

Gestos entre homens: relações masculinas delineadas por Raul Cruz como contraconduta em meio à crise da aids

Gestures between men: male relationships outlined by Raul Cruz as a counter-conduct in the midst of the AIDS crisis

André Americano Malinski¹

Resumo: A expressiva representatividade da produção do artista curitibano Raul Cruz (1957-1993) abarcava as linguagens visuais e cênicas, no contexto dos anos 1980-90. Neste artigo propõe-se sondar acerca de como sua orientação sexual e condição sorológica podem ter influenciado na maneira dele compor figuras masculinas. Observa-se que a atitude de Raul estava em alinhamento à de outros artistas da época, que ficaram notórios por expressar o confronto com a aids. Mas, em que medida isso estaria indicado na postura do artista e em suas figurações masculinas? Para investigar sobre Raul Cruz e parte de sua produção naquele conturbado momento histórico, ampara-se nos conceitos foucaultianos de resistência e *contraconduta*, somado aos escritos de Susan Sontag referentes à crise da aids. E para as análises imagéticas dos desenhos selecionados, adota-se a via antropológica proposta por Hans Belting.

Palavras-chave: Raul Cruz; *contraconduta*; crise da aids.

Abstract: Raul Cruz (1957-1993) was an artist from Curitiba, whose production included the visual and scenic languages in the context of the 1980s-90s. This article proposes to examine how his sexual orientation and HIV status may have influenced the way he composed male figures. It is possible to observe that Raul's attitude was aligned with those of other artists who were notorious for expressing the confrontation with AIDS at that time. But in what way would this be indicated in the artist's posture and in his male figurations? To investigate about Raul Cruz and part of his works produced at that disturbed historical moment, this study take support at Foucault's concepts of *resistance* and *counter-conduct*, added to the writings of Susan Sontag related to the AIDS crisis. And the approach via anthropology of images proposed by Hans Belting is adopted for a visual analysis of the selected drawings.

Keywords: Raul Cruz; *counter-conduct*; AIDS crisis.

¹ Doutorando e Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR/2019), Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (Embap-UNESPAR/2016). Contato: andre.malinski@gmail.com.

Introdução

Com temperamento inquieto, o artista curitibano Raul Cruz (1957-1993) expôs em ações o seu enfrentamento ao HIV – no final da década de 1980, período de agravamento da epidemia, um sinônimo da morte, carregado de preconceitos homofóbicos. Isso reverberaria em alguma medida em seus trabalhos, especialmente nos quais ele representou relações entre indivíduos do gênero masculino. Nesta investigação inicial a respeito de como teria expressado sua orientação sexual e soropositividade em desenhos com nanquim, parte-se da observação de que a característica autorreferencial seria recorrente na sua produção (MALINSKI, 2019). Dessa forma, pode-se perceber que Raul estava em posição análoga a outros artistas de sua época, em condições de vida similares às dele. Dentre esses, tem-se como referência no âmbito brasileiro o artista visual cearense Leonilson (1957-1993), que atuou em São Paulo, e o cantor e letrista carioca Cazuza (1958-1990). Ambos eram gays soropositivos e ficaram bastante conhecidos por suas posturas engajadas e produções autobiográficas, as quais revelaram parte de seus confrontos na conjuntura provocada pela crise da aids. De maneira sugestiva, esses aspectos são perceptíveis também na composição das obras visuais e cênicas de Raul Cruz. De modo a identificar diálogos entre essas diferentes produções, examinam-se materiais de uma de suas peças teatrais, com temática similar à dos desenhos em questão.

De acordo com Raul Cruz, as memórias de infância na cinzenta Curitiba (onde nascera, em 1957) e as primeiras experiências artísticas da juventude em Paranaguá (onde viveu com a família de 1966 a 1976) teriam papel determinante na formação de

sua subjetividade adulta, com repercussões na produção visual e cênica (RAUL CRUZ, 1994). Raul voltou a morar em Curitiba em 1977, alimentando o sonho de que estudar na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) poderia torná-lo um grande artista. Porém, logo percebeu a ingenuidade de suas expectativas sobre a tradicional instituição paranaense de formação em arte, e, também, quanto ao que significava ser artista (CRUZ, 1988). No ano de 1980, desistiu da graduação, uniu-se a colegas que compartilhavam da insatisfação com aquela formação acadêmica, e iniciou sua carreira participando com eles de diferentes composições coletivas reunindo artistas emergentes² com os quais complementou seus estudos por meio de debates, experimentações, empréstimos de livros e troca de informações sobre as artes visuais, conforme relatado por seus parceiros artísticos, Eliane Prolik, Denise Bandeira e Geraldo Leão (In: MARIN, 2000). Seria também na década de 1980 que Raul conheceria Renato, com quem logo estabeleceria sólido relacionamento amoroso e construiria uma intensa parceria na sua trajetória artística (PERNA, 2015). Descendente de uma família tradicional, Renato Negrão era poeta e escritor, e participava ativamente nas produções cênicas de Raul Cruz. Eles compartilhariam a vida, os interesses em arte e o vírus que os debilitaria à morte: Raul Cruz em 1993 e Renato Negrão em 1994.

Naquela época, o Brasil passava por longo processo de democratização, no qual a livre expressão ganhava espaço e contribuía para a proliferação das bandas de rock nacional. Por seu turno, a produção de artes visuais passava por uma nova efervescência, da qual jovens artistas paranaenses e curitibanos tomavam parte,

² Grupo Convergência, Mostra Bicicleta e o evento Moto Contínuo (REINALDIM, 2007).

sobretudo por meio de novos grupos e propostas em diálogo com o que acontecia no país e no mundo (BORGES; FRESSATO, 2008). Vale lembrar que a simbólica queda do muro de Berlim (1989), dissipara a sombra da guerra fria e com ela a ameaça da eventual eclosão de uma nova guerra mundial. No entanto, havia ainda no ar certo niilismo representado pelos desdobramentos do movimento punk.

Nesse ensejo, a atuação de Raul Cruz, de acordo com Paulo Reis (2016b, p.7), teria um “lugar relevante entre questões artísticas fundamentais na arte contemporânea”. Além disso, o artista demonstrava-se afinado com as tendências artísticas da época, inclusive por tratar sobre os próprios conflitos em suas obras. Conforme observado por Ricardo Ayres Alves (2015, p. 14): “deve-se ponderar que o modernismo é autorreferencial no sentido do discurso autônomo da arte e que o pós-modernismo contempla outra concepção de autorreferencialidade, a do eu na obra”. Desse modo, por meio de sua representativa produção, Raul Cruz manteve ativa participação no contexto histórico dos anos 1980: entre as conquistas de liberdade de expressão com a abertura política, em um período de maior liberdade sexual em contraste com os retrocessos desencadeados pela chamada “peste gay”. Ademais, o artista se manteve aberto quanto à sua sexualidade não normativa e condição sorológica, assim como representaria artisticamente as relações masculinas – afetivas e eróticas. De maneira semelhante, a experiência conflituosa em face à enfermidade dilacerante repercutiria em parte das obras de Raul Cruz, de forma velada ou fortuita. Mas em que medida isso estaria indicado em sua postura artística e nessa produção gráfica?

