

A ROSA ENQUADRADA: VIDAS NÃO NORMATIVAS NA LITONOVELA DE RAUL CRUZ

 10.5935/2177-6644.20210023

THE FRAMED ROSE: NON-NORMATIVE
LIVES IN *THE LITONOVELA* OF RAUL
CRUZ

LA ROSA ENCUADRADA: VIDAS NO
NORMATIVAS EN LA *LITONOVELA* DE
RAUL CRUZ

André Malinski*

 <http://orcid.org/0000-0002-4849-4762>

Resumo: Em uma análise da *Litonovela* do artista curitibano Raul Cruz, este artigo trata sobre a possibilidade de *A Rosa*, sequência de litogravuras produzida nos anos 1980, ser entendida como “um testemunho do seu tempo”, conforme perspectiva de Didier Quella-Guyot para observar HQs. Para tanto, me amparo nas teorizações de Judith Butler a respeito dos enquadramentos como mecanismo de preservação de certos modos de vida em detrimento de outras. Além disso, adoto os estudos da autora quanto à performatividade de gênero, sexualidade e identidade.

Palavras-chave: Vidas não normativas. Litogravura. HQs. Anos 1980. Raul Cruz.

Abstract: In an initial analysis of *Litonovela* by Curitiba artist Raul Cruz, this article aims to discuss the possibility of *The Rose*, a sequence of lithogravure produced in the 1980s, being understood as “a testimony of his time”, according to Didier Quella-Guyot’s perspective to observe comics. To do so, I rely on Judith Butler’s theories about framing as a preservation mechanism of certain ways of life at the expense of others. Furthermore, I adopt the author’s studies regarding the performativity of gender, sexuality and identity.

Key-words: Non-normative lives. Lithogravure. Comics. 1980s. Raul Cruz.

Resumen: En un análisis de la *Litonovela* del artista curitibano Raul Cruz, este artículo aborda la posibilidad de que *La Rosa*, una secuencia de litografías producidas en los años 1980, se entienda como “un testimonio de su tiempo”, según la perspectiva de Didier Quella-Guyot para observar historietas. Para ello, me baso en las teorías de Judith Butler sobre el encuadramiento como mecanismo de preservación de determinadas vidas em detrimento de las otras. Además, adopto los estudios de la autora sobre la performatividad del género, la sexualidad y la identidad.

Palabras-clave: Vidas no normativas. Litografía. Historietas. Anõs 1980. Raul Cruz.

* Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).  <http://lattes.cnpq.br/5897777108704705> - E-mail: andre.malinski@gmail.com



A O CASAMENTO



B A ROSA



C EXPRESSO



D NÃO SE PODE DIZER SAUDADE



E

CEDO



F

ADEUS



G

ÉRAMOS NÓS



H

IMAGEM



I

O ANEL



Figura 1: Raul Cruz, *Litonovela A Rosa*¹, 1984. Série de litogravuras com imagens de dimensões variadas.
Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

Introdução: narrativas visuais da urbanidade por Raul

O relato é a forma por excelência deste saber [não científico], e isto em muitos sentidos. [...] Estes relatos permitem então, por um lado, definir os critérios de competência que são os da sociedade nas quais eles são contados, e por outro lado, avaliar, graças a estes critérios, as performances que aí se realizam, ou podem se realizar. [...] As competências cujos critérios o relato fornece ou aplica encontram-se aí misturadas umas às outras num tecido cerrado, o do relato, e ordenadas numa perspectiva de conjunto, que caracteriza este gênero de saber.
Jean-François Lyotard, 1979 (2013, p. 37-38)

Natural de Curitiba, Raul Borges da Cruz (1957-1993) passou parte da infância e juventude em Paranaguá, cidade onde teve suas primeiras experiências na área das artes visuais e performativas. Retornou à cidade natal em 1978 para uma formação artística, onde construiu sua carreira a partir de suas primeiras exposições em 1981, num momento de afrouxamento da repressão militar e morosa democratização brasileira (marcada pelo fim do AI-5, em 1979). Na nova realidade que se configurava pelo reestabelecimento gradual das liberdades de expressão, muitos jovens artistas, como Raul, passavam a abordar a respeito das complexas relações humanas. Nesse período, o mundo passava por impactantes acontecimentos amplamente televisionados que desencadeavam processos em curso até a atualidade. Com especial destaque para a tensa guerra marítima travada pela Argentina contra a Grã-Bretanha, disputando as ilhas Malvinas (1982), e, posteriormente, a simbólica queda do Muro de Berlin (1989), evento que se

¹ Para proporcionar uma leitura do conjunto das imagens, tomo a liberdade de arranjá-las em duas páginas, além de aplicar tratamento e reproduzir os respectivos títulos abaixo de cada cena. Embora a reprodução das imagens litográficas aqui siga a sequência indicada pelo artista é importante ressaltar que originalmente essas foram impressas em folhas separadas (numeradas, intituladas, assinadas e datadas) como visto mais adiante.

desdobraria na ruptura do bloco comunista soviético. Também merecem destaque a ampliação dos movimentos sociais, com o movimento negro, o feminismo, e as campanhas ecológicas que conquistavam espaço midiático. Além dos movimentos homossexuais, que ganhariam força junto à conturbada retomada das conquistas de liberdade sexual – posteriormente afetada, de forma indelével, pelo surgimento da AIDS – doença então extremamente fatal e pejorativamente associada aos gays (TREVISAN, 2018).

De sua parte, Raul Cruz se mostrava aberto quanto à sua orientação homossexual² e sua estável relação amorosa com Renato Negrão, que também atuou como seu parceiro artístico. Ambos se descobririam infectados pelo fatídico HIV no final dos anos 1980, numa época em que os tratamentos antirretrovirais continuavam incipientes. Então Raul faleceria por complicações causadas pela doença em 1993, e Renato em 1994.

Mas antes disso, em 1984 – quando a AIDS ainda parecia uma ameaça distante – Raul Cruz produziu a premiada *Litonovela*³, na qual apresentava um triângulo amoroso entre dois rapazes e uma moça, sob o título *A Rosa*. O neologismo traz provável referência às populares fotonovelas. Contudo, percebe-se a aproximação das imagens seriais do artista com a característica visualidade das histórias em quadrinhos, incluindo algumas das estratégias narrativas dessa linguagem artística. Isso é especialmente notável nas figurações compostas pela desconstruída gestualidade em preto e branco, que remetem à típica maneira representacional das artes sequenciais. Esse aspecto, somado à densidade da narrativa, aproximam esta obra (a despeito de ter apenas dez imagens) das chamadas *graphic novels*, uma variante mais extensa de HQ que pode incluir relatos de “experiências pessoais ou autobiográficas” (RAMOS; FIGUEIRA, 2011). O termo em inglês é comercialmente associado à produção literária e pode ser traduzido como “romances gráficos” ou “novelas gráficas”. De todo modo, a expressiva sequência litográfica é parte das múltiplas linguagens visuais e performativas adotadas por Raul para representar poeticamente a dramaticidade humana. Logo, esta obra se mostra em um íntimo diálogo com o conjunto de sua produção, majoritariamente autorreflexiva. O artista se mostrava inquieto e atento aos acontecimentos – tanto no âmbito pessoal, quanto no que tangia ao momento histórico no qual suas obras foram produzidas –, comportamento que transpareceria nas suas obras, mesmo que traduzido por sua intencional maneira subliminar de representar figuras

² Adota-se o termo “homossexual” em concordância com Trevisan, para o qual, “por mais daninha que essa categorização possa ser, enquanto restritiva e negativa, trata-se de um instrumental linguístico”. E é “a maneira mais generalizada de que dispomos para definir quem transa com o mesmo sexo” (TREVISAN, 2018, p. 36).

³ De acordo como Adalice Araújo, a série por ele chamada de *Litonovela* foi premiada na *VI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba*, promovido pela Fundação Cultural de Curitiba no Solar do Barão (Museu da Gravura) (ARAÚJO, 1985).

humanas (MALINSKI, 2019).

Dessa forma, numa primeira análise da *Litonovela*, proponho elaborar uma abordagem (parte de pesquisa em andamento) dessa curta novela gráfica de Raul Cruz como “um testemunho do seu tempo”, em concordância com o ponto de vista de Didier Quella-Guyot (1994, p. 76). Para o autor, as histórias em quadrinhos são um “meio de expressão” resultante “do cruzamento entre a escrita, a literatura, a arte gráfica, a arte pictórica, a arte fotográfica, a arte cinematográfica... e o espaço da prancha”. Este artigo apoia-se, então, nos apontamentos de Quella-Guyot para realizar as análises imagéticas, partindo de sua colocação quanto à dupla percepção das cenas enquadradas: “há aquilo que o leitor de fato vê na página (leitura denotativa) e aquilo que ele imagina ver (leitura conotativa)” (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 83). Esta última está, sobretudo, atrelada às elipses. Isto é: a história que acontece entre os quadros (ou vinhetas) que é completada por quem lê as imagens. Tal fator é especialmente intensificado na *Litonovela*, por causa do distanciamento entre as cenas originalmente impressas separadamente, opção que equivale a ocupar a página inteira numa revista em quadrinhos: a “imagem-prancha”.

