Não podendo ser um "herói", o homem cria heróis exemplares nas pessoas que gozam de particular riqueza, sucesso, notoriedade, etc.". JESI, Furio. Sobre os mitos contemporâneos. *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n 22, 2014b, p. 87.

[725] DÉBRAY, Regis. Livro I: Coroação. In DÉBRAY, Regis. *Deus, um inventário: material para a história do eterno no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 99.

[726] ECO, Umberto (org.). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 56.

[727] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 179.

defesa dos grupos de vulnerabilidade social. Nesse sentido, em 1987 (ano precedente à produção teatral de Raul Cruz dedicada à Maria Bueno) a "santinha de Curitiba"[728] foi tema de algumas reportagens jornalísticas. Dentre essas, haviam as que continuavam tentando resgatar sua trajetória, mesmo apontado para a implicação especulativa dessa tarefa, pois "nada do que se fala sobre Maria Bueno foi comprovado até hoje. Cada historiador faz a sua narrativa e a divergência sobre o assunto nos leva a crer que Maria Bueno continuará sendo um mistério"[729]. Noutro jornal, a manchete anuncia: "Cresce número de devotos de Maria Bueno"[730]. Em fevereiro do mesmo ano, Aramis Millarch destacara: "A capela túmulo de Maria Bueno, na primeira rua do Cemitério Municipal já não tem mais espaços para receber placas com frases demonstrando a gratidão por graças recebidas"[731]. Com essa notícia, a jornalista apontava para a prática verificada desde a morte dessa mulher, pela qual muitas pessoas cultivam miticamente a sua santificação. Uma prática que levaria à construção do seu túmulo transformado em local de peregrinação, "ponto de convergência do culto a Maria Bueno"[732], especialmente no dia de finados. Para Andréia Lima,

> A saga de Maria Bueno, assim como qualquer outra construção mitológica, não é unívoca, mas sim ambígua e repleta de significado. Ela é parte da alma desta cidade e reflete suas qualidades anímicas: é fragmentada, nebulosa, confusa e portadora de inesgotável fonte de sentido. Como símbolo, seu sentido dependerá do olhar de cada observador e seu significado mais profundo será sempre inapreensível. Ultrapassando o mito, penetra nos mistérios da vida.[733]

A percepção da autora ressalta a força mística enigmática da santa não canonizada, sua indefinição histórica alinhada à ambiguidade da sua cultuada santidade. Por esse prisma, a personagem seria uma espécie de transfiguração da cidade, de maneira subjetiva e aberta a interpretações. Porque, segundo Lima, "a investigação do simbólico não pode, por definição, ser conclusiva". Outro aspecto tratado por Andreia Lima, é o fato do culto à Maria Bueno ter como principal ambiente de veneração o cemitério, também conhecido como "campo-santo", um "local do encontro entre a vida e a morte, entre o começo e o fim".

> Os muros do cemitério delimitam um espaço da cidade que, para a psique, não é só terreno. Adentrar os seus portões é cruzar um limiar mágico, a partir do qual terra, céu e inferno não se encontram separados de maneira definitiva. Esta separação ou esse afastamento do mundo externo, em termos psicológicos, sinaliza uma transferência da ênfase para o mundo interno da psique, ou seja, o inconsciente. Os paralelos míticos para esse processo são inúmeros. É a *catábasis* do herói, a descida ao reino de Hades em busca

[728] Segundo Stoll, esse é o termo pelo qual Maria Bueno é conhecida. STOLL, Sandra. Op. Cit., 2011, p. 1.
[729] A MISTIFICAÇÃO de Maria Bueno *Jornal do Estado*. Curitiba, 23 mai. 1987.
[730] CRESCE número de devotos de Maria Bueno. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 30 ago. 1987.
[731] MILLARCH, Aramis. O misticismo em torno de uma lenda da cidade. *Estado do Paraná*. Curitiba. 22 fev. 1987.
[732] STOLL, Sandra. Op. Cit., 2011, p. 2.
[733] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 183.

de algo. É nesse "centro do mundo" que o devoto irá ter seu encontro com a santa.[734]

Figura 84: Capela mortuária de Maria Bueno. **Fonte:** Gazeta do Povo (16 jun. 2009).

Figura 85: Placas votivas para Maria Bueno. **Fonte:** Gazeta do Povo (15 abr. 2017).

Foi nesse espaço reservado no intramuros da cidade dos mortos, simbolicamente afastado do mundo externo, que se concretizou e expandiu a devoção à santinha de Curitiba. Especialmente depois da década de 1960, quando os restos mortais de Maria Bueno ganharam um túmulo. Motivada por propósitos de devoção, a construção e manutenção da capela mortuária (fig. 84) é de responsabilidade da Irmandade Maria da Conceição Bueno[735]. E a proliferação de placas votivas, a maioria de mármore, continuaria para além dos anos 1980, ocupando não só a base do mausoléu, mas se espalhando cada vez mais pelo muro em frente (fig. 85). Conforme é comum aos santos de cemitério, o túmulo cumpre o papel de santuário. Porém, como observado por Hans Belting,

> o túmulo é apenas a imagem de um lugar firme, porque os mortos não podem realmente ocupa-lo. A sua presença como lugar foi mais objeto de invenção do que de experiência. [...] Por isso, as antigas inscrições tumulares gregas evocam de modo insistente a realidade de um lugar fictício. Visto que o defunto não pode defender o seu lugar, é o vivo que deve garantir que ele não seja violado, admoestando o leitor [ou transeunte] a não profanar, danificar ou expropriar o túmulo. O sepulcro erige uma barreira que separa a vida e a morte e protege os vivos e os mortos uns dos outros. É igualmente o lugar em que a vida e a morte se encontram. O túmulo utiliza, pois, inscrições para se dirigir ao visitante e a imagem com que ele o fita. Para que o túmulo

[734] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 182
[735] STOLL, Sandra. Op. Cit., 2011.

> se tornasse um "lugar da recordação" – como retorno termo grego mnema [tumba] – foi necessária uma mudança de significado, a passagem da pedra tumular anicónica, com a sua magia material, a estela com imagem do morto, tendo em vista, explicitamente, os que visitam a sepultura.[736]

Nesse texto, o autor lembra da condição material dos túmulos, os quais, por conseguinte, são criados por e para indivíduos "deste mundo", ou, no caso votivo, cabe aos fiéis salvaguardar o espaço sepulcral, visitado como lugar de devoção "em que a vida e a morte se encontram". Mas, em se tratando da capela de Maria Bueno, as inscrições na construção tumular não só identificam o nome da falecida, mas, sobretudo, a veneram agradecendo por seus poderes de auxiliadora dos vivos. E a imagem da sepultada não pode servir como registro memorialístico do seu rosto, pois, ao que tudo indica, Maria Bueno morreu sem ter suas feições fotograficamente registrada. Ao invés disso, a santa ganhou representação em tamanho natural, sem se ater às descrições iniciais. Sua figura tem pele clara, rosto com expressão calma e o corpo coberto por tecidos brancos rendados, virginais como uma noiva no altar, e sobrepostos como os mantos dos santos barrocos. Mais recentemente o adereço de tecido foi reconfigurado em um manto azul, o qual, segundo Serafim e Piccoli, somado à "sua expressão serena e mesmo a 'forçada' alvura da pele fazem alusão à imagem de Nossa Senhora", vinculando a figura de Bueno, "a mãe e a virgem"[737]. Esse aspecto, somado ao formato da capela envidraçada como uma redoma, mostram um intuito de validação de sua sacralidade pelo uso da estética religiosa das imagens e arquitetura de igrejas católicas. Com isso, os romeiros têm o "túmulo como altar" no qual "o sagrado se manifesta"[738]. A religião católica predomina também entre os que visitam o túmulo da santa de cemitério de Curitiba, ainda que hajam fieis de outras religiões[739]. Essa característica também pode ser observada nos depoimentos da página virtual dedicada a Maria Bueno, como citada anteriormente. Contudo, o estudo de Vanda Serafim e Tonia Piccoli, conclui que

> atentando às distintas formas de representação a ela atribuídas e à forma como atrai devotos até a atualidade. [...] a prática devocional a Maria Bueno torna-se uma religiosidade com ritual próprio, cheio de símbolos bem particulares, símbolos estes, muitas vezes apropriados de outras religiões, mas que demonstram o estreito vínculo com as culturas e modos de ser e estar no mundo a partir do qual as práticas religiosas humanas se organizam.[740]

---

[736] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 196.

[737] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 432.

[738] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 429.

[739] "Quando indagados sobre a religião, o catolicismo é a resposta mais obtida; alguns poucos se declararam espíritas, umbandistas, sem religião, evangélicos ou optaram por não responder, mas não totalizam vinte por cento". SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 425.

[740] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 425.

Figura 86: Composição fotográfica com variações dos bustos de gesso como objetos de culto à Maria Bueno.
Fonte: Coleta de Geslline Braga e Vanessa Durando. In: Stoll (2011).

Uma das peculiaridades das formas de representação de Maria Bueno pode ser percebida na diversidade de bustos de gesso representando a sua figura, conforme levantamento realizado no estudo sociológico organizado por Stoll (fig. 86), o que provavelmente esteja em coerência com as diferentes formas de culto à santa – que não figura nas igrejas, mas é incluída em alguns altares sincréticos com raiz africana e espiritualista, assim como ambientes devocionais domésticos. Quanto às variações na aparência das representações de Bueno, Geslline Braga e Vanessa Durando relatam ter encontrado estátuas dela de corpo inteiro somente no seu túmulo no Cemitério Municipal (a de tamanho natural e uma pequena dentro). Porém, não há uma continuidade representativa nas vestes em nenhuma dessas imagens, seja entre as de corpo inteiro, ou na forma de bustos, nos quais a personagem parece estar trajada com uma espécie de terno feminino. Tampouco parece haver coerência das vestimentas ou da aparência da santa com a realidade da mulher descrita como parda que vivia no século XIX[741]. Nas imagens de gesso das fotos apenas uma tem a pele pintada com tonalidade escura, as outras todas estão representadas em variações de branqueamento. As diferentes representações convivem simultaneamente, por vezes na mesma prateleira da loja, ou no formato bidimensional. Estas também apresentam divergências, e (analogamente às estatuas) o que se mantém aproximado em todas essas imagens é a forma representacional dos cabelos presos numa espécie de "coque fofo" (que passa desapercebido) com volumes em movimentos ondulados. Outra singularidade na representação de Maria Bueno é sua simplicidade formal e a falta de ornamentos ou adereços divinizantes, como auréolas, à exceção dos elementos que são sobrepostos, conforme analisado. Isso estaria relacionado à origem humilde da santa e à sua condição não-beatificada, ou, ainda, à soma desses fatores com a provável falta de uma encomenda que solicitasse uma representação sacralizante a algum artista.

[741] BRAGA, Geslline; DURANDO, Vanessa. Imagens de Maria Bueno e sua circulação. In: STOLL, Sandra. Op. Cit., 2011, p. 84-85.

Percebe-se, assim, que parte da singularidade da santa estaria no seu insolúvel mistério, evidenciado nas lacunas de sua história imprecisa e pela multiplicidade de formas representacionais de sua figura. Sua peculiaridade também se estabelece na relação de intimidade manifestada por seus devotos, revelada na maneira pela qual eles se comunicam com a santa. E seria a representatividade da cultural local e essa singular controvérsia inerente à figura mítica de Maria Bueno que levaria Raul Cruz a dedicar obras a ela – a quem reverencia nos títulos, como o da peça *Grato Maria Bueno* com clara inspiração nas frases inscritas nas placas votivas junto ao seu título no Cemitério São Francisco de Paula.

Uma santa "com um pé na rua", e outro no palco

Alguma coisa aconteceu,
inevitável acidente,
rancor e ódio separaram
corações e mentes.

Alguma coisa aconteceu,
estupidez, incompreensão,
mulher e homem desejavam
violência e paixão.

Não existe paz, não existe perdão,
eu não suporto mais violência e paixão,
não aguento mais viver dentro dessa prisão.
Meu amor, minha guerra, eu erro e você erra.

Todos são tão diferentes, corações e mentes.
Tantos jovens adolescentes, corações e mentes.

Você me tortura, mas
eu já não tenho forças pra reagir.
Eu não tenho cura e
você já não tem forças pra fugir
da minha loucura.

Corações e mentes, violência e paixão.
Corações e mentes, violência e paixão.

O teu beijo é tão doce,
o teu suor é tão salgado.
O teu beijo é tão molhado,
é tão salgado
o teu suor, O teu suor.
Às vezes acho que te amo,
às vezes acho que é só sexo.

Corações e mentes, violência e paixão.
Corações e mentes, violência e paixão.

Marcelo Fromer e Sérgio Britto (Titãs), <u>*Corações e Mentes*</u>, 1987.[742]

Para se avaliar mais detalhadamente sobre o que teria levado Raul Cruz a retratar Maria Bueno em uma pintura, é preciso considerar primeiramente a escolha do artista em adotar esta personagem como tema da peça teatral *Grato Maria Bueno*, a qual ele escreveu e dirigiu. Esse espetáculo teve no total três temporadas (1988, 1990 e 1992) e, de acordo com David Mafra[743], Raul acreditava que esta era sua produção teatral melhor estruturada cenicamente. Mesmo assim, segundo depoimento de Jaqueline Daher para Mafra, "a cada temporada Cruz reanalisava

[742] FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio. Corações e Mentes. In: *Jesus não tem dentes no país dos banguelas – Titãs*. Rio de Janeiro: WEA, 1987. Faixa 4.
[743] MAFRA, David. Op. Cit., 2005.

o espetáculo, objetivando o essencial"[744], uma de suas estratégias para "tocar" o espectador. Em 1992, por ocasião das apresentações da última versão desta peça[745], a jornalista Marise Heleine entrevistou Raul Cruz, que falou sobre os motivos que levaram ele, junto à Companhia das Índias, a escolher Maria Bueno como personagem tema:

> A questão da fé é uma coisa que me interessa muito, especialmente a relação entre a **sociedade moderna e a religiosidade**. [...] Maria Bueno é um mito interessante, há muitos anos me fascina. Eu tomei conhecimento dele pela fé, pelas graças que as pessoas conseguiam, pelos milagres que eram operados. Chegar até Maria Bueno foi inevitável. Como a Companhia das Índias queria fazer um espetáculo que lidasse com a cultura paranaense, regional, optou por montar um **espetáculo que falasse do universo feminino, do ser humano através da ótica feminina,** e o primeiro gancho foi Maria Bueno. **Um mito importante e supercontraditório**. [...] Ela se tornou uma santa popular, mas também foi uma **mulher da vida**, era não era prostituta porque não existe nenhum registro dizendo que cobrasse, mas era **uma mulher muito liberada para a época**. [...] Maria Bueno era muito mal vista porque era muito dada... Sabe-se que gostava muito de soldado – e muitas continuam gostando – mas também gostava muito de crianças. Lavava roupa pra fora, era muito popular na época. Diz-se que era uma **morena bonita**, simpática e mal vista pelas mulheres exatamente pelo encanto que ela exercia sobre as pessoas. Era **mulher liberal** que não correspondia aos padrões morais de Curitiba na época. [...] É engraçado porque muita coisa mudou, mas muita coisa tem **um pé no século passado em Curitiba**. Sendo a **cidade superconservadora que é**, tem uma **santa com um pé na rua**. [...] Acho inclusive que **a gente tem que valorizar esta contradição**. Eu não posso me queixar de Curitiba nesse sentido, porque sempre existe uma beleza naquilo que é característico de uma região. [...] Acho que essa **questão de moral** mais rígido... por exemplo, tem outro aspecto que faz parte da mesma coisa que é superprodutiva porque faz com que o povo seja urbanizado, consiga levar uma cidade pra frente com uma certa organização, com um certa limpeza, com um certo nível de vida, um certo **respeito de um cidadão para outro.** [...] A gente deve olhar para a cultura do povo com **respeito, pela contradição**. Porque se ela tem um lado negativo, tem também um positivo. O material de pesquisa sobre a vida de Maria Bueno não é farto, mas fácil. Como ela foi assassinada, tem registros sobre o fato. Ela só começou a se tornar um mito neste século [XX]. Duas ou três pessoas resolveram então escrever sobre o assunto, produzindo um material interessante, onde você pode encontrar duas vertentes. A primeira conta que ela foi uma mulher liberada, morta aos 30 anos pelo amante, num **crime passional**, por ciúmes. Na outra vertente, para justificar que reza por uma santa popular, criou a história de que ela era virgem, morreu menor de idade, defendendo a honra. [...] **Ela era uma mulher normal, verdadeira, do povo**... [746]

Neste depoimento (entre vários dados passíveis de serem analisados) é possível observar a maneira como o artista percebia a santa de Curitiba, e provavelmente foi a partir desse entendimento que ele teria desenvolvido abordagens sobre a personagem histórica. E, como era de se esperar, esse é um ponto de vista particular de Raul Cruz (por vezes contaminado por sua interpretação das histórias atribuídas à Bueno), no qual ele parece confirmar a sua predileção pelas temáticas relacionadas aos assuntos religiosos/socioculturais, às questões

---

[744] DAHER, Jacqueline. *Apud* MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 55.

[745] Houveram mudanças no elenco de *Grato Maria Bueno* em cada diferente montagem realizada por Raul Cruz, conforme relata Mafra. MAFRA, David. Op. Cit., 2005.

[746] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Marise Heleine. In: HELEINE, Marise. Uma santa com o pé na rua. *Correio de Notícias.* Curitiba. 09 ago. 1992, p. 16-20, grifo meu.

humanas/femininas, por meio de personagens "do povo" envoltos em crimes ou com alguma conjuntura comumente considerada *infamante*. Conforme o artista indicou, Curitiba continuava "sendo uma cidade superconservadora" nos anos 1980. Não obstante, Raul Cruz disse não poder reclamar da local em que vivia, e é interessante lembrar que ele se considerava "muito interiorano", e, ao mesmo tempo, se sentia "muito curitibano"[747], ou seja, ele se propunha tratar da cultura em que estava inserido. Apesar de ser possível notar outros prováveis aspectos que levaram o artista a escolher Bueno como tema (haja vista que ela reúne vários elementos presentes na produção de Cruz), na entrevista o artista demonstrou considerável consciência do que estava propondo e o que pretendia valorizar: as contradições que a personagem configura, isto é, ser considerada santa apesar da sua provável liberação diante das normas de conduta socialmente estabelecidas. Portanto, de forma geral, Cruz demonstrou manter coerência entre o que ele disse e o que ele fez em *Grato Maria Bueno*. Vale também considerar-se que Raul referia-se retrospectivamente sobre uma produção desenvolvida quatro anos antes, e isso pôde lhe possibilitar uma melhor percepção sobre seu processo criativo.

De quebra, nesse depoimento o artista fez uma síntese sobre as histórias que se propagaram a respeito dessa personagem curitibana, na qual ele reforçou aquilo que lhe parecia mais interessante sobre ela, assumindo como ficção para justifica sua santidade, a versão dela ter morrido virgem. Então, é provável que a opção de dedicar a peça a Maria Bueno com o propósito de "montar um espetáculo que falasse do universo feminino" seja também porque sua figura já condensava simbolicamente a diversidade das questões do gênero feminino. Contudo, em concordância com Andreia Lima:

> A história de Maria Bueno não pode ser classificada como um mito, propriamente dito, mas, sim, como uma saga local, onde encontraremos várias imagens arquetípicas mescladas a um fato histórico. [...] Uma saga local é uma história contada sobre algo que teria acontecido em determinado ponto geográfico conhecido. Diferentemente dos mitos, onde os personagens são divinos ou possuem características que os aproximam das divindades, a saga local fala de um ser humano comum, que tem uma experiência sobrenatural ou parapsicológica. O herói da saga local é uma figura humana concreta, com sentimentos e ambiguidades.[748]

Por considerar que as colocações da autora se mostram coerentes com a percepção e interesses demonstrados por Raul Cruz e seus parceiros da Cia. a respeito da personagem curitibana, entende-se adequado acolher às suas percepções junguianas quanto santa representar uma "saga local". E, sendo assim, sua história ambígua "pode ser compreendida como uma expressão mitológica na cidade de Curitiba e, enquanto mito, ela é uma forma de expressão

---

[747] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[748] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 174.

arquetípica". Segundo a hipótese de Andreia Lima, "a exploração e o desdobramento das imagens contidas nesse mito nos falarão da alma desta cidade, apontando para conteúdos do inconsciente coletivo"[749]. Dessa forma, parece que a proposta cênica de Raul Cruz e seu grupo se mostra alinhada com essas colocações, como pode-se notar no *release*[750] da Cia das Índias para a imprensa, explicando que com o espetáculo *Grato*, eles intencionavam tratar sobre

> O universal a partir do regional, o ser humano sob a ótica feminina, a mulher e seu universo: seus desejos, dores, paixões, afetividades, descobertas, intuições, instintos, medos e coragem, simplicidade e beleza, ciúme, ternura, inocência e sabedoria, discutidos a partir da história da doméstica Maria Bueno.[751]

Ou seja, pela diversidade de histórias já atribuídas à personagem, ela é um pouco de todas as mulheres, e representa o "inconsciente coletivo" da cidade sobre a figura feminina, conforme defende Lima. Assim, parece que o "universo feminino" ao qual se referia o artista, abarcaria as muitas facetas das mulheres, suas relações amorosas e de sociabilidade (muitas vezes conflituosas), abordadas cenicamente a partir da ontologia da *santa de cemitério* de Curitiba.

Todavia, essas associações às questões de cunho "feminista", mais especificamente sobre a violência contra a mulher, são relacionáveis à personagem curitibana do século XIX pelo ponto de vista dos anos 1980-90. Dado que a atitude violenta sofrida por Bueno está intimamente relacionada ao meio em que ela vivia, no qual os crimes contra as mulheres não eram considerados inaceitáveis nos casos em que o agressor alegasse traição por parte da agredida. Porém, estas questões socioculturais passariam a ter outro enfoque nas narrativas a respeito da santa, convertendo-a em símbolo de um meio à mercê da hegemonia masculina. E, conforme observado por Cruz, as opressões culturais conservadoras contra as mulheres persistiam na sua época (e ainda persistem[752]), o que se mostra em alinhamento aos movimentos feministas (cujo histórico remonta ao século XIX), de forma que, naquele período de redemocratização dos anos 1980, os movimentos feministas abraçavam a luta contra a violência às mulheres colaborando para a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM) em 1985, organização "subordinada ao Ministério da Justiça, com objetivo de eliminar a discriminação e aumentar a participação feminina nas atividades políticas, econômicas e

---

[749] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 174.

[750] Esse texto para imprensa teria sido escrito por Raul Cruz e Leticia Guimarães, segundo "arquivos pessoas" referenciados em: MAFRA, David. Op. Cit., 2001.

[751] CRUZ, Raul *et al*. Texto de *release* de Grato Maria Bueno. In: HELEINE, Marise. Maria Bueno & Carmem Realidade e Ficção. *Correio de Notícias*. Curitiba, 2 ago. 1992.

[752] "**feminismo** é um termo cunhado em fins dos anos 1960, mas neste contexto passaria a significação de mulheres que de alguma forma – mesmo que não intencional como no caso de Maria Bueno, que pagou com a vida por suas escolhas – representassem a liberdade do feminino". SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 433.

culturais"[753]. Foi ainda na década de 1980 que começariam na América do Norte os complexos debates sobre as questões de gênero[754]. Porém, somente em 2006 conquistou-se mais apoio jurídico básico em proteção à mulher no Brasil, com a instituição da Lei Maria da Penha[755], e mais recentemente, em 2015, com a Lei do Feminicídio[756], tem-se mais respaldo legal para requalificar criminalmente os atos anteriormente tidos como "passionais".

Tendo isso em conta, nota-se que o caso criminal de Maria Bueno passou a produzir variações sobre a expressão mitológica da santa não-canonizada, por um lado alimentado popularmente via oral, por outro produzido pelas publicações escritas (como nos jornais). Nesse sentido, em concordância com Conceição dos Santos,

> em nenhum momento histórico, porém, a vida de Maria Bueno deixou de ser alvo de polêmica. Ora sua história é focalizada como mito local, ora a personagem é apresentada como intrigante da história oficial. Essa combinação se revela produtiva para a literatura, para a dramaturgia e para as artes em geral.[757]

Como observado pela autora, Maria Bueno tem despertado o interesse de pessoas de diferentes segmentos socioculturais, e foi representada em variadas linguagens artísticas, muitas com a tendência de romancear sua história como santa. Em contrapartida, outras versões, sobretudo as mais recentes, a representam enquanto mulher divergente das normatividades sociais. E é neste último segmento que a produção teatral de Raul Cruz se demonstra inserida, pois, conforme descrito por David Mafra, esses assuntos trazidos à tona pela situação conflituosa atribuída à personagem curitibana surgem na peça *Grato Maria Bueno*. Nessa, Cruz não só trabalhou sobre as questões envolvendo o feminino, mas também desconstruiu a "santa milagreira", enfatizando a mulher "comum" e as questões relativas ao feminino. E, assim como em *Cartas a Pierre Rivière*, essa "peça foi desenvolvida sem pretensões biográficas, tampouco estrutura-se segundo uma narrativa linear, com início, meio e fim". Ainda que Raul tenha incluído partes das histórias populares sobre a santa, "com o propósito de induzir a uma reflexão sobre

---

[753] Conforme consta na página do governo federal, Portal Brasil. Disponível em: <brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2017/03/conheca-as-principais-lutas-e-conquistas-das-mulheres>. Acesso em, 06 nov. 2018.

[754] "Gênero" foi o termo usado para teorizar a questão da diferença sexual. Nos Estados Unidos, o termo é extraído tanto da gramatica, com suas implicações sobre as convenções ou regras (feitas pelo homem) do uso da linguística, quanto dos estudos de sociologia dos papeis sociais designados as mulheres e aos homens. Embora os usos sociológicos de "gênero" possam incorporar tônicas funcionalistas ou essencialistas, as feministas escolheram enfatizar as conotações sociais de gênero em contraste com as conotações físicas de sexo. SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BUERKE, Peter (org.). A Escrita a história: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

[755] Lei Maria da Penha - Lei 11340/06 | Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Instrumento legal que "cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher". Disponível em: <planalto.gov.br.com.br>. Acesso em: 30 mai. 2019.

[756] Lei do Feminicídio - Lei 11340/06 | Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015. "Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, no rol dos crimes hediondos". Informações disponíveis em: <planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm>. Acesso em: 28 dez. 2018.

[757] SANTOS, Conceição dos. Op. Cit., 2011, p. 133.

questões inerentes ao [...] papel da mulher, seu comportamento, a moralidade, seu lugar na sociedade contemporânea"[758]. Isso remete a outro possível motivo de interesse de Raul em representar esta figura: a conjuntura trágica passional associada a ela, que corresponde ao perfil de personagem recorrente na produção do artista. Somado à "sua simbologia característica", que segundo Mafra, era "impregnada de ícones religiosos, das questões do duplo e existencialistas"[759].

Afora isso, a experiência coletiva anterior com a UAIC, teria continuidade na dramaturgia corporal com "a intenção de enfatizar o movimento e a dramaticidade" desse espetáculo de dança-teatro realizado pelo artista e seu grupo na então recém-criada Cia. Das Índias de Teatro[760]. Cruz manteria o seu processo criativo próprio, sem partir de um texto e roteiro pré-escritos, "o drama foi cenicamente construído a partir de fragmentos de textos. [...] Assim, *Grato Maria Bueno* foi criado por Cruz a partir da colagem de escritos de Ana Hatherly, Cora Coralina, Emily Dickinson, Frederico García Lorca e William C. Williams"[761], além dos trechos recriando narrativas sobre a santa local, escritos pelo próprio artista. Este também elaborou o cenário, o figurino, a sonoplastia e a programação visual. Como visto em seu depoimento para Heleine, a conotação da proposta teatral de Cruz seria tratar "do ser humano através da ótica feminina", a partir de referências da cultura curitibana/paranaense. Para isso, "chegar até Maria Bueno foi inevitável", uma vez que ele a considerava interessante por ser "um mito importante e supercontraditório". Esses aspectos relevantes para Raul, estão presentes também na poesia de sua autoria impresso no programa da peça:

> *Maria Bueno gostava de baile*
> *moça de família não sai com soldado*
> *moça de casa não trai seu amante*
> *santa de casa milagre não faz.*
> *Rosa de pano manchada de sangue*
> *busto de gesso, peito apertado dor de ciúme*
> *dor da saudade, acórdão, farda surrada*
> *carmim de passar no rosto*
> *água de flores, amor mal fadado*
> *coração paranaense: vestido de noiva*
> *em mulher mal falada* [762]

Essas palavras um tanto irônicas do artista apresentavam uma síntese poética da peça, faziam parte da proposta cênica do espetáculo de Cruz junto à Cia das Índias, a qual era composta por "gestos, coreografias, pantomimas e poemas retratados como fotos sepiadas, exalando o cheiro de peroba no ar e lembrando o carmim de passar no rosto, num passado

[758] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 33
[759] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 61.
[760] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 29.
[761] MAFRA, David. Op. Cit., 2005, p. 33
[762] CRUZ, Raul. *Grato Maria Bueno*. Curitiba, 1992. Folheto-programa da peça teatral.

que é memória viva, na simplicidade do rito teatral"[763]. Essa concepção sensorial dos quadros dramatizados na peça tinha o intuito de aproximação da atuação performativa com o público. Por outro lado, o texto poético de Cruz constrói cenas mentais que ressaltam o emaranhado de situações atribuídas à santa "mal falada": os preconceitos com sua postura desviada do que se espera de uma "moça de família"; sua santidade questionada pela desvalorização daquilo que produzido localmente (um trocadilho do ditado popular "santo de casa não faz milagre"); os relacionamentos amorosos abusivos por parte de seu "amasiado"; e, por fim, Raul faz alusões ao ato criminoso extremo e às formas em que a santa é representada pelos bustos de gesso (fig. 86), com a alvura de uma noiva virgem (fig. 88) como ela é mostrada na sua capela dentro do campo-santo municipal. Mas, sobretudo, o artista enfatizou a maneira pela qual as mulheres são comumente tratadas na cultura moralista conservadora, com sua poesia e representação sobre as histórias de Maria Bueno.

No programa para a primeira montagem da peça (desenvolvido pelo artista no formato de um folheto, fig. 148, Anexo 6), Raul incluiu a provocativa frase: "Maria Bueno Deus é mulher, grato pelo sexto sentido" – palavras que ele viria a acrescentar no seu *Retrato de Santa Maria Bueno*, conforme tratado no próximo item. Essa pintura destoaria de outra produção do artista, usada por ele para compor a capa do impresso em questão: uma linoleogravura com o desenho rudimentar de um busto feminino (fig. 87) sem elementos que a identifiquem como a santa – a figura seria, talvez, apenas mais uma Maria, anônima como tantas outras.

Figura 87: Raul Cruz, gravura sem título ou Maria Bueno, 1987, Linoleogravura, 33x23 cm (imagem 8x7 cm).
Fonte: Levantamento de obras, *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

[763] CRUZ, Raul *et al*. Texto de *release* de Grato Maria Bueno. In: HELEINE, Marise. Op. Cit., 2 ago. 1992.

Na pequena imagem gravada em preto (produzida um ano antes da peça *Grato*), Raul Cruz compôs um retrato esboçado, no qual ele representou também uma moldura configurada por sequência escalonada de três retângulos tortuosos. Nessa, é possível perceber o traço cavado na matriz emborrachada, local que, ao ser impresso, deixa o branco do papel à mostra, em um efeito estético parecido com uma retícula de negativo fotográfico, ou cena sombria de filme expressionista alemão. E, assim como outras imagens produzidas pelo artista (gravuras e pinturas), é a ausência de tinta que forma a figura com cabelos longos posicionados atrás da orelha esquerda, caindo pela frente do tronco da moça. O rosto, definido por poucas linhas, está voltado para o canto inferior à esquerda da imagem, para onde os olhos da figura fitam, sugerindo certa melancolia. Outro aspecto causado pela forma "negativa" e simplificada em que a figura feminina foi composta, com trajes neutros, é a não definição de um tipo específico de mulher ali representada: Que idade teria ela? Qual seria seu tom de pele? Qual é sua situação socioeconômica? De que época ela é? Então, percebe-se que as indefinições da figura são relacionáveis com o histórico em aberto da personagem que inspirou o espetáculo.

Com isso, pode-se entender que a imagem escolhida para estampar o programa se mostra bastante coerente com a proposta dramatúrgica de Cruz e dos outros artistas da Cia das Índias, inclusive pela não caracterização dessa imagem como Maria Bueno. Talvez isso tenha sido um dos motivos para essa gravura ter sido mantida nos programas das outras montagens da peça, mesmo depois de Raul já ter pintado a sua versão retratística da santa. Outro provável fator seria pelo grafismo sintético da imagem, somado à expressividade do preto e branco, conveniente para a reprodução em folhetos, pois as impressões coloridas não eram tão acessíveis até o início dos anos 2000. De qualquer forma, o resultado estético contrasta com as imagens populares veiculadas da personagem curitibana, e também com a colorida pintura do artista referente a ela. A imagem impressa destoava até mesmo da própria peça teatral, na qual haviam referências mais explícitas à santa. A aproximação dessa imagem com as representações de Maria Bueno parece acontecer pela abertura interpretativa, característica de alguma forma mantida nas produções de Cruz, as quais têm coerência com sua proposta poética de compor "obras abertas", e também com o próprio histórico da personagem representada – sem dados oficiais, aberta a criações biográficas fantasiosas.

Para além do programa, com carga nostálgica, a peça referenciava visualmente as representações da santa e também conhecidas obras de artes, tanto nos figurinos quanto nos cenários. Em coerência com a proposta de fazer um espetáculo de dança-teatro, a direção de Raul valorizava os silêncios, que poderiam ser preenchidos por músicas e/ou a visualidade gestual das cenas. Nesse sentido, em uma das marcações coreográficas, as três atrizes

reproduziam as poses das três graças pintadas do quadro *A primavera* do Botticelli. O registro fotográfico dessa citação performativa da famosa pintura renascentista também compunha o programa da peça (fig. 148, Anexo 6). A referência cênica especificamente à imagem santificada da mulher surgia no final da peça, com Jaqueline Daher coberta com o simbólico manto branco[764] rendado da santa, deixando ver somente a cabeça e as mãos segurando uma rosa vermelha (fig. 89). Com isso, Raul parecia transportar a plateia para dentro do cemitério, fora "do mundo comum, cotidiano e profano e aproximar-se do além", pois estar nesse lugar em que a vida encontra com a morte "é aproximar-se de outro mundo, onde a virgem-prostituta reina soberana"[765]. Contudo, diferente do olhar da imagem escultórica no cemitério, que aponta para baixo, na versão de Cruz (interpretada por sua amiga-atriz), o olhar é direcionado ao alto, mas sem deixar de ser um tanto melancólico.

Figura 88: Fotografia da parte da capela mortuária de Maria Bueno. **Fonte**: (asnovidades.com.br).
Figura 89: Raul Cruz, cena de *Grato Maria Bueno*, 1988. **Fonte**: Foca Cruz (2008).

[764] "Sob este aspecto, a imagem de Maria Bueno vestida de noiva em seu caixão nos remete a Core. A mitologia grega conta que a jovem deusa Core foi, num momento de total desamparo, raptada e tragada ao reino dos mortos pelo deus Hades, representando, simbolicamente, o lado abissal do macho hostil e violador. Maria Bueno foi vítima de seu "amante demoníaco", uma figura que se faz presente em outras sagas e sonhos e que salienta o aspecto dual do masculino. A forma como essa bipolaridade se apresenta no embate eterno entre feminino e masculino". LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 178.

[765] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 182

Nessa clara alusão à imagem de Maria Bueno na sua capela mortuária[766], Raul complementou a cena aumentando a altura da figura, numa possível sugestão de altivez, em contraste com a cadeira vazia (parece emprestada de pinturas-desenhos iniciais do artista) que faz companhia à santa, como se estivesse à espera de alguém (um devoto, ou um novo amor?) Ou, ainda, poderia estar ali apenas para reforçar a solidão da mulher santificada e isolada de todos por uma redoma (real ou simbólica) que a protege, mas também a aprisiona, ou até sufoca. Com essa cena, surge o questionamento: não teria sido melhor ela ter permanecido como "uma mulher normal", porém "liberta" para dançar e namorar? Esses momentos sem falas na produção teatral de Cruz aparentam funcionar como brechas à interpretação, um convite para deixar fluir, ser conduzido pela subjetividade, similarmente aos silêncios visuais das áreas vazias, ou da narrativa em aberto, presentes em suas pinturas, desenhos e gravuras. Segundo relatos de Letícia Guimarães (uma das atrizes da peça), na concepção de Raul Cruz a peça Grato Maria Bueno "deveria ser uma brisa", uma vez que sua intenção seria compor "apenas um agradecimento".[767]

Após a primeira temporada em 1988, na véspera de finados daquele ano uma reportagem de Gelda Lorena trazia a manchete com letras garrafais: "MARIA BUENO. CADA VEZ MAIS VIVA"[768]. Provavelmente, parte dessa percepção da presença viva da *santa de cemitério* naquele período teria sido por conta da produção teatral de Cruz – ao menos no meio jornalístico cultural – visto que a Cia das Índias e sua peça *Grato Maria Bueno* foram amplamente noticiadas pelos jornais locais meses antes. De outra parte, é interessante observar a comparação feita por Raul, publicada em outra reportagem jornalística de Marise Heleine: "temos uma Carmem verdadeira". A argumentação do artista, era que "como Carmem, de Bizet, Maria Bueno era uma mulher sensual, com o mesmo perfil e traços de temperamento semelhantes à espanhola. As duas amaram homens chamados José e por eles foram mortas, vítimas de crime passional. Mas Maria Bueno foi real". Essa reportagem (também por ocasião da terceira temporada de *Grato*, em 1992), foi veiculada, não por acaso, com a foto do artista junto à sua versão de Salomé, com a sugestiva legenda: "Raul Cruz, diretor de mil e uma artes..."[769]. Essa publicação correlacionando Maria Bueno a mulheres eternizadas por suas atitudes

[766] O manto branco rendado da imagem na capela mortuária de Maria Bueno tem sido substituído por variações de cor, formato e tipo de material. Nos dias atuais a imagem está vestida por um manto azul menos volumoso do que na foto, e a abertura frontal deixa ver parte do corpo da estátua.
[767] GUIMARÃES, Letícia. *Apud* MAFRA, David. Op. Cit., 2001, p. 53.
[768] LORENA, Gelda. Maria Bueno. Cada vez mais viva. *Correio de Notícias*. Curitiba, 1º de nov. 1988.
[769] CRUZ, Raul *et al*. Texto de release de Grato Maria Bueno. In: HELEINE, Marise. Op. Cit., 2 ago. 1992.

corajosamente liberadas e marcadas pelos desfechos trágicos em suas vidas, demonstram traduzir um imaginário culturalmente construído. Isso parece estar implicado na percepção de Raul Cruz sobre Maria Bueno, assim como na percepção das outras pessoas, num processo que se recria continuamente. Assim, pode-se aventar que a versão performativa de Maria Bueno produzida por Raul e seus parceiros artísticos carregava intrinsecamente esse imaginário de poder feminino em sua bagagem memorativa. Todavia, outro dado perceptível nessas comparações é a busca por validação da relevância da personagem local em comparações com personalidades de âmbitos considerados mais importantes, nacional e mundial.