Com o intuito de elaborar possíveis análises nesse sentido, este texto ampara-se nos escritos de Michel Foucault sobre resistência e *contraconduta*, termos adotados pelo filósofo francês para se referir às pessoas que “procuram, eventualmente em todo caso, escapar da conduta dos outros, que procuram definir para cada um a maneira de se conduzir” (FOUCAULT, 2008, p. 267). Somado a isso busca-se uma articulação teórica com os escritos de Susan Sontag que tratam da “crise da aids” e suas implicações. Para a autora, “mais do que o câncer, e de modo semelhante à sífilis, a aids [parecia] ter o poder de alimentar fantasias sinistras a respeito de uma doença que [assinalava] vulnerabilidades individuais tanto quanto sociais” (SONTAG, 1998, p.78). De outra parte, para delinear observações no tocante aos desenhos aqui selecionados, apoia-se na proposta de análises imagéticas pela via antropológica, conforme proposto por Hans Belting. De acordo com tal autor, “a percepção, como se sabe, é uma operação analítica em que percebemos dados e estímulos visuais. [...] a imagem é necessariamente um conceito antropológico que nos dias de hoje, é necessário afirmar, em face de outras concepções de tipo estético ou técnico” (BELTING, 2014, p. 80).

Pontes entre homens

O texto poético de Raul Cruz (reproduzido abaixo), seria o ponto de partida para *A Ponte* (1989), peça teatral na qual o artista se propôs a tratar especificamente sobre o masculino, tensionando as relações interpessoais entre homens³ – sejam sociais,

³ Para evitar possíveis brechas na interpretação, esclarece-se que neste ensaio a palavra “homem(ns)” é adotada restritivamente ao sentido de indivíduo(s) do gênero masculino.

profissionais, místicas ou íntimas. Para tanto, Rocio Infante coreografou o referido texto. Na peça (assim como na poesia), Raul tratava de diferentes formas de interações masculinas, acenando a certa conotação gay – ainda que, segundo seu amigo e parceiro artístico, Beto (Adalberto) Perna (2015), isso não fosse uma intenção explícita.

Um homem ilumina o outro
 Um homem sente fisicamente a passagem do outro
 Um homem sente a presença do outro
 O silêncio entre três homens
 Um homem pisa no outro
 O outro idolatra, mistifica
 Um homem serve de ponte para o outro
 Um homem dá as costas para o outro, se debate
 Um homem fala por sinais, caminha sobre cadeiras
 Infinitamente atrás de outro que divaga
 Um homem beija o outro no rosto
 Um homem manipula outro homem
 Um usa a voz de comando e o outro obedece cegamente
 Um homem vendado
 Um homem amarrado
 Um homem oprimido
 O homem oprimido
 O homem é o outro do outro
 O homem e seu duplo
 O homem e o espelho
 o espelho
 a porta
 a janela
 os corredores
 as portas e as janelas
 Três portas e uma estranha ocupação
 Os outros não vão saber do que se trata
 O que são aqueles rituais
 A não ser que olhem para si próprios
 Um homem risca em seu corpo símbolos e regiões de cor

Um homem conspira com outro contra um terceiro
Um homem serve de apoio ao outro
Dois homens são um só
Três homens chegarão a algum lugar
Três homens passam sobre um abismo
Um homem com vertigem que não pode olhar para baixo nem para cima
Outro que não pode olhar para os lados
Um não olha prá frente nem olha prá trás
Dois homens se cumprimentam
Os homens tem maneiras particulares de se cumprimentar
Um homem nada apoiado em uma cadeira
em uma escada
Um homem anda, mas é o chão que se move
Pela janela do trem é a paisagem que se vai
Só a lua acompanha. (MAFRA, 2005, p. 37)

O texto em si alude a uma espécie de roteiro fragmentário, composto por descrições de cenas sem um encadeamento linear, das quais algumas sugerem um efeito de espelhamento entre indivíduos do gênero masculino: “O homem é o outro do outro”. Identifica-se nessas frases, uma delimitação de cenário íntimo (entre paredes) no qual se desdobram possibilidades relacionais: “o espelho / a porta / a janela / os corredores / as portas e as janelas / Três portas e uma estranha ocupação”. Nesse espaço imaginário acontecem confrontamentos que embaralham sentimentos conflituosos, como sugerido em trechos reportando atração, opressão, desconforto, submissão, carinho, medo, repulsa, entre outros. É interessante considerar que o enunciado poético indica alternâncias no direcionamento desses sentimentos, por vezes de um personagem para o outro, noutras de um terceiro, ou para um terceiro e, por último, há sensações compartilhadas por todos: “Três homens passam sobre um abismo”. Essa instabilidade descontínua elaborada pelo artista remonta às

experiências dos sonhos, e remete às elucubrações literárias de Milan Kundera (1985, p. 53): “A vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados”.

Nessa perspectiva, o título da peça de Raul se mostra simbolicamente sugestivo, dado que, como estrutura, uma ponte é construída como um caminho de conexão, uma via de acesso para unir lados (ou pessoas), a qual transpõe-se sobre o fluxo vertiginoso do rio, ou sobre algum tipo de espaço abismal que os separa. A peça, de acordo com David Mafra, encenava desdobramentos de possíveis ligações (ou pontes) entre três homens em alternância de diferentes papéis, alguns inclusive femininos. Ou seja, haveria de fato uma espécie de transposição da linguagem do referido texto poético para a produção cênica. Isso foi parte da maneira de Raul Cruz compor e dirigir *A Ponte*: uma colagem de cenas e textos, que incluiria o seu próprio, e de outros autores, tais como Gabriel Garcia Marquez. Ou seja, similarmente às produções cênicas anteriores, o artista construíra uma dramaturgia com narrativa fragmentária (MAFRA, 2005). Essa foi a sua terceira peça (após adulto) e, segundo seu irmão Foca Cruz (também artista e parceiro das empreitadas nos palcos), apesar de não haver um texto/roteiro de suas obras teatrais⁴, os registros e documentos sobre esses trabalhos cênicos são de grande auxílio nas análises da produção visual do artista.

⁴ A composição dramática experimental de Raul Cruz acontecia durante as montagens das peças com a participação dos amigos-atores, por conseguinte, essas não resultaram num texto formatado pelo autor, o que, para Foca Cruz inviabiliza novas montagens (CRUZ, 2013, p. 356).

Nesse sentido, para tratar do “universo masculino” (MAFRA, 2005), em *A Ponte* percebe-se que Cruz ficou à vontade para elaborar personagens sem identidade definida, de forma semelhante ao que ele fazia nas outras linguagens. Isso era parte de sua proposta poética. Isto é, ele desenvolveu algumas maneiras de valorizar jogos investigativos provocativos para o espectador, o que seria parte da declarada intenção de deixar as obras em aberto (CRUZ, 1985), para que fossem completadas por quem as observasse. Então, como parte da sua usual experimentação cênica, nessa peça, segundo Mafra (2005, p.37), Raul “construiu a encenação utilizando a linguagem da dança-teatro dando ênfase ao movimento”, com coreografias bastante marcadas (melhor observáveis nos trechos com narrativas gestuais sem falas), desempenhadas por três atores (o amigo bailarino, Beto Perna, o amigo-ator Paulo Daher e seu parceiro Renato Negrão). A opção de convidar não atores para atuar, conforme relatos de Foca (2013, p. 353), tinha inspiração na polêmica produção fílmica de Pier Paolo Pasolini, e seria uma forma de evitar as localmente costumeiras atuações “gritadas”, pois Raul valorizava o silêncio e preferia criar atmosferas nostálgicas e intimistas. Pelo ponto de vista de Mafra, 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, com isso, poder-se-ia defini-lo como um representante da “linguagem confessional” (MAFRA, 2005, p.50).