Ademais, segundo Quella-Guyot (1994), entre os principais recursos para a construção narrativa das HQs, destaca-se a escolha do que mostrar nos cortes das cenas com os enquadramentos, os quais delimitam aquilo que fica dentro ou fora. Em diálogo com este ponto, apoio-me na abordagem de Judith Butler, a qual parte de tal concepção sobre o ato de “enquadrar” para tratar dos processos de reconhecimento que distinguem quais vidas importam e quais podem ser descartadas. Em concordância com a autora, esses “enquadramentos” são “as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada (suscetível de ser perdida ou lesada) [, e elas] estão politicamente saturadas. Elas são em si operações de poder” (BUTLER, 2018, p. 13-14), assimilados e difundidos em controles e autocontroles cotidianos. Somado a isso, para observar acerca das relações não normativas me amparo nas argumentações de Butler a respeito de sexualidade, identidade e performatividade de gênero. Pelo ponto de vista dela, o “corpo” não deve ser percebido “como uma superfície pronta à espera de significação, mas como um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas. o sexo, já não mais visto como uma ‘verdade’ interior das predisposições e da identidade, é uma significação performativamente ordenada” (BUTLER, 2015, p. 70).

Além disso, valho-me das “novas formas de escrever a história”, com abertura para outros objetos de estudo, segundo observado por Luis Mussy & Miguel Valderrama (2010, p. 20; 32), autores que consideram isso parte da desafiadora “historiografia pós-moderna”, a qual impõe

“novas relações analógicas, novos contágios, novos pontos de fuga, novas distribuições e trajetórias do sensível”, ou seja, um novo historicismo marcado pela *virada linguística* e o retorno da narrativa⁴. Assim, intenciono elaborar uma investigação e problematização da sequência imagética-ficcional configurada por Raul Cruz “como uma narrativa que é, ela própria, produtora de um conhecimento sobre o passado”, conforme possibilidade apontada por Clóvis Gruner (2020, p. 237). Essa “espécie de história gráfica”, conforme esclarecido pelo autor, é feita com o recurso narrativo dos quadrinhos, e “embora não prescindia inteiramente da linguagem verbal é, fundamentalmente, imagética”, sem a intenção de oferecer uma historiografia acadêmica, visto que “pela imagem oferece, ao leitor, uma narrativa que, não sendo real, ainda assim existiu ou poderia existir no real” (GRUNER, 2016, p. 154). Nada obstante, diferentemente das produções sequenciais estudadas por Gruner, que reportam ao passado, no caso da *Litonovela*, Raul Cruz demonstra fazer um relato visual (ou “verbo-icônico”) de uma realidade do seu próprio tempo e espaço, na qual ele está de alguma forma implicado. Isso posto, é possível questionar em que medida a autorreflexiva *Litonovela A Rosa* se mostra um representativo relato estético-cultural de episódios cotidianos dos anos 1980 em Curitiba.

Nesta observação da *Litonovela*, conforme lembra Didier Quella-Guyot (1994, p. 83), inicialmente “o olho limita-se ao que é representado e se põe a inventariar os elementos que compõem o visto”. Contudo, “a essa dimensão constatativa soma-se uma dimensão estética”. Então, ao olhar para essas cenas, têm-se em mente as perguntas colocadas pelo autor: “como é enquadrado, composto, aquilo que é visto? O que a imagem observada evoca?”. A estas questões soma-se ainda: O que está acontecendo em cada quadro (planos, cenários, atitudes)? Onde e quando ocorrem essas cenas? Quem são os personagens representados e qual é a trama que os liga?

De forma genérica, essas questões podem ser aplicadas a qualquer tipo de imagem. No entanto, é preciso ressaltar que nessa série há um complicador extra, o caráter ambíguo das representações enigmáticas de Raul Cruz. Isto inclui o título polissêmico: *A Rosa*. Tratar-se-ia da flor, da cor ou de um codinome? Ademais, o artista parecia despreocupado com a descontinuidade

⁴ Vale pontuar que as propostas que tensionam os limites entre a escrita histórica e narrativa ficcional, respaldam-se nos significativos (e polêmicos) debates a este respeito promovidos por Hayden White desde os anos 1970. Pouco conhecido no Brasil, nos anos 1990 sua seminal publicação, *Meta-história* (1973), não foi bem recebida por aqui, vista “como um ataque pós-moderno que colocava em questão o estatuto científico da história, mantendo as discussões restritas a pequenos círculos acadêmicos. [...] Nos anos subsequentes, a nova filosofia da história de White e suas reflexões sobre a escrita da história começaram a ganhar leitores devotados. Esse processo foi se ampliando ainda mais graças à multiplicação de estudos influenciados direta ou indiretamente pelo pensamento de Hayden White” (BENTIVOGLIO; TOZZI, 2016, p. 6-7).

entre os quadros, o que se mostra como parte da manifestada intencionalidade em deixar suas obras em aberto para serem completadas por quem as observasse (CRUZ, 1985). Isso é estendido à representação dos personagens silenciosos e indiferenciados (anônimos), construídos pela gestualidade rápida, numa figuração esboçada em poucos traços, combinados com áreas em preto. O mesmo acontece com os títulos das gravuras, que ao invés de narrar são associados às cenas como instigantes elementos textuais, num papel híbrido de *títulos-legendas*. Tal aspecto amplifica a narração elíptica, a qual, na descrição de Didier Quella-Guyot (1994, p. 38; 83),

está na base da narrativa da história em quadrinhos, uma narrativa contínua representada de modo fragmentado. O leitor dá vida ao que fala, ao que não aparece. [...] O que o cinema [ou a televisão] mostra de modo contínuo a HQ conta em pedaços que decompõem em algumas vinhetas um movimento, um deslocamento. Uma parte do tempo e da ação é apenas sugerida. [Ademais,] aquilo que o leitor pensa acerca do que vê depende de sua subjetividade, produto de seu sistema de pensamento cultural e moral, de suas experiências e da sociedade em que vive.

Ou seja, além de analisar as imagens iniciando por uma descrição denotativa, na leitura a seguir (respeitando a ordem sequencial definida pelo artista⁵), me proponho a construir uma análise conotativa num diálogo com o cenário cultura curitibano no qual Raul viveu nos anos 1980.

A Rosa despetalada: fragmentos amorosos enquadrados



Figura 2: Raul Cruz, *O casamento*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 24x19cm.

⁵ “A série formada por dez litogravuras, na ordem determinada pelo artista, foi gravada e impressa nas oficinas da Casa da Gravura [do Solar do Barão], em papel Acqua Velim Salto, com uma tiragem de dezoito exemplares, sendo dezessete para comércio e uma prova do artista” (BANDEIRA, *apud* REIS *et. al.*, 2016, p. 24).

Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

A primeira litogravura da série (Figura 2 e 1A) enquadra uma cena urbana com destaque para a figura de uma noiva saindo de um taxi de Curitiba, como sugerido pelo padrão quadriculado no carro. Ela empunha seu buquê de rosas, enquanto uma figura masculina ostentando uma cartola e vestes escuras (provavelmente um fraque) lhe abre a porta, se posicionando em primeiro plano na lateral. A ação é contemplada por pessoas amontoadas ao fundo, sobrepostas a uma cidade esboçada no último plano. O título-legenda, *O casamento*, indica a concretização daquilo que o quadro apenas pressupõe, pois o recorte fechado não esclarece se a cerimônia matrimonial já aconteceu ou está por acontecer. Não obstante, é plausível aventar que a cena se passe depois do enlace entre os personagens, visto que o homem cortês pode ser o noivo, dada a formalidade de suas vestes, além de não se identificar a representação de uma igreja na paisagem urbana. Nesse sentido, na posição de leitor, consigo imaginar o casal chegando à festa, prestes a ser recebido com uma chuva de arroz pelos convidados que os esperavam. Afinal, os trajes dos noivos sugerem um evento pomposamente tradicional, com a perspectiva de viverem “felizes para sempre”.



Figura 3: Raul Cruz, *A Rosa*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 22x18cm.

Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

Já no segundo quadro (Figura 3 e 1B), nota-se que esta é uma narrativa composta por fragmentos do cotidiano. A cena parece desconexa da anterior, com o quadro preenchido por duas

figuras masculinas no mesmo enquadramento em plano americano, restando somente uma faixa superior na qual pouco se vê do ambiente interno com uma luminária pendente. Os rapazes voltam seus rostos para o mesmo lado, um com terno escuro, camisa branca, gravata e chapéu, e a mão direita segura o ombro direito do outro, enquanto o observa. Este, por sua vez, tem uma franja volumosa projetada sobre a testa, veste camisa branca, calça escura e com a mão esquerda retém uma rosa junto ao lado esquerdo do peito, o mesmo elemento simbólico do título-legenda desta vinheta, *A Rosa*, o qual parece ser a peça-chave da narrativa do conjunto gráfico. Com esta observação consegue-se reconhecer o personagem de chapéu como sendo o noivo da cena anterior, o qual, pelo que se vê, tem uma vida amorosa dupla. A ligação entre os dois homens está indicada na atenção demonstrada pelo noivo, mas, sobretudo, no simbolismo evocado pela rosa, provavelmente recebida pelo rapaz com franja numa demonstração amorosa do noivo (seria outro enlace?). Apesar desse rapaz segurar a flor sobre o seu coração, mostra relutância quanto aos seus sentimentos, não retribui o olhar do primeiro, desvia os olhos em direção ao seu próprio ombro esquerdo. Vale observar que nada indica que esse momento aconteceria posteriormente ao *casamento*, poderia representar uma cena anterior. Ou, melhor dizendo, são dois quadros independentes representando duas situações amorosas com um mesmo homem, um tanto misterioso sob os chapéus (seria ele o protagonista dessa novela?). Desse modo, as duas cenas iniciais prenunciam a intrincada trama passionnal desta história em imagens.