Pondera-se, então, que a escolha de Raul Cruz em pintar o retrato de Maria Bueno seguiria motivação semelhante à que determinaria a escolha da personagem como tema para a peça *Grato*, e a imagem emoldurada da pintura parece concentrar a experiência teatral que a antecede. Outro fator a ser considerado é que a potência das linguagens performativas como experiência artística está na sua duração momentânea, enquanto uma pintura de retrato provoca a experiência pela presença da imagem eternizada no quadro. Em outras palavras, estas linguagens artísticas se relacionam com o expectador de maneiras diferentes, mesmo que possam estar relacionadas entre si. Pois, como percebe Hans Belting "as imagens não estão simplesmente ali, mas chegam com uma *mise-en-scène* predeterminada, que também inclui um lugar predeterminado para sua percepção, o qual elas guiam por meio de performance"[770]. A concepção desse autor parece aproximada da percepção atrelada ao *espectador no quadro* de Wollheim. Do mesmo modo, a ideia de que a figura no quadro sugere estar no meio de uma ação parece condizer com a intenção de Cruz, pois, em resposta para Izabella Zanchi, ele manifestou seu desejo de produzir imagens que ficassem em constante atuação nas telas[771], e condiz com a maneira dele expor o *Retrato de Pierre Rivière* sozinho numa sala do museu. Em vista disso, retoma-se a questão sobre o que pode ser percebido na maneira como Cruz representou pictoricamente essa personagem proveniente do imaginário curitibano.

[770] BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*. UERJ, Rio de Janeiro, vol. 1, n8., 2005, p. 73.
[771] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit., 1º mai. 1988. p. 19.

O quadro como um palco-altar: "Retrato de Santa Maria Bueno"

Figura 2: Raul Cruz, *Retrato de Santa Maria Bueno*, 1989, tinta acrílica sobre tela 70x60 cm.
Fonte: Catálogo do *Projeto Raul Cruz* (1994). Acervo da família do artista.

Após discorrer sobre as narrativas atribuídas a Maria Bueno e a respeito das formas representativas da personagem retratada por Raul Cruz, somadas às análises da produção cênica do artista dedicada à santa, numa segunda mirada do *Retrato de Santa Maria Bueno* (semelhantemente ao ocorrido com versão retratística de Rivière), tende-se a perceber mais nitidamente a forma representacional da figura mitológica curitibana realizada por Cruz (fig. 2). Neste ponto, o quadro elucida associações dessa pintura com outras produzidas pelo artista, observadas neste estudo, assim como percebe-se uma rede de conexões dessa obra com as análises estabelecidas até aqui. Também fica mais clara agora a representatividade desse retrato em conformidade com a trajetória de Raul e o conjunto de sua obra. E, tendo visto sobre a sua maneira de produzir obras com o intuito de provocar o observador, cabe, portanto, avançar nas análises sobre a forma em que o artista apresenta essa figura controversa no espaço da tela de uma pintura retratística. Neste sentido, algumas questões sobre a imagem parecem ter respostas já sugestionadas, pois, sabendo-se mais sobre as histórias da personagem, imagina-se a simbologia da representação da mão marcada junto ao peito, ou da sua santificação na tela e no título. Contudo, convém detalhar melhor estes pontos e outros suscitados por questões ainda à espera de possíveis argumentações: Qual seria o sentido da frase "Deus é mulher...", inscrita sobre a fita que guarnece a figura? Como desvendar o misterioso olhar desta mulher pintada na tela? O que é possível ser percebido na maneira em que Raul Cruz representou uma versão da figura de Maria Bueno?

No entanto, antes de tratar a respeito do representativo retrato da santinha de Curitiba, é importante situar esse quadro em relação à versão retratística de Rivière. Sobre os estes Emerson Persona ponderou:

> Não é de se estranhar que Raul se aproxime de Maria Bueno, assim como ele o fez ao se aproximar de Pierre Rivière [...], uma vez que ambos são figuras trágicas, deslocadas socialmente, incompreendidas ao seu tempo. [...] e de ambos os personagens não se sabe ao certo a aparência [...] mas Raul arrisca em produzir, afirmar a existência dessas personagens, iconicamente.[772]

Apesar das perceptíveis semelhanças entre esses dois personagens, como observado pelo autor, é interessante sublinhar uma distinção entre eles. Pois, se no processo de elaboração de uma fisionomia para Rivière não haviam referências visuais em que Raul pudesse se inspirar, por outro lado, para compor uma imagem pictórica retratando Bueno, o artista curitibano teria acesso a vários parâmetros imagéticos representativos da santa local (observados nos itens anteriores). Ou, melhor dizendo, apesar de não haverem registros fotográficos da imagem de

[772] PERSONA, Emerson. *A imagem de Maria Bueno na representação artística de Raul Cruz*. Dissertação 126 f. (Mestrado em Tecnologia e Sociedade). UTFPR. Curitiba, 2017, p. 101.

Maria Bueno (assim como no caso do jovem francês), sabe-se que Cruz teve contato com as imagens populares dela, devidamente evidenciadas na peça *Grato*. Entretanto, por mais que essa produção de imagens tenha influenciado Raul, supõe-se que a sua liberdade poética na elaboração de uma interpretação da personagem arquetípica deve ter sido preservada. Isso teria ocorrido também devido a sua história da moça ter ficado em aberto, e pelo fato de existirem diferentes maneiras adotadas para representar Maria Bueno. E, devido à atenção dedicada a essa personagem pelo artista, somada à importância atribuída por Cruz às obras relativas à santa local, as análises sobre esse quadro demandam mais espaço neste estudo.

Figura 90: detalhe da mão do *Retrato de Santa Maria Bueno*, de Raul Cruz.

Nesse sentido, um ponto de tenção a se analisar na interpretação imagética de Maria Bueno por Raul Cruz, é a inclusão da mão direita da mulher santificada, marcada com um "X" pintado em vermelho e precisamente posicionada no simbólico lugar do coração (no lado esquerdo do peito, fig. 90). Conforme lembrado por Jean-Luc Nancy, a mão num retrato, por si só, já "exprime um pouco do sujeito"[773], e, nesse caso, Raul pode estar se reportando aos talhos que a personagem teria nas mãos. Porém, mais do que isso, a marca que remete a cortes sangrando

[773] Tradução de: *las manos [...] que organizan, también, sin ninguna duda, algo del sujeto*. NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 19.

se mostra como a memória dos ferimentos sofridos pelo ato homicida, deslocados pelo artista para estar junto ao "peito apertado", no coração partido da retratada. Ou seja, nesse gestual da figura, Raul sinaliza para um outro tipo de ferimento: o dolorido sentimento de amor machucado pela desconfiança do seu amante e assassino fardado, o qual teria agido pela "dor de ciúme" (como ressaltado na poesia de Cruz). Dessa forma, Raul evitou recursos apelativos, ou que pudessem associar impotência à figura. E com isso a representação abre-se a outra simbologia possível para esse "X" (também presente em outras obras do artista), relativa à conjuntura sociocultural na qual Bueno viveria como uma mulher "marcada" por seu comportamento *infame*, e, portanto, predestinada a ter um triste fim. Essa sua postura liberta, de "mulher da vida" também está sugerida na representação dessa mão com unhas pintadas em vermelho. Interessante observar que essa forma de Cruz simbolizar o histórico da santa local na sua mão aproxima esse retrato das pinturas de figuras sagradas, as quais têm sua santidade e seus martírios representados em suas mãos. Especialmente nas conhecidas representações católicas de Jesus mostrando em suas mãos as chagas de sua crucificação, seu martírio, ao passo em que sua mão direita é representada em posição de bênção. Essa característica performativa do personagem bíblico, o "filho de deus", segue um formato icônico (antecessor do retrato renascentista) e remonta o período bizantino, quando surge a figura do Cristo Pantocrator, que incluiria essa imposição de mãos no repertório de imagens católicas (fig. 154 e 155, Anexo 6).[774]

Então, ao representar simbolicamente a trágica trajetória da santa por meio de uma "chaga" sobre sua mão junto ao peito, Raul preferiu não destacar a violência sofrida por Maria Bueno (semelhantemente à sua versão de Rivière). Considerando que ele poderia tê-la retratado no momento seguinte à sua morte, com o pescoço degolado, sua cabeça separada do seu corpo desfalecido, se esvaindo em sangue. Essa cena teria, certamente, causado expressivo efeito no espectador, mas fugiria do enfoque do artista e de sua maneira compositiva. Tendo isso em vista, percebe-se que na versão retratística de Maria Bueno pintada por Raul Cruz, a mão é um elemento compositivo com certo destaque no quadro, também por parecer um pouco desproporcional e com seus dedos entreabertos junto ao corpo, como a representar performaticamente sua condição social e o crime passional que ceifou sua vida. O clima mórbido no quadro é reforçado pelos elementos do ambiente vazio sugerido pelo fundo neutro, o qual é rompido pelos adornos que remetem a coroas mortuárias com uma fita contornando os limites superiores da pintura, sustentada nos cantos por crisântemos amarelos (flor típica de cemitério) posicionados sobre uma área escura do fundo, a qual remete um portal. Essa parte

[774] BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2010.

se sobrepõe ao retângulo vertical central preenchido em azul, o que parece configurar uma abertura para outro espaço: para o céu (como sugerido pela cor), ou, quem sabe, para o "outro mundo". Também nesta pintura, Raul Cruz assina no canto inferior esquerdo invadindo a área do braço da figura, e com isso marca sua autoria e presença nesse retrato.

A composição do quadro é bem estruturada e centralizada na figura com roupa discreta em tonalidade bege esverdeada, com decote que deixa parte do seu colo à mostra, prolongando o pescoço, e definindo suavemente suas formas em uma sutil caracterização do corpo feminino. Seria isso uma leve alusão à sensualidade atribuída pelo artista à personagem descrita como uma "morena bonita", comparável à Carmem, de Bizet, como citado por Raul no jornal?

Afora isso, a posição frontal da figura é semelhante àquela em que os defuntos são posicionados nos caixões, e o espaço representado suscita certo mistério. Com isso, o retrato pode ser percebido como uma sacralização mortuária, numa evocação da *santa de cemitério* como se estivesse no interior de sua própria capela, ou num sarcófago ancestral. E, o fato de Maria Bueno ser cultuada em ambiente fúnebre, abrigada pela conjuntura mística de seu túmulo, parece ter inspirado o artista na elaboração da fita a contornar a figura, a qual serve de suporte para suas palavras votivas. Nessa inscrição, Raul abdica de sua costumeira grafia indecifrável para explicitar, ao longo da faixa no quadro, quem é a retratada e qual sua condição enquanto figura divinizada.

> *Maria Bueno Deus é mulher*
> *Maria Bueno grato pelo sexto sentido*
> *Maria Bueno Deus é mulher*

Essas palavras já estavam presentes no programa da peça, como mencionado, o que índica o alinhamento entre as duas obras do artista. E ao escrever na pintura, Cruz utiliza um recurso comum ao gênero retratístico, conforme pontuado por Nancy:

> Como é apresentada a identidade desta figura autônoma? Na maioria das vezes, pelo título: Retrato de ... [...] Em certas ocasiões o nome aparece no próprio quadro, costume bem mais antigo e não frequente, [...] o que pode responder a uma intenção deliberada. Mas nestes casos a imagem pode ser acompanhada por uma inscrição relativa, por exemplo, à glória e aos méritos do caráter, também à verdade ou à fidelidade da própria representação, isto é, à glória da pintura: de sua autonomia.[775]

Com base nessas observações, pode-se dizer que o artista confirmara seu propósito de adotar o formato representacional. Pela menção no título, e por escrever na pintura como recurso

---

[775] *¿Cómo es presentada la identidad de esta figura autónoma? La mayoría de las veces, por el título: retrato de ... […] Em ocasiones, el nombre figura em el propio cuadro, costumbre más bien antigua e infrecuente o que [...] puede responder a una intención deliberada. Pero em estos casos el cuadro puede ir acompañado de una inscrición concernente, por ejemplo, a la gloria y los méritos del personaje, o bien a la verdad o fidelidad de la representación misma, es decir, a la gloria de la pintura: de su autonomía...* NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 21.

não só para identificar a retratada, mas, sobretudo, para testificar as características de fascínio da personagem e do próprio quadro, afirmando-o como objeto autônomo, com caráter de culto equiparável a um ex-voto, e também cultuável como um altar. A aparente intencionalidade de Cruz é outro fator de aproximação de seu quadro com os antigos ícones bizantinos cultuados como "imagens santas"[776]. Esses ícones, segundo Hans Belting, "pareciam capazes de agir, pareciam possuir *dynamiz*, ou um poder sobrenatural", além de que, essas imagens antigas "representam um culto local ou a autoridade de uma instituição local". Belting observa ainda que, mesmo depois, "nos tempos modernos, os símbolos locais de uma comunidade pouco perderam de sua força psicológica"[777]. Percebe-se, com isso, que esses aspectos de culto das imagens de santos locais, assim como o poder de criação de novas crenças a partir da veneração a alguém ou algo, pouco mudou em essência desde a antiguidade, e era tema ancestral de visível interesse para Raul Cruz. A semelhança no tratamento da pintura de Maria Bueno com os ícones mencionados por Belting estaria no simbolismo empregado às mãos, mas é perceptível também na maneira representacional da figura, com rigidez nas formas definidas por contornos bem marcados e pela frontalidade da santa na imagem pintada pelo artista (posicionamento usado sobretudo em representações de Jesus, como nas figuras 155 e 156, do Anexo 6).

Porém, mais do renovar as imagens sagradas da idade média, essa versão pictórica da santa de Curitiba em certa medida aproxima-se da forma em que Andy Warhol produziu retratos icônicos da diva Marilyn Monroe sobre fundo dourado (também de certa forma retomando o culto às imagens sagradas, fig. 157, Anexo 6). Dado que, conforme observado por Heiner Bastian, nos retratos das atrizes hollywoodianas produzidos pelo artista norte-americano, "a aura de idolatria totalmente afirmativa já se destaca como um estereótipo de uma expressão de estilo de vida, de 'estilo de consumo' [...] Nessas obras, os hiperícones do *Pop* se transformam em ícones do vazio demoníaco; A noção de 'beleza' de Warhol não pode ser imaginada sem tragédia"[778]. Essa espécie de retrato de imagem representando a cultura de idolatria e do consumo (especialmente no caso dos norte-americanos), evoca o valor do sagrado por meio das características mundanas. Entretanto, em seus retratos de Marilyn, Warhol parece representar a trágica e fascinante história da bela mulher liberada (tida como símbolo sexual), e com isso tratava do culto à figura da morta, logo após a notícia do seu suicídio. Dessa forma, parece

---

[776] BELTING, Hans. Op. Cit., 2010, p. 4.

[777] BELTING, Hans. Op. Cit., 2010, p. 12; 5.

[778] Tradução de: *the aura of utterly affirmative idolisation already stands as a stereotype of a 'consumer-goods style' [...]. In these works the hyper-icons of Pop turn into icons of demonic emptiness; Warhol's notion of 'beauty' cannot be imagined without tragedy*. BASTIAN, Heiner (org). *Andy Warhol Retrospective*. Cologne: Tate Publishing, 2001, p. 28.

plausível a possibilidade de relacionar a busca de Raul Cruz por representar "**o belo que dói**" com essa produção retratística de Andy Warhol. E, assim, essa intencionalidade do artista curitibano estaria apropriadamente traduzida pela figura de uma mulher que, "é deus", com suas dores de amor fatal martirizadas – a paranaense Maria Bueno.

Retomam-se, com isso, as referidas frases no retrato da personagem, nas quais o pintor não a chama de *Santa*, como ele fez no título do quadro. Outrossim (ou até mais do que isso), de maneira honrosa/celebrativa, Raul evoca sacralidade à figura ao declarar que "Deus é mulher". Contudo, essas palavras intrigam quanto ao sentido que isso teria para Cruz, e abrem para diferentes leituras. Desse modo, a afirmação de deus como mulher, incita uma revisão de gênero na palavra atribuída ao *sublime*. Por conseguinte, assim como a peça, o retrato da santa é relacionável a questões feministas em oposição à construção da supremacia masculina nas relações de gênero (presente nos dogmas das religiões). Nada obstante, ao deixar esta questão subentendida Cruz evita a situação levantada por Judith Butler: "fazer referência às mulheres para fazer reivindicações representativas em nome delas", visto que, segundo a autora "o 'nós' feminista é sempre e somente uma construção fantasística"[779]. Afora isso, a ideia do *criador supremo* como um sujeito feminino está presente em algumas culturas, e também foi abordado por outros artistas. Ora, Raul provavelmente percebia que a definição de *Deus* deriva da hegemonia masculina heteronormativa e, portanto, é suscetível a revisões. Uma vez que,

> ninguém, a rigor, é proprietário de Deus, nem do alfabeto. Não há patente de invenção. As facilidades enganosas da rubrica e do *flash* deveriam ceder lugar ao trabalho do signo e à paciência das coisas. Jesus, o Filho, viu-se atribuir, *a posteriori,* uma data de nascimento, mas em que data de qual calendário devemos situar o aniversário do Pai e do cuneiforme?[780]

Neste texto, Debray lembra (com certo sarcasmo) a respeito das diferentes construções humanas do divino, que acontecem principalmente por meio das linguagens narrativas e imagéticas. Tudo somado, quem sabe possa-se dizer que Raul Cruz teria subvertido o gênero atribuído ao "divino" num sentido de empoderamento feminino, aproximado do que tem sido utilizado mais recentemente[781]. Essas questões estariam inseridas na sua vontade de abordar a respeito dos aspectos sociológicos nos cultos devocionais, conforme ele indicou ao falar sobre seu interesse na "relação entre a sociedade moderna e a religiosidade". Afora isso, ao escrever "Grato pelo sexto sentido", Raul retoma a referência às inscrições votivas junto ao túmulo de Maria Bueno, similarmente ao que ele fez no título de produção cênica. Contudo, ressaltando o sentido

---

[779] BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 245.
[780] DÉBRAY, Regis. Op. Cit., 2004, p. 98.
[781] Um exemplo atual de inversão do gênero atribuído a deus é o álbum da cantora Elza Soares: *Deus é Mulher*. SOARES, Elza. *Deus é Mulher*. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2018.

extramaterial, e, com isso, possivelmente valorizando a subjetividade envolvida nas crenças.

Por outro lado, a forma em que Raul compõe o cabelo da moça é o elemento visual que torna a figura feminina reconhecível como sendo a santa curitibana, pois esse é o aspecto de maior proximidade com as diferentes imagens dela em circulação. Isto é, o artista manteve na pintura a mesma continuidade representativa já estabelecida entre as existentes: pintou a santa com penteado comportado um pouco volumoso (como preso num coque fofo) que deixa a testa parcialmente à mostra entre o contorno ondulado do cabelo, sem definir os fios e mechas, mas preservando leve associação ao popular "busto de gesso" (mencionado em sua poesia), imagem pela qual Maria Bueno é mais popularmente cultuada. Porém, similarmente à produção teatral, no quadro o artista valoriza a sua percepção de que a santa foi uma mulher "comum", e abre para outras associações ao estabelecer afastamentos da costumeira representação da personagem ao delineá-la com feições bem marcadas definindo a estrutura óssea da sua face, quase masculinizada, algo cadavérica. Aspecto reforçado pela cobertura do rosto com camada de tinta branca e sombreamentos rosa avermelhados, o "carmim de passar no rosto" (como descrito por Cruz), especialmente nas faces afundadas e no limite do rosto com o pescoço. Nesse local, abaixo de seu maxilar, a tinta avermelhada começa mais intensa para diluir-se em tons mais claros ao longo do pescoço, numa possível alusão sutil ao ferimento fatídico que a personagem sofrera.

Todavia, a morbidade se mostra mais saliente no tratamento esbranquiçado no rosto, parece escondê-lo por baixo de uma máscara, o que pode ser uma possível indicação do branqueamento nas representações da santa. De acordo com Emerson Persona, "podemos pensar que esta pele pálida, branca [de Maria Bueno na pintura de Raul Cruz] é a pele de toda uma tradição de representação nos santos das imagens santas que o artista vivenciou", mas que "também fala do corpo translúcido, como uma alma etérea quase espectral"[782]. Assim, a cor da pele sob a máscara de tinta parece não ser uma questão nessa representação de Bueno – mais que isso, o artista intencionaria uma aparência mística e fantasmagórica, numa representação partindo da construção mítica para a personagem assassinada.

Considera-se, então, que Cruz retratou Bueno morta no passado, mas presente no quadro, talvez na condição de espírito, ou no limiar entre a vida e a morte. Esse contraste é evidenciado no rosto da santa, com expressão vibrante, porém calma. E sua maquiagem carregada – usualmente associada às prostitutas – provoca estranhamento (um tanto aterrorizante) pelo predomínio dos tons avermelhados: nos lábios finos com batom encarnado; no desenho das sobrancelhas finas e arcadas, que delimitam as pálpebras sombreadas em amarelo; no local do nariz sem volume aparente, apenas com uma ideia de ferida sugerida pelas linhas arranhadas

[782] PERSONA, Emerson. Op. Cit., 2017, p. 100.

na tinta (a frequente técnica de esgrafito utilizada por Cruz). Dessa forma, sua expressão está impregnada por um ar de mistério, potencializado pelos seus olhos que são contornados em preto e a íris azulada, em contraste às pequenas pinceladas em branco vívido que marcam o brilho no seu olhar. O rosto, e sobretudo os olhos, como local de convergência, impõe ao espectador um magnetismo sedutor e desconcertante, uma vez que ao olha-la sentimo-nos encarados. Essa sensação é descrita por Nancy, segundo o qual,

> antes de qualquer outra coisa **o retrato olha**: não faz mais do que isso, e nisso este se concentra, se envia e se perde. Sua "autonomia" reúne e aglutina o quadro, o rosto todo, no olhar: esta é a meta e o lugar da autonomia. A pintura do olhar não pode ser somente sua imitação; ou melhor, no olhar pintado a pintura torna-se pintura, e no final das contas toda pintura torna-se o que ela pinta, isto acontece sempre, sem dúvida, a partir do olhar; o que quer dizer, em um mesmo movimento, a partir do olhar de onde sai a pintura e a partir do olhar que esta torna-se a pintar-se[783].

Com base nestes escritos, pondera-se que, em certa medida, a figura pintada por Raul Cruz passa a ser ela própria uma personagem que olha profundamente – logo, tem-se a impressão de que a pintura deixa de representar, ela é. Por conta disso, ao estar diante do quadro defronta-se com várias coisas ao mesmo tempo: trata-se de um retrato de Maria Bueno, mas não é mais exatamente a personagem de que se tem conhecimento, visto que o retrato parece propor outro tipo de fascínio. Já que, conforme abordado, o quadro em si se faz presente como objeto autônomo de arte. Nota-se, então, que a visualidade do *Retrato de Santa Maria Bueno*, por um lado, diferencia-se tanto das imagens associadas à personagem, quanto do espetáculo *Grato Maria Bueno* do próprio artista. Por outro lado, a figura de Bueno elaborada por Cruz conserva as características conferidas na produção visual, e, como mencionado, o quadro parte da mesma intencionalidade e concepção desenvolvidas na peça analisada: tratar sobre a *santa de cemitério* valorizando seu lado humano, ainda que santificada. Outro ponto em comum entre essas duas obras de Raul Cruz é sua almejada relação dialógica com o público, o que transpassa toda a produção do artista.

Por esse aspecto ser tão valorizado por Cruz, entende-se que a preocupação dele em provocar o espectador seria um ponto essencial para conceber uma obra, e talvez tenha sido um dos interesses do artista em produzir obras performativas. Pois, nas linguagens envolvendo os corpos em ação, tem-se contato direto com os espectadores, possibilitando que se acompanhe as reações das pessoas, com as propostas artísticas. E ao produzir essas pinturas com figuras

---

[783] *Antes que cualquier otra cosa, el retrato mira: no hace más que eso, y em eso se concentra, se envía y se pierde. Su "autonomía" reúne y aglutina el cuadro, el rosto todo, em la mirada: ella es la meta y el lugar de esa autonomía. La pintura de la mirada no puede ser solamente su imitación; o, más bien, em la mirada pintada la pintura deviene mirada, y si al fin de cuentas toda pintura devine lo que ella pinta, esto sucede siempre, sin duda, a partir de la mirada; lo que quiere decir, em mismo movimiento, a partir de la mirada de donde sala la pintura y a partir de la mirada que ella deviene al pintarla*. NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2012, p. 70-71.

humanas, Raul demonstrava conciliar suas experiências teatrais aos seus quadros, ainda que os personagens não tenham os corpos dos atores para interpretá-los, esses têm as imagens pintadas. De acordo com Hans Belting, na representação retratística de uma figura humana existe uma correspondência entre o invisível (o corpo ausente) com um "corpo aparente", os quais "formam uma unidade Medial".

> Os artefatos imaginais que representam seres humanos dissolvem esta unidade somática e trocam o corpo por um suporte artificial, no qual ele é fisicamente separado da sua imagem. O que no caso se manifesta no próprio corpo, no outro delega-se em corpos técnicos, que dominamos meios. Nesta transposição surge, como se sabe, o défice do emudecimento. Toda a corporificação em suportes técnicos/inorgânicos (estátuas, pinturas, fotografias, etc.) perde a vida própria do meio natural e exige, por isso, uma animação, que era ritualizada nas práticas mágicas mas que ainda é praticada pelo espectador de hoje através da empatia e da projeção.[784]

Nesse sentido, o rito teatral da peça *Grato* parece ter sido transposto por Cruz para a linguagem pictórica, e, apesar do consequente emudecimento, a imagem no quadro nos diz muito, carrega intrinsicamente a performatividade cênica, o que pode ser percebido tanto na versão retratística de Bueno quanto de Rivière (aspecto que foi evidenciado na conhecida situação solitária do quadro em uma sala expositiva).

Logo, para analisar como o *Retrato de Santa Maria Bueno* pode despertar uma relação de empatia e/ou projeção do observador, é preciso dispensar mais tempo e olhar mais acuradamente a imagem pintada, conforme a proposta de Richard Wollheim de "ver em" – o qual, como visto, desencadeia o efeito *dual*. No caso do referido retrato, tal fenômeno pode ser observado especialmente no rosto e na mão da figura (fig. 90 e 91). Pois, nestes dois pontos de tensão da pintura, para onde o olhar tende a ser conduzido, Cruz deixou evidente a sua fatura. Dessa forma, ao olhar o rosto da personagem, percebe-se que ela está maquiada com traços bem delineados, com olhos destacados em preto e a boca em vermelho sangue – mas quase concomitantemente percebe-se a indefinição do nariz feita por ranhuras na tinta, e a sombra amarela nas pálpebras deixa transparecer a textura da tela. Entretanto, nada impede que uma das percepções prevaleça[785], como lembra Wollheim. Ademais, destaca-se que são também nestes dois pontos da pintura que Raul Cruz reporta simbolicamente ao comportamento sexual liberto da personagem e sua tragicidade, porém, sem explicitar os aspectos propagados sobre a santa. Por conseguinte, similarmente às outras obras dele, essa "*dualidade*" presente na pintura do artista parece promover a consciência sobre o seu fazer pictórico e reforça suas costumeiras intenções em promover um jogo visual investigativo para o espectador.

---

[784] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 49.
[785] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 47.

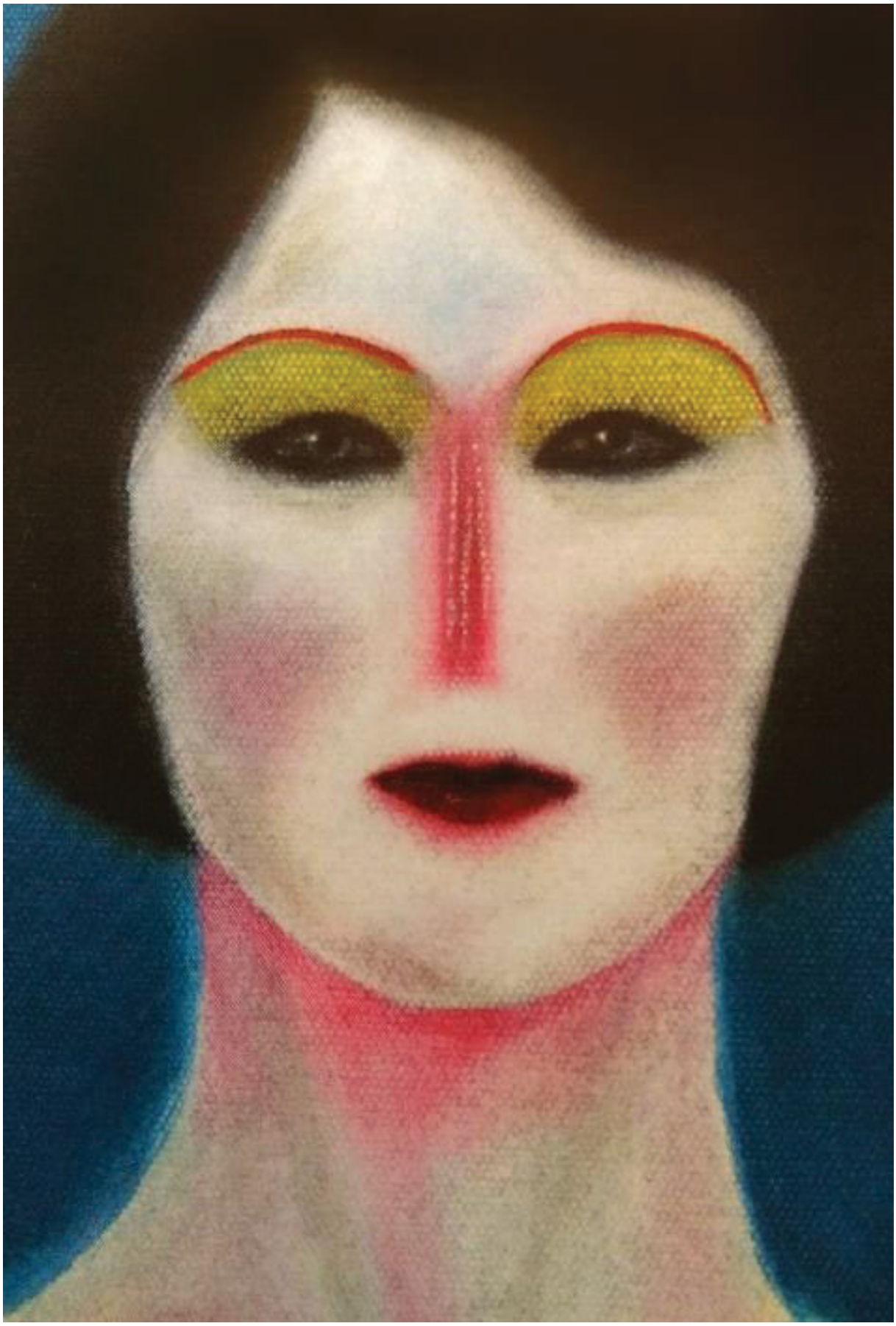


Figura 91: detalhe do rosto do *Retrato de Santa Maria Bueno*, de Raul Cruz.

Some-se a isso um outro fenômeno controverso causado pela maneira de representação adotada por Raul Cruz, sem pretensões verossímeis, nas quais fica claro o desprendimento da figura com a aparência real. Em compensação, essa parece cheia de verdade por meio de sua atitude, e, portanto, está preenchida por vida - convence o observador quanto à sua existência pela verossimilhança dos sentimentos reais, e não pela aparência.

Outro efeito estimulado pela longa observação de uma pintura, proposta por Wollheim, também observável no *Retrato de Santa Maria Bueno*, é a possibilidade de que o "espectador do quadro [externo] se identifica com o espectador no quadro [interno] e é por meio dessa identificação que obtém uma nova compreensão do conteúdo da obra"[786]. Isso ocorre pela imersão no espaço pictórico com fundo predominantemente neutro, e área negra como a emoldurar um nicho em tons de azul e a área iluminada próximo à cabeça compõe uma áurea suave que confirma a sacralidade da figura feminina isolada. Além de que esse vagar do espectador no quadro em direções múltiplas (para um lado e para o outro, para cima e para baixo, para dentro e para fora) possibilita que o espectador externo – conduzido pela ótica do espectador interno – atravesse o espaço cercado pela moldura e se posicione diante da retratada, que o encara, olho-no-olho, de maneira desconcertante. Esse efeito se mostra potencializado pela frontalidade da face da figura feminina na pintura, dado que, de acordo com Belting,

> o rosto frontal que busca o nosso olhar (tal como o faria um corpo vivo no encontro com o seu espectador, é, de certo modo, uma máscara que se separou do corpo, graças à aparência da reprodução pintada. Por detrás do retrato escondesse um rosto mortal, com o qual se há de comunicar através do Meio, na ocorrência, um rosto pintado com o retrato não é apenas documento, mas meio do corpo, na acepção de que excita e provoca o espectador a participar.[787]

A partir das percepções dos autores citados, os quais valorizam a correlação entre o espectador e a personagem retratada, é possível pensar a moldura funcionando como uma boca de cena de um palco, no qual a figura humana atua performativamente. Nesse sentido, a figura de Maria Bueno no quadro olha para o espectador em situação análoga às apresentações teatrais em que o espetáculo se propõe a estabelecer uma forma de interação com os espectadores, conhecida como rompimento da chamada "quarta parede" do palco. Com isso, observa-se, que "a moldura interessa à pintura"[788] de Raul Cruz, conforme lembra Eliane Prolik, pois, ela tem papel participativo na composição. Ou seja: ressalta o histórico gênero de retrato, reforça os limites interno e externo da pintura, fisga o olhar do espectador que tende a se posicionar paralelamente à figura, numa situação análoga ao olhar-se simetricamente diante de um espelho,

---

[786] WOLLHEIM, Richard. Op. Cit., 2002, p. 102.
[787] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 162.
[788] PROLIK, Eliane. Op. Cit., 1989.

comparação amplamente explorada por Hans Belting.

> Um espelho, contrariamente ao sentido do monumento ou do túmulo com o seu tempo indiferente, só capta imagens fugazes. [...] Entre o espelho verdadeiro, que só se usa por um instante, e o espelho da lembrança, que posteriormente os observadores experimentam através do retrato, abre-se uma contradição com raiz no retrato incipiente e matricial de que já Platão falava, ao afirmar que na recordação apenas se pode conservar um corpo que se tivesse visto com o próprio corpo.[789]

Contudo, este processo de projetar-se na figura, que remete à situação presencial vivida no corpo a corpo, costumeiramente ocorre de forma involuntária e sem que se perceba conscientemente. E esse parece ser o propósito de Raul Cruz ao elaborar personagens de caráter performativo, mesmo que o palco estivesse simbolicamente na abertura da moldura de um quadro. A proximidade entre os espaços cênicos e pictóricos era nítida na produção do artista, e foi assumida por ele em seu depoimento: "é como se o quadro fosse um palco e o palco uma grande tela"[790]. Essa teatralidade nos quadros remete ao uso cinematográfico de pinturas de retratos com personagens assustadoramente vivos (especialmente pelo olhar), em situações de terror e uma carga de ironia, com a característica "presença" de uma pessoa por meio de sua representação emoldurada. Entretanto, a ironia valorizada por Raul nas representações de Maria Bueno estaria nas suas contraditórias possíveis trajetórias de vida - uma mulher "normal" cultuada como santa em uma cidade que ele considerava conservadora. E ao adotar o consagrado formato retratístico o artista demostrou querer valorizar essa mulher "do povo" também com a intenção de agregar importância e respeitabilidade à sua figura, "valorizar esta contradição" local por ela incorporada, em continuidade à abordagem na peça *Grato Maria Bueno*.

Para além disso, o artista pintou a figura da santa curitibana com aspectos mórbidos, mas com os olhos vívidos que contrastam com suas feições. Logo, a personagem apresenta-se como um misto entre mulher santificada, fantasma do passado, espírito feminino e mulher sexualmente liberta. Desse modo, a representação da personagem se mostra de acordo com as observações de Andréia Lima quanto a relação compensatória junguiana entre consciente e inconsciente, apesar de que "na consciência coletiva, atributos de santa e prostituta encontravam-se, radicalmente, separados, com Maria Bueno, a psique procurou não anular o contraste ou superá-lo, mas juntar as duas imagens"[791]. Esse aspecto paradoxal que o artista queria valorizar surge no retrato da personagem, que afirma sua presença ressignificada pictoricamente por Raul Cruz como a corporificação da contraditória cultura curitibana. Ou

---

[789] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 165.
[790] CRUZ, Raul. *apud* GUIMARÃES, Mariângela. Recantos e figuras de Raul Cruz. *Jornal do estado*. Curitiba, 20 jun. 1992.
[791] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 181.

seja, ele representou Maria Bueno como a Santa Prostituta de Curitiba.

Com isso, o artista parece ter colaborado para a contínua ressignificação da expressão mítica de Maria Bueno, por meio de seu processo intuitivo-imersivo de produzir pinturas. De mais a mais, conforme visto, essa seria a proposta manifestada por ele e sua Cia das Índias: tratar sobre "o universal a partir do regional, o ser humano sob a ótica feminina, a mulher e seu universo"[792]. Essa intencionalidade da produção teatral demonstra-se transposta para a tela pintada por Raul Cruz, sobretudo por ele demonstrar nesse quadro um enfoque na expressão mítica atemporal da personagem feminina. Pois, como visto, na sua versão de Maria Bueno, o artista evoca as representações ancestrais e provoca o espectador.

