



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

DAVID MAFRA

RAUL CRUZ : UM ENCENADOR
CONTEMPORÂNEO

CAMPINAS

2005

DAVID MAFRA

RAUL CRUZ : UM ENCENADOR CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes na área de concentração Artes Cênicas, Teatro.

ORIENTADOR: PROFESSOR DR. RUBENS JOSÉ SOUZA BRITO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO DAVID MAFRA, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. RUBENS JOSÉ SOUZA BRITO.

CAMPINAS

2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

M269r Mafra, David.
 Raul Cruz: um encenador contemporâneo. / David Mafra. –
 Campinas, SP: [s.n.], 2005.

 Orientador: Rubens José Souza Brito.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
 Instituto de Artes.

 1. Teatro. 2. Performance (Arte). 3. Artes plásticas.
 4. Raul Cruz. I. Brito, Rubens José Souza. II. Universidade
 Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Theater, performance, plastic art.

Área de concentração: Artes cênicas, teatro

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rubens José Souza Brito

Prof.^a Dr.^a Sara Pereira Lopes

Prof.^a Dr.^a Elizabeth Bauch Zimmermann

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

Prof. Dr. José Roberto Zan

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

DAVID MAFA

ORIENTADOR(A): PROF. DR. RUBENS JOSÉ SOUZA BRITO

MEMBROS:

1. PROF. DR. RUBENS JOSÉ SOUZA BRITO
2. PROF(A). DR(A). SARA PEREIRA LOPES
3. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

Programa de Pós-Graduação em Artes na área de concentração Artes Cênicas, Teatro do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 28.02.2005

Aos meus pais,

Lourdes e Mafra,

e ao meu irmão,

Hildemor,

por sempre estarem presentes em
minha vida e pelo apoio nos momentos
mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

“Viver significa ver os dois lados das coisas. Não será tão mau como parece. Espero que a televisão e os jornais não difundam apenas as notícias tristes, pois ainda estou no ponto de partida de uma viagem que agora inicio”.

Bonecas Kokeshi, Banana Yoshimoto

Sou grato à Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – e ao Professor Dr. Rubens José Souza Brito, orientador desta dissertação, por terem me aceito no Programa de Mestrado em Artes, onde tive a oportunidade de desenvolver minha pesquisa, que resultou nesta dissertação.

Às Professoras Titulares de minha Qualificação de Mestrado: Sara Pereira Lopes e Verônica Fabrini, que foram de enorme auxílio para apontar caminhos a serem seguidos num momento crucial de concretização e finalização deste trabalho. Sou grato também aos professores Elizabeth Bauch Zimmermann e Márcio Aurélio que se prontificaram a complementar a referida banca. Aos Professores que compõem minha Banca de Defesa deste Mestrado: Sara Pereira Lopes, José Roberto Zan, Elizabeth Bauch Zimmermann e Adilson Nascimento de Jesus; pela participação nesta.

Aos Professores efetivos e visitantes do Instituto de Artes das seguintes disciplinas: Lais Wollner (Criatividade: o Modelo Quântico e a Dança do *Tao*), Paulo Mugayar Kühl (Seminário Experimental), Sara Pereira Lopes (Vocalidade Poética: Elemento da Linguagem de Representação), Elizabeth Bauch Zimmermann (Análise e Vivência do Movimento Expressivo e Simbólico), Stéphane Malysse (Meu Corpo, Minha Obra? Da Antropologia do Corpo à Arte Corporal), pelo grande aprendizado

que tive e pela possibilidade de amadurecer, no decorrer dos módulos, meu projeto de pesquisa e de refletir de maneira mais aprofundada sobre as questões do fazer artístico.

Ao Renato Cohen (*in memoriam*) pela receptividade ao me manifestar interessado em realizar o Mestrado nesta Instituição.

À Daniela Varotto e Daniel Reis Plá, mais que colegas de curso, verdadeiros amigos, que pude compartilhar de momentos tão prazerosos e engraçados. Agradeço a acolhida na cidade e o abrigo, também o auxílio na manutenção de meu contato com a vida acadêmica em Campinas.

A todos aqueles que contribuíram, através de depoimentos, material e entrevistas, para a elaboração da dissertação, em especial à Letícia Guimarães, que se prontificou a rever comigo as fitas de vídeo dos espetáculos e resgatar passagens importantes, a fim de me auxiliar no processo de pesquisa.

À Margarina Gandara Rauen, a Margie, coordenadora da Especialização *Lato Sensu* em Teatro, onde tive a oportunidade de iniciar meu percurso na vida acadêmica, pelo *Abstract*. Fica aqui o meu respeito, admiração e carinho.

À Lourdes, minha mãe querida, que nunca falhou nos telefonemas de Ganchos, praia onde mora, para desejar-me uma boa viagem e votos de que corresse tudo bem em minha estada em Campinas. Ao Mafra, meu pai, também querido, que já me chamava de “mestre”, agora terá uma boa desculpa para continuar me chamando desta forma.

Ao Hildemor, meu irmão, ao qual sempre chamei de Júnior, obrigado por te sido uma referência desde sempre e por continuar a ser um exemplo, e por

ter me dado o “toque” (dentre muitos que ainda vou entender e assimilar) de assistir ao espetáculo “do Raul, o *Foz*, que está passando num espaço novo, lá na Fábrica”.

Por fim, à Lilian Alcantara Soares, a Líli, grande pesquisadora e profissional, amiga mais que especial, por estar em minha vida, de forma positiva, em situações decisivas, por ter me indicado o mestrado nesta Instituição, por ter me auxiliado no processo de seleção, por termos compartilhado de algumas viagens interestaduais, por ter me abrigado, no início, em Campinas, por ter-me “achado” no processo de finalização da dissertação e por ter me acompanhado até os últimos momentos desta. Fica aqui o meu muito obrigado, não teria chegado até aqui sem o seu apoio.

RESUMO

Raul Cruz, por se tratar de um artista múltiplo, enveredou por variados caminhos da expressão artística. Embora este artista curitibano seja mais reconhecido por sua atuação nas artes plásticas, esta pesquisa pretendeu explorar outra faceta de Cruz: sua trajetória nas artes cênicas, onde atuou como dramaturgo, diretor de teatro, cenógrafo e figurinista, além do contato com a dança e a *performance*. Este trabalho tomou como objeto de estudo a produção cênica de cinco espetáculos realizados entre as décadas de 1980 e 1990: *Cartas a Pierre Rivière*, *Grato Maria Bueno*, *A Ponte*, *Foz* e *A Outra*. A sua obra foi recuperado também na perspectiva de situa-lo frente ao contexto cultural de sua época, isto é, de resgatar as questões que norteavam as discussões da "geração de 1980" a qual pertencia: a contemporaneidade da arte, o caráter múltiplo da expressão artística, o enfoque no indivíduo, o papel do artista contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro, Performance (Arte), Artes Plásticas, Raul Cruz.