Figura 4: Raul Cruz, *Expresso*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 20x14cm.
Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

O terceiro quadro (Figura 4 e 1C) está dividido verticalmente em dois contracampos, representando cenas simultâneas. À esquerda uma figura feminina isolada em fundo escuro leva a mão ao rosto, sugerindo desalento. Pressupõe-se que seja a noiva, ainda que esteja sem indicativos evidentes (teriam suas vestes quadriculadas diagonalmente o papel de remeter ao grafismo sinalizador do taxi do qual ela desembarcou na primeira vinheta?). Outro elemento que a coloca como a noiva está na elipse desencadeada com a cena justaposta, na qual se vê uma figura masculina com roupas escuras e chapéu: o noivo, que caminha cabisbaixo segurando uma mala. O plano duplo sugere que houve uma ruptura entre o casal, e ele parte pela cidade enquanto ela chora em casa. O cenário do contraplano da direita é composto por um ambiente urbano com elementos típicos do calçadão da Rua das Flores, em Curitiba. Isso é sugerido pelos traços curvos da luminária das décadas de 1970-80, pela possibilidade de transitar no meio da rua, e, especialmente, reforçado pelo título-legenda, *Expresso*, numa possível referência ao tipo de ônibus curitibano que cruza o espaço enquadrado – mas que também pode aludir à velocidade em que o casamento acabou.



Figura 5: Raul Cruz, *Não se pode dizer saudade*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 21x19cm.
Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

Diferente das outras, a cena representada na vinheta seguinte (a quarta, Figura 5 e 1D), tem maior continuidade com a anterior, pois representa a noiva com a mesma roupa e penteado,

um tanto retrô, com franja volumosa e cachos na altura dos ombros. Posicionada no primeiro plano, ela tem ao fundo a companhia de um gato sobre a cômoda. Este ambiente doméstico é composto pela fotografia (esboçada) do casamento pendurada na parede, e parcialmente encoberta pela cabeça da mulher que se volta para fora do campo. O título-legenda, *Não se pode dizer saudade*, desta vez tem a função descritiva da cena, ainda que sardonicamente, pois a atmosfera é de solitária nostalgia, enquanto a união matrimonial parece ser apenas uma memória fixada no instante fotográfico, que persiste pendurada na parede.

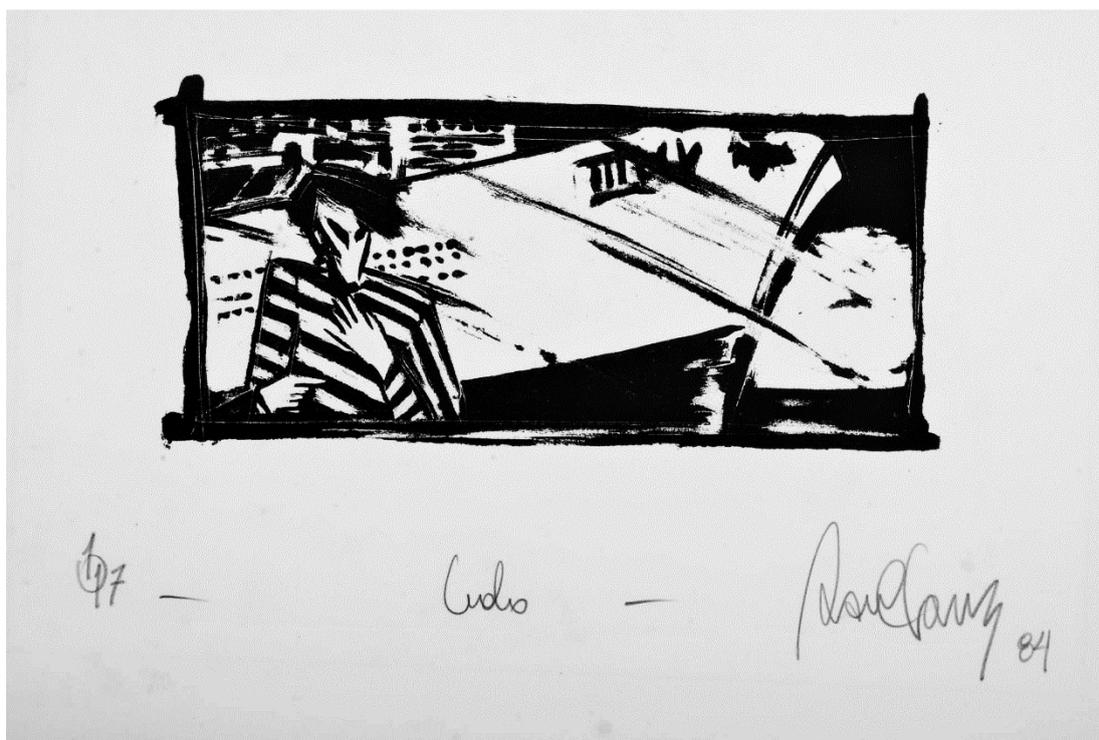


Figura 6: Raul Cruz, *Cedo*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 11x23cm.
Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

Na quinta litogravura (Figura 6 e 1E) há o deslocamento abrupto para um cenário portuário. Seria uma referência nostálgica do artista à cidade de Paranaguá? A cena se mostra num quadro horizontal com o rapaz de franja no primeiro plano à esquerda. Ele veste uma blusa listrada, tem a mão esquerda junto ao peito e olhar oblíquo. Pouco visível, outra mão com manga escura entra no quadro se sobrepondo ao tronco do personagem e, sem maiores definições, essa tem o dedo como a indicar algo. Ao fundo, um grande navio deixa ver o horizonte através de um estreito espaço vertical no limite direito da vinheta. O formato do quadro se aproxima do panorâmico, reforçando a quebra de sequência e redirecionando do olhar, que percorre a cena alargada. Por outro lado, os traços soltos na diagonal, transpassando os elementos ao fundo,

podem representar uma movimentação do ar, uma brisa marítima, ou uma atmosfera agitada. Pode-se entender que o personagem com franja esteja atuando como marinheiro. De resto ficam apenas dúvidas: Seria do noivo a mão intrusa? Permaneciam eles juntos, ou também estariam se separando? A que se refere o título-legenda *Cedo*? Em que sentido? Cedo para mais uma partida, outra separação?



Figura 7: Raul Cruz, *Adeus*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 18x17cm.
Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

No sexto quadro (Figura 7 e 1F), avança-se na segunda metade da narração imagético-textual com uma cena a confirmar a separação entre os dois homens, porém de forma ambígua, intrigante. Em um ambiente de bar (denotado pelas garrafas nas prateleiras ao fundo, e outra sobre a mesa), o personagem com franja é reconhecível pelo seu vulto de costas em primeiro plano na contraluz, com a mão direita espalmada a acenar no meio da vinheta e rosto levemente voltado para a direita. Ele é correspondido (de forma espelhada) por um rapaz de pé ao fundo – acompanhado por outro homem quase imperceptível, parcialmente fora do quadro. Enquanto isso, o noivo de chapéu está sentado à mesa num plano intermediário (no canto inferior direito do enquadramento). Ele está com a mão esquerda na horizontal à frente do peito (talvez a segurar um copo) e rosto direcionado para fora do campo, como a desviar o olhar, pretendendo ignorar o gesto de despedida do primeiro. O ambiente boêmio, um tanto *underground*, somado à sintética maneira representativa de Raul (atravessada por linhas diagonais), deixa a compreensão da cena especialmente imprecisa. Teria o

rapaz de franja voltado, após sua atuação como marinheiro, ou seria apenas um momento de folga? Seria este um encontro para oficializar a separação, aquele derradeiro Adeus, como sugere o título-legenda? Quem seriam os outros homens enigmaticamente incluídos na narrativa? Seriam a sugestão de novas possibilidades de relacionamentos masculinos para o personagem com franja? O que parece ficar definido é um redirecionamento da trama, que fica mais trágica e obscura a partir deste ponto.

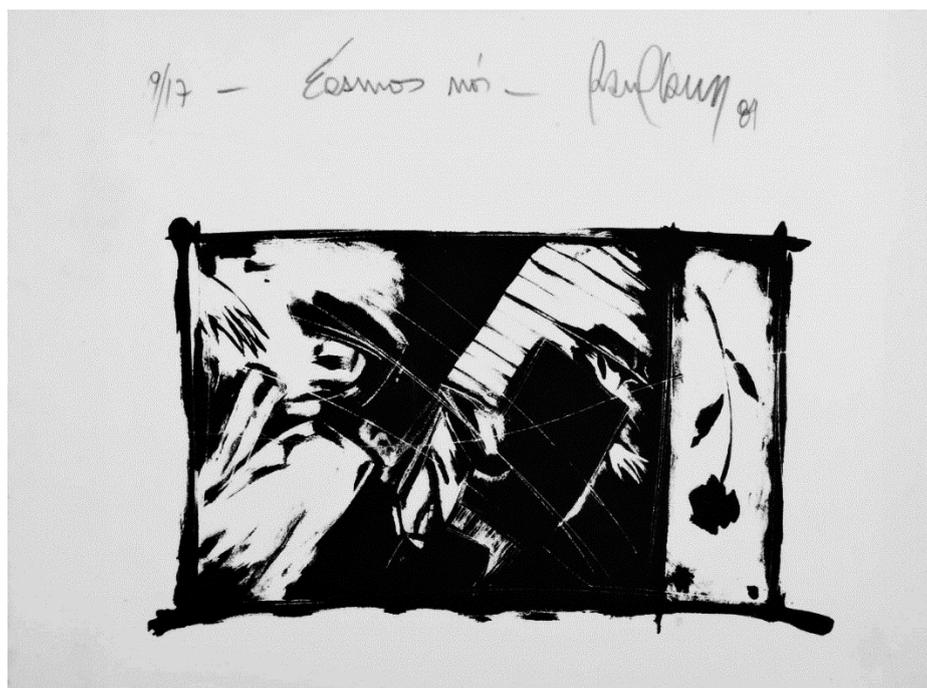


Figura 8: Raul Cruz, *Éramos nós*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 15x23cm.
Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