Desse modo, essa imagem se mostra como no dizer de Furio Jesi, "o resultado da síntese operada na consciência entre conhecimento racional e incognoscível: síntese verificada graças ao diluir-se das características do conhecimento racional e do incognoscível os quais no limite dessa diluição atingiriam um estado diferente de seus dois estados originários e autênticos"[793]. Nestas considerações, o autor trata da correlação entre construção mítica e imagem, e aponta para a participação das artes visuais nas representações e construções daquilo que vem a ser considerado sagrado. Ou seja, a participação dos artistas na construção do imaginário sobre o divino, ou mítico. A esse respeito, em concordância com Jean-Luc Nancy, "o problema do mito é sempre indissociável do da arte, não tanto porque o mito seria uma criação ou uma obra de arte coletiva, mas antes porque o mito, como a obra de arte que o explora, é um instrumento de identificação. Ele é mesmo o instrumento mimético por excelência"[794]. Nesse sentido, retoma-se a observação quanto à elaboração imagética de Cruz na representação de Maria Bueno em uma espécie de sacralização mortuária, na qual nota-se a potência da pintura ao reportar à força da figura representada subjetivamente e associada às narrativas pré-existentes. Ou, como escreveu Jesi, ao considerar que a criação de mitos

> está condicionada por uma série de elementos psicológicos, sociais, econômicos, etc., e é apenas compreensível se se confrontam em profundidade os novos mitos com os mitos antigos: se, **por trás do mito aparentemente novo, se consegue descobrir o mito antigo, mesmo alterado ou invertido**. O quadro dos principais mitos de uma época permite traçar um diagnóstico clínico da sociedade (os mitos são geralmente, no mundo moderno, valores substitutivos: compensações de valores ausentes ou não percebidos).[795]

Essa descrição de Furio Jesi é parte da sua argumentação quanto às dinâmicas

---

[792] HELEINE, Marise. Op. Cit., 2 ago. 1992.
[793] JESI, Furio. Mito e linguagem. *Sopro*, Florianópolis, n. 33, ago. 2010, p. 02.
[794] NANCY, Jean-Luc. O mito nazista. In: NANCY, Jean-Luc; LACOUE-LABARTHE, Philippe. *O mito nazista: o espirito do nacional socialismo e seu destino*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 33-34.
[795] JESI, Furio. Op. Cit., 2014b, p. 88, grifo meu.

compositivas de sua teoria sobre a "máquina mitológica"[796]. E, a partir das colocações de Jesi, pondera-se que Raul Cruz representou Maria Bueno num aparente misto entre retratar e renovar as narrativas atribuídas a ela. E a potência dessa figura pictórica estaria também associada ao assumido nexo onírico do artista, e seu vínculo com o subconsciente. Este dado alinha-se com a percepção de Nancy sobre o mito como uma "potência de reunião das forças e das direções fundamentais de um indivíduo ou de um povo, a potência de uma identidade subterrânea, invisível, não-empírica. [...] A potência mítica é propriamente a do sonho, a da projeção de uma imagem com a qual nos identificamos"[797]. Observa-se, então, que ao retratar espontaneamente a figura sacralizada, por uma possível vontade de (re)construir mitos, Raul Cruz teria retratado a mítica feminina sustentada por narrativas santificantes. Contudo, ao conduzir um traçado narrativo imagético para a personagem, o artista utiliza mecanismos de construção mítica na sua representação de Maria Bueno, inclui na imagem de forma implícita as suas características múltiplas e contraditórias, as quais são observadas por Andrea Lima:

> Curitiba é herdeira da trágica divisão que a tradição ocidental faz do ser humano em um corpo separado de uma alma. A imagem de Maria Bueno vem compensar esta ruptura, e nos propõe que a contradição deve ser transformada em paradoxo. É uma imagem que nos fala da inteireza humana que tem a capacidade de unir as duas pontas da nossa feminina humanidade: a prostituta e a santa. [...] A saga de Maria Bueno, assim como qualquer outra construção mitológica, não é unívoca, mas sim ambígua e repleta de significado. Ela é parte da alma desta cidade e reflete suas qualidades anímicas: é fragmentada, nebulosa, confusa e portadora de inesgotável fonte de sentido. Como símbolo, seu sentido dependerá do olhar de cada observador e seu significado mais profundo será sempre inapreensível. Ultrapassando o mito, penetra nos mistérios da vida.[798]

Estas propriedades da construção mítica da personagem curitibana revelam-se na maneira como Raul Cruz elabora o retrato de Bueno, sobretudo ao retratá-la simbolicamente como representante da potência feminina, configurada por esta mulher com histórico conhecida por sua morte. Assim, a imagem de Maria Bueno no quadro se mostra enquanto o seu "corpo artificial", o qual, segundo Belting,

> pode ser chamado [de] meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência – que é a morte.[799]

---

[796] "A existência da máquina mitológica é empiricamente verificável: e isso não se pode dizer do mito; enquanto a fome de mitos é empiricamente verificável, não se pode ter nenhuma certeza empírica sobre a existência do objeto de tal fome; enquanto as mitologias são empiricamente verificáveis como produtos da máquina mitológica, a existência do mito se subtrai a qualquer verificação empírica". JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. Boletim de pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 14, n 22, 2014a, p. 51.

[797] NANCY, Jean-Luc. Op. Cit., 2002, p. 49-50.

[798] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 181; 183.

[799] BELTING, Hans. Op. Cit., 2005, p. 69.

A partir disso, pode-se dizer que com o *Retrato de Santa Maria Bueno*, Raul Cruz elaborou uma nova imagem icônica para a personagem assassinada, sem com isso negar as representações posteriores. Entretanto, ele valorizou outras expressões mitológicas que constituem sua saga simbolicamente marcada em sua mão expressiva. Dessa forma, esse corpo pictórico performativo da santa-prostituta está impregnado por uma paradoxal potência feminina, sua figura se apresenta no quadro como num jogo de sedução: liberada aos olhares, e disposta a corresponder fitando os observadores disponíveis para desvendar seus mistérios.

Nesse sentido, vale observar a posterior continuidade nos processos de revisão das histórias sobre Maria Bueno semelhantemente as que foram promovidas por Raul Cruz. Sobretudo as de cunho feminista com a valorização da personagem como "mulher normal" vítima da violência masculina por divergir dos padrões de comportamento sexual. Essas novas versões tornaram-se parte do processo de novas construções narrativas a respeito da santa,

> considerando que as imagens são historicamente interpretadas, segundo os grupos que as leem e as interpretam, a figura de Maria Bueno assume um novo significado no século XXI. De santa, passa-se a dar foco a Maria da Conceição Bueno, enquanto mulher, marginalizada, vítima do preconceito e violência masculina. Percebemos desta maneira um processo inverso ao que possibilitou a imagem de santa. Se no processo de santificação, a trajetória de vida é ocultada deixando de lado o seu caráter mundano e profano para dar espaço a sua sacralidade, podemos identificar na atualidade uma inversão de valores que se atenta justamente à historicidade de Maria Bueno, seu caráter humano e sua relação com a sexualidade e com a dominação masculina.[800]

E, como visto, esses mecanismos de inversão de enfoque nas narrativas míticas sobre a santinha de Curitiba ganhavam força nos anos 1980, com algumas reportagens jornalísticas e novas representações artísticas sobre a moça, das quais destacaram-se as interpretações de Bueno produzidas por Raul Cruz. Desse modo, as abordagens elaboradas na peça *Grato Maria Bueno* e no *Retrato de Maria Bueno* passaram a ser referência para algumas das outras produções artísticas posteriores relacionadas à personagem, as quais a associam às questões do "universo feminino", em especial no tocante às restrições impostas pela cultura de supremacia masculina, semelhantemente ao enfoque estabelecido por Raul Cruz. Ou seja, pode-se perceber que após a década de 1980 a saga de Maria Bueno continuou sendo revista e passou a ser também reverenciada como símbolo de resistência, como uma figura heroica cultuada por seu caráter ambíguo de santa-prostituta, conforme Andreia Lima comentou:

> Não há uma tradição de heroínas na mitologia ocidental. Maria Bueno, no entanto, é uma representante do heroico feminino**,** cuja ênfase reside não na força física, mas no conceito arcaico de honra. [...] As diferentes versões lançam sobre o episódio do assassinato de Maria Bueno o tema da dignidade: ela morre ou em defesa da sua castidade ou do direito de agir livremente. A sua saga manifesta vários aspectos do arquétipo do herói: a origem improvável, o amadurecimento precoce, a prova final,

[800] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 432.

> efeitos póstumos e milagres. [...] Nesse sentido, as provações de Maria Bueno são comuns, mas heroicas: uma mulher solteira, pobre e sem família, que ganha o seu sustento por meio das ocupações profissionais que à época se abriam ao público feminino: doméstica, lavadeira e prostituta.[801]

Esse poder feminino heroico pelo enfrentamento em sua trajetória foi evocado por Cruz, e parece ser um aspecto de sua obra (re)evocado no século XXI, em eventos urbanos engajados, como a *Marcha das Vadias*[802] e *Gilda convida Maria Bueno*[803]*,* em que ela foi eleita como personagem feminina icônica, porque se "pressupõe que Maria Bueno constitui em si duas representações, a da santa e a da prostituta. Se, socialmente, estas parecem divergir, no âmbito das relações humanas são complementares por estarem vinculadas à uma terceira representação: a da mulher, do feminino"[804]. E provavelmente por isso algumas participantes desses eventos referenciaram a santa local, como numa inscrição de cartaz que convocava e afirmava: "Maria Bueno protege as vadias de Curitiba" (fig. 92 e fig. 158, Anexo 6). No *Gilda convida Maria Bueno*, houve a apresentação da cantora Melina Mulazani caracterizada como a figura da santa pintada por Cruz (fig. 159, Anexo 6). E na *Marcha das Vadias*, em Curitiba, utilizou-se uma reprodução impressa da pintura carregada como um cartaz-estandarte, como pode-se conferir nas fotografias (fig. 92 e 93). Esse último episódio também foi observado pelas pesquisadoras Serafim e Piccoli, as quais comentaram sobre a recente representatividade de Maria Bueno pela "utilização de sua imagem":

> Maria Bueno virou cartaz na Marcha das Vadias de Curitiba em 2011, movimento feminista que luta pela liberdade sexual feminina e pela não violência contra as mulheres. O fato de ser conhecida também como a Santa Prostituta, o caráter ousado e libertário que se atribui a ela, com certeza são argumentos de peso para que seja alçada à condição de "feminista de seu tempo".[805]

Essas mulheres feministas do século XXI marcharam pelas ruas da cidade evocando a proteção da santa local, carregando sua imagem como num cortejo, e, com esse gesto, elas ritualisticamente recolocaram Maria Bueno no espaço público curitibano, palco do trágico encontro com seu e algoz. Um ato simbólico de (re)conquista da liberdade feminina em ser e

---

[801] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 177.

[802] "Movimento pelo fim da violência de gênero e da culpabilização da vítima [...] As últimas pesquisas publicadas revelam que o Brasil é o 7º país que mais mata mulheres em todo o mundo. O Paraná é o 3º estado em número de feminicídios. Ao gritarmos: "Eu sou vadia, e você?" reafirmamos que agora "vadia" virou sinônimo da mulher que luta e que não se cala diante da violência. Informações disponíveis em: <marchadasvadiascwb.wordpress.com/conheca-a-marcha/porquevadias/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

[803] Evento promovido pela CiaSenhas de Teatro. "Simbolicamente, Gilda convida Maria Bueno é um ato e um rito de "abrir os caminhos" da arte e da cultura no ano de 2015 frente às dificuldades anunciadas pelos poderes municipais e estaduais. É também um momento de realizar práticas artísticas para além dos espaços oficiais e celebrar a coragem de Ser e Fazer Arte com e para o público". Informações disponíveis em: <facebook.com/events/645013888936836/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

[804] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 433.

[805] SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Op. Cit., 2016, p. 431-433.

estar nas vias públicas, com o qual elas parecem reafirmar a percepção de Raul Cruz sobre a persistente contradição dessa cidade ainda moralmente conservadora, uma vez que "muita coisa mudou, mas muita coisa tem um pé no século [XIX]", no entanto, ironicamente Curitiba "tem uma santa com um pé na rua".

Figura 92: Reprodução do *Retrato de Santa Maria Bueno*, de Raul Cruz, na concentração da *Marcha das Vadias* de Curitiba, 2011. Fotografia de Washington Takeuchi. **Fonte:** (circulandoporcuritiba.com.br).

Figura 93: Reprodução do *Retrato de Santa Maria Bueno*, de Raul Cruz, na *Marcha das Vadias* de Curitiba, 2011. Fotografia de Ana Paula Braga Salamon. **Fonte:** (marchadasvadiascwb.wordpress.com).

Nestas imagens fotográficas, a Marcha remete a uma "encenação do mito", pois é como se cada manifestante estivesse também no papel de devota da santa e "repetisse a saga de Maria Bueno", expondo seus corpos "indisciplinados" publicamente e seguindo "em uma caminhada, que se organiza e fica menos assustadora ao ser posta em consonância com o mito"[806]. Ademais, ao observar a reprodução do quadro pintado por Raul Cruz circulando nas ruas, empunhado por uma mulher militante seminua, pode-se dizer que a imagem de Maria Bueno composta pelo artista teria uma conotação nostálgica futurista. Tal aspecto dialoga com os locais estrategicamente escolhidos pelas organizadoras da marcha feminista, as quais ocuparam as praças com os raros monumentos representando figuras femininas em tamanho ampliado, produzidos pelo escultor paranaense Erbo Stenzel (1911-1980)[807]. Uma delas é o *Monumento à* Justiça (realizada em parceria com Humberto Cozzo, conhecida como "mulher nua", 1953[808]), uma escultura de pedra com formas femininas estilizadas, situada na Praça Dezenove de Dezembro (fundada em comemoração à emancipação do Paraná). Essa obra foi adotada pelas manifestantes (como se percebe na primeira foto fig. 92), que interferiram na estátua pintando a boca da figura com tinta vermelha. O segundo monumento é intitulado *Água para o Morro* (apelidado de "maria lata d'agua", 1944), situada na Praça Generoso Marques, onde está preservado o antigo edifício do Paço Municipal de Curitiba. Uma escultura de bronze representando uma mulher trabalhadora, com feições de afrodescendente (aspecto incomum na arte local, sobretudo em obras públicas). Modelada como se estivesse em ação, usando turbante no qual ela apoia a lata d'água, e vestido na altura dos joelhos, deixando ver suas pernas (um pouco agigantadas) em posição de movimento. Com isso, na segunda fotografia tem-se a impressão de que a mulher de metal (em exposição na praça, fig. 93), aderiu à passeata, caminha em protesto junto às outras. Essas esculturas parecem dialogar com o retrato da santa de Curitiba, essas figuras estão em situação análoga: inclusas no engajamento das "vadias".

Dessa maneira, a presença simbólica de Maria Bueno em marcha pelas ruas, envolve a sua expressividade mítica da cidade (enquanto personagem), misturada com a representatividade da sua imagem produzida por Raul Cruz. Uma vez que essa conjuntura evidencia a produção do artista como uma transfiguração da personagem numa versão que pode colaborar para a construção de uma variante "feminista" da mulher que teve enfrentamentos com seu meio

[806] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p.182.
[807] Erbo Stenzel, "era filho de imigrantes austríacos e alemães e nasceu em Curitiba, em 1911, onde morreu em 1980. Estudou com Frederico Lange de Morretes assim como Turin, e por influência deste último, passa a se dedicar à escultura. Em 1939, com a ajuda de amigos, ganha do governo do Estado uma bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes, onde estudou com Zaco Paraná, permanecendo no Rio por 11 anos". LEÃO, Geraldo. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no paraná. 1853-1953*. Tese 215 f. (doutorado em História), UFPR, Curitiba, 2007.
[808] Informações disponíveis em: <mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=526>. Acesso em: 30 mai. 2019.

sociocultural, no período final do século XIX, e está revigorada para participar de ações combativas com as mulheres do começo do século XXI.

Essa exposição da pintura de Cruz em praça pública se mostra como um teste para a imagem elaborada pelo artista, e parece ter evidenciado sua intenção em valorizar a figura da mulher que, apesar de ferida, se mantém viva e atuante por meio desse retrato. Isso pode ter ocorrido por causa da aparente valorização do pintor das contradições concentradas nessa personagem mística. Desse modo, diferentemente das situações cotidianas em que os opostos tendem a se excluir mutuamente, "Maria Bueno tem a característica dual de ser, a um só tempo, santa e prostituta. [...] esta ambivalência, é característica dos conteúdos numa situação original no inconsciente, que a consciência ainda não separou em antíteses"[809]. Ademais, foram essas características intrínsecas na versão pictórica da santa, produzida por Cruz, que a levaria a ser eleita como "protetora das vadias" de Curitiba, e ter lugar de destaque na manifestação feminista. Dado que essa pintura retratística de Maria Bueno desvia-se da pureza materna da *Virgem*, sua santidade é de outro tipo. Nela parecem estar subentendidas as múltiplas facetas da saga heroica feminina, com suas potências de caráter dual: a força e a fraqueza; a dor e o (des)afeto, o anonimato e a fama, a vaidade e a humildade, a serenidade e a conturbação. Mas, acima de tudo, ela se mostra livre e atuante, no quadro e na rua.

Cultura local compartilhada: espelhamento memorativo, coletivo e de si

Lembrem de mim
Como de um que ouvia a chuva
Como quem assiste a missa
Como quem hesita, mestiça
Entre a pressa e a preguiça

Paulo Leminski, *Polonaise II*, 2001.[810]

Os últimos pontos a serem observados na representação da santa curitibana por Raul Cruz são relativos à especificidade da conexão do artista com a personagem: Em que medida aconteceu o envolvimento do artista com a retratada? Como ele pode ter se projetado no quadro? Em suma, de que forma o artista está implicado no *Retrato de Santa Maria Bueno*? Pois bem, conforme analisado, a produção do artista partia de seus processos íntimos, a ponto dele se integrar com suas obras, especialmente pela conhecida maneira representacional

[809] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 180.
[810] LEMINSKI, Paulo. Polonaise II. In: *Viva!* - *Ana Toledo*. São Paulo: Dabliú Discos, 2001. Faixa 6.

desenvolvida por Raul, com características autorreferentes. E, como observado, um retrato pode operar como um espelho, tanto do observador quanto do próprio pintor, seja durante a elaboração quanto depois. Na percepção de Emerson Persona, a imagem no retrato da santa "não pode ser desvinculada do olhar do artista, não apenas por ser carregada do seu traço poético, mas sobretudo no interesse da representação motivada por necessidades próprias. Percebe-se que a Maria Bueno de Raul está impregnada dele mesmo, de suas escolhas"[811]. Essa relação de aproximação com a personagem aconteceria de forma semelhante no teatro, conforme tratado por Cruz em depoimento:

> como diretor só trabalhei em espetáculo que criei. Eu acho que muito de cada personagem é coisa minha, uma parte do ser humano que eu estou olhando, analisando, criticando, **em cima de coisas minhas**, da vida, das minhas lembranças de infância, da minha cultura. Então é impossível me divorciar quando eu vejo o ator fazendo, ele **está interpretando um pedaço meu também**, porque sou o autor da peça. Mas é um processo saudável.[812]

Nessa declaração, Raul esclareceu sobre sua maneira de produzir espetáculos teatrais, nos quais ele tratava sobre suas próprias questões, e, com isso, estaria expondo sua intimidade por meio da encenação – situação semelhante à que o artista se defrontaria ao mostrar sua produção visual, como relatado no capítulo anterior. De outra parte, Raul assumiu para a entrevistadora que "vivia" cada papel de suas peças, enfatizando seu envolvimento com os personagens, mesmo que na posição de diretor. A jornalista Heleine observou, ainda, sobre a forma gentil e confidencial pela qual Raul Cruz conduziria as atuações nos ensaios: "quem tem oportunidade de ver Raul Cruz dirigindo se surpreende com a proximidade que conseguia com os atores"[813]. Essas informações revelam que, a despeito do aspecto coletivo/colaborativo, havia muita similaridade no processo de Cruz elaborar suas empreitadas nos palcos com seu fazer pictórico. Com isso, o artista manteve seu engajamento nas questões humanas e pessoais, nas diferentes linguagens artísticas e demonstrou projetar-se em suas obras sem necessariamente convertê-las em representações de sua autoimagem.

De mais a mais, é interessante observar o envolvimento de Raul Cruz com a personagem retratada, o que, de certa forma, teve início com sua ligação particular em relação às figuras femininas em geral, dado que, segundo suas próprias palavras, o artista teria aprendido "a desenhar a figura humana através da figura feminina"[814]. E, por meio de suas declarações sobre

---

[811] PERSONA, Emerson. Op. Cit., 2017, p. 99-100.

[812] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Marise Heleine. In: HELEINE, Marise. Op. Cit., 2 ago. 1992, p. 16-20, grifo meu.

[813] HELEINE, Marise. Op. Cit., 2 ago. 1992.

[814] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994, grifo meu.

a santa local, o artista revelou seu duradouro interesse pela personagem: "Maria Bueno é um mito interessante, há muitos anos me fascina"[815]. Após ter desenvolvido abordagens sobre a personagem, ele demonstrou ter se afeiçoado à sua potência mística, a ponto de declarar: "Maria Bueno devolveu minha fé"[816]. A ligação do artista com a figura sacralizada parece em conformidade com seu declarado interesse por assuntos espirituais/simbólicos e sua peculiar crença espiritualista, misturada ao seu interesse pela "mítica dos elementos de culto, independentemente de optar por uma religião"[817]. E, conforme lembrado por Mariza Bertoli, a referência à figura da *santa de cemitério* agigantada no palco, ao final da peça *Grato Maria Bueno*, teria uma conotação exaltadora[818], para além do próprio título do espetáculo. Numa aparente semelhança com as frases: "Maria Bueno Deus é mulher / Maria Bueno grato pelo sexto sentido" – presentes no programa da peça e na pintura dedicada à personagem – nas quais, conforme abordado, o artista fez uma espécie de exaltação ao sagrado feminino, reforçando o seu propósito de agradecimento. Ademais, o conteúdo devocional destas frases, somado ao aspecto ingênuo da grafia sobre a fita presa por flores como a emoldurar a figura centralizada, aproxima-se da estética *camp*, remetendo a elementos observados na capela da santinha e também à feitura dos ex-votos dedicados aos santos como forma de agradecer a uma graça recebida. Assim, o *Retrato de Santa Maria Bueno*, em última instância, se aproxima das placas de agradecimento e de outros artefatos votivos colocados na capela mortuária da retratada. Mas afinal, seria Raul Cruz devoto de Maria Bueno?

Segundo Persona, "no transcorrer de sua vida, Raul Cruz deixa claro sua ligação com o místico, com a religião e seus mistérios"[819]. Contudo, é incerto considerar que o artista tenha feito sua pintura em veneração à santa local, mesmo que ele tenha demonstrado um grande apreço por ela. Não obstante ele tinha certa "devoção" por outras imagens sagradas. Por exemplo, Raul manteve uma pequena estatueta de Santa Terezinha inicialmente numa penteadeira configurada como um altar em seu ateliê, e depois a colocou sobre sua mesa de trabalho (fig. 95 e 152, Anexo 6). Ele chegou a representar a mesma figura de culto em uma pintura (Anexo 6, fig. 153).

De outra parte, a relação do artista com o sagrado ocorreria também pela observação das manifestações da crença das pessoas, como sinalizado por seu relato espantado com a atitude

---

[815] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Marise Heleine. In: HELEINE, Marise. Op. Cit. Curitiba, 09 ago. 1992.
[816] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[817] MALINSKI, André. Raul Cruz: teatral nas pinturas, visual no teatro. *Revista de iniciação científica*. v. 2, n. 1, Belém, 2015.
[818] BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 1999.
[819] PERSONA, Emerson. Op. Cit., 2017, p. 99-100

fervorosa de uma senhora que reverenciaria a figura de Santa Terezinha pintada por ele[820]. Pois, como visto em sua declaração no jornal, Raul teria conhecido Maria Bueno "pela fé, pelas graças que as pessoas conseguiam, pelos milagres que eram operados"[821]. Percebe-se, assim, que o artista se aproximaria da santa também por meio de seus devotos (que a elegeriam como protetora por alguma afinidade sociocultural), nos quais perceberia o compartilhamento do imaginário local envolvendo a personagem[822]. Ou seja, as circunstâncias envolvendo a santa poderia estimular certa associação com as questões rememorativas das experiências pessoais do artista na sua cidade natal. Dessa forma, talvez seja mais coerente supor que o artista se aproximou dos fieis de Maria Bueno, inclusive reportando-se a conjuntura abarcada pela prática de culto dedicado a ela, e possivelmente acabou entre os devotos dela. Para Andreia Lima, a saga local

> é uma autorrepresentação da psique que, como um sonho sonhado coletivamente, procura compensar e corrigir nossa visão parcial da realidade. [...] Maria Bueno é a alma reafirmando que está em Curitiba, que é Curitiba. O seu túmulo no Cemitério Municipal traz a memória emotiva que nos faz lembrar a tragédia, a morte e a transitoriedade da vida. A relação com o lado obscuro da vida nos proporciona um contato com a alma, pois, essa, não deixa nada de fora. E, nesse convívio, emerge uma atmosfera de encontro "amoroso", na qual nosso intuito de conhecer a Maria Bueno, como algo separado de nós mesmos, dissolve-se e percebemos que ela, também, é cada um de nós.[823]

Nessa análise da conjuntura psíquica envolvendo o culto à santinha de Curitiba, a autora se mostra entusiasticamente envolvida pelo que a personagem representa enquanto identidade local. Ela caracteriza a personagem como uma representante genuína da cidade, posicionando a sua expressão mítica como uma autorrepresentação dos concidadãos. Essa percepção pode esclarecer sobre a peculiar devoção à Maria Bueno, e também o interesse exercido por ela entre as pessoas. Sobretudo, elucida sobre os prováveis motivos para o declarado fascínio de Raul Cruz pela relação mítica da santa e sua forte representatividade da cultura local, a qual ele buscava representar enquanto partícipe.

> Um entendimento psicológico da sociedade na qual estamos inseridos pode trazer uma valiosa contribuição para a compreensão da nossa psique individual, posto que não é possível distinguir, claramente, as histórias e os sonhos do mundo e as histórias e os sonhos do "eu". Ao nos relacionarmos com a mitologia da cidade, com as histórias [locais] damos um passo na direção do reconhecimento da cidade e dos seus habitantes: de nós mesmos.[824]

---

[820] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit., 1º mai. 1988, p. 19.

[821] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Marise Heleine. In: HELEINE, Marise. Op. Cit., 09 ago. 1992, grifo meu.

[822] Quanto à importância desse compartilhamento, Andreia Lima observou que nos relatos de fieis de Maria Bueno coletados por ela, há um sentimento comum nas graças relatadas: eles "descobrem que têm mais energia e coragem que pensavam ter. Principalmente, são histórias de pessoas que adquirem a certeza de que não estão sós e, que, em algum lugar, encontrarão a força para ir em frente". LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 183.

[823] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 183-184.

[824] LIMA, Andrea. Op. Cit., 2007, p. 174.

Essas colocações da autora reforçam a característica da personagem em si possibilitar o processo de projeção das pessoas em sua figura, uma forma de reconexão com elas mesmas e com os sonhos compartilhados com seus conterrâneos. O quadro de retrato da figura mítica local produzido por Raul Cruz (de acordo com as análises deste estudo), demonstra promover um pouco desse efeito onírico com o enfrentamento do outro – ou, no caso, da *outra*[825] – como espelhamento de si.

Figura 94: Raul Cruz e seu retrato de Maria Bueno, em foto de Alice Varejão.
Fonte: Industria & Comercio (13 mai. 1989).

A conexão de Raul com sua pintura representando Maria Bueno está sugerida na fotografia de Alice Varejão (publicada em um jornal que noticiava a abertura da exposição *Pinturas* 1989, fig. 94). Nessa imagem, nota-se que (similarmente à forma expositiva escolhida por ele para o *Retrato de Pierre Rivière*) há também ali certo isolamento do quadro e um caráter de instalação, pela colocação de um vaso com flores junto à imagem. Além disso, a inclusão desse elemento se aproximava dos gestos votivos (o que contribui para a interpretação do quadro como um altar), e estabelecia um ambiente para o quadro, com o qual Raul recriava um pouco do espaço devocional observado na capela da *santa de cemitério.*

No registro fotográfico, o artista se colocava na posição de espectador, e (pelo que é

[825] *A outra*, conforme abordado no primeiro capítulo, é o título a peça escrita e dirigida por Raul Cruz em seus últimos dias de vida em 1993. O espetáculo também seria uma forma de tratar sobre o "universo feminino", apresentando variados tipos de mulher e seus conflitos existenciais. MAFRA, David. Op. Cit., 2005.

possível se perceber, apesar da pouca nitidez na impressão do jornal) a sua postura e direcionamento do olhar indicam uma conexão particular com a santa no quadro, com o qual o pintor passava a estabelecer com este uma outra relação, na medida em que, uma vez finalizada a pintura de sua autoria e exposta ao público, a obra passava a estabelecer uma autonomia própria, dialogava com o mundo. Diante do retrato da personagem local, Raul parecia continuar tentando desvendar a figura resultante de seu processo semiconsciente de produzir, no qual a imagem pictórica da personagem "passou" por ele[826]. Dessa forma, naquele momento o quadro estava enfim suscetível à observação, e talvez (segundo ele havia afirmado) este pudesse revelar mais sobre o pintor do que ele próprio conseguiria[827]. Então, é plausível imaginar que, na fotografia, Raul olhava para o quadro em busca de si mesmo, como uma forma de entender o resultado visual ali exposto, na esperança de poder se enxergar um pouco melhor refletido em sua obra do que em um espelho propriamente dito.

O processo produtivo intuitivo do artista foi enfatizado por ele em suas declarações para Berenice Mendes: "Eu sou inspirado, eu trabalho com inspiração. [...] eu não decido o que eu quero pintar, eu tenho uma inspiração. Eu achava romântico, mas não é não. É uma coisa ligada à realidade, ligada às outras dimensões, mesmo"[828]. Cruz esclareceu sobre seu procedimento fluido e parcialmente sem consciência sobre as imagens que produzia. Explicou também sobre seu aprendizado com o fazer cênico, no qual constatou o quanto as coisas fundamentais mereceriam ser repetidas e convertidas em outras obras, novas peças. Além disso, o artista repetiria as figuras porque, segundo ele: "Existe um universo de criaturas que frequenta minha vida, numa outra dimensão. E elas vêm e aparecem nos meus quadros, e elas vêm e aparecem nas minhas peças. Então me parece que estou sempre cumprindo a mesma função. Que é apresentar, materializar estas pessoas"[829]. Isso explicaria a recorrência dos tipos representados por Cruz e sua escolha por retratar pessoas reais coerentes com os tipos de personagens anônimos frequentemente compostos por ele.

Por fim, diante das investigações das pinturas retratísticas de Raul Cruz, percebem-se as diferentes soluções compositivas aplicadas em cada uma delas. Isso demonstra a adequação estilística do artista de acordo com as especificidades de demandas representativas dos personagens retratados. Tal característica estaria, em parte, atrelada à sua inquietação e a sua prática experimental, sem, contudo, deixar de imprimir nas telas a sua expressão individual.

---

[826] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit., 1º mai. 1988, p. 19.
[827] CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. Op. Cit., 1º mai. 1988, p. 19.
[828] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.
[829] CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedido a Berenice Mendes. In: MENDES, Berenice. Op. Cit., 1994.

Dessa maneira, o aspecto que se mantém mais constante na produção retratística do artista é a sua liberdade transgressiva. Bem como pode-se dizer que a produção de Cruz analisada remete a questões representacionais pela subjetividade e indefinição das figuras associáveis a vultos ou sombras, que, segundo Belting, aludem a profundas ligações com a morte e a ausência.

> A pintura de sombras de Dante, que deve ao modelo artístico da viagem de Eneias ao mundo inferior, enriqueceu a imaginação [...] com um tropo que, desde a Antiguidade, quase caíra no esquecimento: sombra e imagem têm a mesma analogia secreta na comum e todavia tão diferente mimese [imitação, reprodução] do nosso corpo. Mas a *mimese* só adquire uma dimensão ontológica quando convoca e conjura um corpo ausente. A produção imaginal humana responde a uma ameaça existencial, ao colocar o *rosto da imagem* perante a *falta de rosto da morte*. Devido à morte, as imagens tornam-se portadoras enigmáticas de uma ausência, e devem a esta o sentido mais profundo.[830]

Além de tudo, é possível atentar-se para o traço provocativo das imagens elaboradas por Raul, no intuito de envolver interativamente o observador com as imagens, sobretudo pelo aspecto performativo e enigmático, o qual incentiva um jogo perceptivo. Sem definir as narrativas, os retratos produzidos por Cruz abrem-se para novas leituras a cada nova mirada. Isso corrobora com a analogia proposta entre a pintura de Raul e o espelho, pois percebe-se que, assim como na superfície espelhada, os quadros do artista podem desvelar novos pontos de vista reflexivos a cada novo olhar.

> Na superfície do espelho, o corpo adquire uma imagem incorpórea, mas que nós percebemos de modo corporal. Desde então, outras superfícies técnicas continuaram o papel do espelho, propondo um reflexo do mundo exterior: a janela simbólica de Alberti, na pintura do primeiro Renascimento, tornou-se, como superfície transparente, o modelo do ecrã [tela]. O espelho e a pintura, enquanto meios arquétipos, evidenciam a capacidade humana de "traduzir" corpos tridimensionais no meio que, enquanto superfície, de modo tão ostensivo contradiz o corpo.[831]

A partir dessa possibilidade de uma pintura traduzir um corpo tridimensional para a superfície bidimensional (tendo referências imagéticas ou não, baseado em seres concretos ou imaginados), sublinha-se que nesses retratos simbólicos examinados são perceptíveis alguns aspectos da provável busca de Raul por meio das representações de figuras – feminina e masculina – atreladas a históricos trágicos. Aspecto revelado de maneira mais saliente (em uma espécie de continuidade ampliada) nos retratos dos personagens *infames*: Pierre Rivière e Maria Bueno.

---

[830] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 239-240, grifo do autor.
[831] BELTING, Hans. Op. Cit., 2014, p. 38.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Raul e os retratos

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Raul e os retratos

> *deixo aqui esse pedaço de silêncio. Silêncio que ele tão magistralmente modelava, fosse em teatro, nas telas ou em palavras. Como esquecer o silêncio de Maria Adélia na abertura da peça "Grato Maria Bueno"? Tom Waitts se esgoelando no radinho. Postada em frente à penteadeira, acompanhava a música com a cabeça. Na penumbra, por um momento preciso, o palco se transforma numa gravura alemã, num gobelino em tom pastel. Uma cena tão harmoniosa que me dei ao luxo de gravar na bagunça de minha memória. Lembrança que acendo sempre. Muitos dirão: "também, assistiu 12 vezes". Retruco na hora. Assistiria mais, não fosse a destruição do Teatro da Classe. (ou Teatro 13 de maio, ou Teatro José Maria Santos, ou... ou...) monumento vivo do abandono cultural do Estado. [...] Como é possível esquecer na cena seguinte o silêncio da beleza clássica de Jacqueline na Estação acenando saudades? Ou então, da cena em que ela, suspensa em seu desespero, revira a bolsa atrás do comprimento milagroso? Ou da cena em que uma cadeira é transformada em altar e Maria Bueno refuga a grinalda, a flor e o manto santificado? Como é possível esquecer a devota da Letícia que atravessa a cidade toda segunda-feira e na humanidade de suas chinelas de dedo consertadas com arame, usando sabão de pedra, lava o átrio e a alma aos pés da Santinha Municipal. Debruçado nessa qualidade de esperança, peço a Maria Bueno que acomode o nosso Raul num sítio profundo e silencioso, de onde ele possa ouvir as rosas ensaiarem suas cores e os passarinhos a ordenarem suas peninhas novas*.[832]

Figura 95: Fotografia de Fernanda de Castro com Raul Cruz posando junto à sua penteadeira "altar".
Fonte: Correio de Notícias (10 abr. 1987 e 12 mai. 1989).

[832] LEITES, Hélio. Não choveu. *O Estado do Paraná*, Curitiba. 28 mai. 1993.

Como a mostrar seu refúgio íntimo, Raul Cruz posou diante do espelho de sua penteadeira "relicário", no registro fotográfico publicado pelo jornal Correio de Notícias (fig. 95). O conjunto da cena situada no atelier do artista tem aspectos que lembram a composição enigmática autorretratística diante de espelho pintada por Gumpp (abordada no Capítulo 2, fig. 56). Como num jogo de espelhos, quase nada é revelado pelo reflexo, apenas uma parte do braço do artista e a ponta da sua orelha direita, parcialmente encoberta pela redoma de vidro protegendo a referida estatueta de Santa Terezinha entre os objetos dispostos sobre o móvel com estilo antigo (algo *art decó*). Essa peça da mobília de Raul apresenta pequenas manchas de tinta, e ocupa um pouco mais da metade esquerda do enquadramento fotográfico, em contraponto ao artista situado na lateral direita, sem se olhar no espelho nem através dele. Ao invés disso, fita a câmera, encontra o olhar do observador e mostra uma expressão serena, com a boca a esboçar um leve sorriso. Está com os cabelos curtos rente à cabeça, veste uma blusa com grafismos irregulares e, junto de si, segura um gato (quase imperceptível) que olha para os objetos sobre o móvel: um cinto tachado (em estilo "*pós-punk*") e outras peças não identificáveis. Em volta da moldura do espelho o artista dispôs antigos prendedores de papel (em forma de pequenas mãos), nos quais afixou uma foto sua em ação performativa que lembra antigos registros de materialização de ectoplasma em sessões mediúnicas (estaria com algodão doce na boca); a reprodução de uma pintura sua recortada do folheto da exposição *Pintura*, de 1985 (Anexo 3, fig. 138); e outra imagem que remete a uma figura feminina.

Na homenagem póstuma ao artista, Hélio Leites escreveu destacando o silêncio na obra de Raul, e a cena com uma penteadeira presente no cenário da peça *Grato*, (a qual possivelmente seja a mesma usada pelo artista como uma espécie de altar em seu ateliê, já que a Cia das Índias não dispunha de recursos para confecção dos cenários). Tal móvel se revelava significativo para Cruz, bem como os elementos dispostos nele – objetos de culto, ou cultuados pela memória, a maioria com conotação nostálgica. A alusão a períodos anteriores está na própria foto em preto e branco, na qual o artista mostrou um pouco do seu ambiente de trabalho, sem se importar em descortinar sua intimidade um tanto bagunçada. Ele deixou ver um pouco dos bastidores do seu fazer e se colocou como o personagem Raul Cruz, performando a si próprio, como o artista por trás das telas, ou dos atores. Com seu rosto estampado no jornal, se posicionou diante do espelho e diante do público. Nessa imagem, Raul parece continuar provocando o observador pelas sutilezas. Ele falou de si por meio de um jogo perceptivo, condizente com o trecho da peça O duplo (montada postumamente), incluído no vídeo-documentário *Pintor de almas*, de Berenice Mendes, onde, na interpretação de Renato Negrão (cônjuge do artista, então na condição de coautor, ator e viúvo), declama-se:

> Não fora, meu gato, tão estranha a vida e toda a sensibilidade?
> E toda a dor do menino, e todos os olhares, e tudo, tudo, até nos encontrarmos?
> Não fora estranhamente vazia a vida? [833]

A foto com a figura do artista em seu ateliê (fig. 95) corrobora com a opção dele em se interpor à sua poética, reafirmando sua presença em sua obra. Essa costumeira forma do artista se apresentar performativamente, sobretudo quando fotografado, demonstra uma certa estratégia de Raul de se apresentar misteriosamente – em parte como um personagem de si mesmo, em parte se aproximando dos personagens que representou. Com isso, misturava realidade e ficção, e, desse modo, diferenciava-se de sua maneira de ser no trato social. Isso confirma o envolvimento dele com sua produção, característica bastante enfatizada pelo artista, que, em depoimentos reforçava sua aproximação com os elementos representados, e valorizava seu processo autorreferente, inspirado em suas memórias pessoais, com as quais permitia-se exteriorizar seus conflitos íntimos. Dessa maneira, tem-se a impressão de que Raul Cruz mantinha um jogo perceptivo que incluía a si próprio, com o qual ele se expunha em sua produção, mas também, paradoxalmente, se escondia por detrás dessa.