ABSTRACT

As an eclectic artist, Raul Cruz (born Curitiba, Brazil) has pursued various ways of expression. Although he became renowned because of his production in the visual arts, this study has explored a different aspect of his work, namely, his accomplishment as a playwright, a theatre director, a set and costume designer, in addition to his contact with dance and performance art. The objects of study have been five plays that were staged between 1980 and 1990: *Cartas a Pierre Rivière* (*Letters to Pierre Rivière*), *Grato Maria Bueno* (*Thanks, Maria Bueno*), *A Ponte* (*The Bridge*), *Foz e A Outra* (*The Other one*). The artist's context of production has also been focused, emphasizing issues that were central in the discussions of his 1980s generation, such as the contemporaneous nature of art, the multiple features of artistic expression, the individual's stance and the contemporary artist's role.

Keywords: Theater, Performance (Art), Plastic Arts, Raul Cruz.

LISTA DE SIGLAS

AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
BTG	Balé Teatro Guaíra
CCBEU	Centro Cultural Brasil Estados Unidos
CCTG	Centro Cultural Teatro Guaíra
EMBAP	Escola de Música e belas Artes do Paraná
FAP	Faculdade de Artes do Paraná
FCC	Fundação Cultural de Curitiba
FENATA	Festival Nacional de Teatro Amador
FITAP	Federação Independente de Teatro Amador do Paraná
MAC	Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MOC	Movimento de Orientação Cristã
TCP	Teatro de Comédia do Paraná
UAIC	União dos Artistas Independentes Contemporâneos
UEPG	Universidade Estadual de Ponta Grossa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 PERFIL BIOGRÁFICO DO ARTISTA	17
1.1. AS PRIMEIRAS EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS	17
1.2. O PERCURSO COMO ARTISTA PLÁSTICO	20
1.3. O EXERCÍCIO DA LINGUAGEM DA <i>PERFORMANCE</i>	30
1.4. A TRAJETÓRIA DE RAUL CRUZ NAS ARTES CÊNICAS	34
1.5. HOMENAGENS	38
2 A PRODUÇÃO CÊNICA	41
2.1 UNIÃO DOS ARTISTAS INDEPENDENTES CONTEMPORÂNEOS	41
2.1.1 Cartas a Pierre Rivière	41
2.2 CIA. DAS ÍNDIAS DE TEATRO	46
2.2.1 Grato Maria Bueno	49
2.2.2 A Ponte	54
2.2.3 Foz	59
2.2.4 Rio do Corvo	62
2.3 TEATRO DE COMÉDIA DO PARANÁ – TCP	63
2.3.1 A Outra	63
2.4 PRODUÇÃO INDEPENDENTE	65
2.4.1 A Casa de Bernarda Alba	65
3 ASPECTOS DA PRODUÇÃO CÊNICA	67
3.1 ANÁLISE MATRICIAL	67
3.1.1. Fonte Primária	67
3.1.2. Matriz criativa	68
3.1.3. Elemento/Procedimento	68
3.1.4. Operações	70
3.2 O ENCENADOR CONTEMPORÂNEO	76
3.3 O TEATRO DE RAUL CRUZ E A TEORIA JUNGUEANA	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
BIBLIOGRAFIA	91

INTRODUÇÃO

No ano de 2001, tivemos a oportunidade de concluir a Especialização *Lato Sensu* em Teatro, na Faculdade de Artes do Paraná – FAP, com a monografia *Raul Cruz: um breve relato biográfico*¹. Naquele momento, ao observar mais atentamente a produção local, com o enfoque nos autores e diretores, optamos em nosso estudo pelo nome de Raul Cruz, por se tratar de um artista múltiplo, que enveredou por variados caminhos da expressão artística. Além de diretor e dramaturgo, exercitou-se como cenógrafo e figurinista, além do contato com a dança e a *performance*. Nas artes plásticas, investiu no desenho, na pintura e na gravura, alcançando repercussão e se tornando referência desta técnica no estado.

Falecido em 1993, aos 36 anos, Cruz interrompeu uma carreira que, apesar de sua breve duração, já influenciava o cenário artístico paranaense. Em monografia realizada, observamos que a sua produção teatral não havia recebido, até então, um tratamento acadêmico, justificando, naquele momento, a pesquisa para o preenchimento daquela lacuna.

A partir deste estudo monográfico preliminar, que resultou num registro acadêmico mais generalizado da produção cênica de Raul Cruz, e do levantamento mais denso de material de cunho biográfico e bibliográfico do artista feito naquela ocasião, apresentaram-se algumas questões que pretendemos realizar aqui. No entanto, ressaltamos que, devido ao fato de que esta temática foi pouco explorada academicamente no Estado do Paraná, foi necessária num primeiro momento uma pesquisa de contextualização histórico-cultural do período e do local em que se insere nosso objeto de pesquisa: a produção cênica contemporânea de Raul Cruz. Num segundo momento centramos a análise na obra de Raul Cruz, situando-a sempre no universo de sua geração da década de 1980.

¹ MAFRA, D. *Raul Cruz, um breve relato biográfico*. Monografia. Especialização *Lato Sensu* em Teatro - Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba/PR, 2001.

Observamos que neste estudo tivemos a oportunidade de apresentar as informações colhidas em periódicos e publicações da época, assim como trazer dados inéditos sobre o autor reunidos por meio de entrevistas realizadas com os profissionais, amigos pessoais e familiares que conviveram com Cruz no período em questão.

Outro aspecto que não podemos deixar de mencionar é o fato de que o artista e sua produção encontraram maior ressonância entre os estudiosos das artes plásticas. Dentre os trabalhos acadêmicos e publicações, podemos citar o livro *A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*,² de Mariza Bertoli, na qual a autora descreve fatos da trajetória do artista e enfoca sua produção plástica, analisando algumas obras.