A seguinte vinheta (sétima da sequência, Figura 8 e 1G) se mostra como uma espécie de síntese da trama sobre o trio amoroso – simbolicamente representada pela figura da rosa, posicionada isoladamente e de ponta-cabeça sobre o fundo branco, numa inserção vertical na lateral direita do quadro horizontal. Diferentemente dos outros, nesse as figuras dos personagens estão na diagonal. Ao fundo, com seu chapéu, o noivo está de costas, tem seu rosto voltado para a direita, como a tentar olhar para trás, enquanto apoia sua mão esquerda no limite da parede escura – talvez para ajudar no gesto de torção, ou, quem sabe, porque estava hesitante em avançar pelo espaço em branco à sua frente. O personagem com franja está do lado oposto, veste um paletó branco e parece alheio ao que se passa às suas costas. Voltado à esquerda, olha atentamente para uma mão que surge da lateral externa ao enquadramento. A área central é atravessada por uma divisão diagonal entre os homens, a qual coincide com uma figura feminina quase indefinida, imperceptível numa primeira

olhada. Essa mulher é reconhecível como a noiva pelo formato do penteado, com área mais clara na franja e cachos na altura dos ombros. Ela é representada de maneira especialmente diluída em meio aos outros personagens. Mas, após uma observação atenta, vê-se o seu rosto com queixo anguloso virado à direita, a área escura do olho, e o pescoço interrompido por uma gola clara fechada com um risco vertical que sugere uma pequena abertura na blusa escura. É bastante significativo que a noiva seja representada quase invisível na cena, posicionada no primeiro do plano, ao lado do rapaz de franja – e, ainda que voltada para o lado do noivo, ela também lhe dá as costas. Isso reforça a posição desse personagem como pivô da dupla situação amorosa, agora revelada e desfeita, como indica o tempo verbal do título-legenda: Éramos nós. Além disso, observa-se que a tensa relação entre os três pode estar expressada pela incisiva gestualidade das linhas que entrecruzam as figuras, se sobrepondo à cena no sentido diagonal oposto.



Figura 9: Raul Cruz, *Imagem*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 12x22cm
Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

No oitavo quadro (Figura 9 e 1H), o elemento central é um aparelho de televisão caracterizado pela antena em “V”, que se projeta para o alto no espaço da sala com ambientação que sugere ser outra casa – a residência do personagem de franja, talvez. Mas, apesar do destaque para a Imagem na tela estar também no título-legenda, pouco se vê dela, pois está parcialmente encoberta pelas mãos dadas do par de homens, representados de costas para o aparelho – tensamente unidos por seus braços nessa cena. O noivo (caracterizado por seu terno preto) parece puxar o rapaz com franja (identificado pela camisa branca) que, por seu turno, demonstra resistir ao esforço do

primeiro. Isto é expressado nas suas posturas: o noivo projeta seu corpo à esquerda para fora do campo horizontal, esticando seu braço, em contraste ao rapaz, o qual retém seu braço dobrado, e o corpo no limite direito do quadro. Com isso, a cena representaria um reencontro conturbado, típico dos dramalhões novelísticos, e, quem sabe, configure um contraponto à programação em curso no televisor ao fundo – uma forma de metalinguagem entre enquadramentos. Estaria na hora de uma telenovela?



Figura 10: Raul Cruz, *O anel*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 16x23cm.

Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

O penúltimo quadro (Figura 10 e 11) parece retratar um desfecho trágico, como pressuposto pela grande faca na mão de um personagem posicionado na parte esquerda da vinheta. No outro extremo, há uma mulher de saia, sentada em uma confortável poltrona com um gato aninhado no colo, no qual faz carícias com a mão esquerda. Embora parcialmente fora do enquadramento, entende-se que ela seja a noiva, tanto pela presença do animal de estimação (associado a ela no quarto quadro), quanto pela figura do noivo (sempre de chapéu) em frente à janela com esquadria quadriculada, no plano do fundo. A vinheta horizontalizada está dividida verticalmente por uma fina linha branca vertical – possível delimitação de contracampos - de modo que, apesar de descontínuo, entende-se que esse traço marca a divisão do quadro em dois pontos de vista separados, sem esclarecer se representam acontecimentos simultâneos ou subsequentes. O suspense trágico é sugestionado pela figura do homem que projeta seu corpo em direção à personagem

acomodada no outro cenário. Ele se mostra pronto para golpeá-la usando a faca que segura firme com a mão direita. A tensão é agravada (novamente) por linhas gestuais brancas ziguezagueantes, ainda mais soltas e vigorosas do que as desenhadas nas outras cenas. Tem-se a impressão de que esses traços são arranhaduras na área predominantemente escura do quadro. Tal personagem, com subentendidas intenções homicidas, pode ser o próprio noivo, com sua costureira camisa branca sob terno escuro, dessa vez sem gravata. Nessa perspectiva, é plausível supor que talvez ele tivesse transferido suas próprias aflições para a personagem feminina com quem se casara, e quem saberia projetado nela a culpa por sua relação homossexual malsucedida. Essa interpretação parece ser razoável também pela sugestão do título-legenda, que menciona *O anel* – provavelmente em referência à joia oferecida pelo namorado junto com o pedido de casamento – um objeto simbólico inserido, assim, como uma pista interpretativa desse quadro. Por conseguinte, representa um momento do qual o noivo se arrepende e gostaria de apagar de sua vida. De sua parte, a noiva poderia rememorar os versos daquela velha cantiga de roda: “... O anel que tu me destes / Era vidro e se quebrou ...”



Figura 11: Raul Cruz, *Tarde*, 1984. Série *Litonovela A Rosa*, litografia, 11x21cm.
Fonte: Casa da Memória. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba.

Por fim, a última cena (Figura 11 e 1J), com formato quase panorâmico, sugere novamente certa morosidade numa silenciosa apreensão. Uma aparente situação paralela à exibida na quarta vinheta, porém, desta feita, quem parece se sentir saudosos é o noivo. O recorte da cena é fechado, com o mesmo gato em cima de um móvel, agora numa posição tensa, a espreitar o homem

enigmático. Na parede tem uma pintura abstrata esboçada, a indicar uma realidade diferente da mostrada no outro quadro com a foto do casamento. O homem com chapéu olha pela janela com o mesmo padrão quadriculado da vinheta anterior, sugerindo ser outro ambiente da mesma casa. Ele demonstra buscar algum acalento lá fora, enquanto segura a cortina com a mão esquerda. Contudo, sua escura silhueta na contraluz pouco se diferencia de sua própria sombra projetada na parede, como a lhe assombrar enquanto uma inevitável companhia. A situação remete a um confinamento, no qual a esquadria se assemelha às grades de uma antiga prisão. O título-legenda, *Tarde*, possivelmente se refira ao momento de vida do personagem solitário, que estaria desacreditado a respeito de sua existência. A narrativa termina com este enquadramento que (embora seja mais claro do que os quatro anteriores) representa um triste vazio na cena, e parece incomodamente prolongada ao infinito.

Corações e mentes, 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. [...]
Corações e mentes, violência e paixão.
Corações e mentes, violência e paixão.*

Marcelo Fromer e Sérgio Britto (Titãs), *Corações e Mentos*, 1987

A partir dessa leitura da sequência litográfica, nota-se que quase todas as vinhetas promovem contundentes quebras na narrativa, construída por enquadramentos com formatos variados para mostrar constantes reveses na trajetória dos personagens. Em concordância com Didier Quella-Guyot (1994, p. 41; 138), nas HQs (assim como em outras formas de arte sequencial), “o leitor é muitas vezes testemunha privilegiada de tudo quanto se passa”, então “é pelas reviravoltas e complicações inventadas pelos autores que se julga uma história, e não pelo seu desenlace”. Ademais, ainda segundo o autor, os quadros menores tendem a acelerar a leitura; efeito oposto ao das imagens horizontais, que ampliam o tempo do olhar, sobretudo quando no formato panorâmico. Um rico recurso da História em Quadrinhos, onde a variação de planos verticais, horizontais e outros – diferente da usual limitação do cinema ao formato da tela – constituem “uma síntese temporal de fronteiras indefiníveis. Diacronia e sincronia combinam-se aí confusamente” (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 134-135; 144). Com isso, entende-se que Raul Cruz empregou diferentes ritmos para sua história, seguindo as demandas de cada parte: inicialmente mais fluido (nos primeiros quatro quadros); e, depois da quebra de ritmo, com um quadro quase panorâmico em *Cedo*; para, em seguida, romper novamente com o *Adeus* e entrar na parte mais dramática, contada

no formato horizontalizado, demandando maior atenção do leitor; e, enfim, mostra apenas o noivo soturno no vazio salientado pela derradeira vinheta alargada de *Tarde*, deixando o paradeiro dos ausentes (a noiva e o rapaz de franja) em aberto.

Outra característica marcante na *Litonovela* é a expressiva gestualidade das mãos: tanto da que desenha (a do artista), quanto das figuras desenhadas com dedos pontiagudos, compostas por traços rápidos e precisos. Este aspecto é bastante recorrente na produção visual de Raul Cruz, pelo qual Adalice Araújo o vincularia à chamada “Geração Serrote”, uma tendência observada nos anos 1980⁶ com participação de outros pintores/desenhistas da época, incluindo outros paranaenses. Quanto à série litográfica, Adalice pontuou:

denominada por seu autor Litonovela, em que utilizar a sequencialidade das histórias em quadrinhos ou das novelas. Raul Cruz fala-nos da paixão e dor, que se confundem com dor e morte. Nessa série, não escapa ao observador atento que [o artista] propõe uma verdadeira tese sobre a linguagem das mãos. [...] Nesse ciclo, os personagens, despidos de boca, não falam; em compensação, suas ações são representações teatrais (ARAÚJO, 2006, p. 729).