Assim, este estudo evidencia mais detalhadamente a coesão da produção de Raul Cruz e sua poética pessoal sensível aos acontecimentos no contexto dos anos 1980. Pois, se, por um lado, o artista não tratou explicitamente sobre episódios que ocorriam naquela conjuntura de transformações socioculturais, de outra parte, o seu declarado engajamento nas aflições humanas, e sua preocupação com questões sociais, demonstram sua atenção ao meio em que vivia. Aspectos que, somados à sua sintonia às tendências em curso na época, apontam para o vínculo de sua produção com as reconquistas de liberdades individuais, de expressão e revalorização da subjetividade humana daquele período. Além disso, a inquietação do artista o levaria a constantes experimentações (incluindo os aprendizados junto a outros artistas), as quais seriam parte de sua formação como artista, e o impulsionariam a expandir sua atuação.

Nesse sentido, uma das particularidades comumente associadas às pinturas figurativas do artista é o caráter teatral, por conta da notória dramaticidade dos personagens e das cenas. No entanto, uma análise prolongada sinaliza ainda para algumas possíveis referências cinematográficas nessas composições, as quais podem acontecer de forma consciente ou não. Tal característica pode, inclusive, ter influenciado o seu fazer cênico vinculado à dança-teatro, o qual se mostra mais gestual e visual, e ao mesmo tempo mais silencioso, sem a predominância do texto ou das falas excessivamente empostadas. Contudo, por causa da estratégia de Cruz em deixar suas obras em aberto, as possibilidades de diferentes leituras tornam-se maiores, porém ainda mais difíceis de serem conclusivas.

---

[833] MENDES, Berenice. *Raul Cruz: Pintor de almas*. Vídeo-documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.

Então, a partir das observações a respeito da maneira de Raul Cruz representar personagens, pôde-se esmiuçar sobre os aspectos por trás dos principais objetos de estudo desta dissertação: os retratos *infames* de Bakun, Salomé, Rivière e Bueno, produzidos pelo artista curitibano. Ao adotar o formato de retrato, tradicional maneira de representar pessoas, Raul demonstrou a intenção de colocar os personagens em evidência, agregando certa nobreza a esses por meio da valorização historicamente associada a tal gênero pictórico. Em contraste, a forma de representá-los, evocando à figura de cada um desses as respectivas narrativas *infamantes* que lhes são atribuídas, reforça a possível motivação do artista em representar cada um dos quatro personagens partindo de suas "famosas" obscuridades, com sua leitura humanizada. Esse aspeto é especialmente observado nos retratos de Pierre Rivière e Maria Bueno, visto que nas versões pictóricas desses personagens controversos os dramas existenciais aparecem mais pronunciadamente. A composição desses dois quadros é comparável a espelhos da intimidade humana, uma vez que são elaborados seguindo um aparente propósito: serem colocados diante do espectador, instigando a um enfrentamento com as figuras desconcertantes, e, com as quais, quem sabe, estimular um espelhamento das próprias inquietações do observador nas aflições do outro e da outra enquadrados.

No *Retrato de Pierre Rivière* isso está evidenciado na maneira compositiva, pela qual o personagem é apresentado, sem representar seus atos extremos. Longe disso, o artista demonstra querer condensar na figura a sua complexidade enquanto ser humano, além de expressar sua intencionalidade pela forma escolhida para afixar o quadro isolado: em uma sala expositiva, esperando que o observador se detivesse mais prolongadamente diante da representação retratística. Por outro lado, no *Retrato de Santa Maria Bueno*, além da frontalidade na representação da figura feminina (similar à do retrato de Rivière), seus olhos fisgam a atenção do observador, quase afetuosamente, enquanto a sua sacralidade cemiterial está representada de forma sutil. Essa foi a forma encontrada por Raul de associar à personagem seu poder como mulher controversa, a "Santa Prostituta de Curitiba", que condensa em si um pouco de todos os tipos de mulheres e seus enfrentamentos diante de um mundo sob a construída hegemonia masculina heteronormativa. Ou seja, pela maneira do artista representar Maria Bueno, valorizando suas características dúbias, ele parece denunciar subliminarmente a condição social opressora imposta à personagem em questão, e, desse modo, deixa subentendida a sua postura contra a violência (física ou psicológica) à mulher, e, assim, Cruz suscita as questões femininas sem recair em armadilhas panfletárias.

A maneira simbólica de representar esses personagens e tratar sobre seus históricos polêmicos, atrelados a atos fatais, parece evocar a potência originária das temáticas

primordiais da existência humana. Desse modo, os quadros se afastam do risco de se tornarem datados, ao passo em que ampliam seu alcance sensibilizador dos espectadores. Ou melhor, essas formas sutis de abordar as questões fora da normatividade estabelecida parecem incitar uma abrangência psíquica (inerente ao humano), parte que normalmente situa-se no abismo do incognoscível dos indivíduos. Essa sensibilidade em relação ao outro possivelmente teria partido da própria experiência do artista, como homossexual no contexto de reabertura política brasileiro. Contudo, esta temática é especialmente delicada, requer outro tipo de abordagem e debate, e específico direcionamento de leituras imagéticas, incluindo outras obras. Isto é, cabe uma outra pesquisa, com um olhar mais cuidadoso e demorado com este enfoque. Por conseguinte, deixa-se esse assunto em aberto para ser tratado em um novo estudo que venha a analisar os possíveis atravessamentos da homossexualidade de Raul Cruz na sua poética de cunho pessoal.

És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo Tempo Tempo Tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo Tempo Tempo Tempo

Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo Tempo Tempo Tempo
Entro num acordo contigo
Tempo Tempo Tempo Tempo

Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo Tempo Tempo Tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo Tempo Tempo Tempo

Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo Tempo Tempo Tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo Tempo Tempo Tempo

Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo Tempo Tempo Tempo
Quando o tempo for propício
Tempo Tempo Tempo Tempo

De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo Tempo Tempo Tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo Tempo Tempo Tempo

O que usaremos pra isso
Fica guardado em sigilo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Apenas contigo e migo
Tempo Tempo Tempo Tempo

E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo Tempo Tempo Tempo
Não serei nem terás sido
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo

Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo

Portanto peço-te aquilo
E te ofereço elogios
Tempo Tempo Tempo Tempo
Nas rimas do meu estilo
Tempo Tempo Tempo Tempo

Caetano Veloso, <u>*Oração ao tempo*</u>, 1979.[834]

[834] VELOSO, Caetano. Oração ao Tempo. In: *Cinema Transcendental*. Rio de Janeiro: Philips, 1979. Faixa 2.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Honesko. Chapecó: ARGOS editora Unochapecó, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Tradução: DUARTE, André. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: VALENTE, Ana Maria. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução: SOUZA FILHO, Danilo Marcondes de. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BACON, Francis. *Depoimento transcrito*. In: SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos. São Paulo: Cosac Naify 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015.

BASTIAN, Heinar (org). *Andy Warhol Retrospective*. Cologne: Tate Publishing, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Tradução: COELHO, Plínio Augusto. São Paulo: Imaginário, 1998.

BAUDRILLARD, Jean-Luc. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1986.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BELTING, Hans. *Face and mask: a double history*. Tradução: HASEN, Thomas Stansfield; HANSEN, Abby. Princeton: Princeton University Press, 2017.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução: NASCIMENTO, Rodney. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. Tradução: CAMPELO, Jason. Concinnitas. UERJ, Rio de Janeiro, vol. 1, n8, 2005.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Tradução: VASCONCELLOS, Gisah. Rio de Janeiro: Ars Urbe, [s. n.], 2010.

BERTOLI, Mariza. *A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Paranaguá: Secretaria de Estado da Cultura, 1999.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografias e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada*: Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc*. Tradução: SCERER, Ana Maria. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A arte em seu estado: história das artes plásticas paranaense* – volume I e II. Curitiba: Medusa, 2008.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autentica, 2011.

BRASIL, Governo federal. Departamento de Vigilância, Prevenção e Controle das IST, HIV/Aids e Hepatites Virais. Disponível em: < http://www.aids.gov.br/pt-br/>. Acesso em: 30 jan. 19.

BRASIL, Governo Federal. Portal Brasil. Agência Brasil. Levantamento aponta recorde de mortes por homofobia no Brasil em 2017. Disponível em: <agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-01/levantamento-aponta-recorde-de-mortes-por-homofobia-no-brasil-em>. Acesso em: 29 ago. 18.

BRASIL, Governo Federal. Portal Brasil. Movimento Feminista. Disponível em: <brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2017/03/conheca-as-principais-lutas-e-conquistas-das-mulheres>. Acesso em, 06 nov. 2018.

BRASIL, Presidência da República – Casa Civil. Lei Maria da Penha - Lei 11340/06 | Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm>. Acesso em: 24 jul. 2017.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula) : histórias de deuses e heróis.* Tradução: JARDIM JÚNIOR, David. Rio de janeiro: Ediouro, 2002.

BURCKHARDT, Jacob (org.). *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Tradução: FERNANDES, Cássio. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

BUSCÁDIO, Gabriela. *O tempo não para*: *a década de 80 através de Gonzaguinha e Cazuza*. 253 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas de Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Tradução AGUIAR, Renato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAIXA Cultural. *Vedetes em Revista*. São Paulo, 2007. Catálogo de exposição.

CAMPOS, Marcelo et al (org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de janeiro: EdUERJ, 2011, p. 347.

CANDIDO, Antonio, *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*; *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução: BORGES, Maria Luiza. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo *et al*. *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CENTRO Cultural Brasil-Espanha. Catálogo Geral. Curitiba: Edição do Autor, 2003

CORNAGO, Óscar. Atuar "de verdade". A confissão como estratégia cênica. *Urdimento* - UDESC, Florianópolis, v. 2, n. 13, set. 2009.

COUTINHO, Sonia. Trinta anos da geração 80. *Sidarta jornal de arte e personagens*. Publicado em 25/04/2009. Disponível em: <http://jornalsidarta.blogspot.com/2009/05/trinta-anos-da-geracao-80.html>. Acesso em: 20/04/2016

DALLEGRAVE, Ângelo Antonio. *Maria Bueno Santa?* Curitiba: Cúria Metropolitana, 1975.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTO, Artur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: KRIEGER, Saulo. São Paulo: Edusp, 2006.

DÉBRAY, Regis. Livro I: Coroação. In: DÉBRAY, Regis. *Deus, um inventário: material para a história do eterno no ocidente*. Tradução: BATISTA NETO, Jônatas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEMPSEY, Amy. *Estilos e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. Tradução: Moura, Carlos. São Paulo: Cosac Naify, 2010

ECO, Umberto, *O nome da rosa*. Tradução: BERNARDINI, Aurora; ANDRADE, Homero de. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

ECO, Umberto. (org.). *História da feiura*. Tradução: AGUIAR, Eliana. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*: *Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução: CARVALHO, Pérola de. São Paulo: Perspectiva. 1971.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta* - ECA/USP, São Paulo, v. 8, p. 197-09, 28 nov. 2008.

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína, (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 233-245.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: SAMPAIO, Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Edições Loyola, 2014, p. 8-9.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da, (org.). *Ditos e escritos, volume IV*: Estratégia, poder-saber. Tradução: RIBEIRO, Vera Lucia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: *uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: MUCHAIL, Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Estética*: *literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: BARBOSA, Inês Autran. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão, ...* um caso de parricídio do século XIX. Tradução: ALMEIDA, Denize Lezan de. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução: COELHO NETO, José Teixeira. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução: BRANDÃO, Eduardo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da, (org.). *Ditos e escritos, volume IX*: Genealogia da ética subjetividade e sexualidade. Tradução: CHIQUIERI, Abner. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FREITAS, Artur. Cor, Natureza, Cultura. In: SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

FREITAS, Artur. *et al*. *Solar da gravura: 25 anos dos ateliês do Museus da Gravura Cidade de Curitiba*. Curitiba: Medusa. 2011.

FREITAS, Artur. *Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 381-382.

GRUNER, Clóvis. As letras da cidade ou quando a literatura inventa o urbano – leitura e sensibilidade moderna na Curitiba da Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 51-70, jan./jun. 2010.

GRUNER, Clóvis. *Paixões torpes, ambições sórdidas: transgressão, controle social, cultura e sensibilidade moderna em Curitiba, fins do século XIX e início do XX*. 341 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes UFPR, Curitiba, 2012.

JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. Tradução: HONESKO, Vinícius Nicastro. *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n 22, p. 26-58, 2014a. Disponível em: <periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/2170>. Acesso em: 28 dez. 2018.

JESI, Furio. Mito e linguagem. Tradução: CERVELIN, Diego. *Sopro*, Florianópolis, n. 33, p. 1-8, ago. 2010. Disponível em: <culturaebarbarie.org/ sopro/arquivo/furio.html>. Acesso em: 26 jul. 2017

JESI, Furio. Sobre os mitos contemporâneos. Tradução: CARNEIRO, Davi Pessoa. *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 14, n 22, p. 87-90, 2014b. Disponível em: <periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984784X.2014v14n22 p87/29436>. Acesso em: 28 dez. 2018.

JUSTINO, Maria José. Poéticas transitivas: o estado da arte no Paraná. In: *ESTADO da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010a. Catálogo da exposição.

JUSTINO, Maria José (org.). *Silêncio e solidão na pintura de Leonor Botteri*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010b.

KINZO, Maria d'Alva. *A democratização brasileira*. São Paulo em Perspectiva. v.15, n.4, São Paulo, out./dez. 2001.

LEÃO, Geraldo. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no paraná. 1853-1953*. Tese 215 f. (doutorado em História), UFPR, Curitiba, 2007.

Lei do Feminicídio - Lei 11340/06 | Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015. "Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, no rol dos crimes hediondos". Informações disponível em: <planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm>. Acesso em: 28 dez. 2018.

LEIRNER, Sheila. *et al*. *Expressionismos no Brasil: heranças e afinidades*. In: Catálogo da exposição 18ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 1985.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Inventa, 2014.

LEMINSKI, Paulo. *Leminski falando sobre grafite*. 2011. 1 vídeo sonoro (9:22min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>. Acesso em 8. jan. 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura - Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. Tradução: COSTA, Magnólia (coord). São Paulo: Ed. 34, 2006.

LIMA, Andrea de Alvarenga. A saga de Maria Bueno: um retrato da alma de Curitiba. *Psicologia Argumento*. Ano III, v. 25, n. 49, p. 173-185, abr./jun., 2007.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAFRA, David. *Raul Cruz, um breve relato biográfico*. 104 f. Monografia. (Especialização em Teatro) – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2001.

MAFRA, David. *Raul Cruz, um encenador contemporâneo*. 102 f. Dissertação. (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MALINSKI, André. Raul Cruz: teatral nas pinturas, visual no teatro. *Revista de iniciação científica*. v. 2, n. 1, Belém, 2015. Disponível em: <http://itp.ifsp.edu.br/ojs/index.php/ zIC/ article/view/38>. Acesso em: 14 mai. 2017.

MARIN, Deise. Bicicleta e Moto Contínuo: a arte fazendo história em Curitiba. Monografia de Especialização em História da Arte do Século XX. Curitiba: EMBAP, 2000.

MARTINS, Ivone Santos. *Criatividade, equação simbólica e objecto transicional na obra de Edvard Munch*. Dissertação (mestrado em Psicologia) ISPA – Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida, Lisboa, 2015.

MATTANA, Marcio. Teatro de grupo em Curitiba dos anos oitenta aos noventa. In: TORRES NETO, Walter Lima (org.). *À sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTEIRO, Fabiana Della Coletta. *Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: Profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista*. Dissertação 157 f. (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

MONTEIRO, Pedro Meira. Entre duas preguiças: Macunaíma e o Jeca Tatu. *Idéias* - UNICAMP, Campinas, v. 4, n. 2, p. 65-80, 2013, p. 68.

MORAES, Everton. "Cortar o tecido da história": condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). 367 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da UFPR, Curitiba, 2016.

MOSÉ, Viviane. *Pensamento chão*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Tradução: Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2012

NANCY, Jean-Luc. O mito nazista. In NANCY, Jean-Luc; LACOUE-LABARTHE, Philippe. *O mito nazista – o espirito do nacional socialismo e seu destino*. Tradução: Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

O AUTO-RETRATO De Bakun. Direção: Sylvio Back. Brasil: Usina de Kyno, 1984. 1 DVD (43 min), color.

O NOME da rosa. Direção: Jean-Jacques Annaud. Italia; França; Alemanha Ocidental: Neue Constantin Film, Cristaldifilm, Les Films Ariane, 1986. 1 DVD (130 min), color.

PARANHOS, Adalberto. *Políticas do corpo & música popular: mulher e sexualidade no brasil (1970-1980)*. In: Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, Santos, 2014.

PEREIRA, Major Sebastião Izidoro. *Maria Bueno: história - romance - agiografia*. Curitiba: Gráfica Mundial, 1948.

PERIGO, Katiucya. Leonilson e a narrativa de si. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 87-102, dez. 2014.

PERSONA, Emerson. *A imagem de Maria Bueno na representação artística de Raul Cruz*. Dissertação 126 f. (Mestrado em Tecnologia e Sociedade). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

PROLIK, Eliane (org.). *Miguel Bakun: a natureza do destino*. Curitiba: edição do autor, 2009.

REINALDIM, Ivair. *Moto Contínuo: estudo de caso - arte no Brasil - início da década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

REIS, Márcio Vinicius. *O art déco na Obra Getuliana*: Moderno antes do modernismo. Tese FAUUSP São Paulo, 2014. p. 278.

REIS, Ronaldo Rosas. Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna: As ideologias estéticas dos anos 80. *Ciberlegenda*. Publicado em: 1998. Disponível em: <ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/issue/view/15>. Acesso em: 23/07/2016.

REIS, Toni (org.). *Manual de Comunicação LGBTI+*. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI/GayLatino/UFPR, 2018.

ROCHEDO, Aline. *Os filhos da revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Dissertação 152 f. (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2011.

RODRIGUES, Graziela. *Corpo para receber Iabá*. In: Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre. out. 2012.

SANTANA, Luciana. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná*: *o projeto de ensino de artes e ofícios e Antônio Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902*. Dissertação (Mestrado em Educação) Setor de Educação da UFPR, Curitiba, 2004.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime*: violência e realismo no Brasil Contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BUERKE, Peter (org.). *A Escrita a história: novas perspectivas*. Tradução: LOPES, Magda. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 63-95.

SERAFIM, Vanda Fortuna; PICCOLI, Tonia Kio Fuzihara. Maria Bueno e suas representações: reflexões teóricas sobre as crenças religiosas no Paraná - século XXI. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 411 - 444. mai./ago. 2016.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. *Na trilha do arco-íris*: Do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

SOARES, Elza. *Deus é Mulher*. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2018.

SOLER, Rodrigo. *Pierre Rivière somos todos nós: uma leitura foucaultiana sobre a produção histórica da anormalidade e da infâmia*. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História - Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. UFSC/UDESC. Florianópolis, 2015.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução: POLETI, Iraci; CAMPOS, Regina. São Paulo: Senac São Paulo, 2010. p.76-77.

STOLL, Sandra Jacqueline; *et al*. *Maria Bueno: santa de casa*. Curitiba: Edição do autor, 2011.

TORRES, Renato. *O conservadorismo moderno na estruturação do projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)*. 260 f. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação da UFPR, Curitiba, 2017.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas ao Théo*. Tradução: ORAA, Francisco de. Barcelona: Idea Books, 2003, p. 248.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: SCHILLER, Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WILDE, Oscar. Salomé. Tradução: Rio, João do. *Cadernos de teatro*. n. 103, Rio de Janeiro: O Tablado. out.-dez. 1984.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. Tradução: PEREIRA, Vera. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

BAPTISTA, Arnaldo, LEE, Rita, Balada do Louco, In: *Bugre*. Rio de Janeiro: Polygram. 1986. Faixa 4.

BUARQUE, Chico, Folhetim. In: *Água Viva - Gal Costa*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Faixa 2.

CAZUZA; FREJAT. Poema. In: *Olhos de farol – Ney Matogrosso*. Rio de Janeiro: Polygram, 1999. Faixa 6.

CAZUZA; FREJAT. *Todo o amor que houver nessa vida*. In: *Barão Vermelho*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982. Faixa 9.

FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio. Corações e Mentes, In: Je*sus não tem dentes no país dos banguelas - Titãs*. Rio de Janeiro: WEA, 1987. Faixa 4.

GIL, Gilberto. *Oriente.* In: *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Philips - Universal Music, 1972. Faixa 9.

GIL, Gilberto; BUARQUE, Chico. Cálice. In: *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Universal Music Brasil, 1978. Faixa 2 (participação de Milton Nascimento).

GUINGA; BLANC, Aldir. Catavento e Girassol. In: *Delírio Carioca*. Rio de Janeiro: Velas, 1993. Faixa 7.

LEMINSKI, Paulo; ASSUMPÇÃO, Itamar. Dor elegante. In: *Pré Pós Tudo Bossa Band - Zélia Duncan*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2005. Faixa 10.

LEMINSKI, Paulo; ASSUMPÇÃO, Itamar. Filho de Santa Maria. In: *Mais Simples - Zizi Possi*. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. Faixa 3.

LEMINSKI, Paulo; RODRIGUES, Ivo. Sou legal, eu sei. In: *Blindagem*. São Paulo :Continental, 1981. Faixa 2.

LEMINSKI, Pedro; LEMINSKI, Paulo. Oração de um suicida. In: *Blindagem*. São Paulo: Continental, 1981. Faixa 1.

LEMINSKI, Paulo. Polonaise II. In: Viva! - *Ana Toledo*. São Paulo: Dabliú Discos, 2001. Faixa 6.

RUSSO, Renato. Geração Coca-Cola (demo 1983). In: *Legião Urbana 30 anos*. Rio de Janeiro: Universal, 2016. Faixa 1.

RUSSO, Renato. Música Urbana 2. In: *Dois*. Rio de Janeiro: EMI, 1986. Faixa 9.

RUSSO, Renato; ROCHA, Renato. Daniel na cova dos leões. In: *Dois*. Rio de Janeiro: EMI, 1986. Faixa 1.

SCANDURRA, Edgard. Flores em Você, In: *Vivendo e não aprendendo - Ira*. Rio de Janeiro: Warner 1986. Faixa 6.

SOARES, Elza. *Deus é Mulher*. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2018.

SEIXAS, Raul. Mosca na sopa. In: *Krig-há, Bandolo!*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Faixa 2.

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. In: *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968. Faixa 4.

VELOSO, Caetano. Coração vagabundo. In: *Domingo* (com Gal Costa). Rio de Janeiro: Philips, 1967. Faixa 1.

VELOSO, Caetano. Dom de iludir. In: *Totalmente demais - Gal Costa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1986. Faixa 11.

VELOSO, Caetano. Força Estranha. In: *Gal Tropical*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Faixa 7.

VELOSO, Caetano. Oração ao tempo. In: *Cinema Transcendental*. Rio de Janeiro: Philips, 1979. Faixa 2.

VELOSO, Caetano. Vaca profana. In: *Profana - Gal Costa*. Rio de Janeiro: RCA, 1984. Faixa 1.

FONTES

Imagens

CRUZ, Raul. *Retrato de Pierre Rivière*, 1987, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 60×50 cm. Acervo Fundação Cultural de Curitiba. (Fig. 01)

CRUZ, Raul. *Retrato de Santa Maria Bueno*, 1989, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela color. 70x60 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 2)

CRUZ, Raul. Gravura sem título, 1987, 1 original de arte, linoleogravura p&b. 23x32 cm (imagem 12x14cm). Acervo da família do artista. (Fig. 5)

CRUZ, Raul. Do álbum Raul Cruz/Linoleogravura, 1991, 1 original de arte, linoleogravura, p/b. 31x31 cm (imagem 24x10 cm). Acervo: Fundação Cultural de Curitiba. (Fig. 6)

CRUZ, Raul. Cartaz da peça *Busca*, 1974, 1 reprodução de arte em arquivo digital, pintura sobre papel, p&b. Acervo de Foca Cruz. (Fig. 7)

RAUL Cruz em frente a grade do Mercado Municipal, Paranaguá década de 1980, 1 fotografia, p&b. Disponível em: <facebook.com/Raul-Cruz-285543768151330/>. Acesso em: 20 jan. 2019. (Fig. 8)

LORENZO, Peter. Artistas da Mostra de arte Bicicleta, 1982. 1 fotografia, p&b. Acervo Setor de pesquisa do MAC/PR. (Fig. 9)

MOSTRA de arte Bicicleta, Curitiba: Imprensa Oficial, 1982. 1 cartaz de exposição, p&b. Acervo Setor de pesquisa do MAC/PR. (Fig. 11)

CRUZ, Raul. Pintura-desenho sem título, 1982, 1 original de arte, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, color. 50x70 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 12)

CRUZ, Raul. Pintura-desenho sem título, 1982, 1 original de arte, tinta acrílica, giz pastel oleoso e grafite sobre papel, color. 70x50 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 13)

CRUZ, Raul. *Nos falamos*, 1982, 1 original de arte, gravura em metal - água forte e água tinta, color. 35x25 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 15)

CRUZ, Raul. Obra efêmera como cartaz, 1983, 1 original de arte, pintura com estêncil, color. In: REINALDIM, Ivair. *Moto Contínuo*: estudo de caso - arte no Brasil - início da década de 80, Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UFRJ, Rio de Janeiro, 2007, vol. 2. (Fig. 17)

Obra efêmera como cartaz de Geraldo Leão no calçadão da Rua XV de Novembro, centro de Curitiba, 1983. 1 fotografia, color. In: REINALDIM, Ivair. Op. Cit., 2007, vol. 2. (Fig. 18)

MOTO Contínuo (frente e verso), 1983. Curitiba: FCC, 1983. 1 folheto-convite de exposição, p&b. Disponível em: <muvi.advant.com.br/memoria_muvi/motocontinuo/reportagens.htm>. Acesso em: 20 jan. 2019. (Fig. 19)

CRUZ, Raul. Desenho impresso em pagina do encarte Moto Contínuo no Jornal do Estado, Curitiba, 11 set. 1983. 1 reprodução de arte em papel, p&b. Disponível em: <muvi.advant.com.br/memoria_muvi/motocontinuo/reportagens.htm>. Acesso em: 20 jan. 2019. (Fig. 21)

CRUZ, Raul. Pintura-desenho sem título, [ou, velório no fundo roxo] c. 1982, 1 original de arte, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, color. 50x70 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 22)

CRUZ, Raul. Pintura-desenho sem título, 1983, 1 original de arte, tinta acrílica e grafite sobre papel, 70x100 cm, color. Acervo da família do artista. (Fig. 23)

CRUZ, Raul. Obra políptica interativa sem título, Série Moto Contínuo, 1983, 15 originais de arte, pintura látex e tinta acrílica sobre papel, color. 50x50 cm (cada). Acervo da família do artista, e da Fundação Cultural de Curitiba – Museu Metropolitano de Arte. (Fig. 24)

CRUZ, Raul. Performance *Tatuatua* – registro da primeira apresentação, 1983. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <muvi.advant.com. br/memoria_muvi/motocontinuo/reportagens.htm>. Acesso em: 20 jan. 2019. (Fig. 26)

CRUZ, Raul. Performance *Tatuatua* – registro da segunda apresentação, 1983. 1 fotografia de Julio Covello, p&b. In: REIS, Paulo. *O corpo na cidade: performance em Curitiba*. Curitiba: Ideorama, 2010. (Fig. 27)

RAUL Cruz posando em frente ao espelho de sua penteadeira antiga, [198-], 1 fotografia, p&b. Disponível em: <facebook.com/Raul-Cruz-285543768151330/>. Acesso em: 20 jan. 2019. (Fig. 30)

RAUL Cruz, pintura, desenho e gravura, 1984. 1 folheto de exposição, p&b. Acervo Centro de Pesquisa e Documentação do MON. (Fig. 31)

CRUZ, Raul. Pintura-desenho sem título [ou, Soberana], 1983, 1 original de arte, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, color. 70x100 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 32)

Ateliê de Raul Cruz no bairro Capanema, [c. 1989], 1 fotografia, p&b.. Disponível em: <facebook.com/Raul-Cruz-285543768151330/>. Acesso em: 20 jan. 2019. (Fig. 35)

CRUZ, Raul. *Aquário*, 1985, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 70x110 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 36)

CRUZ, Raul. Desenhos de Raul Cruz sem título, 4 originais de arte, todos em nanquim sobre papel, p&b. A: 1984, 66x48 cm. B: 1986, 23x10 cm. C: 1986, 35x24 cm. D: 1989, 48x34 cm. In: BANDEIRA, Denise *et al*. Catálogo do *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. (Fig. 37)

U.A.I.C.. Cena do espetáculo *Como 3 e 3 são 7*, 1986, 1 fotografia de Ivan Bueno, p&b. In: CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. Raul Cruz: Sonhos, Curitiba: Artfix. 2008. (Fig. 38)

CRUZ, Raul. Duas gravuras sem título ou Bruxas de Salém, 1988, 2 originais de arte, linoleogravura, p&b. 23x32 cm (imagem13x13cm) cada. Acervo da família do artista. (Fig. 39)

CRUZ, Raul. Performance *Ikebana* - a estética do aborto, 1987, 1 Still de vídeo documental, p&b. In: REIS, Paulo. Op. Cit., 2010. (Fig. 40)

CRUZ, Raul. Pintura sem título, 1987, 1 original de arte, tinta acrílica sobre madeira, color. 30x20 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 41)

CRUZ, Raul. Cena da peça *Foz*, 1991, 1 fotografia, p&b. In: HELEINE, Marise. Foz ou Raul, que bom que você é um chato. *Correio de Notícias*. Curitiba. 28 jul. 1991. (Fig. 42)

CRUZ, Raul. Pintura sem título, 1992, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 60×70 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 43)

CRUZ, Raul. Pintura-desenho sem título, 1983, 1 original de arte, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, color. 63x70 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 44)

CRUZ, Raul. Autorretrato no espelho, [198-?], 1 fotografia, color. Disponível em: <facebook.com/Raul-Cruz-285543768151330/>. Acesso em: 20 jan. 2019. (Fig. 48)

CRUZ, Raul. Pintura sem título, 1987, 1 original de arte, tinta acrílica sobre madeira, color. 24×19 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 49)

CRUZ, Raul. *per forma*, 1983, 1 original de arte, tinta acrílica, pastel oleoso e grafite sobre papel, color. 70x100 cm. Fonte: Levantamento de obras, Projeto Raul Cruz 1993-2018. Acervo Fundação Cultural de Curitiba: MUMA. (Fig. 50)

CRUZ, Raul. *A cama do artista*, 1985, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 130x90 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 52)

CRUZ, Raul. Autorretrato, 1985, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 70x75 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 57)

CRUZ, Raul. Autorretrato, 1990, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 70x60 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 58)

CRUZ, Raul. Autorretrato, 1992, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 70x56 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 60)

CRUZ, Raul. Pintura sem título, 1987, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 74×50 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 64)

CRUZ, Raul. Pintura sem título, 1990, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 24x19 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 65)

CRUZ, Raul. *Dom Abade*, 1990, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 60x50 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 67)

CRUZ, Raul. *Retrato de Leonor Botteri*, 1989, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 49x59 cm. Acervo Fundação Cultural de Curitiba. (Fig. 68)

CRUZ, Raul. *Para Dona Leonor: com carinho...*, 1981, 1 original de arte, tinta acrílica pastel oleoso e grafite sobre papel, color. 70x50 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 69)

CRUZ, Raul. *Retrato de Jacqueline Daher*, [c. 1992], 1 reprodução digital de arte, tinta acrílica sobre tela, color. Disponível em: <facebook.com/jacquelinemarie.malucellidaher>. Acesso em: 20 jan. 2019. (Fig. 71)

CRUZ, Raul. Cena da peça de Foz, 1991, 1 fotografia, p&b. In: CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 2008. (Fig. 72)

CRUZ, Raul. *Retrato de Miguel Bakun*, 1987, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 50x40 cm. Acervo desconhecido, pintura perdida. (Fig. 74)

CRUZ, Raul. *Salomé*, 1986, 1 original de arte, tinta acrílica sobre tela, color. 50x40 cm. Acervo da família do artista. (Fig. 76)

AURICHIO, Silvio. Série fotográfica com Raul Cruz, s.d., 1 fotografia, p&b. Acervo digital de Paulo Reis. (Fig. 82)

CRUZ, Raul. Gravura sem título ou Maria Bueno, 1987, 1 original de arte, Linoleogravura, p&b. 33x23 cm (imagem 8x7 cm). Acervo da família do artista. (Fig. 87)

CRUZ, Raul. Cena da peça *Grato Maria Bueno*, 1988. 1 fotografia, p&b. In: CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. Op. Cit., 2008. (Fig. 89)

VAREJÃO, Alice. Raul Cruz e seu retrato de Maria Bueno, 1 fotografia, p&b. In: RAUL Cruz na Galeria Banestado *Industria & Comercio*, Curitiba, 13 mai. 1989. (Fig. 94)

CASTRO, Fernanda. Raul Cruz posando junto à sua penteadeira "altar". 1 fotografia, p&b. In: Correio de Notícias (10 abr. 1987 e 12 mai. 1989). (Fig. 95)

Depoimentos de Raul Cruz

CRUZ, Raul. *Depoimento filmado e editado*, concedida a Berenice Mendes. Curitiba. In: MENDES, Berenice. Raul Cruz: Pintor de almas. Vídeo-documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.

CRUZ, Raul. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Maria Christina Baracho, Curitiba, 26 out. 1990.

CRUZ, Raul. *Depoimento manuscrito*, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. MAC/PR.

CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito e publicado em catálogo*, concedido a Eliane Prolik e Denise Bandeira. Curitiba. In: PROLIK, Eliane; BANDEIRA, Denise. Catalogo da exposição *OLHO*. Curitiba, MAC/PR, 1988.

CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito e publicado em jornal*, concedido a Izabella Zanchi. Curitiba. In: ZANCHI, Izabella. A percepção estética de Raul Cruz. *O Estado do Paraná*. Curitiba. 1º mai. 1988. Almanaque. p. 18-19.

CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito e publicado em jornal*, concedido a Marise Heleine. In: HELEINE, Marise. Maria Bueno & Carmem Realidade e Ficção. *Correio de Notícias*. Curitiba, 2 ago. 1992.

CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito e publicado em jornal*, concedido a Marise Heleine. Curitiba. In: HELEINE, Marise. Uma santa com o pé na rua. *Correio de Notícias*. Curitiba, 09 ago. 1992.

CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. MAC/PR.

CRUZ, Raul. *Depoimento transcrito*, concedido a Karyn Gabardo. Curitiba In: GABARDO, Karyn. *Raul Cruz*. 18 f. Monografia (Especialização em Evolução das Artes Visuais II), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 1987.

Depoimentos em entrevistas de outras pessoas relacionadas

BANDEIRA, Denise. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. *Bicicleta e Moto Contínuo*: a arte fazendo história em Curitiba. Monografia de Especialização em História da Arte do Século XX. Curitiba: EMBAP, 2000.

LEÃO, Geraldo. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

MELLO, Marco. *Depoimento transcrito,* sem créditos a entrevistador. Realizada por ocasião da exposição *Quadros* na Casa da Imagem. Curitiba, 1992. MAC/PR.

PERNA, Beto. *Depoimento gravado e transcrito*, bate-papo com Beto Perna, David Mafra e Paulo Reis. Evento de expansão, Cena Raul Cruz, 2015. Acervo de Paulo Reis.

PROLIK, Eliane. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a Deise Marin, Curitiba, 12 nov. 1998; 17 jul. 1998; 20 dez. 1999. Reunião realizada com Denise Bandeira, Eliane Prolik e Geraldo Leão. In: MARIN, Deise. Op. Cit., 2000.

Depoimento coletado

CRUZ, Foca. *Depoimento gravado e transcrito*, concedido a André Malinski. Curitiba, 04 abr. 2013. (Apêndice B)

Textos críticos

ALBINO, Rosane. Arte em tempo quente. *Correio de Notícias*. 11 dez. 1985.

ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: Edição do autor, 2006.

ARAÚJO, Adalice. Grupo Convergência Salão de Exposições do SENAC. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 21 jun. 1981.

ARAÚJO, Adalice. Herdeiro tropicalista de Münch. *Nicolau*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, Ano.VI. n. 43, p. 16-17, mai./jun. 1992.

ARAÚJO, Adalice. Mostra de desenhos no CCBEU. *Diário Popular*. Curitiba. 28 mai. 1982.

ARAÚJO, Adalice. Na pintura de Raul Cruz, os ícones da memória. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 21 jun. 1992.

ARAUJO, Adalice. O Museu da Gravura lança o álbum "Raul Cruz - Linoleogravura". Gazeta do Povo. Curitiba. 5 abr.1992.

ARAÚJO, Adalice. Os mais recentes lançamentos no Paraná. Artes Visuais. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 29 abr. 1982.

ARAÚJO, Adalice. Raul Cruz Artista Símbolo da geração 80. *Revista Galerie*. Ano 1. N. 9. Curitiba, 1987. Setor de pesquisa do MAC/PR.

ARAÚJO, Adalice. Raul Cruz na galeria do C.C.B.E.U. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 10 jun. 1982.

ARAÚJO, Adalice. Símbolo da geração 80. Documento do Setor de pesquisa do MAC/PR. Curitiba: maio, 1985.

ARAÚJO, Adalice. Veja e sinta o Grupo Bicicleta. Artes Visuais. *Gazeta do Povo*. 20 abr. 1983.

BANDEIRA, Denise e*t al*. Catálogo do *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. Apresentação.

BAPTISTA, Nery. Rompendo com o sistema. Gazeta nas artes. *Gazeta do Povo*. 29 abr. 1982.

HELEINE, Marise. Foz ou Raul, que bom que você é um chato. *Correio de Notícias*. Curitiba. 28 jul. 1991.

LEÃO, Geraldo. *Raul Cruz: A ausência revelada*. Curitiba: Galeria Casa da Imagem, 1992. Texto impresso no folheto da exposição *Quadros* de Raul Cruz.

LEITES, Hélio. Não choveu. *O Estado do Paraná*, Curitiba. 28 mai. 1993.

MESQUITA, Ivo. O Viajante dentro da noite. In: BANDEIRA, Denise e*t al*. Catálogo do *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. Texto crítico do catálogo.