Essa característica autorreferencial transpassa boa parte da produção de Raul Cruz, e seria apontada em textos críticos, como no trecho em que Ivo Mesquita (1994, p.6) escreveu sobre a forma compositiva enigmática do artista elaborar suas figuras:

[...] não importa os seus significados. Importa a provocação que elas causam ao afirmarem, de um lado, a pintura como experiência é capaz de expressar o imediato e o sensível, dar forma, melhor que nenhum outro meio de expressão, as visões, mitos, sonhos e sofrimentos, e, de outro, ao afirmarem a sexualidade como força subjetiva de auto-estima [sic] (enquanto a energia do gesto confere uma vitalidade natural às figuras, elas sugerem sua própria emancipação e autonomia, o que inclui sua orientação sexual).

Como pode-se perceber, a dramaticidade da obra de Cruz por vezes confundia-se com a sua própria trajetória. Consequentemente, a soropositividade também influenciaria a produção, pois mesmo que a presença da morte já fosse um de seus temas anteriormente à aids, após ser diagnosticado com o vírus fatal esta temática ganhou diferente potência, e uma outra urgência. Conforme relatado por Raul para Berenice Mendes, houveram duas importantes “entradas de cor” na sua vida. Uma teria sido ao mudar-se (ainda criança) para Paranaguá, uma cidade solar, no litoral do Paraná. A outra seria quando ele descobriu seu estado sorológico, momento em que passaria a ver tudo sob outro peso, outra urgência, pois “naquele momento, diante da crueza mesmo da morte” as coisas “ganharam um valor próprio” (RAUL CRUZ, 1994). Com isso, os processos que já eram densos no envolvimento com sua obra, demonstraram-se intensificados nos últimos e extremamente produtivos anos de sua vida.

Naquele período, a epidemia da aids passava por um momento explosivo, e era, como lembrado por David Mafra (2005, p.38), “problematizada de várias maneiras, sob discursos muitas vezes opostos e contraditórios”. Outrossim, é interessante considerar que na época da montagem do espetáculo *A Ponte*, e produção dos desenhos aqui abordados, Raul já tinha conhecimento de sua soropositividade, isto é, o artista vivenciava a crise da doença em si, no seu próprio corpo (PERNA, 2015). Ademais, atuou durante a eclosão do vírus, momento em que,

[...] os meios de contágio que poderiam transmitir a aids revestem a doença com uma aura de irresponsabilidade e delinquência. O enfermo seria um pária não só por estar doente, mas também, pela culpa que teria em seu estado enfermo, provocado por seu comportamento moralmente criticado. Isso é ainda mais evidente em relação ao sexo, principalmente porque ao início da disseminação da doença, o grupo mais exposto eram os gays (ALVES, 2015, p.30).

Segundo Alves, havia uma culpabilização moral dos enfermos. Visto por essa perspectiva, a produção de Raul Cruz do final dos anos 1980, começo dos 1990, pode também ser entendida como um ato de resistência. Sobretudo no sentido da palavra colocado por Foucault (1988, p. 91-92), para quem “a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais”. Vale lembrar que Foucault também era homossexual e faleceu em decorrência da aids em 1984, ano em que retomara esse debate em entrevista: “se não houvesse resistência, não haveria relações de poder. Porque tudo seria simplesmente uma questão de obediência” (2014, p. 57). O filósofo também abordou as relações de poder no curso *Segurança, território,*

população, no qual tratou historicamente sobre ações e comportamentos de resistência ao “poder pastoral”.⁵ A partir da observação dessas atitudes contrárias a tal regime de controle de uns sobre os outros, que se altera ao longo do tempo, Foucault (2008, p. 266) chegou enfim ao termo *contraconduta*:

[...] palavra que só tem a vantagem de possibilitar referirmos ao sentido ativo da palavra ‘conduta’. Contraconduta no sentido de luta contra os procedimentos postos em prática para conduzir os outros, o que faz que eu prefira essa palavra a ‘inconduta’, que só se refere ao sentido passivo da palavra, do comportamento: não se conduzir como se deve.

Essa forma ativa traçada pelo autor para o termo o situa em posição bastante adequada para pensar as resistências dos gays em relação à normatividade estabelecida, sobretudo aqueles que eram soropositivos. Dado que a crise da aids reacenderia o sentimento de culpa moralista herdado culturalmente, o contágio sexual por um vírus que ataca o sistema imunológico do corpo, somado ao embate com a morte eminente, afetariam psicoemocionalmente esses homens. Tais fatores os impeliam à posição passiva de serem cuidados, a terem suas vidas conduzidas pelas instituições e pelos familiares. Como observado por Tamsin Spargo (2017, p. 29): Os discursos “que deturpavam a aids como doença típica dos gays contribuiriam para uma renovação da homofobia e tornaram necessária uma revisão das estratégias assimilacionistas. A aceitação muito rapidamente se revelou como tolerância, que não demorou a se tornar intolerância”.

Nessa conjuntura, o engajamento dos artistas (independentemente do estado

⁵ O poder pastoral seria aquele instituído sob a lógica cristã de que as pessoas são ovelhas a serem conduzidas e resgatadas quando desgarradas (FOUCAULT, 2008, p. 170/313).

sorológico) e dos profissionais das áreas culturais foram determinantes para melhorar a conscientização e ressignificação da doença. Em concordância com Alves (2015, p. 38): “Da mesma forma que o vírus HIV se espalhou pelos mais diversos corpos, a enfermidade foi tema de diferentes vertentes: da arte de rua, assim como da institucional; das práticas conceituais ativistas e também das linguagens tradicionais”. Em âmbito nacional, Cazuza tornar-se-ia emblemático por seu engajamento artístico na condição de soropositivo que expressava sua orientação sexual e o embate com a doença em letras, inicialmente de forma velada, como que “deixando escapar segredos”. Nada obstante, posteriormente ele faria isso de forma contundente, como na música *Ideologia*: “O meu prazer / Agora é risco de vida / Meu *sex and drugs* não tem nenhum *rock 'n' roll* / Eu vou pagar a conta do analista / Pra nunca mais ter que saber quem eu sou” (CAZUZA, 1988. Faixa 1).