Nessas palavras a autora assume que as imagens sequenciadas da Litonovela estariam atreladas às HQs, embora os personagens sequer tenham suas bocas representadas. Assim, a narrativa acontece pela expressividade teatral de seus corpos, especialmente por suas mãos. Nesse sentido, pode-se dizer que a história verbo-icônica *A Rosa* é, em boa parte, contada por meio da linguagem das mãos – seja as dos personagens que compõem o trio amoroso, seja por outras mãos isoladas, que surgem de fora dos enquadramentos. Pois, é pelas mãos representadas que Raul sugere as conturbadas relações entre os três personagens, e, pela leitura dos quadros, nota-se um simbolismo nas mãos esquerdas, talvez por ser o lado do coração. Essas estão posicionadas junto ao peito, segurando a rosa, retendo o ombro, ou puxando a mão do amado.

Além disso, a carga psicológica dessas figuras é bastante pronunciada, com ênfase nas sugestivas configurações de duplos, na forma de espelhamento dos personagens, ou pelos seus vultos e sombras, em ambientações obscuras. Uma maneira de expressar as emoções “em silêncio, ou seja, sem palavras articuladas”, a qual, de acordo com Quella-Guyot, é usual nas HQs. Para isso “é conveniente tentar completar o perfil das personagens adicionando, à vida psicológica aparente, uma exploração de suas personalidades profundas” (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 125). Algo que Raul Cruz demonstrava fazer muito bem. Por último, em continuidade à perspectiva de Adalice, a figura da rosa parece ser acionada como um elo simbólico entre personagens nessa

⁶ A “Geração Serrote” segundo Fabiana Monteiro (2015, p. 13), tende a cair em desuso, também porque estaria vinculada ao “termo ‘Geração 80’ – entre outros nomes que tentavam rotular a produção, [...] – 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.

trama, que se desdobra entre paixão, dor e morte.

Dessa forma, com uma dose de humor sardônico, Raul compôs um encadeamento dramático-passional, no qual “os planos e o desenvolvimento da ação se aproximam de um filme noir” (BANDEIRA *et al.* 1994, p. 4), impresso em preto sobre o papel branco. Interessante notar que esse tipo de visualidade tem influências expressionistas, um estilo representacional recorrente na produção do artista, e que também é adotado por algumas HQs. Essas narrativas expressionistas são colocadas por Didier Quella-Guyot (1994, p. 129), como, talvez, a melhor forma de representar a realidade. Pois, “insistem na ambientação e acentuam traços, principalmente nas histórias que se aproximam intencionalmente do real e que, de fato, às vezes parecem desvelar a vida naquilo que esta tem de brutal ou terrificante”. Contudo, assim como nas cenas produzidas por Raul, trata-se de uma aproximação da realidade humana sem ser condicionada a aspectos visuais realísticos. Como observado por Quella-Guyot (1994, p. 140), a representação é “realizada com mais ou menos realismo, o que não se deve confundir com o grau de ‘realidade’ que o grafismo confere ao objeto representado”. Nesse sentido, percebe-se que na trama composta por Raul, a associação com o mundo real se faz perceptível justamente pelas situações socioculturais evidenciadas por certo exagero gestual em figurações apenas sugeridas.

Isso pode ser relacionado com a construção dos personagens da novela gráfica, os quais, apesar de não serem nomeados, representam tipos de pessoas, que (de maneira restritiva), costumam ser rotuladas a partir de suas ligações erótico-afetivas com outras pessoas – “heterossexual”, “homossexual” e “bissexual”. No entanto, esse é um tipo de identificação que o artista demonstrava evitar, ainda que fossem noções comumente adotadas nos anos 1980. Tal perspectiva identitária, em concordância com Judith Butler (2015, p. 67), não dá conta da complexidade humana e suas sexualidades⁷. Então (mesmo que essa questão só começasse a ganhar mais evidência em debates na década de 1990), num olhar retrospecto é possível aproximar a expressividade das figuras traçadas por Raul Cruz com o conceito de “performatividade de gênero” de Butler, associada a “um efeito da significação corporal”. Quer dizer, “atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa” (BUTLER, 2015, p. 235). Nesse trecho, podem ser observadas aproximações entre a própria maneira em que os corpos performativos são representados por Raul Cruz e as teorizações de

⁷ “A ‘unidade’ do gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória. A força dessa prática é, mediante um aparelho de produção excludente, restringir os significados relativos de ‘heterossexualidade’, ‘homossexualidade’ e ‘bissexualidade’” (BUTLER, 2015, p. 67).

Butler, as quais serão retomadas mais adiante.

Narrativa gráfica no gesto de Raul

A ligação de Raul Cruz com as histórias em quadrinhos se mostrou de forma especialmente nítida na sua produção inicial, nos desenhos, pinturas e nas gravuras exibidas nas primeiras exposições coletivas das quais ele participou a partir de 1981, e também nas individuais que realizou na primeira metade daquela década. Nesse período a temática homossexual autorreferencial apareceria em obras híbridas entre pintura e desenho, com extensivas grafias pouco legíveis e figuras que se revelavam aos poucos para o observador, como a narrar histórias íntimas. Isso ocorreu simultaneamente às atuações junto a diferentes formações coletivas de artistas emergentes: no grupo *Convergência* (1980-81), na *Mostra de Arte Bicicleta* (1982), e no evento *Moto Contínuo*⁸ (1983). Seus parceiros artísticos eram, na maioria, colegas de estudo na EMBAP⁹, faculdade a qual ele desistiu de concluir por insatisfação com a condução do curso. Eles uniam-se para conquistar espaço no cenário artístico local, compartilhavam os conhecimentos, os anseios por inovação e a prática da experimentação descompromissada.

Nota-se que aquele momento de abertura política brasileira, na primeira metade da década de 1980, colaborava para uma nova efervescência artístico-cultural, desta vez com significativo alinhamento por parte de artistas paranaenses, sobretudo curitibanos de forma coletiva. Um dos espaços que surgiam como ambiente profícuo para esses jovens se agrupar era o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, massivamente frequentado por aqueles que ansiavam por melhor formação nas artes gráficas¹⁰. Conhecido como “Solar do Barão”, de acordo com Artur Freitas (2011, p. 93), esse local é “um desdobramento direto de uma esparsa porém visível tradição gráfica, de base fundamentalmente moderna e expressionista”. Assim, foi nos ateliês do Solar do Barão que Raul pôde aprimorar suas técnicas e poéticas gráficas, além de produzir ali suas impressões¹¹, incluindo a *Litonovela*. Inicialmente, ele experimentou a litogravura (técnica executada com uso de blocos de pedra calcária) e gravura em metal (com chapas de bronze e

⁸ Sobre atuações coletivas de Raul Cruz conferir as dissertações de Ivar Reinaldim (2007) e André Malinski (2019).

⁹ A Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP (atual Campus Curitiba I, da UNESPAR) é um tradicional estabelecimento estadual de ensino superior em arte fundado em 1948 e reconhecido pelo Conselho Federal de Educação desde 1954. Informações disponíveis em: embap.pr.gov.br.

¹⁰ “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” (FREITAS, 2011, p. 93).

¹¹ O Museu da Gravura Cidade de Curitiba ocupa o prédio histórico que pertenceu ao Barão do Serro Azul, por isso conhecido por “Solar do Barão”. A partir do restauro dessa edificação, nos anos 1980-81, passou a ser uma unidade da Fundação Cultural de Curitiba, e abriga ateliês de litografia, gravura em metal, xilogravura e serigrafia, além de contar com salas expositivas, centro de pesquisa e loja (LAS In: FREITAS, 2011, p. 9).

alumínio), e depois encontrou na maciez das placas emborrachadas da linoleogravura a superfície “mais adequada às exigências de seu traço preciso”, e à velocidade do corte com as goivas, resultando “em imagens de gravidade expressionista” (BANDEIRA *et al*, 1994, p. 4).

Nesse sentido, a elaboração da série *A Rosa* se mostra como parte desse momento de experimentação de um formato que ele não retomaria, ao menos não desta maneira. Pois, observa-se o emprego da paradoxal continuidade fragmentada, usual da HQ, no conjunto de sua obra visual. Dito de outra forma, as imagens compostas por ele se mostram passíveis de rearranjos em diferentes sequências narrativas. Isso fica mais evidente, por exemplo, quando se compõe um conjunto de desenhos pinçados fortuitamente de sua extensa produção. O mesmo se aplica para as gravuras em que ele utilizou a mesma técnica. Essa característica foi percebida por Adalice Araújo, que comentou acerca das pinturas do artista em 1992:

[...] 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. [...] Raul Cruz convida-nos – através de uma viagem ao caótico cotidiano urbano – a um inventário existencial (ARAÚJO, 1992, p. 16).

Por “novelas pintadas”, entende-se que a autora se refira, sobretudo, às imbrincadas teledramaturgias das novelas, com crescente influência na cultura de massa nacional dos anos 1980. Contudo, ela também apontaria para as especificidades representacionais próprias de Raul, presentes na Litonovela. Com isso, nota-se que à época da elaboração dessa sequência, ele tinha bem definidas as linhas temáticas e a poética existencial, que se manteriam até o final de sua vida, o que incluía a autorreferencialidade. Isto é, ele construiria narrativas sobre “seu diário existencial íntimo”. A percepção de Adalice provavelmente baseou-se nas respostas do artista às suas entrevistas, como no manuscrito em que falou sobre a forma em que entendia a prospecção de suas obras nos anos de 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 (CRUZ, c.1985).