NEGRÃO, Renato. Texto para o lançamento do álbum Raul Cruz – Linoleogravura. abr. 1992. Setor de pesquisa do MAC/PR.

PINTO, Sérgio da Costa. Curitiba: FCC, 1984. Texto impresso no folheto da exposição *Raul Cruz, pintura, desenho e gravura*.

PROLIK, Eliane. *O quadro*. Curitiba: Galeria de Arte Banestado, 1998. Texto impresso no panfleto da exposição *Pintura* de Raul Cruz.

REIS, Paulo. *O corpo na cidade*: performance em Curitiba. Curitiba: Ideorama, 2010

REIS, Paulo. *Retomada do espaço público nos anos 80* - análise de alguns trabalhos dos grupos 3NÓS3 e Sensibilizar e do evento Moto Contínuo. In: 1º Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, Buenos Aires, 2009.

REIS, Paulo. *Seis artistas lançam um jornal/manifesto/obra encartado nas páginas de um grande jornal de circulação em Curitiba*. Rio de Janeiro: Tablóide Inclassificados, maio de 2003. Também disponível em: muvi.advant.com.br.

REIS, Paulo; NAVARRO, Luana; DEZGENISKI, Elenize. (Org.). *Cena Raul Cruz*. Curitiba: Medusa. 2016.

WITHMAN, Alice. In: ALBINO, Rosane. Arte em tempo quente. *Correio de Notícias*, Curitiba, 11 dez. 1985.

WITHMAN, Alice. Raul Cruz, exposição individual, até 20 de dezembro, na Galeria de Arte Banestado. Correio de Notícias. 06 dez. 1985.

ZANCHI, Izabella. A percepção estética de Raul Cruz. *O Estado do Paraná*. Curitiba. 1º mai. 1988. Almanaque. p. 18-19.

Outros documentos

A MISTIFICAÇÃO de Maria Bueno *Jornal do Estado*. Curitiba, 23 mai. 1987.

ARAÚJO, Adalice. CCBEU abre dia três exposição com artista plástico Raul Cruz. Gazeta do Povo. Curitiba. 29 mai. 1982.

ARAÚJO, Adalice. O expressionismo e a arte brasileira. Gazeta do Povo. Curitiba. 16 set. 1983.

CONVERGÊNCIA, Grupo. Curitiba: Museu Guido Viaro, 1980. Folheto da exposição.

CRESCE número de devotos de Maria Bueno. *Gazeta do Povo*. Curitiba. 30 ago. 1987.

CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. Raul Cruz: Sonhos, Curitiba: Artfix. 2008.

CRUZ, Raul. *Cartas a Pierre Rivière*. Curitiba, 1987. Folheto-programa da peça teatral. (Anexo 5)

CRUZ, Raul. *Grato Maria Bueno*. Curitiba, 1988. Folheto-programa da peça teatral. (Anexo 6)

CRUZ, Raul. *Grato Maria Bueno*. Curitiba, 1992. Folheto-programa da peça teatral.

GEMAEL, Rosirene. Nem geração 80, nem transvanguarda: que arte é essa? *Correio de Notícias*. Curitiba, 10 abr. 1987.

GUIMARÃES, Mariângela. Recantos e figuras de Raul Cruz. *Jornal do Estado*. Curitiba, 20 jun. 1992.

HELEINE, Marise. Maria Bueno & Carmem Realidade e Ficção. *Correio de Notícias*. Curitiba, 2 ago. 1992a.

LISTA de obras da exposição *Pinturas* de Raul Cruz, 1989. Acervo do setor de pesquisa do MAC/PR.

LORENA, Gelda. Maria Bueno. Cada vez mais viva. *Correio de Notícias*. Curitiba, 1º de nov. 1988 (Anexo 6).

LOUCAMENTE cerebral, loucamente apaixonado, *Correio de Notícias*. Curitiba, 12 mai. 1989.

MILLARCH, Aramis. O misticismo em torno de uma lenda da cidade. *Estado do Paraná*. Curitiba. 22 fev. 1987.

MOSTRA de desenhos no CCBEU. *Diário Popular*. Curitiba. 28 mai. 1982.

NEGRÃO, Renato. Foz a uma curitibaníssima viagem de Raul Cruz. *Correio de Notícias*. Curitiba. 25 ago. 1991.

NEGRÃO, Renato. *Release*-convite sobre exposição *Pinturas* de Raul Cruz, 1989. Centro de documentação e pesquisa Solar do Barão.

RAUL Cruz na Galeria Banestado. *Industria & Comercio*. Curitiba, 13 mai. 1989.

Repositórios digitais

AS NOVIDADES - asnovidades.com.br

BIBLIOTECA Nacional, Hemeroteca Digital - bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/

CENTRO Cultural Teatro Guaíra - teatroguaira.pr.gov.br

CIASENHAS de Teatro GILDA convida Maria Bueno, facebook.com/events/ 645013888936836/

DES MOINES Art Center - desmoinesartcenter.org

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa - dicionario.priberam.org

ESCOLA de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - eba.ufrj.br

ESCOLA de Música e Belas Artes do Paraná, UNESPAR - embap.pr.gov.br

Foca CRUZ - facebook.com/focacruz

Francisco SOUTO NETO, Expressão & Arte - fsoutoneto.word press.com

FUNDAÇÃO Iberê Camargo - iberecamargo.org.br

GAZETA do Povo - gazetadopovo.com.br

INTERNET Movie Database - imdb.com

Jacqueline DAHER - facebook.com/jacquelinemarie.malucellidaher

MARCHA das Vadias de Curitiba - marchadasvadiascwb.wordpress.com

Maria BUENO: Santa Popular de Curitiba - www.mariabueno.com.br

Marta AFONSO, *Coleccionadora de corpos* - mjmafonso.wordpress.com

MUBE Virtual, Banco de Dados de Esculturas Brasileiras - mubevirtual.com.br

MUNCH Museum, Oslo - munchmuseet.no

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - mac.usp.br

MUSEU de Arte Contemporânea do Paraná - mac.pr.gov.br

MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro - mamrio.org.br

MUSEU Oscar Niemeyer - tourvirtual360.com.br/mon

MUSEU Virtual de Artes Plásticas - muvi.advant.com.br

NATIONAL Gallery, Londres - nationalgallery.org.uk

NATIONAL Museum, Oslo - nasjonalmuseet.no

O GLOBO - oglobo.globo.com/cultura

Raul CRUZ - facebook.com/Raul-Cruz-285543768151330

Raul CRUZ - raulcruz09.wordpress.com

SAN FRANCISCO Museum of Modern Art - sfmoma.org

SITE Católico de Orações - sitecatolico.org

VAN GOGH Museum, Amsterdã - vangoghmuseum.nl

Washington Cesar TAKEUCHI - circulandoporcuritiba.com.br

LISTA DE FIGURAS

PRÓLOGO

Figura 1: Raul Cruz, *Retrato de Pierre Rivière*, 1987 ..... 12 e 255
Figura 2: Raul Cruz, *Retrato de Santa Maria Bueno*, 1989 ..... 14 e 295

1 - RAUL CRUZ, um caminho para o retrato pelo desvio

Figura 3: *Igreja São Francisco de Paula* em Curitiba. 38
Figura 4: Washington Cesar Takeuchi, fotografia de construção estilo *art déco* 39
Figura 5: Raul Cruz, linoleogravura sem título, 1987 41
Figura 6: Raul Cruz, linoleogravura sem título, 1991 42
Figura 7: Raul Cruz, Cartaz da peça *Busca,* 1974 44
Figura 8: Foto de Raul Cruz, junto ao Mercado Municipal, Paranaguá década de 1980 50
Figura 9: Peter Lorenzo, fotografia para o cartaz da *Mostra de arte Bicicleta*, 1982 57
Figura 10: Antonio Augusto Fontes, *Santa Ceia*, 1983 59
Figura 11: Reprodução do cartaz *Mostra de arte Bicicleta*, 1982 61
Figura 12: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, 1982 63
Figura 13: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, 1982 65
Figura 14: Detalhes da pintura-desenho sem título de Raul Cruz 67
Figura 15: Raul Cruz, *Nos falamos*, 1982 70
Figura 16: Ateliê do *Moto Contínuo*, fotografias com vista interior e exterior 76
Figura 17: CRUZ, Raul. Obra efêmera como cartaz, 1983 77
Figura 18: Obra efêmera como cartaz de Geraldo Leão no calçadão no centro de Curitiba ..77
Figura 19: Convite da exposição *Moto Contínuo* (frente e verso), 1983 79
Figura 20: Recorte do jornal *Curitiba Shopping* (11 a 17/09/1983) 80
Figura 21: Raul Cruz, desenho impresso em pagina do encarte *Moto Contínuo* 82
Figura 22: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, [ou, velório no fundo roxo] ca. 1982 84
Figura 23: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, 1983 84
Figura 24: Raul Cruz, obra políptica interativa sem título*,* Série *Moto Contínuo*, 1983 88
Figura 25: Raul Cruz, modulo da obra políptica interativa da Série *Moto Contínuo*, 1983 89
Figura 26: Raul Cruz, Tatuatua - primeira apresentação, 1984 90
Figura 27: Raul Cruz, *Tatuatua* - segunda apresentação, 1984 91
Figura 28: *Moto Contínuo*, texto-obra, impresso no convite, 1983 92
Figura 29: Moto Contínuo, exposição, fotografia da segunda montagem, 1983 94
Figura 30: Foto com Raul Cruz posando no espelho de penteadeira, década de 1980 102

Figura 31: Folheto da exposição *Raul Cruz, pintura, desenho e gravura* 1984 103
Figura 32: Raul Cruz, pintura-desenho sem título [ou, Soberana], 1983 106
Figura 33: Detalhes de obras de Raul Cruz com figuras-sombras 107
Figura 34: Detalhes de obras de Raul Cruz com figuras-sombras 107
Figura 35: Foto do ateliê de Raul Cruz no bairro Capanema, final da década de 1980 110
Figura 36: Raul Cruz, *Aquário*, 1985, tinta acrílica sobre tela, 70x110 cm. 116
Figura 37: Desenhos de Raul Cruz sem título, todos em nanquim sobre papel. 121
Figura 38: Foto de Ivan Bueno de uma cena do espetáculo *Como 3 e 3 são 7*, 1986 124
Figura 39: Raul Cruz, duas gravuras sem título ou *Bruxas de Salém*, 1988 126
Figura 40: Raul Cruz, *Ikebana- a estética do aborto*, 1987. *Still* de vídeo documental 130
Figura 41: Raul Cruz, pintura sem título, 1987 136
Figura 42: Raul Cruz, cena de *Foz*, 1991 136
Figura 43: Raul Cruz, pintura sem título, 1992 146

2 - ESPELHO DO ARTISTA: retrato pelo reverso

Figura 44: Raul Cruz, pintura-desenho sem título, 1983 150
Figura 45: Diego Velázquez, *Venus del espejo* ou *The Toilet of Venus*, 1647-51 151
Figura 46: Detalhe da pintura *Venus del espejo* ou *The Toilet of Venus*, de Velázquez. 155
Figura 47: Detalhe de pintura-desenho sem título de Raul Cruz 155
Figura 48: Raul Cruz, autorretrato no espelho, fotografia, década de 1980 158
Figura 49: Raul Cruz, sem título, 1987 163
Figura 50: Raul Cruz, *per forma,* 1983 165
Figura 51: José Leonilson, *O grande rio*, 1990 167
Figura 52: Raul Cruz, *A cama do artista*, 1985 ..... 169 e 172
Figura 53: Vincent van Gogh, *O Quarto*, 1888 172
Figura 54: Edvard Munch, *Self-portrait between the clock and the bed*, 1940–43 176
Figura 55: Edvard Munch, *O Grito*, 1893 178
Figura 56: Johannes Gumpp, *Doppio autoritratto allo specchio*, 1646 180
Figura 57: Raul Cruz, autorretrato, 1985 183
Figura 58: Raul Cruz, autorretrato [em dois vultos], 1990 186
Figura 59: José Leonilson, *El puerto*, 1992 189
Figura 60: Raul Cruz, autorretrato [em três vultos], 1992 191
Figura 61: Detalhe da pintura de autorretrato em três vultos de Raul Cruz 193
Figura 62: Detalhe pintura *per forma* de Raul Cruz 193
Figura 63: Francis Bacon, *Study After Velázquez's Portrait of Pope Innocent X,* 1953 197

Figura 64: Raul Cruz, pintura sem título, 1987 200
Figura 65: Raul Cruz, pintura sem título, 1990 ..... 204 e 2047
Figura 66: Henri Matisse, *Femme au chapeau*, 1905 207
Figura 67: Raul Cruz, *Dom Abade*, 1990 209
Figura 68: Raul Cruz, *Retrato de Leonor Botteri*, 1989 ..... 215 e 218
Figura 69: Raul Cruz, *Para Dona Leonor: com carinho...*, 1981 216
Figura 70: Leonor Botteri, *O vento da noite*, 1960 218
Figura 71: Raul Cruz, *Retrato de Jacqueline Daher*, ca. 1992 219
Figura 72: Fotografia de cena de *Foz*, 1991 221
Figura 73: Detalhe da pintura de *Retrato de Jacqueline Daher*, Raul Cruz..... 221

3 - PERSONAGENS INFAMES RETRATADOS: "o belo que dói" enquadrado

Figura 74: Raul Cruz, *Retrato de Miguel Bakun*, 1987 ..... 232 e 237
Figura 75: Miguel Bakun, *Cena de mar*, s.d. 237
Figura 76: Raul Cruz, *Salomé*, 1986 239
Figura 77: Foto de Yvonne de Carlo para o filme *Salome: where she danced*, 1945 242
Figura 78: Foto da personagem *Gilda*, em filme homônimo, 1946 242
Figura 79: Foto da vedete Virginia Lane, sem data (anos 1940-50) 242
Figura 80: Detalhe das mãos do *Retrato de Pierre Rivière*, de Raul Cruz..... 257
Figura 81: Detalhe do rosto do *Retrato de Pierre Rivière*, de Raul Cruz. 262
Figura 82: Silvio Aurichio, série de fotografias de Raul Cruz, sem data 268
Figura 83: Notícias do assassinato de Maria Bueno no Jornal A República, 1 fev. 1893 273
Figura 84: Capela mortuária de Maria Bueno. 2009 281
Figura 85: Placas votivas para Maria Bueno. 2017 281
Figura 86: Fotos com variações dos bustos de gesso de Maria Bueno 283
Figura 87: Raul Cruz, gravura sem título ou Maria Bueno, 1987 290
Figura 88: Fotografia da parte da capela mortuária de Maria Bueno 292
Figura 89: Raul Cruz, cena de *Grato Maria Bueno*, 1988 292
Figura 90: Detalhe da mão do *Retrato de Santa Maria Bueno*, de Raul Cruz 297
Figura 91: Detalhe do rosto do *Retrato de Santa Maria Bueno*, de Raul Cruz 305
Figura 92: *Retrato de Santa Maria Bueno*, *Marcha das Vadias* de Curitiba, 2011 312
Figura 93: *Retrato de Santa Maria Bueno* na *Marcha das Vadias* de Curitiba, 2011 312
Figura 94: Raul Cruz e seu retrato de Maria Bueno, em foto de Alice Varejão, 1986 318

CONSIDERAÇÔES FINAIS

Figura 95: Foto de Fernanda de Castro com Raul Cruz posando junto à sua penteadeira .3222

APÊNDICE A

Figura 96: Anita Malfatti, *A boba*, 1915-16.....349
Figura 97: Lasar Segall, *Retrato de Margarete*, 1913 349
Figura 98: Emiliano Di Cavalcanti, *Mesa de Bar*, 1929.....349
Figura 99: NERY, Ismael, autorretrato, sem data 3499
Figura 100: Oswaldo Goeldi, *Mulher*, sem data 349
Figura 101: Cândido Portinari, *Pranto*, 1947 349
Figura 102: Cicero Dias, *Retrato de Manuel Bandeira*, 1930 349
Figura 103: Helena Wong, *Retrato*, 1960 349
Figura 104: Iberê Camargo, autorretrato, 1984 349
Figura 105: Rubens Gerchman. *Voyeur amador*, 1985 350
Figura 106: Jorge Guinle, *Corpos de Cinzas*, 1982 350
Figura 107: Luiz Henrique Schwanke, sem título, 1985 350
Figura 108: Estela Sandrini, *Cotidiano irreal*, 1984 350
Figura 109: Letícia Marquez, *Femina*, 1985 350
Figura 110: Dulce Osinski, *Retrato de família*, 1989 350
Figura 111: Rossana Guimarães, autorretrato, sem data 350
Figura 112: Mohamed Ali el Assal, autorretrato, 1987 350
Figura 113: Geraldo Leão, autorretrato, sem data,.....350

ANEXOS

Figura 114: Eliane Prolik, cartaz, 1984.....372
Figura 115: Moto Contínuo, cartazes expostos no ambiente urbano, 1984 372
Figura 116: Registro de *pichação/grafite* do *Moto Contínuo* no ateliê, 1983.....372
Figura 117: Registro de *pichação/grafite* do *Moto Contínuo* na Reitoria -UFPR, 1983 372
Figura 118: Moto Contínuo, *pichações/grafites*, 1983 372
Figura 119: Paulo Leminski, *pichação/grafite*, fotografia de Nani Gois. sem data.....372
Figura 120: Fernanda Paula, *Leminski na Rua XV*, fotografia sem data.....372
Figura 121: Denise Bandeira, Jornal Pictográfico, 1983 373
Figura 122: Moto Contínuo, Jornal Pictográfico, 1983 373
Figura 123: Raul Cruz, estudos para a "logo" do Moto Contínuo 1983 373
Figura 124: Moto Contínuo, páginas do encarte com os respectivos autores, 1983 373
Figura 125: Moto Contínuo, expositores na Galeria de Arte da FCC, 1983.....374
Figura 126: Denise, obras na primeira montagem, 1983 374
Figura 127: Rossana e Mohamed, obras na primeira montagem, 1983 374

Figura 128: Geraldo, parte das obras na primeira montagem, 1983. 374
Figura 129: Eliane, parte das obras na primeira montagem, 1983 374
Figura 130: Moto Contínuo, vistas da segunda montagem, 1983 375
Figura 131: Marta Afonso, *Coleccionadora de corpos*: 3ª abordagem 376
Figura 132: Foto com Foca, Raul e Beto, na abertura *A volta de ela*, 1986 376
Figura 133: Rossana Guimarães, *Máscaras*, 1986. Still de vídeo doc. da performance 376
Figura 134: Raul Cruz, 2 gravuras *litonovela A Rosa*, 1984 377
Figura 135: Poty Lazzarotto, s/título, s/data 377
Figura 136: Poty Lazzarotto, autorretrato, 1988 377
Figura 137: Raul Cruz, 2 gravuras sem título, álbum Raul Cruz/Linoleogravuras 1991 377
Figura 138: Folheto da exposição *Pintura* de Raul Cruz, 1985 378
Figura 139: Foto da cena no chuveiro do *Psicose* de Alfred Hitchcock, 1960 378
Figura 140: Raul Cruz, gravura sem título, 1987 379
Figura 141: Raul Cruz, gravura sem título, 1992 379
Figura 142: Detalhe da pintura *Dom Abade* 379
Figura 143: Detalhes de obras de Raul Cruz com elementos simbólicos correlacionados ...379
Figura 144: Raul Cruz, autorretrato, tinta acrílica sobre tela, 1989 380
Figura 145: Raul Cruz, autorretrato com barrete árabe, 1987 380
Figura 146: Raul Cruz, autorretrato, 1990 380
Figura 147: Raul e Foca Cruz, Folheto-programa de *Cartas a Pierre Rivière* 381
Figura 148: Raul Cruz, folheto-programa da peça *Grato Maria Bueno*, 1988 382
Figura 149: Emerson Persona, foto de altar dentro da capela mortuária de Maria Bueno ...383
Figura 150: Página do Correio de Notícias, 1988 383
Figura 151: Raul Cruz junto a pintura Salomé no jornal, 1988 383
Figura 152: Ateliê de Raul Cruz, em Quatro Barras 383
Figura 153: Raul Cruz, S*anta Terezinha e a devota*, 1985 383
Figura 154: Ícone da Nicopéia, céc. XI 384
Figura 155: Ícone do cristo Pantocrator, sécs. VI, VII 384
Figura 156: O sagrado coração de Jesus 384
Figura 157: WARHOL, Andy. Gold Marilyn, 1962 384
Figura 158: Cartaz para Maria Bueno na *Marcha das Vadias*, 2011 382
Figura 159: Melina Mulazani como *O Retrato de Santa Maria Bueno*, 2015 384

APÊNDICES

e

ANEXOS

APÊNDICE A - *PAINÉIS COMPARATIVOS: ASPECTOS EXPRESSIONISTAS NO BRASIL*

PAINEL COMPARATIVO 1: a presença "expressionista" na produção nacional

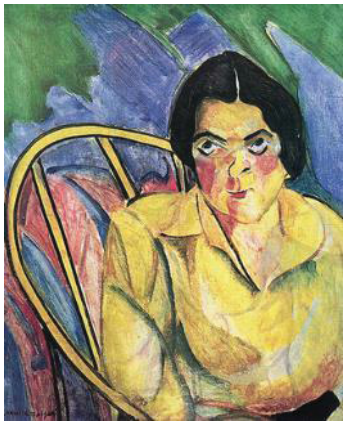


Figura 96: Anita Malfatti, *A boba*, 1915-16, tinta óleo sobre tela. **Fonte**: Acervo do MAC USP.

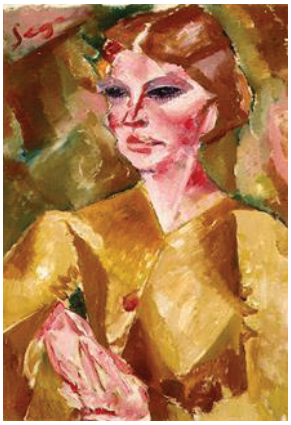


Figura 97: Lasar Segall, *Retrato de Margarete*, 1913, tinta óleo sobre tela. **Fonte:** Catálogo 18º Bienal/SP (1985).

Figura 98: Emiliano Di Cavalcanti, *Mesa de Bar*, 1929, tinta óleo sobre tela, **Fonte:** Acervo do MAM RJ

Figura 99: NERY, Ismael, autorretrato, s.d., tinta óleo sobre tela. **Fonte:** Catálogo 18º Bienal SP (1985)

Figura 100: Oswaldo Goeldi, *Mulher*, s.d., tinta aquarela s/papel. **Fonte:** Catálogo 18º Bienal SP (1985)

Figura 101: Cândido Portinari, *Pranto*, 1947, tinta óleo s/tela. **Fonte:** Catálogo 18º Bienal SP (1985)

Figura 102: Cicero Dias, *Retrato de Manuel Bandeira*, 1930, tinta aquarela s/papel. **Fonte:** Miceli (1996). Acervo: MAM/RJ.

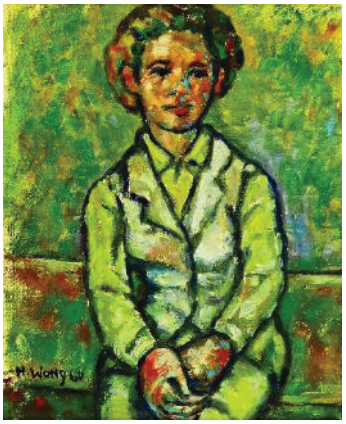


Figura 103: Helena Wong, *Retrato*, 1960, tinta óleo s/aglomerado. **Fonte**: Acervo do MON.

Figura 104: Iberê Camargo, autorretrato, 1984, tinta óleo s/tela. **Fonte:** Acervo do FIC.

PAINEL COMPARATIVO 2: a presença "neoexpressionista" na produção nacional

Figura 105: Rubens Gerchman. *Voyeur amador*, 1985, tinta acrílica s/tela.
Fonte: Catálogo 18º Bienal/SP (1985)

Figura 106: Jorge Guinle, *Corpos de Cinzas*, 1982, tinta óleo s/tela.
Fonte: Acervo do MAC - Monterrey-México.

Figura 107: Luiz Henrique Schwanke, sem título, 1985, tinta acrílica s/eucatex.
Fonte: Acervo da família.

Figura 108: Estela Sandrini, *Cotidiano irreal*, 1984, Nanquim, aquarela e giz pastel sobre papel.
Fonte: Acervo do MAC/PR.

Figura 109: Letícia Marquez, *Femina*, 1985, tinta acrílica sobre tela,
Fonte: *Estado da arte* (2010).

Figura 110: Dulce Osinski, *Retrato de família*, 1989, grafite, giz pastel e tinta acrílica sobre papel.
Fonte: Acervo do MON.

Figura 111: Rossana Guimarães, autorretrato. s.d., tinta acrílica sobre tela,
Fonte: Borges; Fressato (2008). Acervo Max Conradt Jr.

Figura 112: Mohamed Ali el Assal, autorretrato, 1987, tinta acrílica sobre tela.
Fonte: Borges; Fressato (2008). Acervo Max Conradt Jr.

Figura 113: Geraldo Leão, autorretrato, s.d., tinta acrílica sobre tela.
Fonte: Borges; Fressato (2008). Acervo Max Conradt Jr.

APÊNDICE B - *TRANSCRIÇÃO DO DEPOIMENTO DE FOCA CRUZ*

Conversa com o Foca

Esta coleta de depoimento foi realizada na residência de Luiz Alberto Cruz – Foca – Irmão de Raul Cruz, num sábado à tarde (data escolhida por ele) para não ter preocupações com o tempo de duração da conversa. Sentamos no sofá da sala, de costas para parede com abertura para outro ambiente (uma espécie de escritório), no qual havia pinturas de Raul nas paredes. No decorrer das falas, pude conferir de perto essas obras, além de passarmos parte do tempo na cozinha, enquanto Foca prepara um café para sua companheira (que descansava no andar de cima) e para nós. Sem conhecimento teórico sobre história oral, parti de uma primeira experiencia com coleta de depoimentos na graduação, comprei um pequeno gravador e preparei uma lista de perguntas (seguindo o exemplo da minha futura orientadora à época, a professora de Antropologia, Ana Lucia Vasquez). Minha condução da entrevista aconteceu de forma intuitiva e os assuntos seguiram o fluxo memorativo de Foca Cruz, com o contato inicial com ele facilitado pelo conhecimento prévio entre nós. A conversa foi registrada digitalmente em nove trechos e os arquivos das gravações estão salvaguardados comigo.

O intuito inicial da conversa seria coletar mais informações sobre os processos artísticos de Raul Cruz, sobretudo na correlação das suas produções visuais e cênicas, tema da minha pesquisa de iniciação científica. Porém, outros assuntos despontaram sem serem inibidos, de modo a manter a fluidez das declarações. Posteriormente (em 2016) tive contato com metodologias de pesquisa oral, momento em que encontrei compatibilidade entre o que eu havia feito e a metodologia proposta por Chantal de Tourtier-Bonazzi, exceto pela falta de transcrição das falas. Isso ocorreu, em parte por ter pouco tempo para desenvolver o projeto[835], pela falta de conhecimento metodológico e também por não haver espaço para incluir as transcrições no texto final da pesquisa, solicitado em formato de artigo com o máximo de vinte cinco páginas. Então, após algumas tentativas sem sucesso, enfim, as palavras de Foca Cruz sobre a produção de seu irmão são organizadas em transcrição editada. Desafortunadamente isso só foi possível, no segundo semestre de 2018, após o falecimento do entrevistado em agosto daquele ano.

Isto posto, faz-se necessário pontuar alguns procedimentos adotados nesta transcrição, com o propósito primeiro de preservar fielmente a fala de Foca Cruz: 1. por se tratar de longo tempo de conversa registrada, algumas pequenas partes com repetição dos assuntos foram suprimidas; 2. tara preservar a fluidez da leitura, também foram suprimidas as onomatopeias, as repetições de palavras (vícios de linguagem) e algumas quebras nas frases decorrentes de pausas para reflexão do locutor; 3. também foram inseridos os sinais de pontuação condizentes ao sentindo da fala do entrevistado (vírgulas, pontos, dois pontos, exclamação, reticências); 4. inserções de conteúdos no ato da transcrição – explicações, comentários ou descrição de conteúdos suprimidos – estão delimitadas entre colchetes. 5. para priorizar os depoimentos do Foca, as falas do entrevistador são reduzidas, priorizando as perguntas.

Depoimento de Foca Cruz gravado e transcrito, concedido a André Malinski, Curitiba - PR
Projeto de Iniciação Científica: **Raul Cruz: teatral nas pinturas, visual no teatro**
Data da entrevista: **04 abr. 2013**
Duração total da entrevista: **132 minutos**
Entrevistado: **Foca** (Luiz Alberto) **Cruz**
Entrevistador: **André Malinski**
Transcrição/digitação: **André Malinski**
Revisão: **Juliana Assunção Fernandes**

[835] Projeto para o Programa de Iniciação Científica (PIC-Embap UNESPAR). Período: ago. 2013 - jun. 2014. Contemplado com bolsa da Fundação Araucária.

Gravação I - (Duração 0:17) - [Com a intenção de testar o equipamento, esta primeira gravação acabou registrando breves comentários sobre a extensa produção de desenhos de Raul Cruz]

Foca Cruz - (0:00) -...desenhos, desenhos soltos, assim... tamanho, tem A4, A3... a maioria pequenos, bastante... mais de mil... É muito estudo, né? ...mas tá guardado...

Gravação II - (Duração 51:16) **-** [Início truncado com comentários jocosos sobre o minúsculo equipamento de gravação, o qual Foca gostaria de usar nas ligações de telemarketing. Faço uma breve contextualização da pesquisa]

André Malinski - Quais funções Raul Cruz desempenhou?

Foca Cruz - (1:45) - Além de pintor né? Bem, na arte, basicamente como pintor e desenhista. Isto aí, ele gostava de dizer. Ele tinha certas restrições na coisa do título "artista plástico". Nesta época, como artista plástico, começou a aparecer muita coisa de arte conceitual, objeto e coisas assim – eu até cito um pouco isso no livro[836]. Então, ele tinha aquela coisa: já que lutar contra jamais, não fazia sentido nenhum. Então, claro, o que que ele disse, não, eu sou pintor. Ele começou a reforçar que ele era pintor. Nas artes plásticas ele era um pintor. Mas aí a coisa começa, né? Tem coisa que não tem muito como evitar. O próprio meio, às vezes, te pressiona, o gosto por certas coisas te pressiona. Uma vez que você também é, vamos dizer, artista, artista plástico. Vamos dizer assim, um pouco mais aberto, né? No caso dele, um pintor. Com uma habilidade pra visualizar as coisas, certo? Então, o fato de durante a própria vida dele (que pra mim também é similar, porque, neste caso, a minha história também é bem similar) a proximidade das pessoas da área, que no caso foi a dança, desde novinho. Este que foi o caminho. **O caminho do teatro foi a dança, na verdade, desde muito cedo.** Desde bem novinho! Um dos motivos mais fortes, foi o quê? **A proximidade com a dança que trouxe o teatro.** Ou, até mesmo, lá em casa como todo mundo desenha, o outro irmão que não virou artista plástico (nada, vamos dizer assim), mas todo mundo desenha lá em casa. Então, ele é ótimo pra visualizar certas coisas. Quando começa a falar sobre um barco, ou um projeto de um veleiro, ele na hora (estamos conversando) já desenha o veleiro, a especificação do mastro, etc. É como uma questão de você explicar visualmente, o domínio visual da [coisa]. Então, o Raul tinha isso, eu também, e em geral, todo mundo que tem uma habilidade de desenhar e de visualizar. Porque o pintor, também visualiza muito internamente, e vai aplicar, você sabe como é o processo. Então, o que acontece, a dança acaba trazendo outras necessidades. Se você vai dançar no colégio, alguém tinha que ir lá e pintar o painel do fundo, com a paisagem que tinha lá atrás pro *Quebra Nozes*, ou sei lá o que... Essa ligação da dança com Raul, como eu te falei, ele sempre gostou de dançar, por prazer de movimento, né?

AM - Isso foi em...

FC - (4:37) - Isso em Paranaguá, éramos jovens, éramos novos. **A minha mãe tinha uma academia [de dança], a primeira lá, uma coisa grande. E aí, era uma academia que tinha dança, tinha aula de balé, tinha aula de jazz. Então, a coisa começou por aí.** Quem ia dar aula de dança lá eram professoras daqui de Curitiba, ligadas ao Morozowicz, à Milena Morozowicz... Quem foi dar aula lá (por muitos anos deu aula), foi a esposa do Miran (da Revista Gráfica), a mulher dele, Agnalda. Então, desde novinho, éramos da família, a gente tinha essa conexão. Como eu falei, às vezes é por pressão mesmo, não tô brincando, se tem um que desenha no pedaço, e tá tendo alguma coisa de teatro, já te escala pra desenhar o cenário, pra ajudar a fazer um não sei o quê lá, uma projeção... não tem jeito isso, e é gostoso, é divertido, você entra. O teatro, a dança, é gostoso de você estar no meio, é muito divertido. Você tá com mais pessoas, você está naquela socialização, e tudo é muito gostoso, é uma festa. Estar no teatro, na dança, é uma festa, sempre é muito festivo. Isso levou ele pra essa (vamos dizer assim) variedade. Assim como eu acabei indo, mais pro design, mais pra outro lado da coisa, né? E também na cenografia, também por ele, porque a gente fazer as coisas juntos no cenário. Então, essa conexão sempre existiu, acho que uma hora ele criou, talvez, um misto de criar coragem pra ir lá e montar um espetáculo, ou, talvez, ele não tivesse juntado ainda a coisa que ele precisava pra fazer teatro. Porque ele não gostava de "teatrão", com fala, fala, fala, ou montagens muito [exageradas dramaturgicamente]. Então, acho que ele foi juntando [experiência]. A hora que ele se viu com o domínio das coisas, ele viu que ele tinha domínio das pessoas, as pessoas seguiam ele. Ele dizia olha, "fulano, pula ali", a pessoa pulava. Teatro é assim, né? O diretor diz: "olha, suba naquela cadeira e tire sua calça", e você vai lá feliz... (risos). Teatro não é nada mais do que isso. A gente tem uns amigos que são de teatro, aí. É um faz de conta. Mas acho que é isso aí, veio por aí, com certeza. Ele já tinha a coisa do dançar, sempre gostou de dançar, ele

[836] CRUZ, Foca. In: CRUZ, Foca; BERTOLI, Mariza. *Raul Cruz*: *Sonhos*, Curitiba: Artfix. 2008.

chegou a dançar no Guaíra, fazer parte...

AM - Do corpo de baile?

FC - (7:23) - Sim! Boas épocas, que as coisas eram mais abertas. E, dali o que acontece, era um núcleo muito mais aberto, não tem nem comparação com o que é [agora], há muitos anos já que fodeu lá. Mas, assim, tinha as figuras muito legais, tinha Rita Pavão, que criou a Rocio [Infante], que criou gente de fora que veio pra cá, e daí que nasceu a U.A.I.C., que é a União dos Artistas Independentes Contemporâneos, em oitenta e poucos, com gente fodona, bacana, participando. Mas, como eu falei, acho que foi a dança que sempre deixou o Raul perto das coisas, da ação. Porque essa coisa de fazer o cenário continuou mesmo depois de fazer a Belas Artes, de tudo mais, porque ele tinha uma grande amiga dele, a Maria Amélia Kastrup, que tinha academia de dança. Ela e mais outras, a mulherada de sapateado, jazz, a academia Extratus. Que era super *high society* na época. E a Maria Amélia era da U.A.I.C. também. Então, Raul fazia os cenários, todos daqueles espetáculos comerciais de fim de ano, negócios grandiosos. Produções que hoje em dia a *negada* iria morrer de inveja, com a verba que tinha pra fazer aquilo, fazer encher o *Guairão,* um puta cenário. Gente rica é outra coisa! (risos). Junta quinhentas filhas da [alta] sociedade curitibana, querendo que as filhas fiquem lindas. Você acha que o pai não dá uma grana...

AM - E no teatro? Raul se intitulava de alguma coisa, assim como ele fez nas artes visuais?

FC - (9:14) - Acho que acabava tendo mesmo essa coisa do diretor, mas eu acho que era mais ***pro forma*****, mais pra cumprir tabela.** Claro que fica, tem que ter. Não tem como dizer que não é. Mas tinha uma coisa com ele (isso era fato), que a maneira dele fazer teatro era única. De como que ele montava esse "circo" dele. Então é claro que as coisas dele, só davam certo porque era ele que estava fazendo, porque era daquele jeito que fazia. Você vê, os atores não eram atores, né? Era uma pira dele, bastante da influência da pira do [Pier Paolo] Pasolini, que era assim também. Ele achava que o ator é uma merda. Então, vai lá e pega um estranho, não interessa qual motivo que eu peguei este estranho... (Foca malicia com risos). Pasolini ainda, né?... "Venha cá meu filho, tem um papel pra você...". O Raul era mais sério nisso aí... Você vê as peças que ele fazia, era um ator ou outro de verdade, que fazia teatro fora, as coisas dele.

AM – Sim, até mesmo o caso da Jacque, ela atuou só para o Raul né?

FC – (10:41) - Só pro o Raul, ela tentou atuar fora e não deu certo. Não deu certo, mesmo, um desastre, desastre pessoal. Quando vê, ela fazendo teatro [estava] fazendo mal pra ela mesma. Tem que ter estômago, né, André. Ator é um sofredor, né? Por causa disso, ele tem que esperar que o diretor dê tudo pra ele. E olha quanta desgraça que tem por aí de diretor, digo no trato, mesmo. Raul era duro, era exigente, mas ele era um doce, ao mesmo tempo. Ele era sério, mas, mesmo sendo sério, ele jamais falaria um desaforo. É só um trabalho, é só um teatro, é só um quadro, não é um nada... você não pode perder isso de vista. E no teatro é um horror. [Nessa parte lembro do clima quase festivo do ensaio do grupo com Raul, que eu presenciei ao ir lá tratar de outro trabalho com uma das atrizes, no qual eu, na condição de "intruso", fui muito bem recebido].