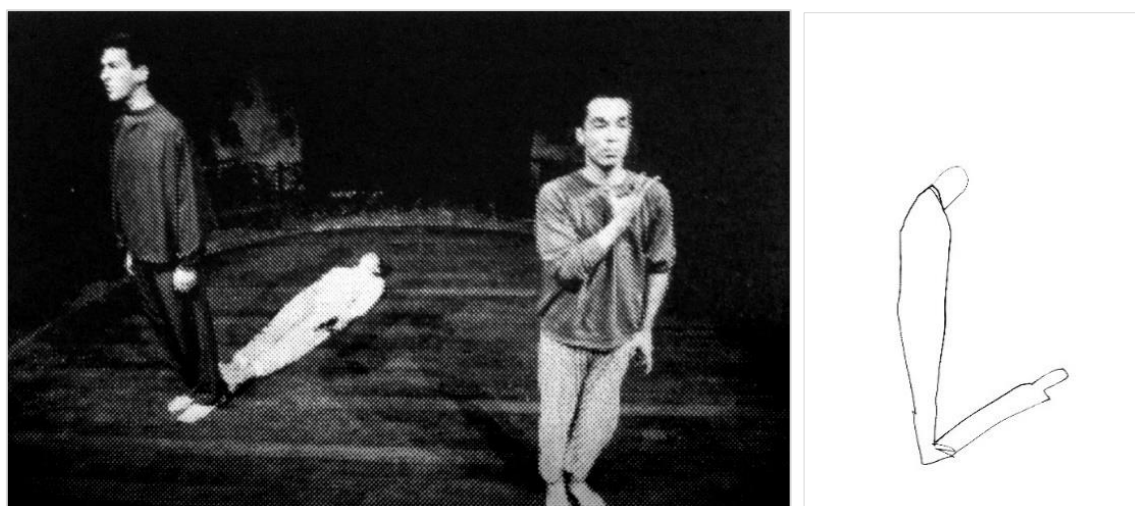
Nesse trecho, o artista se reporta ao conflituoso impedimento de exercer a sexualidade causado pelo perigo de contágio. Em seguida, ele sugere estar em uma crise de identidade, atrelada a uma provável impossibilidade de ajuda por parte dos psicanalistas. Mas, ele também pode se referir a uma recusa em se submeter ao saber médico – de não querer ser conduzido dessa forma normativa. Talvez por conta da inversão dos instintos sexuais que, pela associação freudiana, estariam associados à vida, ou à continuação dela, enquanto “na aids a própria sexualidade incorpora a morte como um possível efeito de sua prática” (ALVES, 2015, p. 38). Outro elemento simbolicamente associado à vida, o sangue (corpo de cristo), passa a ser o principal veículo infeccioso do HIV, e, dessa forma, é evitado ao máximo. Foi

justamente a repulsa em relação ao corpo e ao sangue dos soropositivos que, de forma delicada e potente, Leonilson colocava em xeque com seu desenho *O Perigoso* (1992): Uma pequena folha de papel na posição vertical, com uma mancha composta com seu próprio sangue depositado no centro da metade superior (CASSUNDÉ, 2012). Com esse gesto, o artista não só evidenciava a relação das pessoas com seu corpo – comparado, pelo próprio artista, com uma arma letal (ALVES, 2015, p. 52) – como criava uma situação constrangedora para os espectadores, os galeristas e colecionadores interessados em adquirir uma obra sua: todos teriam que lidar com a presença do temido vírus.

Por outro lado, a despeito de Raul Cruz não ter produzido obras em referência explícita à aids ou à soropositividade, o impacto da experiência com a enfermidade reverberaria na produção à sua maneira: subentendido nas sutilezas, “escrito” nas entrelinhas. Contudo, seria por meio do gesto ágil e espontâneo da produção gráfica que o artista permitiria fluir indícios visuais, os quais possivelmente traduziriam o momento delicado enfrentado. Muito embora Raul tivesse uma polivalência artística, o desenho seria uma prática constante em sua vida, aspecto perceptível no domínio técnico do artista, pois com poucos traços ele construía uma figura expressiva. Esse gesto preciso foi mencionado por ele em depoimento à Adalice Araújo, “gosto do meu traço rápido, decidido e pesado” (CRUZ, c.1985). Seria em Paranaguá que o jovem Raul responderia aos estímulos domésticos para se expressar pela

gestualidade da mão no desenho e do corpo na dança⁶, linguagens que transpassaram toda a produção de Cruz, pois os personagens “estranhos” e inquietantes eram construídos com seu traço característico também na pintura e na gravura, ou na forma de compor as cenas teatrais – desenhando os corpos no espaço do palco. Além disso, conforme o depoimento de seu irmão, a experiência construída com a produção teatral colaborava para aprimorar as composições bidimensionais (CRUZ, 2013, p. 256).

Figura 1 e 2: Registro de *A Ponte*, 1989; *Desenho sem título*, 1988-89, nanquim s/ papel, 48x33.



Fonte: Arquivo e Acervo do MAC/PR.

O registro fotográfico da peça *A Ponte* (Figura 1), emparelhado com um desenho (Figura. 2) de semelhante solução compositiva, elucida quanto à declaração de Raul Cruz, na qual ele afirmava representar de forma recorrente os mesmos personagens, independentemente da linguagem. Tais elementos povoariam a mente do artista, o seu imaginário, e se materializavam em forma de peças, pinturas, ou desenhos, por

⁶ Segundo relato de Foca Cruz o desenho era pratica comum entre os familiares, e a mãe tinha uma escola de dança. (CRUZ, 2013, p. 256).

exemplo (RAUL CRUZ, 1994). Contudo, para além das semelhanças, existem variações nas duas representações um tanto simbólicas. Enquanto a figura masculina que está em pé na foto (interpretada por Paulo Daher) veste roupas escuras e se volta para fora da cena, de outra parte o vulto fantasmagórico (interpretado por Beto Perna) se projeta para trás, vestindo roupas brancas, como se fosse a sombra (em negativo, pois é clara) do corpo da primeira, ligando-se a ela pelos pés. Por sua vez, a figura (provavelmente) masculina que está em pé no desenho, inclina-se adentro como a observar a própria sombra, em direção ao vulto que se projeta a partir dos seus pés. A composição avança sintética no vazio da folha de papel.

É pertinente esclarecer que os desenhos analisados neste texto (Figuras 2, 3, 4 e 5) são parte da produção em nanquim sobre papel do artista reunida na exposição póstuma Raul Cruz - Desenhos (2006). No texto crítico coletivo da mostra, os autores (Eliane Prolik, Geraldo Leão e Paulo Reis) pontuam:

O artista trabalha a dramaticidade da figuração e a inteligência visual do espaço, não permitindo que a figura habite passivamente e sem complexidade o “fundo” retangular. Nesta série, o risco que indica uma figura recorta e reafirma o branco do papel. Com agilidade, a superfície abre-se para novos espaços, capazes de se desdobrarem flutuantes no repente do desejo e da comunicação. [...] As sombras e espectros que ora aparecem perturbadores são, em alguns trabalhos, projeções da própria figura. Abismos e luzes se encontram como continuidade, e não oposição, momento de impasse, onde não há redenção, nem crime ou pecado (LEÃO *et al*, 2006, s.p.).

Em concordância com essa leitura da produção gráfica de Raul, percebe-se uma ênfase na construção dos desenhos posicionados no espaço retangular da folha, como que o habitando, ocupando, afirmando o branco do papel como presença: o

“vazio” se torna parte da composição. Já a interpretação das representações de sombras – percebidas por vezes perturbadoras, e, ao mesmo tempo, como projeções das próprias figuras – é condizente com os elementos observados no cotejo imagético aqui proposto. Pois, há (nas duas composições) relações de homens e seus duplos, uma espécie de jogo interpretativo: qual das figuras é a sombra e quem é o corpo que a produz? Como se constituem essas ligações, em que medida estão unidos?