O trabalho de artes plásticas de Cruz obteve êxito e contou com o reconhecimento da crítica local, sobretudo de Adalice Araújo que, desde a primeira exposição individual do artista, apontou-o como um dos principais representantes da geração de 1980. Já a produção teatral, apesar do prestígio³, não chegou a ter uma avaliação de especialistas locais, pelo fato da cidade não contar com críticos da área naquele momento. O livro *Entreatos, Teatro em Curitiba de 1981 a 1995*⁴ apontou esta falha, colocando que:

“Na falta de crítica especializada, os jornalistas lançam mão de *releases* enviados às redações pelas companhias, que muitas vezes são reproduzidos na íntegra e até mesmo registram avaliações muito semelhantes, como é o caso dos juízos sobre a Cia. das Índias, publicados no mesmo dia, em dois jornais”⁵.

A ausência da crítica especializada nos motivou a investigar a linguagem cênica desenvolvida por Cruz, na perspectiva de analisar as transformações e resultados alcançados pelo artista ao longo de sua produção. Os indícios apontam que a produção de Cruz nas artes plásticas obteve maior absorção e ressonância

² BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. 1ª Edição. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Paranaguá: Fundação de Cultura e Turismo, 1999.

³ A peça *A Ponte*, de sua autoria, foi o único representante paranaense no II Festival de Teatro de Curitiba.

⁴ DOTTO NETO, Ignácio, COSTA, Marta Moraes da. *Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. *Op. cit.*, p.7-8.

⁵ *Ibidem*, p.8.

no universo acadêmico pelo fato de ter encontrado um meio mais estruturado para tal, isto é, mais professores e críticos especializados na área e maior interesse por parte dos pesquisadores.

Em 1994, o ator Renato Negrão publicou artigo no jornal *Nicolau*, apontando a importância da obra de Cruz e ressaltou que “[...] Raul Cruz ainda não teve o devido reconhecimento e a merecida divulgação do corpo de sua obra, por parte da oficialidade cultural paranaense, apesar de seu nome e seu trabalho terem alcançado relativa notoriedade local”⁶. Desta forma, acreditamos que o mérito da elaboração deste estudo mostra-se importante e imprescindível, uma vez que abre caminhos para futuros pesquisadores das artes cênicas paranaense.

No primeiro capítulo é traçado um perfil biográfico do artista. Procuramos abordar a trajetória trilhada por Raul Cruz, desde suas primeiras experimentações artísticas até o momento a que passou a se dedicar profissionalmente às artes cênicas, aspecto que pretendemos nos aprofundar aqui. A abordagem de Cruz foi feita também no sentido de compreender a geração artística⁷ a que pertencera num sentido mais amplo e resgatar as questões que norteavam as discussões culturais da década de 1980 no Paraná: a contemporaneidade da arte, o caráter múltiplo da expressão artística, o enfoque no indivíduo, o papel do artista contemporâneo perante a massificação.

No segundo capítulo são relatados os cinco mais significativos espetáculos teatrais que Cruz realizou como diretor, a saber: *Cartas a Pierre Rivière*, *Grato Maria Bueno*, *A Ponte*, *Foz* e *A Outra*. A escolha deve-se ao fato de que tais peças foram produzidas na fase artística mais amadurecida do artista, quando seu traço autoral é mais perceptível. A abordagem visou apresentar o processo de

⁶ NEGRÃO, Renato. “A falta que ama”. *Jornal Nicolau*. Curitiba, edição mar/ab. 1994. v. 7, n. 52, p. 30.

⁷ A noção de geração será utilizada como um “instrumento conceitual importante na apreensão da história das representações coletivas, ou seja, da conjuntura intelectual e moral de uma época, dos sistemas de valores e das sensibilidades coletivas”. In: RODRIGUES DA SILVA. H. *Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2002. p.69. Assim, a noção de geração pode ser utilizada para resgatar a memória comum de um grupo, incorporando a idéia de um “tempo exterior – o dos movimentos de conjuntura e eventos da história de um país, região ou grupo local – quanto de um tempo “interior”, expresso pela forma como tais acontecimentos foram experimentados por um grupo, construindo-se um sentido de união, de pertencimento”. In: GOMES. *História e Historiadores*. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p.41.

criação de cada espetáculo, apontando desde sua fase inicial (escolha da temática, desenvolvimento do roteiro a luz das influências teóricas sofridas pelo autor e da convivência com o elenco), até o momento em que passa efetivamente a ser executado (construção da linguagem cênica, opções estéticas, dinâmica de trabalho em grupo, questões logísticas).

Após esta breve apresentação das obras que constituem nosso objeto de pesquisa, pretendemos no terceiro capítulo realizar, através da metodologia da análise matricial, na perspectiva de investigar as matrizes do processo criativo de Cruz. Para tal, num primeiro momento, elegemos as fontes primárias (roteiros e registro em vídeo dos espetáculos selecionados), para então aplicarmos a metodologia proposta.

Reforçamos que o presente estudo teve como referência o enfoque no trabalho cênico desenvolvido por Cruz, pelo fato de, como foi colocado anteriormente, a sua produção plástica já ter recebido a atenção de pesquisadores e por não ser pertinente à área acadêmica em questão.

1 PERFIL BIOGRÁFICO DO ARTISTA

“A rosa é dor vermelha no meu peito.”

Raul Cruz

1.1 AS PRIMEIRAS EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS

Raul Borges da Cruz nasceu em 15 de fevereiro de 1957, na cidade de Curitiba, capital do Paraná (ver imagem em anexo). Segundo dos cinco filhos de Araci e Ney Borges da Cruz. Foi no convívio familiar, já nos primeiros anos de sua infância, que Raul Cruz teve os primeiros contatos com a religião: o catolicismo, através das idas à Igreja de São Francisco de Paula, e o espiritismo, praticado pelos parentes paternos. Esse primeiro contato com a espiritualidade estará presente ao longo de sua trajetória artística.

Sobre estes primeiros anos de sua infância em Curitiba, Raul Cruz comentaria mais tarde: “Onde eu comecei a vida, era tudo muito cinza”⁸. Frequentemente Cruz usava as cores como metáfora para descrever as fases de sua vida. Neste caso, a cor cinza era a que melhor ilustrava a primeira fase de sua infância, marcada pela bronquite asmática.

A doença de Cruz fez com que sua família se mudasse para Paranaguá, cidade litorânea próxima de Curitiba, cujo clima lhe proporcionava bem-estar. Segundo Cruz, a mudança de cidade apresentaria outras cores para sua infância:

“Até dez anos a minha vida era em preto e branco, a minha memória me traz preto e branco. Quando fui para Paranaguá, deixei tudo para trás. Encontrei a luz e a liberdade. Aí tem cor na minha lembrança. Deixei tudo aquilo e comecei uma infância comum, deixei os mortos no casarão de Curitiba”⁹.

⁸ BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Op. cit., p.03.