Mesmo que partisse de uma imersão no seu próprio universo pessoal, o artista se mostrava atento aos acontecimentos de seu tempo e alinhado a algumas movimentações da época. Desse modo, Adalice Araujo (1985) o associaria à chamada “geração 1980” – uma categorização controversa, que não cabe discutir aqui, mas que se refere a jovens artistas que despontavam no início daquela década, evidenciando alguns pontos em comum. Nesse ensejo, segundo Fabiana Monteiro (2015, p. 119), por conta desses artistas brasileiros terem “entre 23 e 26 anos, a menção a

personagens da cultura pop e das histórias em quadrinhos evidencia um referencial biográfico daqueles que cresceram em um contexto em que a televisão era o principal meio de comunicação”. Semelhante observação foi feita por Adalice Araújo (1987), para quem Raul Cruz era parte de “uma geração que nasceu sob a égide da *pop-art*, dos *Beatles*, do *Metal hurlant*¹², que teve como babá a TV”. Por outro lado, Quella-Guyot problematiza a influência das histórias em quadrinhos enquanto linguagem pertencente à cultura de massa:

parece mais provável que sejam os grafismos, e até as personagens e as situações, que perseguem as nostalgias da idade adulta. Assim, as leituras da juventude e da adolescência impõem mais certamente modelos gráficos de que inúmeros leitores têm dificuldades de se liberar. [...] De fato, o que as histórias em quadrinhos revelam são visões de mundo particulares de época (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 73).

Desse modo, para além do nítido diálogo da produção de Raul Cruz com a linguagem narrativa da HQ (MALINSKI, 2019, p. 45-97), é perceptível certo alinhamento do artista com a evolução gráfica dessa forma de expressão artística. Isso ocorre por conta de sua forma sintética e despojada de elaborar composições bidimensionais estar, de alguma forma, aproximada com

a evolução surpreendente de autores que, depois de terem multiplicado hachuras, modelado com pontos e pequenos traços, jogam com equilíbrios dos pretos e brancos e terminam por se despojar dessas ‘sobrecargas’ a ponto de depurar, quase de modo excessivo, os seus desenhos. [...] Afastando-se do desenho legível e ‘refinado’, alguns autores optam com sucesso por um traço rápido ou um grafismo de aparência fechada, uma espécie de ‘linha suja’ (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 62-63).

As características descritas acima são bastante acentuadas na figuração da *Litonovela*, onde, conforme visto, a imprecisão se mostra estratégica na intenção de Raul Cruz de propor uma espécie de jogo interpretativo ao observador. Ou, conforme colocado por Didier Quella-Guyot (1994, p. 81), elaborar narrativas como um jogo, procedimento constante da HQ, em propostas que dependem da participação do leitor para que as histórias não percam seu viço. Nesse sentido, os autores dessa expressão artística buscam temáticas e roteiros instigantes para envolver os leitores com as histórias – aspectos associados aos “mecanismos da HQ de aventuras”¹³, com destaque para faroestes, romances policiais e ficção científica. Portanto, em alguma medida, essa estratégia se mostra presente em toda a produção artística de Raul Cruz com suas sugestivas narrativas

¹² A revista *Metal Hurlant*, “editada até 1987, trazia em suas páginas quadrinhos autorais de fantasia e ficção científica”. Suas “histórias mostravam cidades futurísticas sujas e planetas desérticos hostis, tendo como protagonistas personagens sem o perfil do herói tradicional. [...] havia edições em vários países europeus e nos Estados Unidos, onde recebeu o título Heavy Metal”. A revista influenciou “artistas de vários países” (SANTOS, 2011, p. 27).

¹³ “É próprio desse tipo de narração dramatizar para inquietar o leitor, comovê-lo e, se possível surpreendê-lo. [...] O espetacular é não somente aquilo que se vê (prazer visual) como o que se sente no plano psicológico. Toda a ambientação está a serviço de uma intriga invariavelmente nutrida de lances teatrais, de suspenses e falsos suspenses” (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 8).

enigmáticas, uma característica acentuada de forma soturna na trama da *Litonovela*, a qual pode ser associada a um misto de romance policial e suspense – mas daqueles sem um final conclusivo.

Além disso, o artista gostava de repetir tipos de personagens e elementos, como a mencionada figura simbólica da rosa, evocada na série litográfica, e em outras obras realizadas pelo artista posteriormente. Vale observar que, na primeira vez que mostra a série na sua exposição individual de 1984, Raul escolheu destacar este elemento no folheto (Figura 12) com a frase, “A rosa é a dor vermelha no meu peito”, posicionada acima de uma foto do seu rosto encoberta pela mão espalmada. A respeito disso, Adalice Araújo (2006, p. 729) comentaria mais tarde:

A rosa flor/símbolo do ocidente é na iconografia cristã tanto o cálice que recolhe o sangue de Cristo como a transfiguração das gotas de seu sangue; ou, ainda, o símbolo das suas chagas. Daí [...] com a frase ‘A rosa é a dor vermelha no meu peito’, ele se identifica com Cristo, reportando-se mais uma vez a sua experiência religiosa na infância – católica e espírita –, tão marcante ao longo de sua vida.



Figura 12: Imagen do folheto da exposição *Raul Cruz, pintura, desenho e gravura*, 1984.
Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação do MON.

Observa-se que a rosa, enquanto símbolo místico, se mostra também como uma maneira de autorreferência, remetendo à sua própria trajetória e peculiar religiosidade. Ademais, a provável projeção do artista em seus personagens aparece estampada na forma em que Raul se colocava performativamente na foto do folheto: com cabelos revoltos caindo sobre a testa; vestindo camisa clara; tem um ar misterioso escondendo a boca atrás de sua mão aberta com os dedos espaçados; e com olhos escurecidos pela maquiagem. Com essa descrição, percebe-se que Raul parecia “encarnar” o personagem com franja das gravuras, dada a maneira em que ele se

apresenta e pela sua postura: também na foto, a mão fala por ele.

Quadros sem moldura: realidade e ficcionalidade fora da normatividade

*Tempos depois - agora, para ser preciso –, percebo:
é pelos corredores escuros do labirinto que
caminhamos, tateando, os três, à procura do vértice.
Sei que não entendes, sei que ele também não entende.
Do teu dia, quase não sei, mas sei do teu labirinto,
como sei do labirinto dele em mim, do meu labirinto em ti.
E também não entendo.*
Caio Fernando Abreu, 1982 (1984, p. 55)

Naquele contexto dos anos 1980, Raul Cruz (assim como outros jovens da época) estaria mais à vontade quanto à sua sexualidade não normativa – a ponto de não se acanhar sobre sua condição homossexual no âmbito público. Essa realidade em processo representava pequenas grandes conquistas iniciadas (a duras penas) nas décadas anteriores, não só por movimentos homossexuais, mas também pelo espaço cavado por travestis e as ativas participações de artistas que, literalmente, deram sua cara a tapa para afirmar suas existências sem enrustimento. Em território nacional, por exemplo, Ney Matogrosso representa como ninguém uma figura sexualmente livre, com grande projeção midiática desde 1973 (com o grupo *Secos & Molhados*), mas não sem enfrentar agressões e insultos. Como bem pontuado por João Silvério Trevisan (2018, p. 274), sua “postura de afronta sexual, inseria-se numa estética *glitter*, que aflorava nos grupos de rock ingleses” da década de 1970.

No entanto, haviam ainda poucas representações significativas que contemplassem a atual sigla LGBTI+¹⁴ em circulação na indústria cultural dos anos 1980. A produção artística referente à homossexualidade que marcaria o início daquela década, e teria grande repercussão nacional, seria cinematográfica: *Querelle* (1982), uma adaptação do diretor Rainer Werner Fassbinder para o drama escrito por Jean Genet. O enredo desse filme retrata a realidade dos guetos nos quais o marinheiro personagem-título se embrenha em busca do prazer “proibido” com outros homens. Nessa conturbada trama, envolta em testosterona, suor, e sangue, os autores mostraram o cotidiano recheado de conflitos íntimos desse rapaz sexualmente atraído por homens, mas que enruste isso, até para si mesmo. Esse sentimento controverso era bastante comum aos sujeitos inseridos em culturas heteronormativas, em particular as latinas com forte influência cristã, como a brasileira, e tal aspecto levaria a plateia masculina gay a se identificar em alguma medida com o submundo representado na produção.

¹⁴ A sigla LGBTI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Intersexuais e mais) é adotada conforme indicado pela Aliança Nacional LGBTI. O símbolo “+” é uma forma de deixar a sigla aberta para contemplar “outras orientações sexuais, identidades e expressões de gênero” (REIS, 2018, p. 7; 63).

Esse filme marca bem aquele momento em que predominavam os pensamentos identitários sobre ser “homossexual”, uma categorização que se mostra normativa, com brechas para preconceitos internos. Especialmente quanto às travestis ou afeminados, os quais não eram bem-vistos pelos que se entendiam como “homens gays”, numa forma de fugir dos termos “bicha” ou “viado”, tratados pejorativamente como “afetado”, ou melhor, fora dos padrões de masculinidade heteropatriarcais (TREVISAN, 2018). Contudo, a proposta “assimilacionista” de incorporar padrões normativos socialmente aceitos era (e ainda é) percebida por muitos como uma alternativa viável de viver suas sexualidades - mesmo que, para evitar “enquadramentos” mais excludentes, se reproduzam os padrões performativos sob a lógica binária que separa o mundo entre masculino e feminino. Pois, de acordo com Butler (2015, p. 242),

como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa ‘ação’ é uma ação pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade, a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito.

As teorizações da autora partem do entendimento de que essas noções de sexo e gênero são historicamente delimitadas. De maneira similar à valorização das relações monogâmicas, que tem o propósito de controle dos corpos, o que muitas vezes fica na superfície das aparências ou promove encenações convictas. De todo modo, há muitas gradações entre a performatividade da bicha e a do macho, e os conflitos identitários tendem a emergir de alguma maneira no comportamento das pessoas. A forma mais comum em que isso costuma aparecer é nos homens que mantêm compromissos amorosos com mulheres, e paralelamente têm algum tipo de relação homossexual. É uma variante desse comportamento duplo que aparece retratada na *Litonovela* de Raul Cruz – homem de chapéu e sua dupla vida amorosa entre a noiva desiludida e o rapaz com franja, que por sua vez teria possíveis relações com outros homens. Ou seja, trata-se de uma estrutura não normativa, pouco representada em narrativas artísticas, especialmente como tema central e com o protagonismo de um personagem que podemos entender como bissexual ou homossexual.