Essa ambiguidade entre o personagem e a sombra sucede por causa da maneira compositiva utilizada nas cenas: na imagem teatral, é o ator que cumpre o papel de figura projetada, o que é potencializado pela inversão simbólica entre claro e escuro; no desenho, não há distinção entre o tratamento do homem e de sua projeção, as duas figuras são, basicamente, representadas por silhuetas. Pode-se, ainda, relacionar ambas as cenas à antiga “pintura da sombra” grega, procedimento o qual, segundo Hans Belting (2014, p. 38), foi celebrado “como uma invenção capaz de traduzir o ser do corpo em aparência da imagem. De modo semelhante, a fotografia moderna fixa o corpo sobre uma superfície sensível, tal como o antigo desenho do contorno fizera com a projeção da sombra”. Isto é, os corpos representados por Raul Cruz nas referidas produções foram configurados, sobretudo, pelos seus contornos, seus vultos desenhados em nanquim ou pelas áreas monocromáticas. Isso produz um efeito dúbio – entre cheio e vazio, presença e ausência – instigando dúvidas acerca de quem é a projeção de quem. Quanto às aparências flutuantes das figuras, cabe associar à percepção poética de Kundera (1985, p. 186) em relação às narrativas históricas, como “esboços que a inexperiência fatal da humanidade traçou. A história

é tão leve quanto a vida do indivíduo, insustentavelmente leve, leve como uma pluma, como uma poeira que voa, como uma coisa que vai desaparecer amanhã”.

De outra parte, no contraste entre o peso e a leveza, esse jogo visual dos contornos mantém em suspensão os corpos no vazio do espaço compositivo, o que se mostra alinhado com a observação de Alves (2015, p. 23): “ao final do século XX, durante a catastrófica epidemia da aids, é possível identificar certa ênfase na produção de imagens motivadas pela ausência”. Essa característica foi abordada por Sontag e Belting, os quais atentam para a morbidez e a ausência intrínsecas nas imagens representacionais do corpo humano. Além disso, as figuras e cenas abordadas aqui (assim como é recorrente na produção do artista), têm um caráter onírico, em que as imagens produzidas por Raul nos conduzem ao nosso próprio interior. Para Belting (2014, p. 96-97),

[...] é o sonho que nos autoriza a falar de nós próprios como lugar das imagens. Os sonhos pertencem as imagens produzidas pelo corpo independentemente da nossa vontade ou consciência, graças ao automatismo a que ficamos entregues durante o sono. [...] Isto remete para a estrutura oculta da memória imaginal, que o nosso corpo possui. No sonho abandonamos o corpo que conhecemos e, no entanto, sonhamos o sonho tão-só neste corpo. O corpo é a fonte das nossas imagens.

A maneira como Raul Cruz compunha imagens se mostra condizente com as considerações do autor, por conta de seus processos criativos estarem, segundo ele próprio, vinculados ao subconsciente (CRUZ, c.1985). Talvez por isso elaborasse figuras sem identidade determinada, preferia delinear tipos específicos. Isso pode ser observado na expressão neutra dos personagens na cena fotografada da peça, e também no terceiro elemento masculino (interpretado por Renato Negrão),

posicionado no primeiro plano do registro imagético (Figura 1). Esse está vestido com roupas cinzentas, também voltado para fora da cena, porém para o lado oposto da outra figura em pé. Todavia, a apatia do seu rosto contrasta com as mãos retorcidas e dedos tensionados, afastados uns dos outros, como a evocar simbologias místicas, diferenciando-se das outras figuras, com as mãos posicionadas junto à lateral do corpo. Que tipo de relação teriam entre si esses homens compostos nas cenas da peça e do desenho? Seria essa parte de *A ponte* a encenação do trecho “O silêncio entre três homens” do texto escrito pelo artista? Haveriam papéis de dominantes e dominados entre tais figuras masculinas? Não obstante a falta de respostas para as questões levantadas sobre as obras de Raul Cruz, é possível observar que a potência gestual das mãos e dos corpos parecem compor as possíveis narrativas dos personagens representados. Também pode-se fazer leituras desses corpos masculinos como se estivessem em possíveis situações de confronto íntimo com o outro e consigo mesmos. Essa característica é condizente com o interesse do artista nas questões humanas e a sua almejada representação do “belo que dói”. De outra parte, em contraste à produção de Raul com a temática sexual ou gay abordada de forma sutil, no final da década de 1980 (mesma época de *A Ponte*), a temática sexual apareceu excepcionalmente de modo bastante explícito (e afirmativo) em alguns de seus desenhos.

Gestos homoeróticos

*A minha hombridade foi morder as zombarias
Comer raiva para não matar todo mundo
Minha hombridade é me aceitar diferente*

*Ser covarde é muito mais duro
 Não ofereço a outra face
 Ofereço a bunda, companheiro
 E essa é a minha vingança*
 Pedro Lemebel, 1986.

Figura 3, 4 e 5: *Desenhos sem título*, 1988-89, nanquim sobre papel, 42x30 cm cada.



Fonte: Meira Filho, 2011. Acervo da família.

Sem abandonar a peculiar gestualidade nem a sua maneira enigmática de representar cenas narrativas, nos desenhos acima Raul Cruz elaborou figuras masculinas com corpos nus. A conotação homoerótica é evidenciada mesmo na forma sintética que é adotada pelo artista, em sua produção de desenhos em nanquim, nos quais somente o essencial é delineado, deixando o restante das figuras a serem completadas pela mente do observador – que, nesse caso, pode notar a ênfase nos falos eretos. Esses personagens não demonstram pudor ou vergonha de exibir os corpos, nem, tampouco, suas sexualidades. Isto é: a figura no primeiro desenho posiciona-se apoiada de tal forma que pode, com o auxílio da mão, suspender uma perna flexionada no ar e, assim, exibir seu cu provocativamente – provavelmente para outro homem, ou para se autoexcitar; no segundo desenho, o homem reclinado deixa

ver o pau enrijecido enquanto troca olhares com o outro, que mostra sua bunda ao se aproximar engatinhando; por fim, o último desenho apresenta uma empolgada cena de sexo oral entre dois homens, os quais retêm reciprocamente seus corpos com as mãos. Nessa cena, Raul demonstra o prazer de quem pratica a felação (posição tida como “passiva”) pela representação do seu pinto excitado. Ora, essa forma de representar corpos masculinos desejantes pode ser entendida como uma expressão bastante afirmativa da sexualidade gay, uma forma de *contraconduta* ao regime heterocentrado, conforme abordado por Sáez e Carrascosa (2016, p. 74-75):

[...] o cu é um espaço político. É um lugar onde se articula discursos, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos, enfermidades. Chamamos de política precisamente essa rede de intervenções e relações. Porque para entender as causas e as condições da homofobia, do machismo e da discriminação em geral temos que entender como se relaciona o anal com o sexo, com o gênero, com a masculinidade, com as relações sociais. Quando falamos do político e do regime heterocentrado, parece que falamos de algo que já está dado, constituído desde sempre de forma estável por um ‘outro’ que é responsável por nossos males. Acreditamos que seria conveniente inverter essa lógica, e mostrar que se trata de um regime muito complexo, que se constrói dia a dia; um regime cuja elaboração participamos todos em maior ou menor medida.