⁹ LOPES, Adélia Maria. “Onde a luz se fez para Raul Cruz”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 25 de fevereiro de 1999 (material do arquivo do MAC – Museu de Arte Contemporânea, sem indicação bibliográfica).

Raul Cruz passou ali o final de sua infância e a adolescência. A formação de um vínculo afetivo com esta cidade "iluminada" e "colorida" foi inevitável. Esse reconhecimento por parte do próprio artista, da importância da Paranaguá na sua trajetória, pessoal e artística, é notável nas inúmeras vezes em que Cruz declarou ser um parnanguara e representou a cidade em mostras coletivas de artes plásticas.

Foi em Paranaguá que Raul Cruz potencializou os interesses já despertados em Curitiba nos seus primeiros anos de vida: a religiosidade e a expressão artística. Foi no colégio Leão XIII que Cruz, no ano de 1974, passou a integrar o Movimento de Ação Cristã – MOC. Foi ali, com apenas 17 anos, que Cruz teve sua primeira experiência teatral, escrevendo e encenando a peça *A Busca*, que tratava da questão da marginalidade. Em seguida logo estrearia a *Paixão de Cristo*, um breve relato de três atos, ambas encenadas no Colégio São José. Outra peça realizada ainda em Paranaguá foi *Pensar, por que não?* Um texto curto encenado na escola paroquial do Colégio Leão XIII.

Estes trabalhos iniciais, que em princípio foram motivados pelo desejo de experimentar o fazer teatral, fizeram florescer outras habilidades artísticas já manifestadas na sua infância, como por exemplo, o desenho. Cruz costumava dizer que “desde sempre” desenhou, antes mesmo de aprender a escrever. Segundo o artista, sua habilidade para o desenho era um “dom” natural de sua família: “Foi uma maneira de expressão muito natural para mim. É a mais familiar, a mais antiga. (...) Na minha família todas as pessoas têm mão boa. Meu irmão, o Foca¹⁰, é artista gráfico. Tenho tios e primos que também são artistas. Dizem que não é de sangue, mas é!”¹¹.

Raul Cruz só retornou à capital para cursar a faculdade. Antes disso fez um intervalo na casa da avó materna em Florianópolis. Neste breve período, segundo seu irmão Luiz Alberto Cruz, a religiosidade do lar encontrado reforçaria ainda mais esta característica do irmão. Assim que chegou a Curitiba, Raul Cruz encontrou uma oportunidade para desenvolver outra forma de expressão artística: a dança. É verdade que a dança, assim como o teatro, também fora descoberta anteriormente em Paranaguá. A dança significava para

¹⁰ Luiz Alberto Cruz.

¹¹ “UM artista de múltiplos talentos”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 13 de dezembro de 1992, p. 01.

Cruz também uma nova possibilidade de associar a arte cênica ao tratamento terapêutico. Foi através da dança que Raul Cruz conheceu Agnaldo Trinckel Miranda, que se tornou grande amiga e companheira de trabalho. Foi através de Agnaldo que Cruz conheceu o Ballet Morozowicz¹², escola que ela já frequentava.

Foi ali que conheceu Rocio Infante, com quem, posteriormente, desenvolveu trabalhos na União de Artistas Contemporâneos e Independentes - UAIC¹³ e na Cia das Índias de Teatro¹⁴. Segundo Infante, a primeira participação onde Cruz atuou como bailarino pela Escola foi na coreografia *Summertime*¹⁵, em uma apresentação de final de ano realizada no Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, Teatro Guaíra.

O contato com a dança, com a escola e com a coreógrafa e professora Milena Morozowicz foi decisivo para as reflexões de Cruz a cerca de suas decisões profissionais futuras. Segundo Rocio Infante, a escola era, sobretudo um espaço onde os alunos tinham acesso a um repertório cultural, a informações sobre artes em geral, que naturalmente auxiliavam suas trajetórias artísticas.

Milena Morozowicz logo percebeu no jovem Raul Cruz a habilidade para a dança. Desse respeito e admiração mútua, surgiu um forte vínculo pessoal e profissional. Milena Morozowicz tornou-se uma interlocutora com quem Cruz podia também dialogar sobre seus conflitos pessoais à cerca de sua opção profissional e artística. A fala de Milena ilustra esse difícil momento de Cruz: “[...] emprestei para o Raul um livro do Jung, *Memórias e Reflexões*, para

¹² Tradicional escola de dança fundada por Tadeu Morozowicz, iniciada nas dependências do Clube Thalia. Milena Morozowicz, posteriormente, deu continuidade ao trabalho iniciado por seu pai, falecido no início dos anos 80.

¹³ União de Artistas Independentes Contemporâneos. Cia. de dança formada no início dos anos oitenta, em Curitiba. Faziam parte os coreógrafos Val Folly e Eva Schul, e as bailarinas e coreógrafas Rita Pavão e Rocio Infante, entre outros.

¹⁴ Grupo formado pelo artista em 1988. O nome faz referência à marca de porcelana inglesa, sinônimo de qualidade e refinamento. A primeira montagem foi a peça *Grato Maria Bueno*, que tinha no elenco Jacqueline Daher, Letícia Guimarães, Maria Adélia Ferreira, Emmanuelle Daher e Ridley Raciop.

¹⁵ Coreografia de Milena Morozowicz e música de Gershwin.

auxiliá-lo num momento de indecisão sobre qual rumo seguir, algumas semanas depois me comunicou que iria fazer a Belas Artes”¹⁶.

Assim, foi através de Milena Morozowicz, que Raul Cruz teve contato com os escritos de Carl Gustav Jung que, de certa forma, o levaram a optar pela Academia de Belas Artes. Segundo Luiz Alberto Cruz, o contato com a literatura junguiana, foi fundamental para o autoconhecimento do artista. Foi a partir daí que Cruz passou a compreender sua espiritualidade e aprimorou a sua relação com os sonhos. Entretanto, a relação entre a arte de Raul Cruz e a psicologia junguiana será mais bem abordada na sequência do nosso trabalho.

1.2 O PERCURSO COMO ARTISTA PLÁSTICO

“Colocamos algumas pedrinhas no caminho dele. A princípio não o apoiamos para a carreira de artista, uma profissão em que era muito difícil sobreviver. Mas não teve jeito. Havia um impulso interior muito forte”¹⁷.