FC - (13:28) - Eu trabalho com muita gente estressada. Agora já parei, prefiro viver dos meus desenhos, de arte, por mais que a gente se *fueda* muitas vezes. Porque não é fácil a questão financeira, porém, eu tenho uma paz de espírito com o trabalho que toma tempo para caralho. Antigamente eu me enfiava nas coisas de propaganda, oh gentarada estressada! Coisa de louco! É a mesma coisa, pra que que você vai estressar. E no teatro é mais ridículo. Na propaganda até tem aquela coisa, aquela dinheirama, sei lá, por uma coisa que não tem sentido. Mas no teatro, não, né? O teatro você deveria fazer com o maior prazer e tranquilidade, você está fazendo arte, aquilo que você gosta. [Foca discorre sobre um trabalho que ele recusou por saber que seria desgastante]. Não consigo dar truque numa coisa que eu faço com amor. Sabe essa coisa? Eu aprendi tudo isso com o Raul, eu sempre fui grude dele. Felizmente! Porque tem que ser, né? Pra sair bem legal, um desenho, uma obrinha de arte cotidiana, ou uma grande que dure, sei lá, por anos da sua vida, você tem que fazer do mesmo jeito, você tem que fazer com o maior gosto. [Foca exemplifica com o caso de quem cozinha, para depois retomar o assunto]. Enfim, a coisa do teatro do Raul, essa maneira dele fazer teatro veio dessa vivência dele. Por exemplo, você me perguntou sobre qual era a função dele, é isso? Primeiro ele dizia (e enchia o saco com isso, o pentelho) que ele fazia teatro amador. Porque também na época tinha muita coisa do DRT, e pra ser profissional, você tem que ter curso pra ser profissional no teatro. Tinha umas piras. Daí o que que ele viu, ele disse: "Claro, ótimo! Nunca vou ser profissional do teatro". Porque não quero amarras! "Porque eu não quero saber do Grotowski, não quero saber do outro método também, não me interessa isso aí. Eu até li muito sobre, mas não faz parte do que eu quero fazer, então não me venham com o negócio. Rótulo amador? Oba! Sou amador! Somos uma companhia, porque nós nos juntamos". Porque quando você se junta pra fazer um trabalho faz uma companhia, pronto. E a coisa que ele levou sempre no teatro foi [isso]: teatro amador, que assim, podia fazer do jeito dele (não se questiona). Enfim, tinha a própria dramaturgia que ele

estava desenvolvendo. Não deu tempo dele desenvolver a dramaturgia dele, foi muito pouco, foi experimental. A tendência dele era tentar fazer (um dos prazeres dele ao juntar pessoas, inclusive), era ir jogando coisas [para as pessoas]. Ele gostava muito do Beto Bruel, porque era muito sensível e tecnicamente já sabia muito (um querido), então [Raul] viu coisas ali no Beto (e dizia; é claro que é esse cara, assim como todo mundo). Beto era um senhor, daquele jeito dele, um queridão (sempre foi). Mas artisticamente até então, sinceramente ninguém (vamos dizer assim) dava esse destaque como um iluminador, como um artista. A primeira coisa que Raul sacou, e daí curtiu para caralho (eu também fiz, agora faz tempo que eu não faço), que é delicioso no teatro, ou na dança, no palco, é você iluminar. É um tesão você botar [as luzes], e, mesmo, na hora, a própria adrenalina de você operar o negócio. O Beto era mestre nisso. [Raul] viu que tinham coisas, então ele foi jogando coisas pro Beto, e o Beto próprio foi refinando a maneira de olhar e de iluminar, de como é que as coisas ficam quando se juntar e as coisas fazerem sentido, né? Quando ele viu, ele próprio fez uma iluminação que ficava claro que ficava a cara dos desenhos e pinturas do Raul. Todo esse processo foi de descoberta tanto pro Raul quanto pro Beto, na época. Então, foram descobrindo uma maneira, um estilo. Foi muito legal! Era também uma pira que o Raul tinha, que era um pouco missão, **ele era meio missionário com as pessoas**. Era botar alguma coisa pra as pessoas [desenvolverem], já que ele tinha pra dar ali bastante coisa. Então, o teatro pra ele foi um exercício de juntar pessoas. Quando perguntado oficialmente (se foi perguntado, deve ter sido perguntado em alguma entrevista pra jornal) por que você faz teatro (eu me lembro bem qual era a resposta – simplésima). "Eu tô fazendo teatro pra me divertir". Rosirene Gemael (falecida já, jornalista) ela perguntando pra ele, ela acabou pegando bem nessa questão, quando ele começou a fazer, ela perguntou, "mas porquê?". Ele soltou a brincadeira, mas faz muito sentido. Porque em certo momento pintar é muito solitário. Porque pra pintar ele tinha que ficar sozinho, e ai de quem chegasse perto. E acabava num certo processo depois de tantos meses só pintando, pintando, pintando... Você tá meio que... "cadê todo mundo?" Você perdeu muito o bonde. Ele citava, então, "o teatro é legal porque eu junto as pessoas", era o motivo, né? Engraçado que é piada, mas tem um fundo de verdade danado. [Revisamos as perguntas, Foca antecipou as respostas e as que ainda não havia feito. Menciono o texto do Catálogo do *Projeto Raul Cruz* e ele brinca sobre não ter entendido o texto de Ivo Mesquita]

AM - Segundo o texto do catálogo do *Projeto Raul Cruz*, seria a dramaticidade própria de Raul que o levaria a pintar, e também o levaria a fazer teatro. Você acha que isso tem coerência?

FC - (21:56) - Eu acho que tem mais do que coerência! Vou te dar uma coisa que é um pouco parte da pergunta. Mas, por exemplo, ainda lá em Paranaguá, antes dele vir estudar aqui em Curitiba (novinho, com, sei lá, dezoito anos de idade), ele fez uma peça no teatro do Colégio São José, no qual eu estudava. E alguém lá de Paranaguá me mandou uma foto do cartaz (de setenta e alguma coisa) que era de uma peça dele **super bíblica**, super religiosa (eu não lembro do nome da peça, depois eu te mando mais informações) que juntava tudo isso aí. Juntava as pinturas, pois ele já pintava e desenhava, tinha lá em cena, e o próprio cartaz. As figuras já eram essas dele, né? Uma mulher muito maluca, muito escandalosa, meio bêbada.

AM - No cartaz?

FC - (23:01) - Não, na peça, os personagens. Um cara retraído, com sua malinha. Ela já tinha isso. E era religiosa pra caralho! Então já estava ali essas coisinhas. Ele que escreveu e dirigiu a peça, acho que ele tinha uns dezoito anos no máximo. Se tinha! Acho que menos, menos. Acho que era mais jovem.

AM- Então, na verdade a experiência dele no teatro é anterior às artes visuais? (pelo que você está falando)

FC - (23:32) - Bom, oficialmente talvez seja, porque daí ele começou a fazer a Belas Artes, ou expor. Mas, por exemplo, sempre pintou a vida inteira, sempre desenhou desde criança. Assim como eu. Então, era novinho, era adolescente e já era o artista. Já desenhava, fazia retratos de mulheres. Ele fazia muito retrato de mulher. Retrato da cabeça dele. Muitas coisas bem mais "lisérgicas" (entre aspas). Então, ele já era conhecido como artista, como desenhista como pintor. Mas, curiosamente não sei se ele fez uma exposição [de suas obras], acho que foi depois. A peça [ou, as peças] acabou sendo antes, como uma coisa oficial, que teve uma plateia, teve uma abertura [ou estreia]. Eu nunca tinha me tocado disso. (risos) Eu vou te mandar o cartaz, foi esses dias que alguém pelo *face* me mandou. Alguma amiga de infância dele lá de Paranaguá.

AM - Então, não há uma transição, não é que ele passa a fazer teatro, isso já estava ali presente nele. Muito mais presente do que a gente imagina.

FC - (24:57) – É, é bem isso! Eu estranho mesmo, quando a gente vê a biografia de alguém que fala que o cara começou a fazer isso e depois virou um aviador [, por exemplo]. Provavelmente ele já gostava disso quando era menino, entendeu? Então se você for fuçar a vida de alguém, você começa a achar que as coisas fazem sentido. O

Laerte, desde cedo ele já deveria colocar a roupa da mãe... (risos). Depois que a gente vai tendo condições de fazer essas coisas. Então, **essa coisa do teatro, quando Raul achou a maneira de fazer, ele fez**. Porque ele passou tempo fazendo cenário, figurino, cenário, figurino... e quando via, ele tinha tanto domínio dentro do espetáculo de dança ou de teatro, que era comum (desde as primeiras coisas que ele meteu o dedo, e depois com gente muito mais fodona, como o Abujamra, com vários outros, enfim) foram colocando ele na direção junto. Então é aquela coisa, quando ele começava a fazer o figurino pro diretor, quando via o diretor estava pedindo conselho pra ele. Como que ficava mais bonito, como que ficava mais legal, se tinha a ver isso ou aquilo. Então pra ele ir lá e começar a dirigir era 1, 2, 3... Acho que era bem isso, **a primeira peça dele, *Cartas a Pierre Rivière*, eram cenas, nem performance, nem teatro, era quase dança. Dança contemporânea dessa época. Acho que ele descobriu que daria pra fazer os quadros dele em movimento**. Acho que era essa coisa, vou movimentar, eu preciso do movimento. Enfim, vamos voltar a segunda pergunta.

AM - É a terceira, já! Elas se misturaram... (risos). [Comentamos novamente sobre a característica teatral na obra de Raul em conversa truncada]

FC - (27:07) - Os desenhos dele tinha esse peso, mas aí é uma diferença importante disso aí. Por exemplo, **não foi o fato dele ter dentro dele o teatro que fazia ele desenhar ou pintar aquelas coisas, de criar aqueles personagens, aquelas cenas. Eu acho que não, eu acho que essas cenas já estavam lá. Quando ele começou a pintar de verdade, pegou o manejo do pincel e da tinta, ele começou a pintar e achou-se muito bem ali.** Era a maneira dele fazer a coisa dele funcionar. **O teatro é um outro pincel, quando ele foi juntando condições de fazer daquela maneira, de botar a criação dele ali, ele pôs.** Dominar o instrumental da coisa. E é claro que isso vai transformando você. [Foca mostra exemplo de um desenho feito por Raul Cruz em 1977 com figura feminina, no livro *Raul Cruz: Sonhos*, produzido por ele. Depois ele mostra os trabalhos iniciais no mesmo livro]. Eu chamo de começos. São [giz] pastel oleoso e [tinta] acrílico no papel, são grandes, uma folha A0, um *cartãozão*, né? Você vê, é super simbolista. Então se você for pegar desses aqui e começa vir pra cá [se referindo às páginas seguintes], a distância não é tão grande. Por que isso aqui aconteceu em [19]81, 82, e 83, e aqui você já pega coisas de [19]84 e 85. Porque durante esse tempo, isso aqui é fácil de fazer [os primeiros], é desenho. Desenhar é mais fácil do que pintar, isso aí é fato. Então, **ele começou a desenhar pintando.** Essa que é a transição, ele começou a dominar mais [a pintura]. E daí você vai indo [mais adiante]. Eu sou um leigo, não sou um cara que vai fazer uma análise muito profunda das questões, só vou no instinto. Mas, em uma certa altura ele começou a pintar melhor, pena que ele morreu. Porque eu acho que ele seria um pintor de baba, quando ele dominasse de verdade. Isso começou a acontecer depois, são quadrinhos pequenininhos, em cima de um Eucatex que ele fazia. Enfim, ele começou a pintar melhor, a desenhar menos na pintura. Porque ele desenhava na pintura. Eu lembro que na época, os pentelhos mais caretas (professores ou críticos) criticavam isso; "mas isso tá errado!" Então, uma coisa vai puxando a outra. Você vai dominando aquele instrumental, vai se aventurando. Acho que isso é legal. Mas, eu acho que o lance da manufatura, o teatro tem isso de você fazer, ir construindo, é uma carpintaria, mesmo, né? É um grande artesanato, como a pintura é. É uma coisa de você com teu pincelzinho ali, com o teu lápis. O teatro tem essa coisa de você ir construindo. Tanto que ele jamais se interessou por [fazer] fotografia, pra ele não existia. Raul não dava muita pelota pra cinema, uma coisa ou outra, assim: Bergman, Tarkovsky...

AM - De assistir?

FC - (31:02) - De assistir e gostar. Ou coisas mais antigas, filmes dos anos [19]50, isso sim. A bagagem dele cinematográfica se restringia aí. Acho que ele não tinha muito interesse mesmo. Acho que ele tinha interesse em coisas que eram palpáveis a ele, de maneira natural. Um pouco *old-fashioned* da parte dele. Vai saber, né? (risos) Eu acredito um pouco nisso.

AM - Era uma afinidade dele.

FC - (31:31) - Uma afinidade, é... Então, o lance de ser um artista multimídia, talvez, fosse de ir dominando as coisas, né? Dominando o instrumental.

AM - A terceira pergunta você já respondeu.

FC - (31:44) - Tá, mas, eu quero saber qual que era.

AM - Como surgem as primeiras participações de Raul no teatro e como ele se comporta com essas experiências? Você mais que respondeu. Como acontece a primeira peça teatral do Raul? Qual foi? Você respondeu.

FC - (31:60) - Essa lá de Paranaguá? Foi, era uma peça de colégio, mas era, né? Mas eu acho que a primeira peça de teatro dele foi *Cartas a Pierre Rivière*. Assim, de verdade, que ele inteira; escreveu, produziu, dirigiu, criou

tudo, se estressou, foi essa. Provavelmente depois ele nunca mais se estressou com peça de teatro. Essa ele se estressou, mas aprendeu.

AM - Talvez porque foi a primeira.

FC - (32:34) - É, e era muito experimental, era um monte de gente, era uma loucura. Você chegou a ver?

AM - Vi, mas minha memória é muito curta.

FC - (32:48) - Legal, testemunhou, então.

AM - Vi, a primeira e a segunda, *Grato Maria Bueno* foi meu primeiro contato com a figura de Maria Bueno. Depois fui morar em São Paulo e não acompanhei mais. A próxima pergunta é mais complicada, mas gostaria só de uma opinião, ou palpite teu. O que trazia mais realização pro Raul no teatro?

FC - (33:52) - Curioso... (o entrevistado passa um tempo refletindo e tentando entender a pergunta). Cara, eu acho que era esse fazer. Pelo fato de cada peça... ele foi experimentando e dominando, essa junção de qual linguagem ele criaria, ele dominaria. Essa junção da linguagem da iluminação, ou a própria cênica, que era já um pouco estabelecida. Porque a influência dele de **como montar cenas, ele aprendeu na dança contemporânea com a Clarice Abujamra, com o Val Folly, com a Rocio infante** (Quem mais?). Pessoas que eram da dança. **Isso na época vinha da Pina Bausch, Susanne Linke, que eram as do caralho na época. Eram as grandes influências**. Eu acho que, então, todo esse fazer, como eu falei, essa manufatura, do teatro, pra ele era muito prazeroso. Por que se um dia você decidir; "vou montar uma peça do Raul", e for pegar as anotações dele pra montar, olha, vai ser um problema muito grave. Porque não vai ter como. Eram anotações de ideias de coisas que você não consegue montar nada, ou a maioria. Não tem um roteiro. Porque eu acho que ele ia fazendo essa construção do espetáculo, para ele era experimental. Tinha um eixo da coisa toda, ele sabia cenicamente. Quer dizer, visualmente, porque eu já desenhava pra ele os cenários. De todos eu desenhei os cenários, eu esbocei os croquis de todos. Então, ele criava essas primeiras [ideias], eu me lembro que ele começava a pirar com alguns temas dele, com alguma coisa. Como foi *Cartas a Pierre Rivière*, como foi Maria Bueno. **A própria linguagem do teatro-dança, como chamavam, era propício a fazer colagens. Então você podia pegar um texto do Garcia Lorca, junto com um poema de Florbela Espanca e uma música do Tom Waits, e construir uma cena seguida de uma outra sem as coisas concatenarem.** Então, ele se metia muito, **ele tinha essa coisa de construir a cena, fazer os próprios figurinos**. Ele gostava de costurar, né? Ele fazia as roupas dele, era de uma turma que tinha essa coisa das roupas, de fazer suas próprias coisas, bem anos 1980. Das coisas do brechó, da feira da cruz vermelha, aquela camisa do avô, muito legal, suspensório, o que viesse. Anos 1980 era divertido por causa disso. [Reforço sobre minha percepção quanto à valorização dos processos por parte de Raul]. Porque era o teatro-dança, ou seja, ele juntava duas coisas. O gestual do teatro-dança, o físico dele vem da dança, e o teu corpo vai te levando, teu gesto, daquela pesquisa. Então, esta é a essência. E isso vai construindo movimentos que vão causar as sensações. **Isso se assemelha muito – o que não é coincidência – com aquelas coisas, daquelas figuras dos quadros do Raul. Então, as coisas foram se encaixando.** Ele gostava muito da coisa visual. **O teatro dança por trabalhar em cima disso, do gestual visual, sensorial, ele se encaixa muito.** Então, claro que ele iria se meter na manufatura, não é como um diretor que vai dar um palpite numa reunião com os cenógrafos, que uma semana depois volta com o projeto, figurinista também e vai juntando. O diretor de uma peça de teatro administra, basicamente. Já pra fazer aquele teatrinho dele, era só [Raul] pra meter a mão. Porque como é que o figurino fica, como é que o cenário fica, como é que luz funciona. E ele gostava, então, em tudo isso ele estava xeretando o tempo todo. Era diferente de fazer um teatro com essa dramaturgia mais tradicional. Então essa coisa que você perguntou sobre o prazer dele, acho que essa manufatura da coisa. Porque, depois da peça pronta ele se incomodava profundamente.

AM - Com o resultado?

FC - (39:28) - Sim, durante um bom tempo. Claro, depois não, daí ele também dominou, ele conseguiu uma maneira, um método de fazer com que, depois que a peça tivesse andando, ou o ator era feliz naquilo ali ou não faça. Ele começou a perceber essa questão de que como é que uma peça do Marchioro (que era um cara bruto, fazer teatro com ele era um terror), que as pessoas saíam traumatizadas, porque era tudo muito sério, grave. No final da temporada já virou uma comédia, porque o Marcelo ia embora, vou fazer outra peça. Os atores vão tentando dar o truque, a peça de teatro cria vida sozinha. Porque são pessoas, né, e claro que elas estão em outro mundo no dia seguinte. E aí começa a aliviar, começa a achar uma maneira de dar aquele texto, ou fazer aquela cena, o ser humano é sem-vergonha. É aquela coisa, sempre quer dar um jeito de ficar mais confortável. O problema é que você vê dentro de uma obra, o troço sério virar uma coisa engraçada. No teatro tem isso, é um terror, é o pavor do

diretor isso. Tem muito diretor que sofre, a maioria. O Raul entrou nessa, caiu nesse lugar comum, ele ia no dia seguinte e estava diferente, porque a atriz estava num outro *moode*, aí deu mais devagar, aí foi a outra e respondeu de outro jeito, é a dinâmica do teatro, a coisa dos atores com o que está rolando ali. Ele começou a entender a dinâmica, e eu acho que o truque dele foi bem "sem-vergonha", mas funcionou pra ele (sem-vergonha do jeito dele, tô brincando, né). Ele parecia o Caetano Veloso uma época em que ele não gostava que as pessoas acompanhassem aplaudindo. O que ele fazia? Desconstruía a música [Foca discorre um pouco mais sobre isso]. Mas também você não pode sacanear com a tua plateia, então toque música que não tem como bater palma. O que que o Raul fazia? Talvez não intencional (tô pirando aqui), mas talvez ele tivesse feito um espetáculo que não tivesse como mudar mais. A própria metodologia que usou, e acho que também essa coisa [de pensar] como que o ator vai ficar feliz fazendo aquilo ali, ele não vai mudar, ele vai curtir fazer aquilo ali, e talvez se aprofunde mais. Mas ele não vai querer relaxar, ou criar alguma coisa, um caco. Então, ele começou a manipular esse espaço pro ator, ele começou a aprender a fazer isso, de maneira diferente até de um diretor. É inusual, ele foi descobrindo sozinho como fazer teatro, como dirigir uma peça. Por isso que ele se fodeu, por isso que ele estava doente. Quando ele foi fazer aquele espetáculo, *A Outra*, tinham vinte mulheres, das quais dezoito eram acostumadíssimas à maneira tradicional, foi foda.

AM - E nas artes visuais, o que você acha que realizava mais ele?

FC - (43:35) - Podia fazer a mesma coisa (risos). Acho que a pintura, né? Aí dá confusão, não sei te dizer. Porque claro que ele tinha um amor ao pintar. Não sei como te dizer, por que qualquer artista plástico, pintor ou desenhista, talvez vai ter as mesmas [questões]. Eu acho que é parecido pra todo mundo. Claro que você curte fazer tua manufatura, depois como você reage com tua obra, o que você quer com ela, né? O Raul tinha muito isso, porque colocar aquilo daquela maneira. Esses quadros que às vezes dá um *toim*, assim, eram propositais. Todas as pinturas dele eram planejadas pra criar um impacto.

AM - Você acha que essa técnica que utiliza no teatro para deixar a peça do jeito que ele queria, vem do aprendizado dele na pintura?

FC - (44:53) - Acho que aprendizado neste aspecto, assim; ele tem um porquê. Vamos dizer assim, porque que ele quer manter assim? Não é uma vaidade. A vaidade existe, é claro. A gente quer que a mensagem chegue, que não [queiram] cortar a mensagem. Porque é importante que aquele impacto, que aquela coisa que ele colocou, aquela mensagem se mantenha intacta. Porque isso é importante. Ele tinha muito isso. **O Raul era um pintor engajado.** A causa dele, a bandeira dele talvez, que ele colocava é essa; você tem que abrir tua cabeça e a pintura, uma imagem, uma tela elas são feitas pra isso. O artista tem que fazer isso, ele não pode ficar quieto, só de bonito. Então, ele tinha tantos amigos que pintavam coisas bonitas. Ele era implacável com os amigos queridos, que amavam ele também. Mas na hora de se conversar, de falar sobre o trabalho, ele não media [as palavras]. O Geraldo Leão sofria com ele violentamente, os dois se pegavam em embates. Se amavam profundamente, eram grandes amigos, mas Geraldo sofria muito, por que, claro, era a maneira do Geraldo colocar. E Raul ia lá e cutucava, Geraldo acho que você não está falando o que você deve falar. Você pinta pra caralho, pare de colocar essas tintas assim (risos). Ele e a Rossana, eles se amavam no começo, no tempo de faculdade, depois de um tempo a Rossana odiava (naquela coisa de altos e baixos). Depois ela amava, mas ficava assim com ele. Depois aprendeu que as coisas são assim. Mas ele cutucava muito a Rossana também. Ele dizia; "mas o que que você quer com essas coisas? O que você quer com esses coraçõezinhos aí? Você tem muito mais aí pra falar pras pessoas, não faça isso, não desperdice". Ele achava que se você tem, você tem que dar. Ele achava que a ordem natural das coisas era essa. Se você nasceu pra santo, você não pode recusar a cruz. Quer ser artista, quer ficar de bonito aí? (risos) E é verdade, ele ficava brabo. Isso ele levava a sério pra caralho. Legal isso por um lado, mas foda.

AM - E raro, também, quem tem esse compromisso com seu próprio trabalho.

FC - (47:49) - Porque não é um compromisso egoísta. Ele tem isso um pouco como missão. Acho que, até o lance da religiosidade, a coisa do catolicismo que tem isso. Uma coisa do cristão, do cristianismo, é isso aí, se você se abraça na causa, cumpadi, você não pode reclamar que você vai pra fogueira, que você vai pra cruz, o caralho. Porque é importante, então, falar isso aí. Ele tinha bastante essas coisas, e colocava isso também na arte. Ele dizia que a arte não é brincadeira, todas essas coisas eram muito sérias pra ele. Era de verdade, mesmo. Não era bolinho. Não era diversão. Aí as pessoas diziam; ah o Raul é carismático. Não é! É estar decidido, estar engajado numa ideia própria, mas de maneira generosa. Claro que aí que toca, né?

AM - É individual, mas de maneira pública, né?

FC - (48:52) - Claro! É pra todos! Na realidade é que acaba fazendo o bem, entendeu? Se você seguir esse conselho – podia ser um padre falando, antigamente os padres tinham essas funções, os líderes [religiosos] tinham isso aí – você vai viver de maneia mais verdadeira. [Comento sobre resolver os conflitos internos].
Como eu me lembro muito bem (cá entre nós, aqui), do [Carlos Eduardo] Zimmermann. Duas vezes eu testemunhei o Zimmermann ir lá de noite no apartamento do Capanema (ele era muito amigo do Renato também), e chorar a pitangas, chorar mesmo, sabe? Porque (óbvio) ele estava infeliz com a obra dele. Pois é, mas aí você ia lá no ateliê dele, tinham uns quadros enormes (do tamanho dessa parede, dessa esquadria aqui), enormes, que ele escondia. O que que era? Eram uns pintos enormes coloridos. Como que ele ia mostrar esses pintos enormes coloridos pra turma dele? Não é? (risos) Ele vivia infeliz, né cara? Só mostrando aquelas coisas empacotadinhas, né? Tudo empacotado, abre o pacote pra você ver o que tem por detrás do pacote. Ele jamais iria abrir o pacote, nunca abriu o pacote. Mas vivia em conflito. Eu me lembro de "dizer", mas nossa, né? O Zimmermann tão chique e querido, sempre. Muito fino, de uma turma... [com estripe]. O Renato era de uma turma com estirpe, com sobrenome bacana, tradicional, Negrão. O tio do Renato Negrão era o João Negrão, da Rua João Negrão. Enfim, os chiques e bacanas iam lá chorar as pitangas lá em casa. O Zimmermann eu testemunhei. Quem sabe se ele tivesse assumido os pintos, eu acho que ele iria se foder, por um lado, talvez, talvez não. Mas assim, claro que a judeuzada não iria comprar os quadros de pintos. Mas eram muito bonitos. Eu acho que iria conseguir muito... ele iria se dar bem.

AM - Quem sabe ele teria outra projeção.

FC - (51:12) - Mas ele teria que assumir aqueles pintos enormes... (risos), viraram fantasmas, né?
[O telefone celular do Foca emite sinal, e ele vai ao outro cômodo para conferir]

Gravação III - (Duração 27:23) **-**

AM - Tenho o catálogo do *Projeto Raul Cruz* de 1993[837], o qual foi minha referência inicial para este estudo, e gostaria de confirmar uns dados com você. [Havia comprado esse catálogo numa mesa de saldos na loja do Solar do Barão, alguns anos antes de decidir pesquisar sobre o Raul. Comento que ainda não tinha tido acesso ao livro *Raul Cruz: Sonhos*, produzido por ele, e Foca vai até o cômodo ao lado para buscar um exemplar e gentilmente me oferecer]
FC - (0:42) - Certo. Esse aí [referindo-se ao livro que ele acabara de me dar] tem uma *biografiazinha* de um livro que a Mariza Bertoli fez em 1999 (não sei se você chegou a conhecer), que foi lançado por Paranaguá, feito pela secretaria [de estado] daqui e de lá, se juntaram e fizeram. E o livrinho o que que é: metade é uma biografia e metade é um estudo com a visão dela sobre as obras do Raul. **Que é uma visão bem particular.** O livro chama-se (como é que é?), A rosa, (balbucia) e a morte na obra de Raul Cruz[838]. É uma visão bem particular dela sobre alguns quadros do Raul, até de alguns mistos que ele fazia de acrílico e pastel no papel, aquelas mais antigas antes dele começar a pintar mesmo. Mas tinha uma biografia muito simpática, muito materna, e eu peguei e coloquei neste livro, achei que era pertinente. É um livrinho feito em copiadora, encadernado, legalzinho, caprichadinho, quem fez o design foi a Rita, que foi casada com o Guinski, ou é casada ainda, você deve conhecer.

AM - Tem uma Rita que trabalha com design, mas sempre me confundo com o sobrenome dela. Uma que trabalhava na Secretaria [de Estado da Cultura], muito boa. [Rita Brandt]

FC - (2:21) - Excelente, ela mesmo. Ela que fez o design do livro e a diagramação. Então, eu achei que valia a pena, e eu acho que a biografia fala alguma coisa do teatro, eu não dei muita importância [a este aspecto], inclusive tem fotos de peças. Eu fiz uma pequena introdução, tem uma linha do tempo, e aqui começa a biografia que ela escreveu. E como ela vai passando pelo teatro, a dança, com a Berenice e a Lu Grimaldi, aqui ele e a Rocio.

AM - E tem bastante material das peças?

FC - (3:16) - Você sabe que esses dias o Paulo Daher me ligou, fazia muito tempo que não o via. O Paulinho é uma boa figura pra você conversar, de repente.

AM - Verdade. Ele está em Curitiba?

FC - (3:26) - Ele está direto em Morretes, pelo que eu conversei com ele é a base dele, né?

---

[837] BANDEIRA, Denise et al. Catálogo do *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. Apresentação.
[838] BERTOLI, Mariza. *A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Paranaguá: SEC, 1999.

AM - A última vez que encontrei com ele [no final dos anos 1980] ele estava em São Paulo.

FC - (3:35) - É, mas nesses últimos tempos ele portou ali, pelo que ele falou, agora há umas duas semanas atrás ele me ligou justamente porque ele tem todas as peças gravadas e estão virando pó, porque são fitas VHS, de 1988. Eu tenho equipamento [para digitalizar], tenho tudo. Eu falei; "me dê já isso daí, me traga antes que apodreça. Quem tem também é o Warly Ribeiro. Ele trabalhou durante muitos anos (não sei se ainda trabalha, é capaz de ter se aposentado, até) no [Teatro] Guaíra, foi funcionário, e ele era o cara encarregado de registrar tudo em vídeo. É um querido. [confirmo com Foca a grafia do nome]. Ele é meu amigo do *Facebook*, posso te passar o contato dele. Ele super ajuda na boa, ele tem muitos registros. Mas ele mesmo me falou que não tem tudo, porque foi uma época que aconteceu alguma coisa no Guaíra que não rolou. E também porque nem sempre foi no Guaíra que teve. Ele até fez fora, pelo que ele me falou um dia no *Face,* porque a ligação deles também era boa, curtia as coisas do Raul e registrava. Mas o Paulo Daher disse que tem tudo e eu vou digitalizar.

AM - Então, aqui no livro eu já vi que está mais completo do que no catálogo. Mas esse foi feito muito em seguida da morte do Raul.

FC - (5:34) - É verdade! [Foca traz um exemplar do catálogo para conferirmos, pois o meu estava emprestado com a Professora Ana Lucia. Comentamos sobre a falta de constar a peça *Cartas a Pierre Rivière* no currículo do Raul, uma pequena falha de revisão do material gráfico. Visto que, Renato Negrão estava entre os organizadores do *Projeto Raul Cruz*, além de Denise Bandeira, Eliane Prolik e Paulo Reis]

AM - Outra coisa que achei interessante, é que aqui diz que tem um vídeo-documentário sobre Raul da Berenice Mendes[839].

FC - (7:35) - Isso, ótimo! Também tem fácil de arranjar pra você. Na verdade, o legal desse material é que existe o vídeo-documentário que ela fez. Ela e o Raul se conheciam super bem, depois ficaram mais amigos, e nessa pintou a ideia dela ir acompanhando ele durante várias situações, vários encontros. Lá na **chácara em Quatro Barras**, ele já estava mais doente, então ela aproveitou e ele teve muitas conversas com ela todas captadas na época com equipamento profissional, inclusive. Então, é um material que dá, não sei direito, mas diz a Lu Rufalco (que foi a produtora, minha chefe do tempo da TV Educativa, e também grande amiga) que tinha no mínimo nove horas de conversa em geral com ele sobre coisas, assuntos dele com a Berenice e a câmera. Eu me lembro, eu vi, eu participei, eu estive várias vezes durante as filmagens, o filme eu não vi. Foi numa época meio dolorida, assim, eu vi uma vez ou outra, fiquei muito triste. Mais de saudade do que qualquer outra coisa. Qualquer hora eu pego pra ver, mas existe e é fácil de te arranjar. Um pouco mais difícil, mas não é impossível, o material onde está esse material bruto. Eu estou pra juntar já faz mais de ano, e a Lu Rufalco (que está morando em Antonina, mas está sempre por aí) digitalizou tudo no tempo da Educativa, ela foi digitalizando e passando pra DVD tudo. Então existe todo esse material, preciso ver como é que dá pra manipular, copiar, como é que eu faço. [Comentamos que nos filmes acontecem recortes de edição]. Aconteceu uma coisa curiosa, inclusive – por conta [dessa edição], por consequência da linguagem do documentário, coisas que fazem parte – minha mãe assistiu e não gostou, ficou superchateada. Até queria ver se a Berenice não podia mudar o documentário. Ela ficou até meio sentida com a Bere, que ela não podia fazer aquilo. Mas fazia sentido na visão dela (ainda mais mãe, grudada com ele como era) pois, pelas conversas, pelos assuntos serem sérios, e, claro, com momentos de descontração. Mas, enfim, falaram sobre assuntos sérios, sobre a morte, sobre a sua própria morte, sobre a arte em geral, o assunto fica mais grave (no sentido de gravidade de seriedade), não é uma coisa muito engraçada. E a gente vive num mundo muito engraçado (agora até um pouco menos), durante muito tempo qualquer coisa, bobeou, tudo era feito pra rir. E Raul brigava muito com isso. Até teve um Gralha Azul que ele foi lá e deu uma criticada quando recebeu o prêmio, porque ele achava que as peças de teatro eram muito engraçadas. Em São Paulo você ia em peças de teatro sérias, as pessoas, a plateia ria, eu me lembro disso. Nos anos 1980 era tudo muito engraçado. O Edson Bueno fez uma peça de teatro com Will Eisner sobre Nova York, em uma história em quadrinhos, né? São várias histórias tristes de chorar de triste, de tão miserável, e virou uma comédia esgarçada, tudo numa correria e todo mundo ria. Tudo virou uma coisa assim, e Raul brigava contra essa tendência, de ficar tudo muito na superfície. Eu lembro que ele foi lá e falou; "porra na boa..." Eu lembro que as próprias peças dele as pessoas achavam tristes, achavam soturnas, as obras têm esse ar soturno. A Berenice foi lá e fez uma edição na qual ele parece um cara soturno. E na verdade, apesar da obra ser *fueda*, muita coisa de você encarar, às vezes com a morte aí, ou coisas do [tipo]. Os desenhos se você vai ver ... enfim, mas **ele era um pé-de-valsa**. Agora, **não era de beber, não era de muitas *drugs***, no máximo uns baseados. **Mas ele era um pé-de-valsa**. **Ele era super palhaço, alegre animado, querido, carinhoso. Ele estava sempre feliz, socializando.** Às vezes ele estava meio assim, mas era muito nas internas,

[839] MENDES, Berenice. *Raul Cruz: Pintor de almas*. Vídeo-documentário. Estados Unidos. Curitiba, 1994.

quando estava pensando nas coisas, mesmo antes da doença. Mas eram momentos dele de introspecção que era profundo dele, e daí ele ia lá se trancava pra pintar. **Mas ele no geral, normal, no trato social, ele era muito feliz muito risonho, sempre alegre, né**? Minha mãe ficou muito passada, porque parece que ele era um cara soturno como a gente imagina que seria o Edgar Allan Poe. Ou, sei lá, um pouco maldito. É um estereótipo que se cria, eu fiquei com isso na minha cabeça e foi sem querer. Sem querer, num certo sentido, porque de certa forma [era a linguagem do documentário].

AM - Mas ela não conhecia bem o Raul?

FC - (13:34) - Não muito por aí, entendeu? Sim, apesar de amiga, legal, a conexão da Berenice com o meu irmão se dava mais pela mãe da minha filha, né? Pela Nani e pela irmã dela, a Suzi, que tinha a ligação, eram sócias. Então a amizade rolava um pouco por aí. Mas não tinha um convívio assim, vamos lá na [Boate] Época, vamos ali no Passeio Público, no Bife Sujo, ou vamos ficar aqui em casa, ou numa festa. Essa coisa do dia a dia, que estamos sempre juntos, ou não. Enfim, ela não tinha esse convívio, se encontravam muito em outras situações sociais nas quais se conversava mais sério, ou daí nas entrevistas. Mas acho que também não foi por ela não conhecer tanto [Raul], talvez pela própria maneira, o próprio porquê do documentário, a própria pegada, *Raul Cruz, pintor de almas*, esse é o [título do] documentário. Então, não tem como, né? Aí eu desencanei um dia em que eu, conversando com a Aurea Leminski, e eu falei cara, olha que loco, né? Como é que faz, porque você tem mais prática, porque teu pai, é famoso. Então, assim, como lidar com isso aqui que cada um fala uma coisa. Eu conheci o Leminski, mas conheci não muito. Briguei com ele, a primeira vez que eu me deparei com ele, a gente se desentendeu. Eu cometi uma pequena gafe e ele ficou puto comigo, quis fazer uma graça comigo, entendeu? E na hora (nesses bons tempos *punks*, a gente mandava tomar no cu numa boa, né?) eu olhei pra ele e mandei tomar no cu, na cara dura numa mesona lá no Café do Teatro. Eu vou contar, é ridículo isso. Eu no Café do Teatro, tranquilo com uma pessoa e tinha uma mesona do meu lado. Tinha o Geraldo Leão, tinha não sei que... e um monte de amigo, que a gente faz palhaçada, brinca, fala merda, sem muita coisa. Eu não vi a outra ponta, eu não tinha visto, eu cheguei, já estavam lá. Estava a Josely Vianna, a Maria Batista, o Guilherme... amigos, mesmo, de palhaçada normal. Eu sou mais novo do que todos eles, inclusive. E aí começou a parar do meu lado, uns papeizinhos com [poemas em] haicai e uns desenhinhos japoneses, mas muito infantil, muito chumbrega. Eu comecei a ler e [inicialmente] achei que era o filho de alguém que estava ali fazendo uns haicais, muito dolorido, muito ruim, mesmo, bem tolinhos. E passava aquela merda, acho que estava rolando uma brincadeira (tinham vários desenhistas e artistas) de ilustrar o haicai na hora com um rabisco e o contrário alguém faz o haicai [para o desenho], e caiu pra mim um com uma letrinha bem infantil de menina (com o azinho redondo), um haicai fuleiro, aí eu sacaneei e [desenhei] alguma merda, tirei uma, não aguentei. E ele [Leminski] ficou puto comigo, e o desenho tinha uma réplica, ou alguma coisa assim. Aí ele escreveu alguma coisa meio babaca, pra me provocar, porque eu desenhei uma cara gritando. Ele mandou assim; "o teu grito é apenas um eco do que eu sou". Aí eu falei "quem foi que fez essa merda aqui?", porque eu não tinha visto né. Todo mundo ficou assim, foi o Paulo. Eu não conhecia ele pessoalmente, falei "oh Paulo você que fez essa merda aqui? Falei, "vai tomar no cu, né?! Só estamos brincando aqui". Fiquei puto com ele, as pessoas ficaram de cara comigo: "o Foca levou a sério...". Depois fomos lá, a gente se abraçou, se beijou e aí ficamos amigos. Ele falou, "você é amigo da minha filha, vocês vivem grudados, eu sei", e ficamos amigos ali, super numa boa. Ele já estava casado com a Berenice [Mendes] do filme. E logo depois naquele ano ele morreu, acho que ele estava ruim porque ele estava muito forte nos *gorós*, mesmo, os haicais dele estavam ruins. [Comentamos sobre a situação complicada de produzir num bar, e Foca conta rindo sobre sua experiência em um lançamento da Agenda Arte no qual ele havia bebido, e alguém pediu para ele desenhar como "dedicatória", ficou ruim, ele percebeu e não entregou]. E aí, a Aurea me falou sobre essa coisa da visão [estigmatizada sobre seu pai]. Eu estava, inclusive, num outro lado da coisa, pois encontrava muitos publicitários com quem eu sempre trabalhei, eles diziam "ah Leminski, todo mundo gosta, adora", mas era "Leminski-bêbado", entendeu? "Leminski-goró". Foda isso, né? Então a Aurea falou, do pai tem gente que fala de tudo, mas muito que ele era maldito, pinguço. E ela falou a coisa certa. Quanto mais eu abrisse, se tivesse a oportunidade de [passar] pra as pessoas, como você agora está falando, a professora Ana Lucia, e [para] todos que se interessam, isso vai [compondo] uma visão mais disseminada e mais fiel. Então, aquela visão dele que foi como pessoa, como persona, saiu soturno, né? Reforça o que tinha o quadro, com a coisa da doença. Minha mãe ficou super triste, ela não quer saber dessa porra desse vídeo nunca, jamais, (risos). Mas tem que aceitar. Eu falei isso pra minha mãe isso.