O debate proposto por esses autores evidencia e contesta os preconceitos capilarmente disseminados nas sociedades ocidentais, e, inclusive, reproduzidos entre os gays que buscam aceitação seguindo padrões heteronormativos em suas atitudes e aparência, sobretudo pela vergonha (historicamente construída) de ser qualificado como “bicha passiva”. Um pesado fardo que os personagens delineados por Raul Cruz demonstram não valorizar. Para além disso, similarmente a outros desenhos do artista,

esses seriam concebidos individualmente – como parte de sua contínua produção gestual em nanquim. Contudo, quando dispostas lado a lado, essas imagens gráficas parecem sugerir o encadeamento de uma ação sequencial dos personagens, aspecto que potencializa a narrativa relacionada à homoeroticidade, com a possível alternância de papéis entre esses sujeitos.

Interessante observar que esses desenhos levaram Cesar de Meira Filho (2011, p. 961), a ponderar sobre as contribuições educacionais “da arte no processo de elaboração e reelaboração de conceitos, especialmente no que tange às questões do desejo e de suas múltiplas identificações”. Pois, para ele, “por meio dos trabalhos artísticos, Raul Cruz nos convida à reflexão sobre as subjetividades que guardam essas questões subliminares”. Adiciona-se ainda o fato observado por Alves (2015, p. 34), com relação à ênfase no corpo e suas representações ser um aspecto recorrente em obras de artistas gays soropositivos nos anos 1980-90: tanto por se apresentar como uma possibilidade de traduzir o embate com a doença e seus efeitos nocivos internos, e por ter “sua condição abjeta” frisada; quanto por reafirmar os corpos socialmente e alertar acerca desses processos envolvidos. Esta posição está em concordância com a de Leão, Prolik e Reis (2006, s.p.):

O artista trabalhou a dimensão do sujeito e sua inadequação ao mundo, especialmente revelada pela argumentação sobre a crença, a fé e sua crítica, as paixões, a sexualidade e o desejo homossexual. O espaço da intimidade foi desvelado em seus silêncios por um desenho sintético. O corpo da narrativa, - a tinta mais o papel -, é vigorosamente ativado e um outro corpo, o do narrador/personagem, é presença constante.

A sexualidade masculina gay evidenciada nos desenhos elaborados por Raul,

de acordo com o trecho acima, na maioria dos casos provoca no observador uma mistura de reações, entre surpresa, choque e embaraço, causadas pela insubordinação do artista à conjuntura em que estava inserido, ou melhor, por sua *contraconduta*.

A postura do artista curitibano traduzida nesses corpos desejantes remete à produção de outros artistas gays soropositivos, estudados por Alves, como as fotos feitas em 1989 por Mark I. Chester mostrando seu amigo, o músico Robert Chesley, coberto de sarcomas de Kaposi (então associado ao HIV), vestindo a roupa do personagem Superman feita de látex, na qual “uma abertura entre as pernas permite que o pênis de Chesley permaneça para fora do traje. O corpo enfermo aqui manifesta seu desejo de forma veemente, expressa pela rigidez do falo que pulsa como forma de evidenciar o erotismo presente no indivíduo” (ALVES, 2015, p. 112). Essas manifestações sexuais nas artes visuais se mostram em conformidade com as precedentes conquistas homossexuais em exercer livremente suas sexualidades, e, no caso dos soropositivos, seria uma forma de lembrar que eles continuavam vivos, refutavam a culpabilização pelas pulsões sexuais e desafiavam a imensa rejeição sofrida por sua condição. No entanto, Raul não demonstrava ter a mesma postura desses artistas estadunidenses diante da enfermidade, pois preferia manter sua maneira de produzir sem definir uma leitura específica – característica observada em outras obras dele com alusão a diferentes tipos de relações masculinas, conforme observado na peça *A Ponte*, ou em composições gráficas, como a analisada anteriormente (Figura 2). Por conta disso, é intrigante pensar sobre o que

teria levado Raul a escancarar o tema nesses três desenhos (Figuras 3, 4 e 5). Teria sido com intuito emancipador? Ou quem sabe como uma forma pessoal de lidar com o assunto? Seria decorrente de seu enfrentamento com a aids?

Para poder se aproximar de possíveis respostas sobre a motivação de Raul em realizar esses desenhos explicitamente sexuais, seria indicado um acesso mais abrangente à vasta produção gráfica do artista. Não obstante, é possível aventar que talvez esse tenha sido um dos motivos pelos quais seus desenhos homoeróticos só foram expostos postumamente – quem sabe Cruz os tivesse traçado para si mesmo, mais do que para os olhos dos outros? Dessa forma, poder-se-ia supor que a liberdade sexual dos corpos delineados por Raul seria provavelmente aquela desejada por ele, e que, similarmente a outros artistas, os desenhos indicariam a não abdicação da sexualidade por conta de seu diagnóstico. Ou, ainda, esses desenhos podem em parte traduzir a urgência de usufruir das experiências corporais despertadas pela iminência da morte. Mas não se pode descartar a possível inibição de mostrar essa produção explícita na conjuntura sociocultural em que o artista vivia, pressionado por uma postura (falsamente) puritana, socialmente estabelecida (e culturalmente transmitida) como temática tabu. Teria a doença reacendido certo sentimento de culpa moral em Raul? Esse sentimento pode estar indicado no seu depoimento para Berenice Mendes, no qual, mesmo demonstrando-se resolvido quanto à sua orientação sexual, e falando do relacionamento homoafetivo com Renato, o artista afirmava que a temática sobre sexualidade era delicada para ele: “Eu não gosto muito de falar de sexo porque é uma coisa pessimamente resolvida na minha cabeça, nunca

teve solução...” (RAUL CRUZ, 1994).

De outra parte, ele adotaria uma forma de ativismo pela conscientização sobre a epidemia por meio de atitudes de *contraconduta*. Algo observável no episódio em que Raul Cruz compareceu a uma cerimônia de premiação do Troféu Gralha Azul (promovido pelo Centro Cultural Teatro Guaíra) ostentando uma camiseta em que teria escrito a sigla “AZT” (azidotimidina, o primeiro antirretroviral no tratamento do HIV) em tinta vermelha pingada (PERNA, 2015). Além disso, no vídeo documentário sobre sua trajetória, Raul falaria francamente sobre a condição homossexual e o impacto que a aids causaria na vida dele. Portanto, guardadas as diferentes abrangências/recepções, essa atitude do artista curitibano é caracterizável como uma “confissão pública da aids”, já que, de acordo com Marcelo Bessa, essa terminologia seria adotada para se referir à ação daqueles que – no pior momento da crise da aids – optavam em (ou eram levados a) expor a soropositividade, e a aparência desfigurada, como ficou notório no caso de Cazuza (BESSA, 2002). A autoexposição como soropositivo seria uma atitude pontual, pois significava mostrar a fragilidade humana desses indivíduos. Em especial os gays, que naquele momento da epidemia, muitas das vezes, também confessavam publicamente sobre a orientação sexual, e “eram identificados como buscadores da enfermidade e da morte pelo uso descontrolado de seus corpos” (SÁEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 146).