As palavras da mãe de Raul Cruz revelam sua incursão na profissão de artista plástico. O primeiro passo nesse sentido foi dado em 1977, com o ingresso de Cruz na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP. Como aluno do curso de pintura, Cruz participou de mostras coletivas voltadas para o público estudantil, onde oportunamente sua produção artística passou a ganhar destaque, à medida que Cruz conquistava alguns prêmios e reconhecimento do público especializado. Este estreitamento entre a produção artística de Cruz e o mercado de artes plásticas, fez com que o artista se afastasse da Escola no terceiro ano do curso de pintura.

Dessa forma, o ano de 1980 marca o rompimento com a Academia e o ingresso ao mercado de trabalho. No entanto, Raul Cruz não deixa de mencionar os pontos positivos do breve período que passou na Escola de Belas Artes: “Durante o Curso de Belas Artes perdi muito tempo com um

¹⁶ MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁷ FERNANDES, José Carlos. “Variações sobre a vida e a morte”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 02 de março de 1999, p. 01.

currículo ultrapassado, lento e desgastante. Aprimorei, no entanto, minha técnica para o desenho”¹⁸.

Além do aprimoramento técnico, Raul Cruz também reconhece a importância da Academia como espaço de convivência com artistas que influenciaram sua produção artística. Foi ali que conviveu com artistas do porte de Leonor Boteri, professora de Iniciação à Pintura a quem mais tarde dedicaria uma tela, e Ivens Fontoura, professor de Composição, que, segundo Cruz, foi quem indicou vários caminhos ainda no seu período de formação. Não podemos deixar de mencionar a importância atribuída a Luís Carlos Andrade Lima, o professor que sempre enfatizou a necessidade do isolamento para o processo de criação. Outro aspecto interessante da EMBAP foi o conhecimento acadêmico de pintores que também acabaram por marcar sua formação, entre eles: El Greco, Picasso, Chagall, Matisse, Poty e Caribé.

A Escola de Música e Belas Artes era, sobretudo um ponto de encontro para a classe artística paranaense. Ali se reuniu uma geração importante para as artes plásticas locais: A Geração Oitenta¹⁹, também conhecida como a Geração Serrote. Este grupo – formado por Cruz e outros jovens artistas – marcou uma nova fase no cenário artístico curitibano, à medida que inaugurou e difundiu linguagens de vanguarda, entre elas a aproximação das artes plásticas ao público em geral.

Uma das mais interessantes características que marcou o Paraná ao longo da década de oitenta foi a formação de grupos artísticos reconhecidos pela pluralidade de expressões. Raul Cruz fez parte de três dos principais grupos deste período, o *Convergência*, o *Bicicleta* e o *Moto-contínuo*.

¹⁸ ARAÚJO, Adalice. “Os iluminados caminhos de Raul Cruz”. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 09 de maio de 1993, p. 07.

¹⁹ A arte dos anos oitenta foi marcada pela pesquisa de formas e materiais, pela pluralidade de linguagens e pela investigação do universo urbano. A tecnologia possibilitou novos meios de manifestação, o que proporcionou aos artistas novos veículos de comunicação para a expressão de sua arte: televisão, o vídeo e o computador. A videoarte, criada no início dos anos sessenta, atinge neste período a maturidade. A performance torna-se um dos instrumentos mais críticos de expressão. Outra forma característica deste momento é a instalação que, até o final da década de 1980, se sobressai como um ponto de convergência entre várias linguagens.

Raul Cruz integrou o grupo denominado *Convergência*²⁰ no ano de 1980 (ver imagem em anexo). Para Cruz e os amigos esta foi a forma encontrada para inserir-se no mercado de trabalho. Desta experiência Raul Cruz ressaltou: “A faculdade não te ensina o mercado da arte. *Convergência* era neste sentido. Queríamos começar a trabalhar profissionalmente”²¹. O grupo concretizou esta experiência através de uma exposição realizada no Museu Guido Viaro, em Curitiba.

A produção do *Convergência* foi registrada no período pelo crítico de arte Sergio Kirdziej, onde o processo de evolução do trabalho de Cruz era ressaltado:

“Das obras imediatamente anteriores, onde Raul Cruz procurava sintetizar a multiplicidade do cotidiano (físico, psicológico, metafísico), até a fase mais recente, observa-se o progresso e a depuração da linguagem e do meio. A cor, elemento mais abstrato que a figura, começa a intervir com mais força expressiva, a Simbologia se estratifica e a planimetria cubista vai se tornando mais coerente e pessoal”²².

Os dois outros grupos posteriores, *Bicicleta* e *Moto-contínuo* (ver imagem em anexo), foram reconhecidos em âmbito nacional, pelo caráter inovador de suas linguagens artísticas. Segundo José Carlos Fernandes, jornalista cultural do caderno G – Gazeta do Povo, “difícilmente um historiador ou pesquisador de arte, ao falar da geração 80 no Paraná e no Brasil, passa batido pela experiência do *Moto-contínuo* e de uma outra mostra, ocorrida um ano antes, mais ou menos com os mesmos participantes e mais alguns – a *Bicicleta*”²³.

Raul Cruz integrou o grupo *Bicicleta* no ano de 1982, junto com remanescentes do *Convergência* e novos artistas, como Denise Bandeira e

²⁰ Juntamente com Aldo Dallago, Denise Roman, Emília Possani Nascimento, Leila Pugnalone, Lúcia Bleggi, Marco Antônio Camargo, Paulo Assis, Péricles Varella Gomes e Susana Garcez de Sá.

²¹ “UM artista de múltiplos talentos”. *Op. cit.*

²² KIRDZIEJ, Sergio. Catálogo de exposição Grupo Convergência, Museu Guido Viaro, FCC, 1980.

²³ FERNANDES, José Carlos. “No jornal, no cartaz e para a História”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 14 de setembro de 2003, p. 03.

Eliane Prolik²⁴ (ver imagem em anexo). Os integrantes lançaram o seguinte manifesto:

“Bicicleta não é postura calada e alienada, nem procura dar pontapés nos ferros de grades antigas e acadêmicas inconsequentemente”.

Bicicleta não é o novo arrogante e nem sequer se propõe a ser novo, ou a agredir e lutar contra o velho. Ela justamente não quer discutir termos. E se ela tiver um espaço vai ser o lugar que lhe couber.

Bicicleta não é manchete contra sistemas, principalmente quando o conceito de sistema é catequético e gasto dentro do senso refratário unilateral. Não está artisticamente na direita conservadora do uso tradicional de materiais e no clássico conceito de criadores. No entanto, reconhece que a procura de uma vanguarda é uma coisa inconsciente, justificável apenas nas primeiras décadas deste século. O termo morreu e restou suas heranças fascistas. O que existe é gente fazendo coisas, sentindo, pensando, produzindo. Oferecendo mesmo que deste verbo faça parte um “embrulho” artístico dirigido remetido por nós artistas, instituições, críticos e *marchands*.