AM - É talvez uma coisa de você tentar resgatar essas nove horas de entrevistas, para ver se ele é o tempo todo assim, ou se foi naquele momento, enfim...

FC - (20:59) - Eu acho que certamente não, porque você vai editar, você vai pegar quando ele fala sobre um assunto, quando ele fala sobre a morte. É claro que quando você vai juntar os assuntos (eu não me lembro direito

da estrutura do vídeo, do que foi, eu vi uma vez e pronto), mas é claro que vai [ter ele mais alegre]. Eu conheci meu irmão, eu conversei muito com ele sobre isso. Eu também tenho bastante disso pra mim, eu sou mais palhaço, mais cretino do que ele. Mas, no geral, eu conheci bem ele nesse aspecto. Mas é uma coisa que a Aurea falou, quanto mais vai tendo coisas [sobre ele], teve um filme, se tiver um livro, se tiver uma matéria, se tem uma tese, tudo isso começa a mostrar, revelar o artista.

AM - Pode até assumir que tinha isso, mas era só mais um lado dele.

FC - (21:48) - **É um ser humano**, né? Não é um personagem de novela, cristalizado numa coisa. [Por exemplo,] o cara é malvado, ele vai no banheiro ele continua malvado, o gato que ele tem é um gato malvado. Que nem o Gargamel, né? (risos). [Comento, em paralelo, sobre a minha experiência como mediador junto a um grupo de crianças na exposição sobre Leminski no MON. E quando estávamos diante da mesa com seus escritos em guardanapos, eu evitava associar a figura do poeta aos ambientes de bares, ou ao alcoolismo]. Eu acho que tem uma coisa com o Leminski que é injusto com a coisa da bebida; ele não era alcoólatra. Pode ser que tivessem épocas que ele estivesse enxugando muito bem, mas não era alcoólatra. Eu só fui conhecer Leminski, de dizer; ah você é o Foca, ah você é o Paulo, muitos anos depois. [Mas,] eu trabalhei na mesma agência que ele (que era a Umuarama). Naquela época não existia nem diretor de arte, eu era um assistente de arte, entrei lá na época que fazia layouts desenhados, não existia computador, e ele era redator, da criação. Ele era muito da *night*, eu peguei isso de raspão, mas eu vi ele sempre criando em reunião, entendeu? Um alcoólatra não trabalha dessa maneira, comercialmente, mesmo que não seja, todo dia bate ponto (eu não sou assim também). E fica a pecha do cara, ainda mais escritor, né? Mas ele ficava em casa, botava quimono e ficava bebendo chá, e ele era assim, mesmo, era a pira dele. É foda isso, é a parte tabloide da coisa. Mas, claro, ele morreu porque estava bebendo muito, não se cuidava e o boêmio em geral, pode ser escriturário e ser boêmio você vai morrer da mesma coisa. E a coisa com o Raul, também é uma que eu fico pensando (é claro que não tem essa proporção do Leminski, nem nada, então é mais fácil de você manter a coisa), mas, que pena, né? Se fosse hoje em dia que tem tanto registro, tanta câmera, tanta mídia (assim, do veículo). E naquela época não existia isso, ele era uma figura. **Todo mundo quer saber como ele era, e como você vai explicar como era uma pessoa**, né? (risos).

AM - Explica.

FC - (26:17) - Explica, né? Porque vale a pena, faz parte. É bem maluco isso, você vai olhar os quadros [mas não tem como saber]. É aquela coisa, você olha os quadros do Toulouse-Lautrec, aquelas coisas, os bailes, as dançarinas, é só cor e alegria, só coisa linda. E, diz que ele era muito deprimido. Ele era ao contrário do quadro, ele era deprimido, diz que era mau humorado. Certamente porque ele tinha problemas com a vida, imagine naquela época um cara com as perninhas, o quanto não se fodia, né?

AM - Normalmente a obra acaba sendo um contraponto dos artistas.

FC - (26:59) - Mas é uma coisa que vai sendo construída, ou reconstruída. A Aurea me deu um bom toque, eu falei, é verdade querida. (risos) [interrompo para conferir se o aparelho está mesmo gravando].

Gravação IV - (Duração 1:01) **-** [Foca recebe recado de sua parceira, Mariela, pedindo para ele fazer um café]

Gravação V - (Duração 24:25) **-** [Retomamos a conversa rindo da situação em que Mariela se comunicou pelo celular de dentro de casa, e recapitulamos as questões respondidas]

AM - Uma coisa que me chamou a atenção, e eu gostaria da tua opinião, é como que acontece a produção de Raul enquanto ele está produzindo teatro. Não sei que outros quadros ele produz além desses que ele relaciona as peças. E apesar de ter todas as características dele, não tem uma narrativa nessas pinturas, são retratos dos personagens das peças. Parece um pouco (não sei até que ponto estou lendo isso certo) como se ele estivesse fazendo uma espécie de "registro" pictórico das figuras, Maria Bueno e Pierre Rivière, abordadas por ele nas peças.

FC - (1:42) - Nesse caso de ambos, sim. Mas nos tempos que ele ficou fazendo teatro ele pintou bem menos. Por causa que o teatro leva um tempo pra escrever, pra isso e aquilo... acho que ele continuou desenhando que era mais fácil. Porque a pintura pra ele era uma coisa mais... ele parava, era o momento da pintura. O próprio lado da manufatura, do artesanal da pintura, é bem mais trabalhoso, você tem que se preparar mais, de certa forma. Então durante, é claro que diminuiu sensivelmente. Vou ser bem sincero pra você, eu já pensei isso algumas vezes nos

últimos tempos, mas eu nunca parei pra fazer uma estatística, uma hora eu paro pra ver isso. Mas eu sei, isso é fato, até porque quando ele estava já bem doentinho, um pouco antes dele morrer, a peça de teatro aquela *A Outra* incomodou tanto, tanto (ele estava bem fraquinho, bem magrinho) que uma hora ele falou umas coisas, ele repudiou o teatro, ele se arrependeu. Porque, queira ou não, fazer teatro naquela época não era bolinho, hoje em dia é uma moleza fazer teatro uma peça de teatro. Tem dinheiro de lei de incentivo, lugares mil pra você ensaiar, se você tem o dinheiro aluga, o dinheiro vem da lei de incentivo, dá pra fazer tudo. Não tinha nada [disso]. Por exemplo, no Pierre Rivière (e talvez na Maria Bueno também, mas Pierre Rivière é um exemplo bom), eu fazia a parte gráfica, fazia muitos cenários, mas pra fazer o cartaz, como eu trabalhava em jornal, os jornalistas que eram amigos, Curitiba era menor, no apoio à cultura nós aparecíamos mais nas capas de jornal, em entrevistas. Então, era mais fácil, a assessoria de imprensa era a gente mesmo. Então, se conseguia a impressão no jornal, porque imprimir numa gráfica sempre foi caro (hoje em dia está baratíssimo), fazer uma impressão de um cartaz era uma fortuna. Fazer o fotolito de um cartaz 70 x 50 [cm], que seja, o tamanho de um cartaz normal, 60 x 40 [cm], se fosse calcular só do fotolito hoje em dia comparando com aquela época, seria como gastar uns dois paus [R$ 2.000,00] só no fotolito. Fazer um cartaz iria sair um cinco mil reais. Coisa que você sai até [doido] se você não tem apoio ou patrocínio nenhum. Então, a gente ganhava a impressão do jornal, só que o jornal não dava papel. Então a gente ia até a Trombini, que fazia parte da família da Jacqueline Daher, Malucelli Trombini, era a mesma família. A gente ia lá e toma um chá de cadeira, pra daí lá o seu velho, ou tio, não sei o que lá, olhava pra gente "ah, vocês estão aí meninos? Fulano, vai lá, atende os meninos". Aí a gente saía com uma bobina de papel, porque eles não tinham tem de cortar o papel pra gente. Dava uma bobina de papel que pesava uns duzentos quilos, tinha que arranjar quem carregar aquela merda dentro de um caminhão, e tinha que arranjar o caminhão, também. Com sorte conseguia uma carona da própria fábrica de papel. Então tudo, tinha que tirar da bunda as coisas. Até as madeiras pra fazer o cenário, você acha que o Guaíra dava alguma coisa? E o meu irmão, o Renato (que é entre eu e o Raul), muito engenhoso, virou um excelente cenotécnico, por causa do Raul, porque tinha que fazer de maneira engenhosa aquilo tudo, e portátil, sem dinheiro. Conseguiu! Fez maravilhas, nossa! E como ficamos muito amigos no Guaíra (os diretores no fundo cagavam pra gente, porque éramos amadores, além do mais, apesar do Raul ser conhecidíssimo, mas não podiam fazer nada), então eles davam – tem uma xepa lá. A xepa era, a gente ia marcenaria/carpintaria do Guaíra, a gente conhecia bem o pessoal, dava uma pinga pra eles, o meu irmão tinha a manha (meu irmão de Paranaguá, muito junto com os caboclo, com os operários, essas coisas) qual é era o truque? Pega uma pinga, a melhor pinga, aquela que os negos não tomam, se tiver dinheiro compra um *whiskão*, vai lá põe no meio da mesa no final da tarde. Sai um cenário dali no dia seguinte, com os restos de materiais das coisas de tralhas do Guaíra. Quantas vezes a gente fez isso! A Fabrika, a última peça foi encenada lá, o *Foz* (foi a última de verdade, que ele fez. Maravilhosa, coisa de louco!), não existia nada. O Lemanski, com toda grana do caralho, porque era amigo também, né? Nada, a gente teve que pagar a luz do galpão dele, pra funcionar, ele só deu chave. Chegamos lá tinha uma coisa, um cenário extraterreno quando a gente abriu o galpão da fábrica. Era uma fábrica de fitas, que o Orlando Azevedo fez um ensaio fotográfico maravilhoso. Você encontrava carretel (aquele carretelzinho bonitinho de montar carrinho quando a gente era criança) encontrava desde desse tamanhinho pelo chão (muitos, milhões) até o tamanho grande, gigantescos, tudo empilhados com milhares de fitas, aquilo lá era um lugar de loco. Tivemos que limpar aquela merda lá. Tivemos que fazer, construímos a iluminação, ainda bem que Beto Bruel já era nosso (já tinha sido cooptado), daí ele fez tudo, né? A gente teve que construir o Teatro da Fabrika, não existia. Era foda, era desgastante, demandava tempo e esforço, claro que estressava. Então, quando ele estava bem doente, ele disse assim, "era só o que me faltava, tivemos que sofrer tanto (com essas questões fodas), e agora eu tenho vinte atrizes uma brigando com a outra". Aí o Renato brigando com a Jacqueline, aquelas picuinhas de teatro, normal. "Porque que eu fui fazer teatro na vida" ele falou... (risos). "Devia ter continuado com os pincéis" ele falou. Deu um ruim, ele renegou. Depois eu ri muito dele, na verdade, dias depois. Desabafou, porque é um lado do teatro. [Retomo a questão sobre a narrativa dos retratos de Rivière e Bueno]. Eu acho que é um retrato, é quase um ex-libris, sei lá. Um selo da coisa. Esses dois em particular. Mas não é que a motivação deles tenha sido o teatro, eles foram feitos antes das peças.

AM - Mas a peça é de 1988 e o retrato de Maria Bueno é de 1989.

FC - (9:48) - Não, imagina, ela participou do cenário. A pintura é de 1989? [Mostro a data junto à assinatura de Raul na pintura]. Mas, como é que estava desde o começo isso daí, tenho quase certeza.

AM - Não foi na segunda montagem? Porque teve uma segunda montagem.

FC - (10:11) - Agora você me pegou. Pode ser! Então vai ficar meio a meio, no meio termo. Porque? O Pierre

Rivière **ele se encantou, ele tinha aquele livro** do Jean Genet[840] [Michel Foucault] **na cabeça dele, e essa história de Pierre Rivière na cabeça dele**, muito forte, foi um tema que **ficou borbulhando**. Então ele começou a escrever sobre Pierre Rivière, começou a pirar no tema. A peça veio, mas eu acho que foi isso aí. Mas não foi que ele retratou [a peça], ele retratou o tema. Independente da peça, o tema Maria Bueno era inevitável pra ele, eu acho! No caso da Maria Bueno, foi até um pouco assim, uma vez feito, vivido, aprendido o Pierre Rivière, acho que daí sim a Maria Bueno faz mais sentido o que você está falando. Porque daí as coisas começaram a fazer mais parte (eu não vou de jeito nenhum [afirmar], não tem como saber), mas talvez ele tenha pintado ela já imaginando o quão bonito ficaria ela no cenário, entendeu? (risos) No cartaz... No cartaz, inclusive não, porque ele usou outra figura pro cartaz, uma outra "Maria Bueno". Que é um linóleo dele, é linóleo, um retrato, bem *cavadão*. Você deve conhecer, inclusive. É um rosto, mas é um linóleo daqueles bem brutos. Mas o Pierre Rivière eu me lembro que foi nessa pira dele com o Pierre Rivière, ele estava *viajandíssimo*, ele grudou-se nas coisas de [Michel Foucault] e nesse livro específico. Ficou muito tempo com isso, com o [Foucault] na cabeça, muito tempo!

AM - Isso antes da peça?

FC - (11:58) - Pode até ser... ele pintou antes da peça, isso eu garanto pra você. Durante a peça, não!

AM - Depois também não.

FC - (12:06) - Depois... também não. Aí encerrou o assunto Pierre Rivière, morreu aí. Pois daí eu acho que em Maria Bueno, o tema acabou trazendo tudo, trouxe a peça, trouxe tudo aquilo que ele [estava pensando]. Ele já estava muito em São Paulo também nessa época, tanto que na Maria Bueno **tem uma cena que eu me lembro de uma mendiga que a gente passava pela mendiga, todo dia a gente tinha que passar pela mendiga pra ir pro ensaio de uma peça da Clarice [Abujamra] (espetáculo que ele fez figurino e também o cenário, nem tinha muito cenário, era figurino), e daí a gente passava pela mendiga. Curiosamente, isso depois acabou sendo usado.** Essa mendiga ele também juntou com uma outra figura, que era uma mulher simplória, quando ele começou a pirar com Maria Bueno ele ia lá no cemitério e tinha uma mulher lá, bem fanática pela Maria Bueno, uma devota que ficava também falando, falando coisas. Também tudo isso acabou misturando, **ele não resistia em conversar com um mendigo na rua.** E ficava eu do lado (risos), passava por mendigo, né? Fazer o quê! Sentava os três. Daí a história dessa mulher de São Paulo, tem uma cena da *A Outra*, **que a Regina Vogue acabou fazendo** essa cena, que é uma **mendiga que conta uma história fabulosa**. A memória do Raul era impressionante, **ele reproduziu o discurso dela inteiro, ela conta a história de vida dela, porque que ela tinha virado mendiga e bêbada, e porque que ela usava oito calças. Uma história muito louca** (risos). [pergunto se Foca quer ir para cozinha e ele responde "vamos fazer um café", então, após repetirmos alguns comentários, Foca se diverte com a confusão dele em relação ao ano do retrato de Maria Bueno e continuamos a conversa lá, enquanto Foca prepara o café].

AM - Você acha que tem diferenças entre a produção visual de Raul da produção teatral? Diferenças no processo, na criação, no jeito dele trabalhar, digamos assim.

FC - (15:21) - Alguns anos depois desse período de fazer as primeiras peças e outras, e também umas performances, ele engatou um pouco numa sequência de coisas. Ele voltou a pintar, e a pintar muito melhor, e coisas **menos teatrais**. Eu acho que realmente talvez ele viveu ali aquelas cenas, aquela maneira de construir as cenas. **Parece que ele se satisfez e deu um salto maior, voltou pintando melhor, mais solto, nem tão riscando, os personagens nem tão marcados**. Antes as figuras pareciam um pouco aquelas carpideiras, das famílias gregas, apareciam uns reis, mas sempre tinham umas carpideiras, né? Tanto nos quadros, quanto nas peças. Sempre tinham umas figuras meio fantasmas. Isso foi diluindo e virou uma outra coisa. **Voltou o simbolismo, não esse, mas um outro um pouco mais difuso, um pouco mais abstrato,** sei lá! Não sou uma pessoa pra analisar isso, não sou estudante da coisa, só curioso. Mas isso foi fácil de notar. Até pensando por mim, quando a gente pira num tema ou numa maneira de fazer a coisa e depois parte pra outra. Talvez o teatro tenha saciado ele.

AM - Essa seria a próxima pergunta. Se existe mudança na obra dele depois do processo teatral, você já respondeu.

FC - (17:21) - Até porque, por exemplo, ele começou a sintetizar mais as coisas. Tanto que daí ele começou a fazer bastante aqueles linóleos melhor, parece que tudo deu uma refinada. Então, ele desenhou [melhor]. Eu acho que sim, fez uma diferença mesmo, curioso. Acho que esgotou e ele foi procurar novas texturas, novas combinações. [Voltamos para sala enquanto a cafeteira passava o café]

---

[840] Tudo indica que Foca confunde o nome do autor, pois foi Michel Foucault que organizou o dossiê sobre Pierre Rivière. Na hora da entrevista isso passou despercebido, contudo, a informação será ajustada a partir deste ponto substituindo o nome "Jean Genet" por "Michel Foucault" (ou simplesmente "Foucault"), para evitar maiores confusões.

AM - Você consegue palpitar em qual linguagem ele se realiza melhor? Tem os dois lados; se realiza no sentido de satisfação, ou no sentido de obra, que ele consegue melhores resultados, digamos assim.

FC - (18:39) - Eu acho que não tem como separar isso, não. Talvez só se ele vivesse mais tempo, tivesse mais tempo pra entender isso. Mesmo assim, talvez a gente chegasse nessa mesma conclusão, fosse a mesma coisa, acho que tudo parte da mesma coisa. Ele não era um homem do teatro, acho que ele encarava mais essa coisa de fazer o teatro como mais uma coisa que ele agregava a esse arsenal dele, esse ferramental dele pra colocar as imagens ali, as ideias dele. Com o tempo provavelmente ele acharia um equilíbrio entre uma coisa (um tempo daqui um tempo dali), e acho que ele se satisfazia da mesma maneira. Como eu falei, se o teatro tinha uma diferença era o lado da... [socialização] (como ele falou, que a pintura era muito solitária, é verdade. Desenhar e pintar é solitário, escrever é solitário), eu acho que [o teatro] cumpria [ou supria] um pouco isso aí, essa maneira dele precisar um pouco das pessoas de estar [acompanhado]. Ele sempre tinha um séquito de gente em volta. Então, uma das coisas que ele curtia e acabava sendo um lado da coisa social, não é muito diferente. Você pode perceber a motivação como é que você vive com teus amigos. Tinha essas coisas, quem ia pras boates, era batata, claro que todos os meninos iam lá se juntar no ap. do [Capanema] pra fazer um esquenta, se maquiar, cortar o cabelo, arrumar uma roupa trocar alguma coisa. No teatro era um pouco parecido, porque todos iam lá fazer isso lá com ele, ele que comandava um pouco o *make-up* da galera, ele adora fazer uma maquiagem. Ele era um excelente maquiador, estupidamente bom. As mulheres adoravam, caiu na mão dele saiu linda (risos), saíam de lá com o nariz fino, com olhões, muito bem feito (risos). Quem sabe pintar tem a manha, né? pintura a dedo, daí. Mas eu acho que não faz diferença, não. Eu entendo, falo não só pela proximidade, mas eu tenho a mesma sensação quando faço as minhas coisas. Meu negócio é desenho, e quando eu desenho no computador é a mesma coisa, não faz diferença nenhuma, é só mais um pincel diferente. Mas, eu também faço muita coisa pra desenho animado, e dirigindo material pra propaganda que eu gosto muito. Então eu não consigo ver a diferença entre até as coisas comerciais. No fim, o barato mesmo era o bom e velho dadaísta, o Duchamp, sempre esteve certo; depois que você terminou a obra, taque fogo nela, porque não vale mais nada. O que vale é o fazer, enquanto você está fazendo é ótimo, depois você se [vangloria], mostra pros amigos, ganha prêmio.

AM - Vira um pouco um ser estranho, já não é mais você. Eu sinto um pouco isso, é uma coisa que você não tem mais domínio. Parece um pouco com aquela coisa que você estava falando das peças que tem vida própria.

FC - (22:32) – A gente vê no *facebook*, eu sempre fico colocando minhas coisinhas, cada um tem uma forma de olhar, um jeito. E realmente chega uma hora que eu acho divertido, eu sou mais ilustrador, eu peguei uma coisa do Raul que é na hora de colocar uma imagem, ela acaba ficando em aberto, uma história em aberto. Os quadros do Raul uma boa parte tem isso, você fica à vontade. Tem artista que não gosta disso, acho que o legal é isso, deixar em aberto.

AM - Mas não gosta porque não deixa aberto, quer direcionar uma leitura e quando vem outra é frustrante. Talvez um pouco como você contou sobre o processo do Raul no teatro.

FC - (23:40) - Por mais que fique em aberto, você também tem que ter o controle de alguma maneira na hora de fazer. O teatro vai se metamorfoseando. Mas acho que não tem diferença [para o Raul], não. Acaba sendo a mesma coisa, tudo fruto da mesma árvore. [Interrompemos, pois, o café ficou pronto]

Gravação VI - (Duração 19:16) **-** [Resgato a última questão que havia preparado, e que havia ficado sem resposta na gravação anterior – já reformulada a partir das respostas de Foca]

AM - O que mais você gostaria de acrescentar sobre Raul? seja no processo criativo, seja sobre outras informações que você ache interessante, e que eu não tenha perguntado.

FC - (0:44) - A gente deu uma boa passada, acabou juntando uns bons pontos que cercam de maneira geral. Talvez possa reforçar que na verdade o processo dele com o teatro, sendo mais específico, era essa coisa que ele tinha de cutucar e gostar de agregar as pessoas, por um motivo x, que eu falei, que era **o lado missionário dele**, a gente brigava por causa dessas coisas, mas ele achava que isso funcionava. Eu vi muita gente que (eu até falo isso no meu textinho) acompanhou Raul por algum motivo ou outro, que fez aulas com ele de desenho e de pintura. Ou começou ajudando a gente na coisa do teatro, agregados, que ele foi chamando. Gente nova velha, de lugares impossíveis. Se fosse fazer uma foto de todo mundo que participou na época do teatro, seria curiosíssimo. Tinha gente muito diferente umas das outras, de lugares, de origem, muito eclético, mesmo. Muito curioso, mas era por causa dessa coisa que ele tinha desde menino. A pessoa precisar de cutucãozinho, um botãozinho, pra dar uma acordada em algumas coisas, não de maneira boçal e pastora, de jeito nenhum. É um gosto de quem vai lá e senta pra escutar a

mendiga contar história legal. E vai ser legal pro mendigo também, inclusive, vai ser tudo legal. Ele tinha esse mesmo prazer, inocente e humilde, de sentar com você e de ver assim. Então eu vi gente que virou fotógrafo, excelente fotógrafo, amigo meu. Porque estava muito junto, e o fato de ir lá e de Raul abrir um espaço; "porque você não vem aqui e fotografa, que eu tô fazendo um negócio", e isso começa a dar gosto... ele abria, era bem generoso, e isso de alguma maneira ia fazer algum diferencial pra pessoa. Isso pra ele era prazeroso, fazia parte da missão, como eu falei. E é verdade isso. Então ele tinha um séquito de pessoas, sempre teve. A coisa do teatro, então, isso ficou mais forte ainda, de ter seguidores, mesmo, muito por causa disso. Eu dizia; "Raul, essa pessoa é uma mala, agora virou teu assistente de não sei o que lá, vou ter que conviver com esse cidadão todo dia, chega aqui sai às seis". Eu não tenho paciência, eu sou horroroso com as pessoas. "Mas o fulano é uma mala", "mas é porque ele vai ajudar". Ele sempre estava vendo uma coisa legal em alguém que ele achava que aquilo se ele incentivasse seria muito bom. Então o teatro permitia para caralho isso, e isso era o método dele sem ator do Pasolini. Talvez ele não tivesse intenção com o teatro dele, talvez ele tivesse intenção com a obra dele e com as pessoas que estavam fazendo. Então, o que que ele viu na Jacqueline Daher, que inicialmente era amiga minha de adolescência de Paranaguá, e os dois se acharam, e bem mais tarde rolou a coisa do teatro, anos depois, ela já era mãe, ele tinha uma pira com ela. Ele via alguma coisa e tentava aplicar, cometeu erros terríveis, claro, de encher o saco. Porque ele fazia isso com muitos, era um hábito dele de puxar as pessoas. Menos pra pintura dele, que era uma coisa muito particular, mesmo. Inclusive ele pintava fechado, botava um pano em cima da tela, e a única pessoa que via o quadro era eu, de vez em quando, o Beto Perna, o Renato, de vez em quando. Tinha no máximo umas três pessoas que ele mostrava enquanto fazendo. Ele trancava a porta do ateliê, eu me lembro bem, lá no Capanema, a gente trabalhava [juntos]. Quer dizer, antes, por uns cinco anos ele me azucrinou na vida, esse bem ele me fez. Eu era bem novinho e já desenhava com lapisinho, canetinha, não sei o que lá, bem organizadinho, nunca rabisquei a parede, aquela coisa. Mas eu tinha uns dez anos de idade e ele não teve dúvida (ele tinha dezessete), ele me deu um bom jogo de penas, daquelas boas. Viu que eu não me adaptei com a pena, logo depois ele me apareceu com um jogo de canetas Hotkeys, caneta nanquim, e mostrando. Ele estava sempre de alguma maneira tentando, e, porque que ele fez aquilo? Na verdade, ele me deu de presente com carinho, porque eu poderia continuar desenhando, porque eu poderia continuar desenhando talvez se eu fizesse um curso, fazer faculdade, e talvez não fosse o nanquim. Mas o danado acertou na veia, porque quando eu rabisquei com a caneta, com o nanquim, na hora já saiu coisa boa. Pra mim deu certo o que eu queria, ele já tinha visto antes de mim que iria dar certo o que eu ia fazer. Ele tinha um olho afinado, uma antena boa pras pessoas. E essa era a maior demonstração, então ele jamais iria fazer uma peça de teatro com um ator porque o ator sabe fazer. Só em uma situação muito específica. "Preciso de um cenógrafo que saiba fazer isso". Não. Por que não? Por que um marceneiro que faz muito bem aquela folia, é só mostrar pro cara que aquela folia fazendo assim, juntando com aquela lá funciona assado. E o cara faz muito bem aquilo. Porque no fundo ele vai estar dando alguma coisa a mais pra esse cara aqui. Ele tinha essa pira.

AM - A parti do que você colocou, me ocorre aqui uma coisa (me corrija se eu estiver equivocado). Parece que ao fazer isso com as pessoas, ele conseguia somar a produção teatral dele uma primeira experiência daquele indivíduo fazendo aquilo, com uma carga diferente de quando ele ou ela já estiver experiente. Quase como um primeiro gozo.

FC - (8:53) - Ele também se alimentava disso, com certeza. Sim, é verdade, e tem um lado que existe uma nobreza na causa também, é bacana. E é legal você ver alguém desabrochando, acho que ele tinha um fascínio por isso. Talvez fosse uma tristeza pra ele ver que depois que ele morreu, a Jacqueline Daher não conseguiu fazer mais, fazer uma peça de teatro, não conseguiu mais ser atriz. [Compartilho a minha experiência com teatro amador, que, apesar de não ter tido continuidade, faz parte da minha formação como pessoa].

AM - Acho que a Jaqueline não seria quem ela é, se ela não tivesse passado por aquelas experiências cênicas.

FC - (10:49) - Com certeza! Isso é legal, porque se você for conversar com todas as pessoas que deram um passão (até os mais de raspão) todos vão te responder isso aí. Todos vão dar a mesma resposta; aquela vez que estive com ele, aquela conversa que tive com ele, ou aquela temporada, ele me trouxe uma coisa me abriu pra isso, me transformou. Eu fico muito feliz, eu não estava errado, por que eu era o cara que contestava ele nas coisas (risos). Apesar das tantas inúmeras vezes que ele me pegou pela mão e disse, não, você vem. Imagina que ele iria me deixar (eu morava lá em Paranaguá) porque depois da minha canetinha nanquim, eu deveria descobrir que tem um truque, claro, vamos ganhar dinheiro. E eu fazia (estava sempre entre Morretes, Paranaguá e Antonina, sempre adorei, ficava no mar) e eu desenhava muito casario, que vendia. Antes de estar pronto, eu iria fazer uma exposição, eu não fazia mais. Quando eu terminava de fazer uns quinze vinte desenhos em bico de pena de casarios e telhados, estava tudo vendido pros amigos do meu pai, do meu irmão mais velho. Uma beleza, eu era feliz e sabia. Eu pegava o dinheiro e vivia festando, e ia pro Rio, ficava no Rio de Janeiro, passava lá um tempo. Ia pra ilha do mel, pra Florianópolis. E Raul me olhava e ficava irritado comigo. Ele não teve dúvida, numa folgada dessa que eu dei, ele

disse; “nem fodendo! está tendo uma bienal maravilhosa lá em São Paulo, você nunca foi, você tem que ir”. Eu disse, “ai que preguiça, São Paulo, lugar chato pra caralho!”. Não, vamos embora. Aí “tem a peça de não sei quem, eu tô fazendo você tem que ir comigo!”. Ele me obrigava a ir, a ver ensaio, “a coisa mais chata do mundo ver ensaio”, “vamos lá, tem que ir”. Depois eu peguei um prazer em ver ensaio, que eu vejo ensaio e não vejo a peça. Quando eu vou fazer cartaz, ou o cenário, os meus amigos diretores ficam putos comigo. Já até acostumaram, Mauro, Damasceno... Como que você não vem ver a peça, eu digo; “pra quê? Eu vi quase todos os ensaios”. Vou me incomodar? Que é isso! Tem aquela babação toda. (risos). Eu vejo até o ensaio geral. Depois eu não gosto de ver, depois que estreio, caguei. Mas quantas vezes o meu irmão me arrastou pra fazer as coisas, pra ler coisas. Mas eu era o pentelho que ficava azucrinando ele com essas coisas.

AM - Eu tive oportunidades de falar com a Jacqueline recentemente, e num desses encontros eu falei que para mim ela seria sempre a musa do Raul Cruz. Ela gostou, ficou muito feliz, depois (numa outra vez que nos encontramos) ela chegou a dizer que gostava que eu a considerasse musa do Raul. (risos). Mas eu estava sendo sincero.

FC - (15:14) - Você falou uma coisa muito séria, Raul era dado a musas, e era uma coisa legal. E a Jacqueline foi, [mesmo]. Antes do ciúme, a Jacqueline e o Renato eram bem amigos, mas às vezes os dois se engalfinhavam, porque é inevitável, se você tem uma musa é porque você se apaixonou por ela. Seja ela longínqua e você acaba platonizando ou seja ela próxima e não ficou tão platônico (não que [rolou] alguma coisa fisicamente), mas aconteceu, né? Ficou uma coisa próxima e você conseguiu realizar tua paixão. E era, Raul precisava muito da Jacque perto, bastante.

AM - É engraçado, porque eu não tinha nítido na memória sobre a proximidade deles, acho que percebi intuitivamente. Me parece que ela era mais ligada ao Raul do que as outras, talvez.

FC - (16:57) - Mas é...

AM - Para mim a Jacqueline tinha uma participação muito forte nas peças do Raul, ela não participou de uma só, né?

FC - (17:01) - Não, ela participou desde a primeira, quero dizer, da [peça] do Pierre Rivière, e fez outras performances, o Ikebana, que foi realizada muitas vezes, e várias [outras]. Eles viviam muito juntos também. [Comento que a Jacqueline é uma das pessoas que eu pretendia entrevistar, mas que ainda precisava elaborar o projeto de iniciação científica. Explico sobre o processo que eu precisava desenvolver para depois ter um ano para desenvolver a pesquisa. Contudo, infelizmente não consegui entrevistar a Jacqueline]

FC - (18:36) - Tem umas entrevistas, no Correio de Notícias, no Jornal do Estado, não procure Gazeta do Povo, não. A Gazeta do Povo não dava espaço nenhum, mal dava nota. Na época, jornais culturais lidos (e eram bem lidos), eram o Correio de Notícias e o Jornal do Estado. Pode procurar, que [você] vai achar, e vai achar coisas legais, entrevistas enormes do Raul, tenho certeza. [Foca pede licença para levar café para Mariela]

Gravação VII - (Duração 3:20) **-** [Voltamos à cozinha e Foca continua discorrendo sobre Raul Cruz]

FC - (0:00) - A maneira dele de fazer era assim, ele extraia as coisas das pessoas. Como é que a pessoa fazia bem feito aquilo que nunca tinha [feito]? Como é que você faz as pessoas fazer bem feito? Não é qualquer um que você consegue pegar, que não é bem aquilo, pra se transformar naquilo. Então, na maioria das vezes ele teve sucesso nisso, é porque ele olhou e disse, dá. Isso acontece muito quando alguém vê uma peça e fala; “olha, aquela atriz está perfeita naquele papel”. É claro, o diretor não foi bobo, na hora que ele escolheu, ele sacou; “aquela mocinha vai fazer uma maluca muito bem”, até porque, ela é uma maluca, é só soltar um pouco que [ela] vai conseguir. Essa pequena sensibilidade, com um mínimo de bom senso, como eu falei, de ser um pouco de cada. Acabava dando certo, e certo de uma maneira tão certo, que acabava mexendo com a pessoa. São fases que transformam a pessoa, que pega um papel e daí fica traumatizada. Porque encarnou tanto a bagaça, sintonizou tanto com o negócio (o personagem não era bom, uma boa pessoa) que acabou perturbando, acontece. No *Foz*, por exemplo, teve um personagem... a peça era super biográfica do Raul. Ele acabou retratando bastante umas tias da parte de minha mãe que Raul conviveu bastante. As catarinas em Florianópolis, no casarão dos meus avós imigrantes libaneses. Eram um monte de tias, eram dez tias. Então, ele conviveu muito com a mulherada, numa casa que tinha muita mulher (casa da minha mãe). Então, o *Foz*, tem um personagem que era uma tia, que morreu de câncer, e era muito católica, sempre foi muito quietinha, muito feminina. E quando foi lá [a personagem ficou] com a [Eliene] Campelle, mas ela não conseguiu fazer. Porque puxou umas coisas dela que eu jamais imaginaria, ela daquele jeito dela super [explosiva], ensandecida, quando vai fazer uma mocinha romântica pra caralho, sonhadora (que era essa minha

tia), super sensível, frágil pra caralho. Isso bateu nela de um jeito, que ela não conseguiu, saiu do espetáculo. Que louco, né? (risos). [Lembro Foca de levar o café, pois ele havia nitidamente se esquecido]

Gravação VIII - (Duração 1:48) **-** [Continuação do assunto da gravação anterior]

FC - (0:00) - Então, mexe, né? Mas eu me lembro muito bem, a coisa do mexer com a pessoa fazia parte, mas de uma maneira legal, por mais que fosse intenso. [Foca fala de um caso sobre pessoa que não consigo identificar] Janine tinha uma experiência também no teatro (uma figura), ela foi ver a peça *Foz*, e passou mal, teve problemas, passou muito mal. Aquilo bateu nela, veio de um jeito assim... que louco! Mas tem os exemplos bons. O Felipe Hirsch e o Guilherme [Weber], eu conheci esses meninos na [plateia], o Guilherme principalmente. Eles começaram como uma dupla, né. Eles, não só no *Foz*, mas em todas as peças do Raul, eles iam todas as vezes.

AM - Em todas as apresentações?

FC - (1:33) - Todas as apresentações (risos). O Felipe, o teatro dele tem muito a ver, inclusive, o jeito que ele compõe as cenas.

Gravação IX - (Duração 4:32**) -** [Fragmento do que Foca fala da experiência de Raul na peça de Ulisses Cruz]

FC - (0:00) - Raul acabou dirigindo a peça [*Não flor nem fera*] da Leticia Sabatella, a primeira dela. E Raul acabou assumindo a direção. [Os assuntos se misturam e ficam cortados pela gravação]

AM - Eu não tinha essa informação, vocês são em quantos irmãos?

FC - (0:24) - Cinco, seis com a Regina, a mais velha que é de criação, mora há muitos anos (quarenta anos) lá no Rio de Janeiro, mas é irmã. Mas é a Jaqueline (mais nova que eu), eu, Renato, Raul, Rubens. Quatro homens, tem três "Rs", né? Raul, Rubens, Renato, aí eu, quebrou completamente, Luiz Alberto... (risos) [Foca brinca sobre a sequência de nomes, e conta que o pai dele queria que seu nome fosse Ruy, em homenagem a Ruy Barbosa].

AM - Dos irmãos, quem desenhava? Você falou que vocês três desenhavam.

FC - (1:19) - Você quer saber, todo mundo desenha lá em casa. Inclusive na casa da minha mãe... (a minha mãe até certo tempo sempre pintou, o *hobby* dela era pintar), minha vó... No texto, eu coloco um quadro da minha avó [procuramos a imagem no livro]. Esse aí! (risos) e um do meu tio Raul.

AM - Pintado em tronco de árvore!

FC - (2:03) – Sim, Era coisa de fazer no tronco. E do tio Raul, que era radiologista, cardiologista (falecido, também era Raul) pintava também tudo por *hobby*, por passa tempo. Então, todo mundo lá em casa já tinha essa coisa de se alguém está com a mão boa desde criança... [Foca aponta quadro do tio no livro]. Este quadro! É um dos que ficava lá em casa e marcou muito a gente esse quadro. Então todo mundo tinha essa coisa em casa, mas não só. Eu tenho [, por exemplo,] dois primos meus (que eu me comunico bastante com os meninos, de quase já trinta anos) que viraram designers, cartunistas. Minha filha está lá fazendo Belas Artes, que você conheceu, a Vitória (risos). [comentamos brevemente sobre a influência genética versus influência cultural/familiar, pré-disposição e treino] tem uma coisa que eu veja, eu lido com tanta gente, clientes de propaganda, outros em geral, hoje em dia eu percebo que elas não visualizam nada. Então, pra passar uma ideia, não adiante tem que ter imagem.