Desse modo, pode-se aventar que Raul Cruz tenha elaborado essa novela como forma de evidenciar esse tipo de situação socialmente velada. Uma forma de enquadrar as relações que normalmente ficam fora de cena. Quer dizer, o artista demonstra fazer uso da estratégica narrativa abordada por Judith Butler (2018, p. 23): “quando um quadro é emoldurado, diferentes maneiras de interferir ou de ampliar a imagem podem estar em jogo”. Esse mecanismo é constantemente usado

pelos jogos de poder do cotidiano das pessoas, que, por meio de normas, separam os modos de vida que são aceitos e os que devem ficar de fora, ser rejeitados ou invisibilizados. De outra parte, a autora lembra que o ato de “enquadrar” é também usado como um meio de reforçar/induzir a condenação de um sujeito. Isto é, quando alguém é incriminado por uma ação, “é construído um ‘enquadramento’, de modo que o seu estatuto de culpado torna-se a conclusão inevitável do espectador”, visto que, “uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação leva a uma concussão interpretativa acerca da própria ação” (BUTLER, 2018). Isso está profundamente relacionado à maneira como se apreendem as vidas por meio dos quadros mostrados, e aos esquemas de inteligibilidade atrelados a sistemas normativos, que estabelecem o reconhecimento daquilo que se vê. Para exemplificar isso, Butler trata sobre como a fotografia, enquanto um recorte de determinado acontecimento, não consegue traduzir aquilo que capturou numa imagem – e assim, ela pondera sobre as formas de se perceber esses processos. Entretanto, para Butler (2018, p. 24),

‘enquadrar o enquadramento’ parece envolver certa sobreposição altamente reflexiva do campo visual, mas, na minha opinião, isso não tem que resultar em formas rarefeitas de flexibilidade. Ao contrário, questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que torna o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas.

Percebe-se, então, que possivelmente as histórias em quadrinhos sejam uma linguagem que propicie o exercício de evidenciar o que está fora do enquadramento, pois, como visto, a continuidade da narrativa elíptica acontece nos espaços entre os quadros, pressupõe o papel ativo do espaço *entre*. Ou seja, depende do que está fora de cena para acontecer. Especialmente nos casos em que o autor amplia esses espaços, enquadrando cenas que dependem de uma imaginação extra dos leitores para haver continuidade – a exemplo do que ocorre com a *Litonovela*. Nesse sentido, com sua série Raul Cruz aborda sobre as conflituosas relações decorrentes da heterossexualidade compulsória, que, no pensar de Judith Butler (2015, p. 67), é parte das diversas “normas” reguladoras da sociedade. Tais mecanismos estão situados nos extraquadros da novela gráfica, assim como ficam sugeridos os modos de vida não normativas representados pelo personagem com franja. Pois ele se mostra desconfortável em se envolver com um homem casado, se esforça para se desprender e segue sua vida aberto a outros relacionamentos homossexuais. Frequenta lugares *undergrounds*, como o retratado no *Adeus*, e talvez aproveite a condição de marinheiro e encontre um amor, ou um parceiro sexual, em cada porto – realizando as fantasias homoeróticas compartilhadas pelo imaginário de tantos homens gays. Ademais, sua

aparência mostra-se se alinhada com as tendências mais alternativas adotadas pelos jovens que “saíam do armário” nos anos 1980, como a franja mais longa e a estrutura do paletó branco com ombreiras avantajadas que aparece na cena de *Éramos nós*. Somam-se a isso outros aspectos alusivos às atitudes que se distanciam da performatividade masculina normativa: ainda nesse quadro, ele está num plano próximo ao da noiva, mas voltado para o outro lado, numa possível aproximação ao que é estabelecido como feminino - em continuidade à sua postura na vinheta *A Rosa*, na qual ele segura a flor delicadamente.

Com isso, é possível dizer que Raul Cruz representou ficcionalmente uma realidade da época em que ele estava inserido, dado que, independentemente de ele ter ou não passado por situação análoga à retratada, sua sequência narrativa poderia se inspirar em histórias contadas por outros indivíduos de suas redes de sociabilidades. Seriam episódios ocorridos em Curitiba, onde ele vivia, e provavelmente em Paranaguá, cidade em que ele transitava para visitar a família ou encontrar amigos da juventude. Essa localização geográfica está indicada nas suas vinhetas com referências locais, nos cenários urbanos e portuário. Afora isso, a representação delineada pelo artista está impregnada de elementos e tendências típicos da década de 1980. Isso pode ser percebido não só no tipo de vestuário e estilo de cabelo do personagem com franja, mas também no tipo de penteado volumoso e roupa quadriculada da noiva. Há também elementos nostálgicos como o uso de chapéus pelo noivo, e a própria visualidade soturna das vinhetas, num misto entre influências expressionistas e referências do *pós-punk*. Ou, ainda, as janelas quadriculadas que eram usuais na arquitetura um tanto *high-tech* (ou “pós-modernas”). De acordo com Didier Quella-Guyot, essa opção de reproduzir a realidade de seu cotidiano é comumente adotada por autores de histórias em quadrinhos.

Como não pode haver aventura sem cenários, quase toda a HQ oferece visões, transposições de apartamentos, de casas, de cidades, porque a arquitetura organiza tanto o fora como o dentro. Compreende-se assim que a representação da vida cotidiana, a nossa, por certo, mas sobretudo a dos heróis, é veiculada por todos os elementos que os autores dão a ver. Representando vestes, utensílios, mobiliário e todos os produtos humanos que compõem os cenários, as HQs apresentam testemunhos insubstituíveis tanto sobre os modos de vida como sobre os modos artísticos e pictóricos. Elas apreendem o real, fixam-no e o eternizam com ou menos distanciamento ou convivência. Elas inventam no momento oportuno, mas nem por isso uma narrativa de ficção científica está menos cheia de elementos que datam e que remetem ao mundo cotidiano do desenhista (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 141).

Mas, embora tal característica elucidie sobre a provável afinidade de Raul com os quadrinhos, ele não faria outras sequências nesse formato. Sua opção em enquadrar sua própria

paisagem seria possivelmente parte do olhar atento ao “outro” e de seu engajamento em questões sociais. Ele se colocaria a esse respeito em um 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 (CRUZ, Raul. c.1985).

Essa postura de Raul Cruz se mostra condizente com o enfoque de sua produção em representar os dramas da condição humana, com personagens que evidenciam as questões íntimas dos conflitos psicológicos, em instigantes obras fragmentárias, tanto no formato bidimensional quanto no cênico-performativo. Em concordância com Ivo Mesquita (1994, p. 6-7), Cruz revelava uma tocante coragem em sua crença nas linguagens artísticas.

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. [...] sobretudo por trazer à luz o que se considera da esfera do privado, transformando a alegoria psicomoral, tradicional centro da vida, em um espetáculo narrativo. Toda sua obra tem uma história interior: o viajante noturno que se põe a caminho, deixando para trás todas as limitações para encarcerar-se na incerteza dos jogos do desejo. Trazem de volta para a terra perdida do patriarcado qualidades associadas com o feminino na tradição romântica – imaginação, intuição, expressividade, alma – que confere a sua arte uma urgência emocional. É um retrato de família disfarçado. [...] A melancolia invernal que invade a cena evoca toda espécie de nostalgia numa ilusão de beleza. Emergem para oferecer uma visão profundamente e conflitiva de uma Curitiba que fala melancolicamente, embora, às vezes, com uma voz destrutiva.

Neste ponto, pode-se supor que Raul sentia a necessidade de representar a sua localidade, também como uma forma de tentar compensar a excessiva valorização do que era feito em metrópoles maiores do que Curitiba. Especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, cidades que historicamente projetam sua produção cultural, eclipsando o que é feito em outras partes do país. Isso passa a ser sentido mais pronunciadamente com a expansão das emissoras de tevê e as telenovelas¹⁵ (ou apenas “novelas”), conforme colocado por Esther Hamburger (1998, p. 443).

Os modelos de homem e mulher, de namoro e casamento, de organização familiar, divulgados pela novela e sucessivamente atualizados, amplificam para todo o território nacional as angustias privadas das famílias de classe média urbana do Rio de Janeiro de São

¹⁵ “As novelas surgiram praticamente junto com a televisão no Brasil, embora só tenha atraído a preferências das emissoras e da audiência a partir do final da década de [19]60 e início dos anos [19]70, quando os folhetins eletrônicos transmitidos pela Rede Globo passaram a figurar de maneira recorrente na lista dos dez programas mais vistos divulgada pelo IBOPE. Inicialmente produzidas como comercial de companhias multinacionais de sabão como a Gessy Lever e a Colgate-Palmolive, tendo as infundáveis *soap operas* americanas como um dos referenciais inspiradores, as telenovelas aproveitaram a experiência acumulada pelas radionovelas” (HAMBURGER. In: SCHWARCZ, 1998, p. 459).

Paulo A novela estabelece padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam mas que servem como referência legítima para que eles se posicionem A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada.

Ou seja, as novelas convertiam-se em grandes influenciadoras dos costumes nacionais, sendo parâmetro para moda, hábitos alimentares e condutas sociais. Com seus capítulos diários, esse formato dramático tanto retrata a sociedade brasileira quanto “estabelece padrões” legitimados pela própria transmissão televisiva. Assim, elas servem como forma de “enquadrar”, de controlar o que é de interesse comercial, para o consumo dos espectadores, desvalorizando aquilo que é deixado de fora do quadro. De acordo com Butler (2018, p. 22),

uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem que lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas apenas como um duplo implacável cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão.