Bicicleta não é um título sem importância, é um nome sem significado próprio, escorregadio, para que o espectador não se agarre a ele.

Bicicleta é a procura do essencial para a sensibilização, a produção e a expressão “²⁵”.

Os artistas promoveram a *Mostra Coletiva de Arte Bicicleta* na Sala de Exposições do Teatro Guaíra. O grupo foi considerado inovador porque utilizou uma linguagem múltipla, interferindo no espaço da exposição como um todo, como por exemplo, a utilização de folhas de plátano para cobrir o chão. O cartaz foi elaborado nesta mesma perspectiva de multiplicidade, uma vez que servia também como catálogo. Para sua ilustração foi utilizada uma foto simulando a Santa Ceia e a frase de *Assim falava Zaratrusta*, de Nietzsche: “Uma palavra no momento oportuno: não me convidaste para partilhar da tua

²⁴ O grupo contava também com Antonio Carlos Schrega, Denise Roman, Geraldo Leão, Leila Pugnali, Luiz Hermano, Marco Antônio Camargo, Mohamed e Rossana Guimarães.

²⁵ ARAÚJO, Adalice. *As novas tendências das Artes Plásticas no Paraná na Década de 80*. Material de acervo do MAC, fevereiro, 1984.

refeição? E aqui estão vários outros que percorreram longos caminhos. Não pretendes, decerto, nutrir-nos com palavras!”²⁶.

A continuidade desta experiência ocorreu já no ano seguinte, em 1983, no evento *Moto-contínuo*²⁷ (ver imagem em anexo). O movimento era constituído, sobretudo por remanescentes do *Bicicleta*: Raul Cruz: Denise Bandeira, Eliane Prolik, Geraldo Leão, Mohamed e Rossana Guimarães. Uma característica bastante importante deste grupo é o fato dos integrantes procurarem dialogar com artistas das artes em geral, não se limitando ao universo dos chamados “ratos de ateliê”.

Importante ressaltar aqui que a proposta deste grupo não está desassociada do movimento levado a cabo por Helio Oiticica que, desde a década de 1960, vinha problematizando os limites da produção de cavalete. Em linhas gerais, esta geração de artistas plásticos brasileiros, a qual Raul Cruz estava inserido, pretendeu extrapolar os limites restritivos da expressão bidimensional e leva-la para um espaço mais adequado à utilização de novos materiais: relevos, sucatas ou “qualquer objeto que possa ser inventado”²⁸.

Segundo Rossana Guimarães, naquele momento o cenário artístico paranaense encontrava-se pouco expressivo. Os eventos mais significativos eram mostras de gravuras alemãs no MAC. Motivados pela necessidade de mudanças, o *Moto-contínuo* teve a iniciativa de dialogar com movimentos culturais de outras áreas diferentes das artes plásticas, como, por exemplo, o cinema e a literatura, conforme ilustra o depoimento de Guimarães: “Vivíamos na Cinemateca²⁹, que era muito boa, e havia uma convivência forte com o pessoal da literatura”³⁰.

Raul Cruz, que ao longo de sua trajetória já havia tido experiência com artes cênicas, sobretudo a dança e o teatro, encontraria nesta nova proposta artística do *Moto-contínuo*, a forma de expressão adequada para expressar sua

²⁶ NIETZSCHE. *Assim falava Zaratrusta*. Catálogo de exposição Mostra Coletiva de Arte Bicicleta, Sala de Exposições Teatro Guaíra, Curitiba, 1982.

²⁷ Expressão latina usada para definir um movimento circular, eterno, inesgotável.

²⁸ GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. RJ: Editora Revan, 1993. p.26.

²⁹ A Cinemateca de Curitiba é um organismo da Fundação Cultural de Curitiba.

³⁰ FERNANDES, José Carlos. “No jornal, no cartaz e para a História”. *Op. cit.*, p. 03.

pluralidade: a *performance*³¹. Alguns anos mais tarde Eliane Prolik recordaria: “A produção do Raul já dialogava com a linguagem cênica”³².

Imbuído deste espírito, Raul Cruz dirigiu a *performance Tatuatua* (ver imagem em anexo), apresentada na abertura da exposição do evento. Inspirada por um texto coletivo escrito pelos integrantes da Moto-contínuo, a apresentação contou com a atuação do ator e bailarino Beto Perna, e serviu como um protesto às ações oficiais exercidas no território das artes plásticas daquele momento.

A experimentação do *Moto-contínuo* interferiu efetivamente no cenário urbano, à medida que seus colaboradores – poetas, músicos, bailarinos, artistas gráficos – atuaram no mesmo evento em espaços diferentes, entre eles a exposição na Galeria da FCC.

A primeira ação, viabilizada pelo poeta e jornalista Reynaldo Jardim³³, que trabalhava no Jornal do Estado³⁴, foi a distribuição do tabloide *Moto-contínuo*, encartado nas páginas do jornal, no domingo anterior a abertura da exposição. A mídia impressa também foi utilizada na veiculação dos “jornais pictográficos”³⁵. Esta criação foi a segunda linha de atuação do movimento.

A terceira intervenção do *Moto-contínuo* foi a colagem de cartazes pelos monolitos da cidade, renovando-os a cada dia durante o período do evento (cerca de 1 mês). A proposta se finalizou com a reunião e exposição de todos os cartazes participantes no último dia do evento. É nítida a utilização de um recurso até então somente utilizado pela publicidade.

Sobre a participação de Cruz na Mostra, a crítica de arte Adalice Araújo identifica na linguagem de Cruz elementos que denotam a manifestação do inconsciente e de seus símbolos no processo criativo:

³¹ “A *performance* associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte”. In PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, p. 284.

³² FERNANDES, José Carlos. “Variações sobre a vida e a morte”. *Op. cit.*, p.01.

³³ Criador do *Anexo*, página do extinto Diário do Paraná, que deu origem ao suplemento *Raposa*, ambos marcos do jornalismo cultural paranaense. Jardim também participou da criação da revista *Sol* e tinha o nome ligado ao *Pasquim*.

³⁴ Periódico publicado em Curitiba.

³⁵ Páginas de jornais impressos são o suporte de desenhos com signos gráficos elaborados pelos artistas.