ANEXO 1 - *CURRÍCULO ARTÍSTICO DE RAUL CRUZ*

*Dados organizado a partir da versão do currículo elaborada por Ivair Reinaldim (2007), somado ao cruzamento de dados publicados em catálogos.

Nome Artístico: Raul Cruz ~ **Nome Completo:** Raul Borges da Cruz
Naturalidade: Curitiba – PR ~ **Nacionalidade:** Brasileira
Nascimento: 15 fev. 1957 ~ **Falecimento:** 26 abr. 1993

Formação:

1977/1980 - Bacharelado em Pintura (não concluído) Escola de Música e Belas Artes do Paraná - Curitiba - PR.
1981 - Curso de Desenho Gestual com Rubens Gerchman - Centro de Criatividade de Curitiba - Curitiba - PR.
1982/1983 - Curso de Gravura em Metal e Litografia - Solar do Barão - Curitiba - PR.

Atividades Profissionais:

Artista visual ~ Cenógrafo e figurinista ~ Autor e diretor teatral.

Exposições Individuais:

1982 - *Desenho* - Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU) - Curitiba - PR.
1984 - *Pinturas*, *desenhos e gravuras* - Fundação Cultural de Curitiba (FCC) - Curitiba - PR.
1985 - *Pintura* - Galeria de Arte Poupança Banestado - Curitiba - PR.
- *A Rosa*, *litonovela* - Galeria do Sesc - Curitiba - PR.
- *Desenho* - Restaurante Bife Sujo - Curitiba - PR.
1986 - *Pintura* - Dantas Palace Hotel - Paranaguá - PR.
- *Desenho* - Museu Guido Viaro (MGV) - Curitiba - PR.
1989 - *Pintura* - Galeria de Arte Banestado - Curitiba - PR.
1991 - *Pintura* - Hall do Teatro da Fabrika - Curitiba - PR.
- *Gravura* - Lançamento do Álbum/Linoleogravuras - Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Curitiba - PR.
1992 - *Quadros* - Galeria Casa da Imagem - Curitiba - PR.

Exposições Póstumas:

1994 - *Projeto Raul Cruz* - Museu Metropolitano de Arte de Curitiba (MuMA) e Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Curitiba - PR.
1997 - *Raul Cruz Obras do Acervo* – Fundação Cultural de Curitiba - Curitiba - PR.
1999 - *O mundo simbólico de Raul Cruz* – Itinerante (Curitiba - PR, Paranaguá - PR, São Paulo - SP, Buenos Aires - Argentina, Assunção - Paraguai e Montevidéu - Uruguai).
2006 - *Desenhos* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.
2015 - *Cena Raul Cruz* - Centro Cultural Sistema FIEP - Curitiba - PR.

Exposições Conjuntas:

1987 - Letícia Marquez (Faria) e Raul Cruz - Sala de Exposições do Teatro Guaíra - Curitiba - PR.
1988 - *Linoleogravuras* - Everly Giller e Raul Cruz – Sala Miguel Bakun - Curitiba - PR.
1997 - *Corpo Representação* - Rossana Guimarães e Raul Cruz + Museu Metropolitano de Arte de Curitiba (MuMA) - Curitiba - PR.

Exposições Coletivas:

1977/1978/1979 - *Coletivas* - Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) - Curitiba - PR.
1980 – *1ª Mostra da APPAV* - Paranaguá - PR.
- *1ª Mostra da Casa do Estudante Luterano* (CELU) - Curitiba - PR.
- *XI Encontro de Arte Moderna* - Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) - Curitiba - PR.
- *II Mostra Universitária de Formas Contemporâneas* (UNIARTE) - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.
- *Grupo Convergência* - Museu Guido Viaro (MGV) - Curitiba - PR.
- Coletiva Administração dos Portos de Paranaguá e Antonina - Paranaguá - PR.

1981 - *Desenhistas do Paraná* - Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) - Porto Alegre - RS.
- *Desenhos* - Grupo Convergência - SENAC - Curitiba - PR.

1982 - *Mostra de Arte Bicicleta* - Sala de Exposições do Teatro Guaíra - Curitiba - PR.
- *Caixa de Arte Livre* - National Association of the Alliance - Dayton - Ohio - EUA.
- *I Mostra de Arte* - Shopping Center Pinhais - Pinhais - PR.
- *Desenhistas do Paraná* - Palácio das Artes - Belo Horizonte - MG.
- *Gravadores do Paraná Hoje* - Lages - SC.

1983 - *Moto Contínuo* - Fundação Cultural de Curitiba (FCC) - Curitiba - PR.
- *Coletiva de Gravadores/83* - Casa da Gravura Solar do Barão - Curitiba - PR.
- *Feira Nacional de Cultura* - Fundação Bienal de São Paulo - São Paulo - SP.
- *Laboratório de Arte* - Centro de Criatividade de Curitiba - Curitiba - PR.
- Mostra de Arte Temática Infantil - Centro de Criatividade de Curitiba - Curitiba - PR.
- Bal Moura, Diná de Oliveira e Raul Cruz - Sala Miguel Bakun - Curitiba - PR.

1984 - Artistas Paranaenses no Salão Cultural da FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) - São Paulo - SP.
- *Feira da Gravura Cidade de Curitiba* - Fundação Cultural de Curitiba (FCC) - Curitiba - PR.
- *Mostra de Artistas do acervo* Centro Cultural Brasil Estados Unidos (CCBEU) - Curitiba - PR.
- *Arte Final* - Sala Miguel Bakun - Curitiba - PR.

1985 - *Valores Atuais do Paraná* - Premiados nos 40° e 41° Salões Paranaense Exposição Itinerante.
- Exposição Itinerante de Gravadores Paranaenses - Joinville - SC, Cuiabá - MT e Londrina - PR.
- *O Erotismo nas Artes Plásticas do Paraná* - I Semana de Arte e Erotismo - Museu Guido Viaro - Curitiba - PR.

1986 - *Tradição/Contradição* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.
- 6 Pintores Contemporâneos do Paraná - Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR.
- 6 Pintores Contemporâneos do Paraná - Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) - Florianópolis - SC.
- 6 Pintores Contemporâneos do Paraná - Pinacoteca do Estado - São Paulo - SP.
- *A Volta de Ela* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.

1987 - *Jovens Gravadores de Curitiba* - Exposição Itinerante - Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) - São Paulo - SP; Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF) - Brasília - DF e Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) - Florianópolis - SC.
- *Exposição Itinerante I* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) Interior do Paraná.
- *Exposição Coletiva* - Galeria de Arte Poupança Banestado - Curitiba - PR.
- *Coletiva de Artistas Paranaenses* - Galeria Saint German des Prés - Curitiba - PR.

1988 - *40 Anos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná* (EMBAP) - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.
- *2ª Mostra de Artes Plásticas da União dos Gakusseis de Curitiba* - Curitiba - PR.
- *OLHO* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.

1989 - *Pára-raios* – Rua Emiliano Perneta, 420 - Curitiba - PR.
1990 - *Coletiva de Inauguração* - Baobá Escola de Arte - Paranaguá - PR.
- *Renovação de Valores* - Galeria Cocaco - Curitiba - PR.

1991 - *11 Artistas Contemporâneos* - Galeria Casa da Imagem - Curitiba - PR.
1993 - *Aids Consciência e Arte* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.
- *Coletiva de Final de Ano* - Casa da Imagem - Curitiba - PR.
1997 - *A Arte Contemporânea da Gravura* - Museu Metropolitano de Arte (MuMA) - Curitiba - PR.
1999 - *Obras Recentes do Acervo* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.
2000 - *Acervo Contemporâneo Curitiba* - Fundação Cultural de Curitiba (FCC) - Curitiba - PR.
2002 - *Panorama da Arte Paranaense* - Acervo do Estado do Paraná - NovoMuseu, atual Museu Oscar Niemeyer (MON) - Curitiba - PR.
- *Uma Seleção do Acervo do MuSA* - Museu de Arte da UFPR - Curitiba - PR.
2003 - Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Fórum Nacional de Secretários de Estado da Cultura - Mabu Thermas & Resort - Foz do Iguaçu - PR.
- Obras do acervo do MAC/PR - Câmara dos Deputados - Brasília - DF.
2004 - *Nome* - Casa Andrade Muricy (CAM) - Curitiba - PR.
- Semana de Arte do Paraná/Brasil em Córdoba - Biblioteca - Córdoba - Argentina.
2010 - *O corpo na cidade*: performance em Curitiba - Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Curitiba - PR.
- Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná. Museu Oscar Niemeyer - Curitiba - PR.

Salões e Premiações:

1980 – *3º Salão de Artes Visuais Norte do Paraná* - Londrina - PR.
1981 - *38° Salão Paranaense* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR) - Curitiba - PR.
- *1ª Jovem Arte Sul América/Brasil Sul* - Sala de Exposições do Teatro Guaíra - Curitiba - PR. **(Prêmio Aquisição pelo conjunto de obras).**
- *25º Salão de Artes Plásticas para Novos* (SAPN) – Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte (SECE) - Grarapuava - PR **(Prêmio Centro Juvenil de Artes Plásticas).**
- 3a Mostra do Desenho Brasileiro - Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte (SECE) - Curitiba - PR. **(Prêmio Aquisição Banco do Brasil).**
- *IV Salão Nacional de Artes Plásticas* - Funarte - Rio de Janeiro - RJ.
1982 - *35º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco* - Museu do Estado - Recife - PE.
- *4a Mostra do Desenho Brasileiro* - Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte (SECE) - Curitiba - PR.
1983 - *40° Salão Paranaense* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR.
- *2ª Mostra do Miniquadro* - Clube Sírio Libanês - Curitiba - PR. **(Prêmio).**
1984 - *VI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba* Casa da Gravura Solar do Barão - Curitiba - PR. **(Prêmio Aquisição Telepar)**
- *41° Salão Paranaense* - Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR. **(Prêmio Mostra Itinerante).**
1988 - *VIII Mostra da Gravura Cidade de Curitiba* - Casa da Gravura Solar do Barão - Curitiba - PR.

Obras em acervos públicos:

Casa Monsenhor Celso - Paranaguá - PR.
Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR.
Museu Metropolitano de Arte de Curitiba (MuMA) - Curitiba - PR.
Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Curitiba - PR.
Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU) - Curitiba - PR.
Vitrais Vida de São Pedro (1986-87). Igreja de São Pedro e São Paulo - Curitiba - PR.

Propostas de performances:

1983 - *Tatuatua* - (Roteiro e direção) - Curitiba - PR.
1987 - *Os adultos estão loucos* - (Roteiro e direção) - Curitiba - PR.
- *Ikebana, a estética do aborto* - (Roteiro e direção) - Curitiba - PR.
1989 - *Zenit Polar* - (Roteiro e direção) - Exposição *Pararraios* - Curitiba - PR.
- *Carcará-I* - (Roteiro e direção) - Curitiba - PR.
- *Spirit* - (Roteiro e direção) - Curitiba - PR.

Produção nas artes cênicas:

1974 - *A busca* - Peça teatral (Autoria e direção) - Auditório do Colégio São José - Paranaguá - PR.
- *Paixão de Cristo* - Peça teatral (Autoria e direção) - Auditório do Colégio São José - Paranaguá - PR.
1984 - *Olha o delírio* - Musical de dança-teatro (Cenário e figurino) - Curitiba - PR.
1985 - *Eugênia* - Balé (Cenário e figurino) Teatro Brasileiro de Dança - São Paulo - SP.
1986 - *Como 3 e 3 são 7* - Peça de dança-teatro (Cenário e figurino) - U.A.I.C. - Curitiba - PR.
- *Uma Caixa de ouras coisas* - Peça (Cenário e figurino) - Teatro Brasileiro de Dança - São Paulo - SP.
- *Criançada* - Espetáculo infantil (Cenário e figurino) - São Paulo - SP.
- *Do outro lado da paixão* - Peça teatral (Cenário e figurino) - Curitiba - PR.
1987 - ***Cartas a Pierre Rivière*** - Peça de dança-teatro (Autoria e direção) - U.A.I.C. - Curitiba - PR.
1988 - ***Grato Maria Bueno*** - Peça de dança-teatro (Autoria e direção) - Cia das Índias - Curitiba - PR.
- *Extratus em Cinemascope* - Peça de dança-teatro (Direção, cenário e figurino) - Curitiba - PR.
1989 - *A ponte* - Peça de dança-teatro (Autoria e direção) - Cia das Índias - Curitiba - PR.
- *Rocio* - Balé (Direção) - Curitiba - PR.
- *Electra* - Peça (Assistência de direção, cenário e figurino) - Curitiba - PR.
1991 - *Foz* - Peça teatral (Autoria e direção) - Cia das Índias - Curitiba - PR.
1992 - *Não flor nem fera* - Peça teatral (Assistência de direção) - São Paulo - SP.
- *Os sete pecados* - Balé (Cenário e figurino) - Fundação Teatro Guaíra - Curitiba - PR.
- *A outra* - Peça teatral (Autoria e direção) - Fundação Teatro Guaíra - Curitiba - PR.
- *Duplo* - Peça teatral (Coautoria com Renato Negrão).

ANEXO 2 - *EVENTO MOTO CONTÍNUO: IMAGENS COMPLEMENTARES*

*Incursões urbana*s

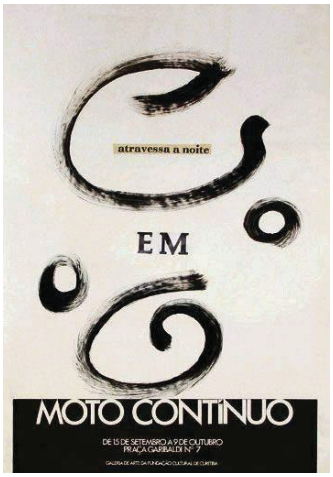


Figura 114: Eliane Prolik, cartaz, 1984. **Fonte:** (muvi.advant.com.br).

Figura 115: Moto Contínuo, cartazes expostos no ambiente urbano, 1984. **Fonte**: (muvi.advant.com.br).

Figura 116: Registro de *pichação/grafite* do *Moto Contínuo* no ateliê, 1983. **Fonte**: (muvi.advant.com.br).

Figura 117: Registro de *pichação/grafite* do *Moto Contínuo* no prédio da Reitoria -UFPR, 1983. **Fonte**: Reinaldim (2007), vol. 2.

Figura 118: Moto Contínuo, *pichações/grafites*, 1983. **Fonte**: Reinaldim (2007), vol. 2.

Figura 119: Paulo Leminski, *pichação/grafite*, fotografia de Nani Gois, s.d. **Fonte**: (cartunistasolda.com.br).
Figura 120: Fernanda Paula, *Leminski na Rua XV*, fotografia s.d. **Fonte**: Catálogo acervo CCBE (2003).

Em contínuo: nos meios de circulação

Figura 121: Denise Bandeira, *Jornal Pictográfico*, 1983. **Fonte**: (muvi.advant.com.br).

Figura 122: Moto Contínuo, *Jornal Pictográfico*, 1983. **Fonte**: Reinaldim (2007).

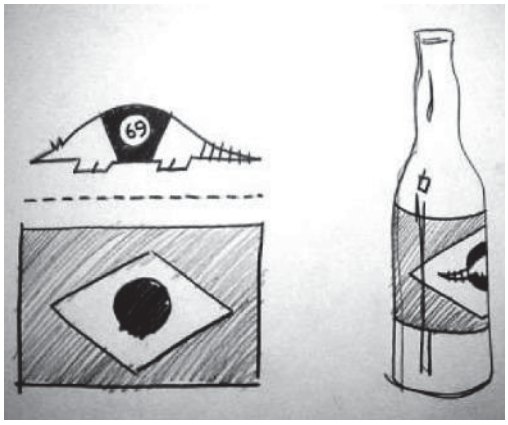
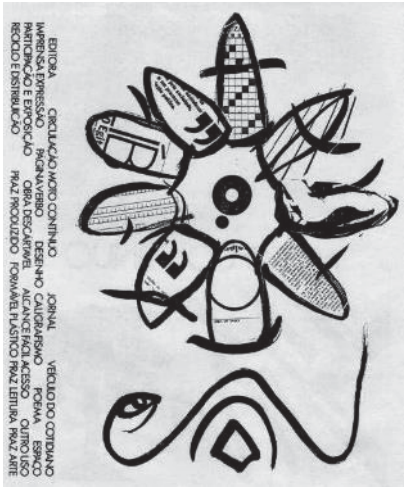


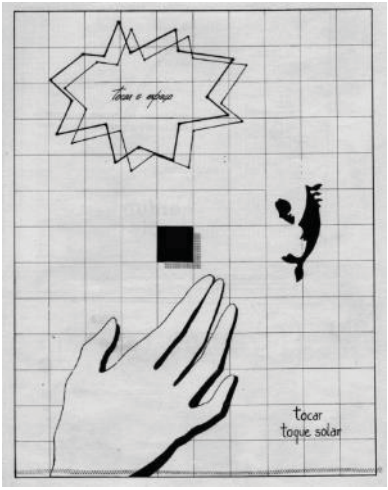
Figura 123: Raul Cruz, estudos do desenho da "logo" do Moto Contínuo, 1983. **Fonte**: Reinaldim (2007).

Encarte Moto Contínuo: nas páginas do jornal

Geraldo Leão



Eliane Prolik



Rossana Guimarães

Cezar Bond e Guinsky

Foca Cruz, Josely Batista e Alberto Puppi

Mohamed Ali el Assal

Figura 124: Moto Contínuo, páginas do encarte com os respectivos autores, 1983. **Fonte**: (muvi.advant.com.br).

Em contínuo: primeira montagem - exposição (**Fonte**: Marin (2000) (muvi.advant.com.br.)

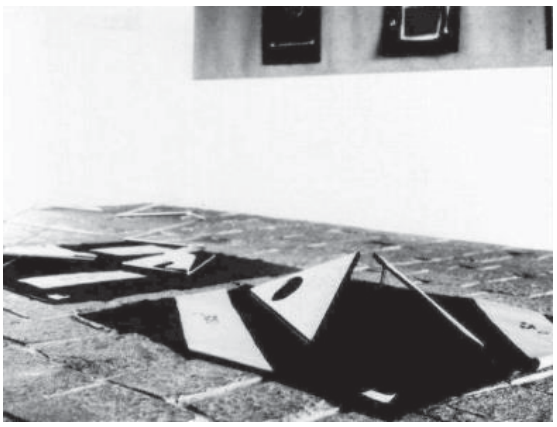


Figura 125: Moto Contínuo, expositores na Galeria de Arte da FCC, **com obras de Raul Cruz ao fundo**, 1983.
Figura 126: Denise Bandeiras, parte das obras na primeira montagem - exposição, 1983.

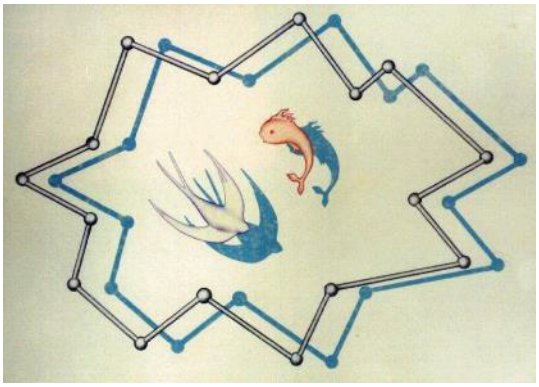


Figura 127: Rossana Guimarães e Mohamed Ali el Assal, parte das obras na primeira montagem - exposição, 1983.

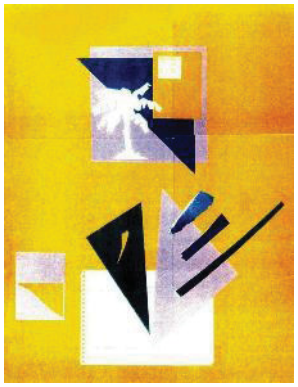


Figura 128: Geraldo Leão, parte das obras na primeira montagem - exposição, 1983.

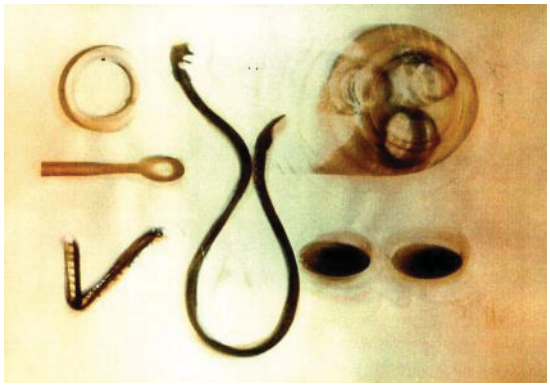


Figura 129: Eliane Prolik, parte das obras na primeira montagem - exposição, 1983.

Em contínuo: segunda - exposição

Figura 130: Moto Contínuo, vistas da segunda montagem - exposição, 1983.
Fonte: Marin (2000) (muvi.advant.com.br) e Reinaldim (2007).

ANEXO 3 - *PERSONAGENS EM MOVIMENTO: IMAGENS COMPLEMENTARES*

Coleccionadora de corpos: 3ª abordagem

Figura 131: Marta Afonso, *Coleccionadora de corpos*: 3ª abordagem. Recolha de imagens de pinturas com figuras femininas na recorrente posição reclinada, realizadas entre o início do Renascimento (1400) ao Impressionismo (1850). Postagem: 25 fev. 2012. **Fonte**: (mjmafonso.wordpress.com/2012/02/25/3a-abordagem/).

Figura 132: Fotografia com Foca Cruz (à esquerda no alto), Raul Cruz (com barrete), e Beto Perna (como uma mulher), em momento descontraído na abertura da exposição *A volta de ela*, 1986. **Fonte**: Bertoli (1999).

Figura 133: Rossana Guimarães, *Máscaras*, 1986. Still de vídeo documental (de Cido Marques) da performance com Participação de Vania Schittenhelm, Rossana Guimarães e Maria Adélia. **Fonte**: Paulo Reis (2011).

Três imagens da litonovela A Rosa de Raul Cruz

A **B** **C**

Figura 134: Raul Cruz, *litonovela A Rosa*, 1984, litogravuras. **Fonte**: Acervo FCC
A: *O casamento,* 31x26,5 cm (imagem). ~ **B**: *Expresso*, 26x27 cm (imagem). ~ **C**: *O Anel*, 24x28 cm (imagem).

Desenho e gravura de Poty Lazzarotto

Figura 135: Poty Lazzarotto, s/título, s/data, nanquim sobre papel, 32x25 cm. **Fonte**: Acervo MON (tourvirtual360.com.br/mon/).

Figura 136: Poty Lazzarotto, autorretrato, 1988, xilogravura, 33x30 cm. **Fonte**: Acervo MON (tourvirtual360.com.br/mon/).

Duas imagens do álbum Raul Cruz/Linoleogravuras

Figura 137: Raul Cruz, 2 gravuras sem título, álbum Raul Cruz/Linoleogravuras 1991, linoleogravura, 31x31 cm.
Fonte: Levantamento de obras, projeto Raul Cruz 1993-2018. Acervo da FCC

Folheto da exposição Pinturas de 1985

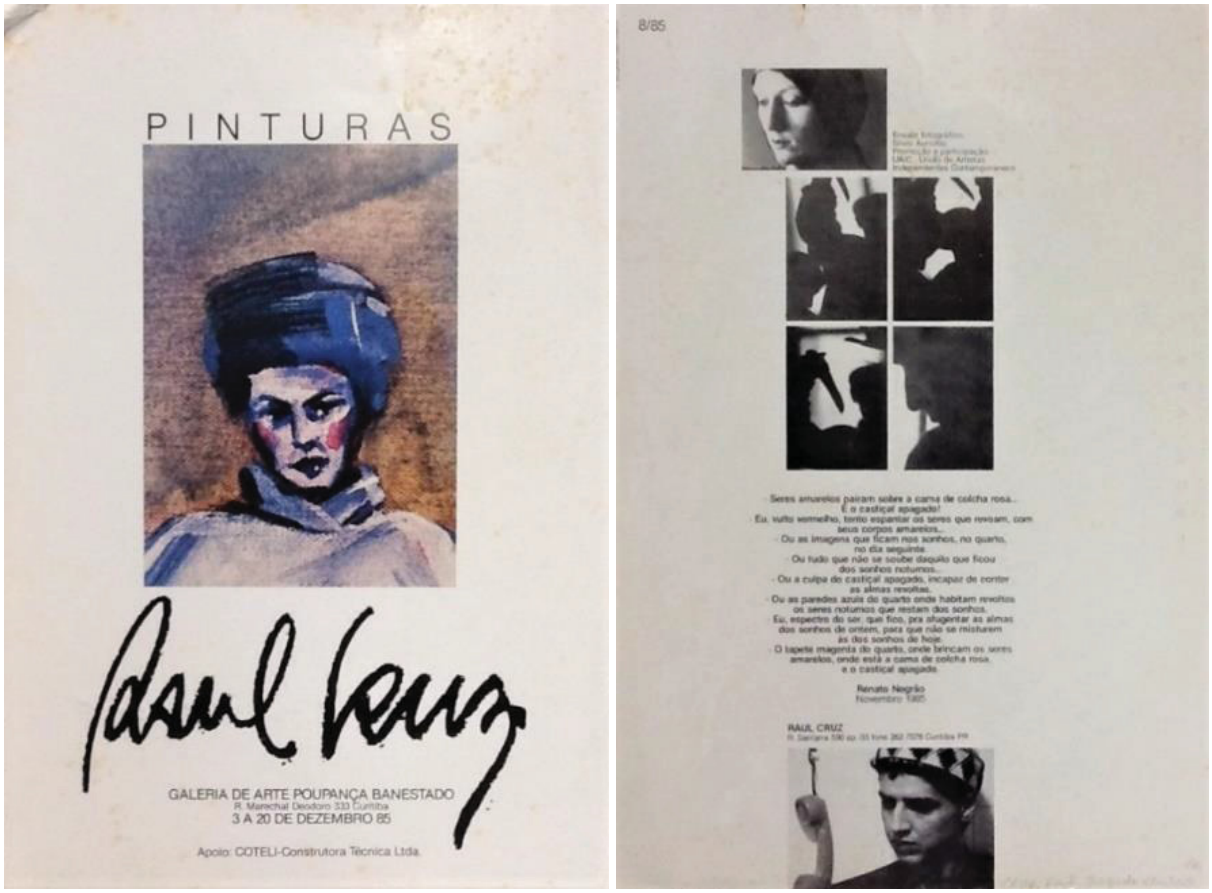


Figura 138: Imagens do folheto da exposição *Pintura* de Raul Cruz, 1985. Frente com reprodução de pintura retratística e verso com uma espécie de fotonovela. **Fonte**: Setor de pesquisa do MAC/PR.

Cena do filme Psicose com assassinato a facadas no chuveiro

Figura 139: Foto de cenas do filme *Psicose* com assassinato a facadas no chuveiro de Alfred Hitchcock, 1960. **Fonte:** (imdb.com).

Representações simbólicas por Raul Cruz: serpente ~mandala ~ rosa ~ coração

Figura 140: Raul Cruz, gravura sem título, 1987, linoleogravura, 35x25 cm.

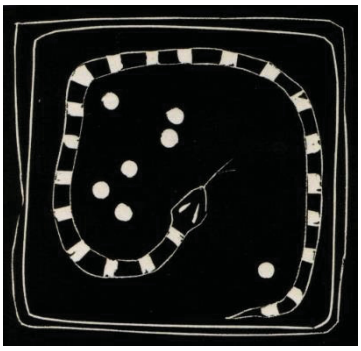


Figura 141: Raul Cruz, gravura sem título, 1992, linoleogravura, 16x18 cm.

Figura 142: Detalhe da pintura *Dom Abade* (1990) de Raul Cruz.

Fonte: Ambas do *Projeto Raul Cruz* 1993-2018. Acervo da família do artista.

A

B

C

D

E

F

Figura 143: Detalhes de obras de Raul Cruz com elementos simbólicos correlacionados (rosa/mandala/coração)
A: *Para Dona Leonor, com carinho...*, 1981. ~ **B**: *A Rosa*, 1984. ~ **C**: *Aquário*, 1985.
D: *A cama do artista*, 1985. ~ **E**: Retrato de Jacqueline Daher. ~ **F**: pintura sem título, 1992.

ANEXO 4 - *RAUL CRUZ NO ESPELHO: OUTROS AUTORRETRATOS*

Figura 144: A: Raul Cruz, autorretrato (e detalhe), tinta acrílica sobre tela, 1989.
Fonte: (facebook.com/focacruz/posts/1626047490822616).

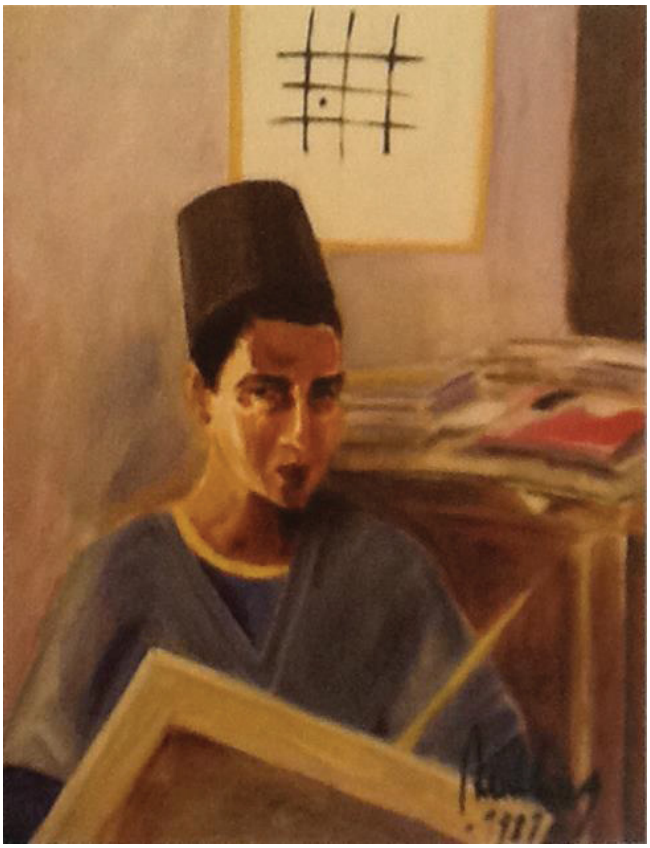


Figura 145: Raul Cruz, autorretrato com barrete árabe, 1987, tinta óleo sobre tela. **Fonte**: Borges; Fressato (2008). Acervo Max Conradt Jr.

Figura 146: Raul Cruz, autorretrato, 1990, desenho s/ papel. **Fonte**: Correio de Notícias, 28 abr. 1993.

ANEXO 5 - *FOLHETO DA PEÇA CARTAS A PIERRE RIVIÈRE*

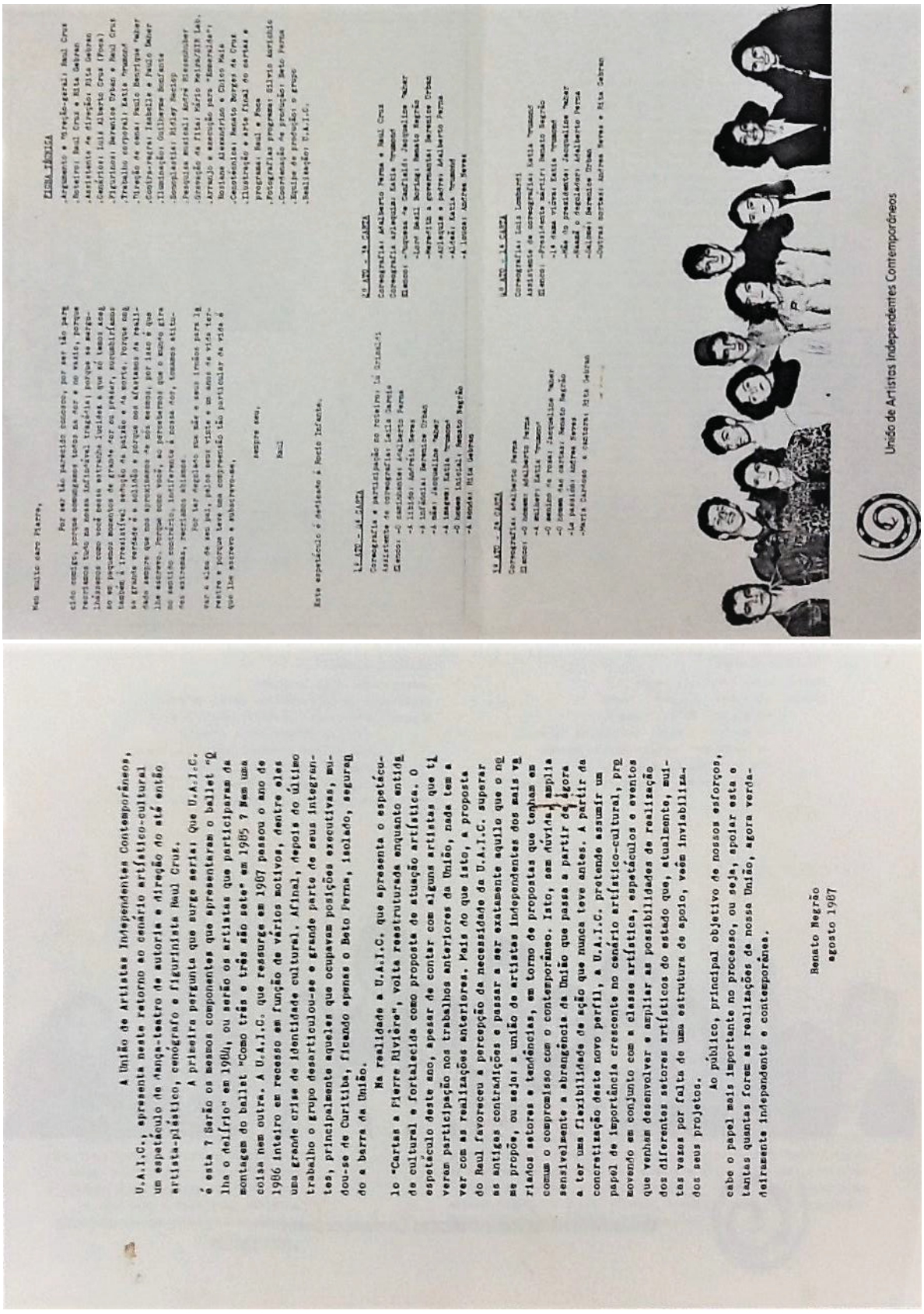


Figura 147: CRUZ, Raul; CRUZ, Foca (U.A.I.C.), folheto-programa da peça *Cartas a Pierre Rivière*, 1987.
Fonte: Acervo Setor de pesquisa do MAC/PR.

ANEXO 6 - *MARIA BUENO E RAUL CRUZ: OUTROS MATERIAIS*

Figura 148: Raul Cruz, folheto-programa da peça *Grato Maria Bueno*, 1988. Nas imagens se vê o impresso aberto: A imagem superior corresponde à parte externa, a qual (quando fechada) tem a linoleogravura e título como capa, e a parte central (com a foto dos componentes) como contracapa. A imagem inferior é a parte interna toda aberta com a foto das atrizes encenando a pose das três graças de Botticelli. **Fonte**: Acervo Setor de pesquisa do MAC/PR.

Figura 149: Emerson Persona, foto de altar dentro da capela mortuária de Maria Bueno **Fonte**: Persona (2017).

Figura 150: Página do jornal. **Fonte**: Correio de Notícias, Curitiba, 1 nov. 1988.

Figura 151: Reportagem de jornal com foto de Raul Cruz junto a pintura *Salomé*.
Fonte: Correio de Notícias, Curitiba, 1 nov. 1988..

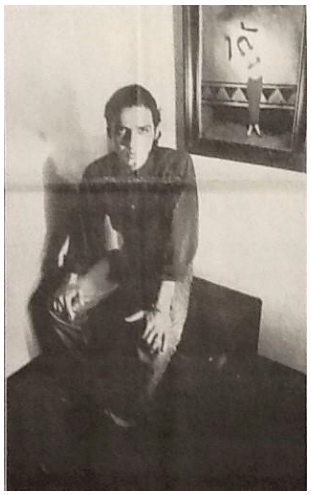


Figura 152: Ateliê de Raul Cruz, na chácara em Quatro Barras, década de 1990.
Fonte: (facebook.com/Raul-Cruz). Acervo Foca Cruz.

Figura 153: Raul Cruz, *Santa Terezinha e a Devota*, 1985, acrílica sobre tela.
Fonte: Souto Neto (2013). Acervo: Francisco Souto Neto

Figura 154: Ícone da Nicopéia, séc. XI. **Fonte**: Belting (2010). Acervo: Basílica de São Marcos, Veneza.

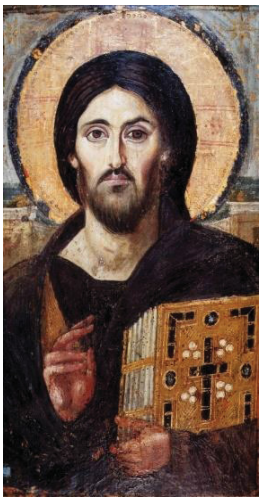


Figura 155: Ícone do cristo Pantocrator, sécs. VI, VII. **Fonte**: Belting (2010). Acervo: Mosteiro de Sta. Catarina, Monte Sinai.

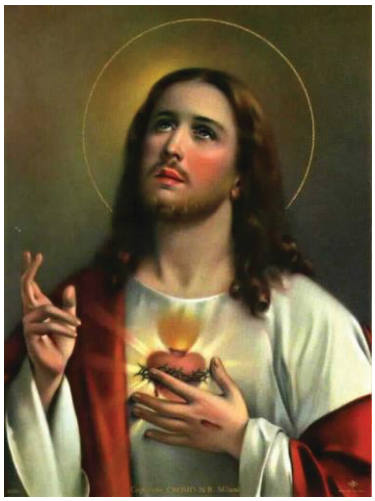


Figura 156: O sagrado coração de Jesus, Fonte: Persona (2017). Acervo: Encontro com Cristo.

Figura 157: WARHOL, Andy. Gold Marilyn, 1962. **Fonte**: Bastian (2001). Acervo: Froehlich, Stutgart

Figura 158: Cartaz para Maria Bueno na *Marcha das Vadias*, 2011. **Fonte**: Serafim; Piccoli (2016).

Figura 159: Melina Mulazani caracterizada como *O Retrato de Santa Maria Bueno,* 2015, foto Elenize Dezgeniski. **Fonte**: (facebook.com/elenize.dezgeniski).