A propósito, nota-se que o uso da palavra “confissão” carrega implicitamente uma referência à pesada obrigação de falar de si nas práticas cristãs, um costume que, segundo Foucault, teria sido transferido para vários âmbitos de poder – do

confessionário para a residência, a escola, o tribunal, a clínica e o gabinete de psicanálise. Confessar-se pressupõe assumir um erro, “ter pecado” (se comportar de maneira “incorreta”, ser “anormal”), por conseguinte, ser condenável. Todavia, pela perspectiva foucaultiana, a vontade de saber a respeito da condição do outro estaria vinculada à vontade de controlar, considerando que o discurso dominante, assim como o da própria pessoa “em confissão”, constrói sua identidade (FOUCAULT, 1988).

No caso dos sujeitos com a síndrome, conforme observado por Sontag (1998, p. 41), ocorria “uma espécie de morte social que [precedia] a morte física”. Apesar da conotação negativa de tornar público, ou tirar do armário o estado sorológico, vários artistas mundo afora abriam sobre a soropositividade por meio de objetos artísticos, aparentemente com o duplo intuito de expurgamento e engajamento. Seria uma forma de resistir e lidar com a própria devastação acelerada, além de chamar a atenção para a urgência da mobilização no combate à epidemia e a desculpabilização das vítimas.

Nesse sentido, Cazuza escreveu várias letras se referindo ao seu sofrimento, mas também à incômoda hipocrisia da sociedade que julgava aqueles que exteriorizavam a infecção com o HIV (e, de quebra, suas sexualidades), como em *Blues da Piedade*: “Vamos pedir piedade / Senhor, piedade / Pra essa gente careta e covarde [...] / Lhes dê grandeza e um pouco de coragem. [...] / Vamos pedir piedade / Pois há um incêndio sob a chuva rala / Somos iguais em desgraça / Vamos cantar o blues da piedade” (CAZUZA, 1988. Faixa 9). Com essa letra, Cazuza ironizava o sentimento falso-piedoso, e com isso ele parece em concordância com Susan Sontag (2003, p. 65), para quem, “a piedade pode

acarretar um julgamento moral”.

De qualquer maneira, esses artistas encaravam a morte de frente, visto que “a enfermidade potencializa os discursos de resistência nos quais o corpo se apresenta como sendo um instrumento de luta” (ALVES, 2015, p. 34). Ou seja, as fragilidades eram expostas como forma de resistir, não só à imunodeficiência, mas também aos tratamentos agressivos que, com o rápido avanço epidêmico, eram testados de forma experimental nos próprios pacientes, que a eles se sujeitavam na (então inútil) esperança de conseguir alguma sobrevivência. Tais procedimentos também foram tema de algumas letras de Cazuza: “eu vi a cara da morte e ela estava viva – viva!” (CAZUZA, 1988. Faixa 2); “nós, as cobaias de Deus” (CAZUZA, 1989. Disco 2, Faixa 1). Para além do cantor, essa questão apareceria similarmente em diversas obras visuais naquele contexto.

À vista disso, verifica-se que, assim como tantos outros artistas de seu tempo, Raul Cruz não se sujeitou aos estereótipos preconceituosos. Por meio de práticas de *contraconduta*, eles contribuíram para que, aos poucos, houvesse mobilização popular e também ações dos governos de Estado (mesmo que tardias, no caso estadunidense) no sentido de amenizar os efeitos nocivos (físicos e simbólicos) desencadeados pela crise da aids. Nesse sentido, de acordo com Paulo Reis (2016a, p. 235), “as artes visuais representam uma importante frente de reflexão sobre o comprometimento da arte contemporânea com questões prementes do mundo social”. Ademais, diante das agravantes proporções que a epidemia alcançava, a rede de ações e produções de tais artistas promoveria o maior engajamento de pessoas em

boa parte dos países. A forte participação de artistas também em movimentos homossexuais no combate aos avanços epidêmicos do HIV, contribuiria imagetivamente para conscientizar a respeito das práticas de prevenção e esclarecimento sobre formas de infecção – tanto para prevenir novas transmissões, como para acalmar aos mais desesperados quanto às falsas ameaças de contrair o vírus.

Questionado acerca de sua percepção no tocante à liberação sexual, em 1984, Foucault (2014, p. 260) demonstrou certa proximidade com a causa gay, propondo uma outra forma de se conduzir quanto às condutas sexuais ao ponderar que:

[...] o movimento homossexual precisa mais, hoje, de uma arte de viver do que de uma ciência ou um conhecimento científico (ou pseudocientífico) do que é a sexualidade. A sexualidade faz parte de nossas condutas. Ela faz parte da liberdade de que gozamos neste mundo. A sexualidade é algo que nós criamos nós mesmos – ela é nossa própria criação, muito mais do que a descoberta de um aspecto secreto de nosso desejo. Devemos compreender que, com nossos desejos, através deles, se instauram novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação. O sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de chegar a uma vida criativa.

Essa necessidade de criar novas formas de lidar com a sexualidade, renovar estratégias, parece ter sido a prática adotada por gays durante a crise da aids. A epidemia eclodiu numa conjuntura em que se desfrutava de maior liberdade quanto à sexualidade, graças às conquistas anteriores por meio de movimentações como a chamada “Revolução Sexual”. Esses fatores se mostrariam parte do processo que

desaguaria no movimento *queer*⁷, uma tendência comportamental emergida nos anos 1980, início dos 1990. Notavelmente alinhada ao pensamento foucaultiano e a outras movimentações fora da heteronormatividade (ou do regime heterocentrado), a política e teoria *queer* incorpora posturas de *contraconduta*, com as quais (em retrospecto), notam-se algumas possíveis aproximações de Raul Cruz. Pois, ainda que ele não conhecesse tal movimento – que chegou ao Brasil posteriormente, via produções teóricas acadêmicas – os pontos de contato entre o artista curitibano e o pensamento *queer* merecem atenção.

Considerações finais - o armário perde as portas

No período mais grave da epidemia (1980-90), o HIV interrompeu muitas vidas, causou retrocessos nas conquistas de liberdade sexual e agravou a delicada conjuntura sociocultural de indivíduos do gênero masculino sexualmente não normativos. Essa fatídica enfermidade não só dilacerou corpos, mas sua descontrolada urgência também impeliu alguns a “sair do armário” destruindo portas.

A epidemia da aids, assim como outras grandes tragédias mundiais, representava o fim, mas também um novo começo. Em certa medida, Raul Cruz participou de uma movimentação espontânea e disseminada de resistência contra a recriminação dos indivíduos fora da heteronormatividade. Esse processo entra em curto-circuito com a aids, sobretudo com relação aos gays que encontraram (e

⁷ O termo “*queer*” (“estranho”) era gíria usada “principalmente nos discursos homofóbicos, mas também por alguns homossexuais que queriam usar o termo em vez de ‘gay’ ou ‘lésbica’.” Essa apropriação reversiva estava no centro da retórica estratégica de ativistas não normativos dos Estados Unidos e Inglaterra. (SPARGO, 2017, p. 31)

continuam encontrando) novas maneiras de reafirmarem suas existências, o que se mostra evidenciado nas posturas e produções de alguns artistas.