"Através das múltiplas tendências que afloram na sua fase atual, comprova-se um processo de criação em que o inconsciente é deliberadamente explorado e onde o símbolo e o gestual tornam-se constantes... Na recente exposição junto ao Grupo Moto-contínuo deliberadamente explorou a simplificação e o sentido lúdico usando caracteres vermelhos, simbólicos e sintéticos, que em sua tensão destacavam-se sobre o fundo negro, que contrastava com o suporte branco" ³⁶.

Com o objetivo de divulgar suas obras em artes plásticas, Raul Cruz passou a participar de salões oficiais e mostras coletivas. Em 1981 foi selecionado e premiado no *25º Salão de Artes Plásticas para Novos, 1ª Jovem Arte Sul América/Brasil Sul* e *3ª Mostra de Desenho Brasileiro*. Figurou também no *38º Salão Paranaense* (posteriormente no *40º* e *41º*). O artista costumava dizer que, se por um lado os salões funcionavam como um espaço de veiculação das artes plásticas, por outro se mostravam "dolorosos" pela "estranha presença das comissões julgadoras" ³⁷.

A partir de 1982, Raul Cruz além de participar dos grupos supracitados, também freqüentou cursos de Gravura em Metal e Litogravura no Solar do Barão³⁸, sendo que, no ano de 1984, foi premiado na II Mostra Pan-americana de Gravura Cidade de Curitiba. Sua primeira exposição individual de desenhos foi realizada em 1982, na Galeria de Arte do Centro Cultural Brasil Estados Unidos - CCBEU. Sua segunda individual aconteceu em 1984, na Sede da FCC. A frase "A rosa é dor vermelha no meu peito" ³⁹ expressou o clima da mostra.

A rosa vermelha estará presente na produção plástica e cênica de Raul Cruz. Este símbolo pode ser notado em seus desenhos, pinturas e, sobretudo em uma série de gravuras denominadas por ele de "Litonovelas", que compuseram o álbum *A Rosa* (ver imagem em anexo). Este trabalho teve como proposta seguir a ordem sequencial das histórias em quadrinhos, sob influência

³⁶ ARAÚJO, Adalice. *As novas tendências das Artes Plásticas no Paraná na Década de 80*. Op. Cit.

³⁷ ARAÚJO, Adalice. "Os iluminados caminhos de Raul Cruz". *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 09 de maio de 1993, p. 07.

³⁸ O Solar do Barão é um centro de formação e divulgação da arte em gravura. Faz parte da FCC.

³⁹ CRUZ, Raul. Catálogo de exposição individual, Fundação Cultural de Curitiba, 1984.

do neoexpressionismo alemão⁴⁰. As personagens representadas nesta série de gravuras vivem um triângulo amoroso, passando “[...] por uma série de experiências existenciais para, finalmente, se defrontarem com a única verdade do ser humano: a terrível solidão”⁴¹.

A pintura realizada para a individual na Galeria de Arte Banestado em 1985 fundamentou-se em três pontos: o visual, a realidade e o inconsciente: “[...] Por assim dizer, ele capta o cotidiano através de uma TV a cores que tem o poder mágico de projetar o inconsciente [...] Tratam-se de verdadeiras novelas pintadas [...]”⁴² (ver imagem em anexo).

No ano de 1986, Raul Cruz realizou uma individual de desenho, no Museu Guido Viaro, em Curitiba, e uma individual de pintura no Hotel Dantas, em Paranaguá. Participou também da exposição *A Volta de Ela*, na Sala Bandeirantes de Cultura, em Curitiba. Cruz teve ainda a oportunidade de combinar sua experiência profissional e seu interesse religioso na elaboração dos vitrais *Vida de São Pedro*, para a Igreja de São Paulo e São Pedro, em Curitiba.

Realizou, em 1987, exposição individual de pintura, com a artista Letícia Faria, na Sala de Exposição do Teatro Guaíra. Adalice Araújo considera os dois artistas os grandes representantes da geração oitenta no Paraná: “Eles se mantiveram fiéis ao neoexpressionismo num momento em que a maioria de seus companheiros partiu para o objeto. Foi um período muito rico [...]”⁴³. Cruz começou a interessar-se por linoleogravura neste período, realizando uma série de trabalhos, entre eles, as gravuras utilizadas na programação visual das peças *Grato Maria Bueno*⁴⁴ e *Bruxas de Salém*⁴⁵ (ver imagem em anexo).

⁴⁰ Esta idéia é desenvolvida pela crítica de arte Adalice Araújo, em: ARAÚJO, Adalice. “O Museu da Gravura lança o álbum *Raul Cruz - Linoleogravura*”. *Gazeta do Povo*, Artes Visuais, Curitiba, 05 de abril de 1992, p. 07. Em linhas gerais, o estilo neo-expressionista alemão busca expressar, através de linhas angulosas, deformadoras e nervosas, e de cores contrastantes e puras, as emoções do indivíduo, em detrimento da representação coletiva e generalizada.

⁴¹ ARAÚJO, Adalice. “Os iluminados caminhos de Raul Cruz”. *Op. cit.*, p.07.

⁴² *Ibidem*, p.07.

⁴³ FERNANDES, José Carlos. “Variações sobre a vida e a morte”. *Op. cit.*, p.01.

⁴⁴ Primeira produção da Cia. das Índias.

⁴⁵ Espetáculo dirigido por Marcelo Marchioro, diretor paranaense, para o TCP – Teatro de Comédia do Paraná, Centro Cultural Teatro Guaíra, em 1990.

Raul Cruz fez, em 1988, uma exposição individual de linoleogravuras, juntamente com a artista Everly Giller, na Sala Miguel Bakun, em Curitiba. Participou ainda da Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, no Solar do Barão. A partir destas exposições, Raul Cruz obteve o reconhecimento de suas gravuras, o que o tornou referência desta técnica em Curitiba.

Em 1989, Cruz realizou nova individual de pintura na Galeria de Arte Banestado, em Curitiba. Em 1991, promoveu, juntamente com a apresentação do espetáculo *Foz*⁴⁶, a exposição individual de pintura no hall de entrada do Teatro da Fábrika, também em Curitiba (ver imagem em anexo).

Em 1992, o Museu da Gravura Cidade de Curitiba lançou o álbum *Raul Cruz – Linoleogravuras*, para comemorar os dez anos de atividades do artista como gravador. O álbum é composto por uma série de nove trabalhos de cunho “[...] profundamente autobiográfico [...] segue no ponto de vista iconográfico o roteiro de um diário íntimo existencial [...] já que traça o retrato psicológico que identifica toda a sua geração”⁴⁷.