Desse modo, com a crescente popularização dos folhetins eletrônicos no Brasil na década de 1980, as emissoras buscaram se adequar a um perfil cada vez mais diversificado de público – entretanto, muitos indivíduos não se veriam representados. Nada obstante, com a abrangência dessas novelas os acontecimentos ficcionais por elas difundidos passam a ser assunto recorrente, até inevitáveis, e os aparelhos ganham protagonismo nas salas de grande parte dos lares brasileiros. Esse é um possível motivo para Raul Cruz representar esse eletrodoméstico centralizado na vinheta *Imagem*, com alusão ao que a tevê mostra no título. À vista disso, é interessante retomar também a referência feita à novela no título da sua série litográfica. Dado que, para além da associação à variante fotográfica das histórias em quadrinhos, ou seja, da forma que Raul utilizaria recursos narrativos próprios dessa linguagem artística, ele também estaria se referindo às novelas televisivas, mesmo porque as fotonovelas eram uma espécie de continuação das tramas da telinha.

Pondera-se, então, que a ênfase na imagem do aparelho de tevê pode ser, conscientemente ou não, uma forma de ressaltar a carência de representatividade das relações sexualmente não normativas nas dramaturgias com grande audiência diária. Ou, pela percepção de Adalice Araújo (1992, p. 16), ele estaria sintonizado no “cotidiano através de uma TV em cores que tem o poder mágico de projetar o inconsciente”. Isto é, seria como se Raul dedicasse mais atenção à sua própria programação interior.

De acordo com João Silvério Trevisan (2018, p. 290), haviam personagens homossexuais nos programas televisivos de humor desde os anos 1970, depois esses passariam a ser quase obrigatórios nas novelas a partir dos anos 1980. Porém, os tipos apresentados nos folhetins eram

majoritariamente compostos de formas palatáveis, como “um tempero picante usado nos momentos apropriados, garantindo o crescimento da audiência, de uma maneira calculada”. Isso seria “porque as telenovelas padeciam de um recato espantoso”, sendo difícil avaliar o quanto “prejudicaram ou, na verdade, difundiram a visibilidade homossexual” (TREVISAN, 2018, p. 292). Isso pode ser entendido como parte do processo que reforça o enquadramento desvalorizador de certos modos de vida e prejudica as suas condições sociais. Como lembrado por Butler (2018, p. 31), “a precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro. Isso implica estarmos expostos não só àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos”.

Diante disso, me permito interpretar a *Litonovela A Rosa* como uma representação daquilo que ficava fora de quadro nas principais narrativas em circulação no território nacional nos anos 1980. E a vinheta *Imagem* pode ser entendida como um retrato desse extraquadro, sintetizado no gesto dos dois homens que, ligados pelas mãos, se sobrepunham à telinha doméstica, na qual não se mostravam histórias dissidentes dos padrões heteronormativos como a deles. Então, empresto os termos de Judith Butler para dizer que, como um quadro dentro do quadro, nessa narrativa ficcional não normativa, Raul enquadrou um “enquadramento” sociocultural dominante reafirmado em rede nacional.

Um jogo narrativo cotidiano - Considerações finais

Em vista dessa abordagem da sequência litográfica, nota-se que a opção de Raul Cruz em não definir totalmente suas composições figurativas, permeadas por certo mistério, levaria ele a elaborar a *Litonovela* em descontinuidade tal que a coloca como um jogo narrativo para os observadores/leitores. Para além disso, como observado, essa instigante novela gráfica se apresenta em diálogo com a narrativa sequencial dos quadrinhos, num neologismo criado por Raul que parece se referir às novelas, inclusive (ou principalmente) as televisivas, que vinham cunhando padrões comportamentais recatados e normativos.

Então, por meio de suas vinhetas silenciosas – com personagens que mesmo sem falar dizem muito – o artista buscou quebrar as normas estabelecidas entre aquilo que se deveria enquadrar e o que não seria apropriado mostrar. Ademais, ele rompeu também com os padrões de como deveriam ser enquadrados os modos de vida não normativos, de maneira que o obscuro conflito identitário e performativo de gênero, pode ser considerado como o protagonista de seu trio amoroso. Nessa trama são acionadas questões que continuam longe de estarem superadas. Ou melhor, essa narrativa

gráfica suscita um íntimo diálogo com a conjuntura ocidental do tempo presente, sobretudo nos contrastes atuais entre os avanços do movimento e teoria *queer*, ressignificando os conceitos de gênero/sexualidade – e, de outro lado, os conservadores movimentos de retorno à heterossexualidade compulsória, limitando a performatividade de gênero ao sexo biológico (a exemplo das insistentes tentativas e validação da pretensa “cura gay”).

Percebe-se, então, que a abordagem realizada na *Litonovela A Rosa* fomenta a construção de novas formas de subjetividade. Mesmo que não se trate de uma historicização de certos comportamentos da época em que o artista vivia, mas uma narração imagético-textual, como um fragmento de realidade de seu tempo. Ou, dito de outra forma, um testemunho sensível e pessoal a respeito de certas práticas amorosas/sexuais não normativas dos anos 1980 em Curitiba – num momento em que prevalecia o entendimento de que as diferentes sexualidades eram uma “opção” das pessoas, inclusive no senso comum entre os gays e lésbicas “assumidos”, que para se enquadrarem seguiam padrões heteronormativos. Assim, no jogo representacional entre realidade e ficção sobre nossas sociedades e os conflitos cotidianos, desponta a sinceridade de algumas produções artísticas como a de Raul Cruz.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. São Paulo: Brasiliense, [1982] 1984.

ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do autor, 2006.

BENTIVOGLIO, Julio. TOZZI, Verónica (Orgs.). **Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Metahistória**. Vitória: PPGHIS/UFES: Buenos Aires: UBA, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1990] 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [2009] 2018.

FREITAS, Artur *et al.* **Solar da gravura: 25 anos dos ateliês do Museu da Gravura Cidade de Curitiba**. Curitiba: Medusa. 2011.

GRUNER, Clóvis. Quadros da barbárie, quadros de memória: a experiência autoritária no Brasil, Argentina e Uruguai em três histórias em quadrinhos. In: KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinicius; SEREZA, Luiz Carlos (Orgs.). **Artes & violências**. São Paulo: Intermeios, 2020, p. 225-246.

GRUNER, Clóvis. Suspender o tempo, reencantar a cidade: “O grito do povo”, uma história gráfica

da Comuna de Paris. In.: FREITAS, Artur *et al* (orgs.). **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 145-160.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 439-487.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, [1979] 2013.

MALINSKI, André. **Retratos infames: personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba**. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná - UFPR, 2019.

MONTEIRO, Fabiana. **Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: Profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, 2015.

MUSSY, Luis; VALDERRAMA, Miguel. **Historiografia postmoderna: Conceptos, figuras, manifiestos**. Santiago: RIL Editores, 2010.

QUELLA-GUYOT, Didier. **A História em quadrinhos**. São Paulo: Edições Loyola, [1990] 1994.

RAMOS, Paulo; FIGUEIRA, Diego. Graphic novel, narrativa gráfica ou romance gráfico? terminologias distintas para um mesmo rótulo. In: II Jornada de Estudos sobre Romance Gráfico, 2011, Brasília. **Anais das II Jornada de Estudos Sobre Romance Gráfico**. Brasília: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, 2011.

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 - UFRJ, 2007.

REIS, Paulo *et al* (Org.). **Cena Raul Cruz**. Curitiba: Medusa. 2016.

REIS, Toni (Org.). **Manual de Comunicação LGBTI+**. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI; GayLatino; UFPR, 2018.

SANTOS, Roberto Elísio dos. A renovação das histórias em quadrinhos nas publicações alternativas brasileiras da década de 1980. **Comunicação & Inovação**, v. 12, n. 22, p. 24-34, 2011.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4ª Ed. Eev. (Atual. e Ampliada). Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Fontes

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

ARAÚJO, Adalice. **Símbolo da geração 80**. Acervo do Setor de Pesquisa e Documentação do

MAC/PR. Curitiba: maio, 1985.

BANDEIRA, Denise *et al.* **Projeto Raul Cruz**. Curitiba: FCC, 1994. Catálogo da exposição.

CRUZ, Raul. **Depoimento manuscrito**, em resposta a Adalice Araújo. Curitiba, c.1985. Arquivo do Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR.

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

CRUZ, Raul. **Litonovela A Rosa**, 1984, 10 originais de arte, litogravura, p&b. Impressões de tamanhos variados: altura máxima 24 cm, largura máxima 23 cm. Acervo da FCC. (Figura 1).

FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio. Corações e Mentes. In: **Jesus não tem dentes no país dos banguelas** - Titãs. Rio de Janeiro: WEA, 1987. Faixa 4.

MESQUITA, Ivo. O Viajante dentro da noite. In: BANDEIRA, Denise *et al.* **Projeto Raul Cruz**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994. Texto crítico do catálogo, p. 6-7.

PROLIK, Eliane. Depoimento gravado e transcrito, concedido a Deise Marin, Curitiba, 17 jul. 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.

QUERELLE. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Munique/Paris: Planet-Film/Gaumont, 1982. Drama baseado no romance de Jean Genet (108 min), sonoro, legenda, color.

RAUL, Cruz. **Pintura, desenho e gravura**, 1984. 1 folheto de exposição, p&b. Acervo Centro de Pesquisa e Documentação do MON. (Figura 2)

Recebido em: 28 de setembro de 2021.

Aprovado em: 08 de novembro de 2021.