Nesse contexto, Raul Cruz (a exemplo dos outros indivíduos citados) se manteve atuante durante seu processo de confronto com a doença e com o tratamento, que empregava procedimentos ainda incipientes à época. Assim, a urgência em produzir seria o aspecto mais perceptível de como a aids afetaria o artista. Sua maneira de compor, sem delimitar leituras possíveis sobre sua obra, não deixaram espaço para abordar a enfermidade de maneira direta. Todavia, sua preferência em representar os dramas humanos pode ter sido reforçada em alguns sentidos. Por conseguinte, nas obras analisadas observa-se que Raul representou a complexidade dos sujeitos do gênero masculino em intrincados jogos, implícitos nas suas múltiplas formas de se relacionar, e deixou apenas sugeridas as possíveis aproximações amorosas e sexuais entre homens. Para isso, ele construiu um efeito de projeção e espelhamento entre as figuras, definidas sobretudo pelos seus contornos (como vultos), sem uma definição de identidade. Desse modo, os personagens retratados parecem transferir ao espectador o questionamento exposto nas imagens: Quem são esses homens? Que tipo de papéis representam? Em qual desses rostos anônimos seria possível se espelhar? Isto é, as obras analisadas abrem para questões de caráter existencial masculino, nas relações entre os homens, mas também de cada um consigo mesmo. Acima de tudo, o artista buscou salientar as complexidades de seus personagens enquanto seres humanos.

De outra parte, os desenhos homoeróticos parecem ter emergido na fluidez de

seus gestos rápidos, que deixariam escancarar segredos, como uma necessidade de exteriorizar o tema (que o artista declarara achar nebuloso), ou como um desejo sexual represado, que afluía em todo seu fulgor em poucas e sugestivas linhas. Ao mesmo tempo, essa produção gráfica pode traduzir tensões atreladas à prática de sexo entre homens, historicamente renegada aos guetos, porém constante nos discursos (conforme salientado por Foucault, 1988). Mas a neutralidade da superfície branca não indica em que tipo de cenário essas cenas acaloradas ocorrem. As figuras flutuantes no espaço do papel parecem perder seu peso, e podem ainda sugerir que se trate de um sonho ou produto da fantasia de alguém. Esses desenhos representariam as pulsões sexuais gays, ou os jogos de prazer entre corpos masculinos? Como visto, deixar as obras em aberto era parte da sua intencionalidade, e, conseqüentemente, as questões suscitadas ficam sem respostas, convidam à interpretação – ou, quem sabe, despertam empatia em uns, desejo em outros. Apesar de ser bastante provável que o enfrentamento provocado pela doença estigmatizante afetaria de alguma forma a relação do artista com a sua sexualidade, o gesto de desenhar esses corpos desejantes parece ter-lhe sido inevitável.

Por fim, pode-se dizer que a postura de Raul Cruz somada a de tantos outros, que adotaram práticas de *contraconduta* em meio à crise da aids, seriam ações de resistência, de não abdicação da liberdade de se comportar de acordo consigo mesmo, apesar de correr riscos – pois a vida deles já não cabia no armário. Em última instância, resistir não seria uma postura somente ativista, mas talvez fosse um ato particular inevitável. Raul não conseguiria ser diferente daquilo que era, ainda que

isso pudesse lhe custar a vida.

Referências

ALVES, Ricardo Ayres. *Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia*. 229 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM+ EAUM, 2014.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos: autobiografias & AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A arte em seu estado*. Curitiba: Medusa, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, volume IX: Genealogia da ética subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1; A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KUNDERA, Milan. *A Insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

1985.

LEMEBEL, Pedro. Manifesto (Falo pela minha diferença). *Revista Rosa*. n. 3, jul.

2014.

MAFRA, David. *Raul Cruz, um encenador contemporâneo*. 102 f. Dissertação.

(Mestrado em Artes). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

MALINSKI, André. *Retratos infames: personagens representados pictoricamente por*

Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba. 384 f. Dissertação (Mestrado em História)

Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2019.

MARIN, Deise. *Bicicleta e Moto Contínuo: a arte fazendo história em Curitiba*.

Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX). Curitiba: Escola de

Música e Belas Artes do Paraná, 2000.

REINALDIM, Ivair. *Moto Contínuo: estudo de caso - arte no Brasil - início da década*

de 80. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Rio de Janeiro: Universidade

Federal do Rio de Janeiro, 2007.

REIS, Paulo. Limiar da visualidade: artes visuais e a crise da aids. In: FREITAS,

Artur (org. et al). *Imagem, narrativa e subversão*. São Paulo: Intermeios, 2016a.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo Cu, políticas anais*. Belo Horizonte:

Letramento, 2016.

SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer: Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Fontes

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo et al. *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. Catálogo.

CAZUZA. *Burguesia* - Álbum duplo. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. Disco 2.

CAZUZA. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Philips, 1988.

CRUZ, Foca. Conversa com André Malinski. Curitiba, 04 abr. 2013. In: MALINSKI, André. *Retratos infames: personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba*. 384 f. Dissertação (Mestrado em História) Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2019. p. 351-367.

CRUZ, Raul. Depoimento a Adalice Araújo. Curitiba, 04 nov. 1985. Arquivo do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR.

CRUZ, Raul. Depoimento a Izabella Zanchi. In: ZANCHI, Izabella. A percepção estética de Raul Cruz. *O Estado do Paraná*. Curitiba. 1º mai. 1988.

CRUZ, Raul. Desenho sem título [a]. c.1988-89. Acervo do MAC/PR.

CRUZ, Raul. Desenhos sem título [b, c e d]. c.1988-89. Acervo da família.

CRUZ, Raul. Manuscrito a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. Arquivo do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR.

CRUZ, Raul. Registro fotográfico de cena da peça *A Ponte*. Curitiba, 1989. Arquivo do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR.

LEÃO, Geraldo; PROLIK, Eliane; REIS, Paulo. *Assaz Raul*. Exposição Raul Cruz - Desenhos. MAC/PR, 2006. Texto crítico curatorial. Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR.

MEIRA FILHO, Cesar de. As identificações da sexualidade e as contribuições da arte no espaço escolar. In: X Congresso Nacional de Educação. *Anais ...*, Curitiba: PUC-PR, 2011. p. 954-966. Disponível em: <educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2011/5679_2765.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2021.

MESQUITA, Ivo. O Viajante dentro da noite. In: BANDEIRA, Denise et al. *Projeto Raul Cruz*. Curitiba: FCC, 1994. Texto crítico do catálogo.

PERNA, Beto. Depoimento no *Evento de expansão, Cena Raul Cruz*, 2015. Acervo de Paulo Reis. 2015.

RAUL CRUZ: Pintor de almas. Direção: Berenice Mendes. Curitiba: Documenta Produções, 1994. Videodocumentário, 24min.

REIS, Paulo. Cena Raul Cruz. In: REIS, Paulo (org. et al). *Cena Raul Cruz*. Curitiba: Medusa. 2016b. Texto crítico do catálogo.