No mesmo ano, realizou a sua última exposição individual, inteiramente dedicada à pintura. Segundo Cruz, nesta exposição “[...] o caráter místico convive em harmonia com o existencialista, em uma espécie de milagre artístico”⁴⁸. Geraldo Leão, no texto do catálogo da exposição, chamou a atenção para a composição do trabalho realizado:

"Olho para as novas pinturas de Raul, enxutas, pequenas, com grossas molduras e chama a atenção o fato de que todos os quadros, ou quase, são construídos ao contrário da pintura tradicional que se faz por acréscimo de matéria sobre a tela. O Raul constrói suas figuras construindo na realidade o que está a sua volta, para que por contraste a “figura” se apresente pela sua própria falta”⁴⁹.

⁴⁶ Espetáculo da Cia. das Índias de 1991.

⁴⁷ ARAÚJO, Adalice. “O Museu da Gravura lança o álbum *Raul Cruz - Linoleogravura*”. *Op. cit.*, p. 07.

⁴⁸ “UM milagre artístico”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 de junho de 1992 (material do arquivo da FCC, sem indicação bibliográfica).

⁴⁹ LEÃO, Geraldo. Catálogo de exposição individual de Raul Cruz, Casa da Imagem, Curitiba, 1992.

Araújo classifica uma série desta exposição como pós-moderna, complementando que, nestes trabalhos, Cruz recorre a uma espécie de “arqueologia mental” como processo de “análise anamnésica⁵⁰”. Araújo refere-se a duas telas desta exposição, a primeira onde estão representadas três colunas gregas inclinadas em diagonal, e a segunda tela traz implícita a referência a um monumento funerário, que, segundo Araújo, a composição revela a indagação do artista a si mesmo e sua época (ver imagens em anexo).

Mesmo estando com a saúde fragilizada pela doença que o acometia, Raul Cruz procurava, no seu ofício, ânimo para seguir adiante. Com seu falecimento, em abril de 1993, deixou trabalhos inacabados, entre eles, o quadro *A Ponte*, retrato das três personagens masculinas do espetáculo teatral com o mesmo nome (ver imagem em anexo). Em depoimento a Adalice Araújo, Cruz salientou o desenvolvimento do trabalho das artes plásticas em sua vida:

"A necessidade de uma representação plástica da realidade surgiu para mim como a vida, cresci dentro desse processo. [...] Aos 21 anos descobri a cor. Depois de uma formação sólida e autodidática em desenho, desde então, a pintura tem sido uma incessante pesquisa e uma conquista pessoal muito significativa. 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 a um comando estético íntimo e emocionado. Gosto do meu traço rápido, decidido e pesado. A composição, porém, é a chave primeira para a compreensão do meu trabalho, e a gravura o resultado mais representativo do que tem sido a minha procura"⁵¹.

A obra de Cruz caracterizou-se por conter elementos do clima soturno de Curitiba, reportando às névoas das madrugadas frias, com a presença de personagens próprios da cidade, como vampiros e fantasmas. Fernando Bini, professor do Curso de Artes da Universidade Federal do Paraná, destaca este traço de Cruz: “Tanto o Raul Cruz como o Edilson Viriato traduzem para as

⁵⁰ Relativo à reminiscência. Na medicina é a informação acerca do princípio e evolução duma doença até a primeira observação do médico. RODRIGUES, Antonio Paiva. Síndrome ou Doença, Site Para ler e Pensar. Disponível em http://www.paralerepensar.com.br/paralerepensar/texto.php?id_publicacao=15677, acesso em dezembro 2016.

⁵¹ ARAÚJO, Adalice. “Os iluminados caminhos de Raul Cruz”. *Op. cit.*, p.07.

artes plásticas o que Dalton Trevisan retrata na literatura: imagens obscuras, vampirismos, vultos à espreita, climas sombrios”⁵².

Outro aspecto interessante na obra de Raul Cruz é a proximidade estilística com a produção artística de Leonilson, artista plástico que na década de 1980 e início de 1990, obteve grande projeção nacional. Ambos foram expoentes da geração em que despontaram, e utilizaram a linguagem contemporânea de relacionar a autobiografia com o fazer artístico como estética norteadora de suas produções (ver imagem em anexo). Esse aspecto é notado também na forma como os dois artistas expressaram, mesmo que de forma indireta, sua condição frágil de soropositivos em suas obras. Coincidentemente, ambos faleceram em 1993, aos 36 anos, vitimados pela AIDS, no entanto suas obras foram selecionadas posteriormente para mostras sobre a AIDS⁵³.

1.3 O EXERCÍCIO DA LINGUAGEM DA *PERFORMANCE*

Podemos dizer que Raul Cruz, na década de 1980, foi o precursor da *performance*⁵⁴ em Curitiba (ver imagem em anexo). Esta linguagem possibilitava ao artista associar suas experiências de artes plásticas, dança e teatro. Cruz costumava abrir suas exposições, mostras e salões realizando *performances*, onde geralmente atuava como criador e diretor. Nestes eventos, já era perceptível a inclinação de Cruz à linguagem teatral, a qual se dedicaria posteriormente.

⁵² MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p.22.

⁵³ Nos anos noventa se proliferaram as manifestações artísticas envolvendo o tema. No início do segundo semestre de 1993, dois museus curitibanos sediaram exposições praticamente inéditas no país até então, levando-se em conta o assunto escolhido. Elas fizeram parte do projeto *Consciência-Arte-AIDS* que teve como curador o artista plástico Edílson Viriato.

⁵⁴ “O trabalho da *performance art* se vale dos mesmos elementos utilizados nas *performances* brasileiras – a fusão de linguagem, o uso de tecnologia, a liberdade temática, a tonicidade para o plástico e para o experimental. O que vai diferenciar esses trabalhos da *performance art* é o nível de preparação, onde são gerados espetáculos suportados num trabalho de produção e de pesquisa muito mais sólido. As criações resultantes desse processos têm um resultado estético muito mais contundente, aliada a uma exploração temática e a uma formalização que a distinguem de trabalhos de teatro.” Cf. COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 161.

A arte performática no Paraná passou a se desenvolver e conquistou um relativo espaço a partir da década de 1960, à medida que se sintonizava com as linguagens artísticas contemporâneas. Um evento denominado *Encontros de Arte Moderna*, idealizado por Adalice Araújo, foi um dos principais incentivadores da performance regional. O primeiro evento teve sua estreia em 1969, a partir daí, passaram a ocorrer anualmente. Os *Encontros* eram articulados pelos estudantes do movimento estudantil do Diretório Acadêmico Guido Viaro da EMBAP, e ocupavam instituições, espaços alternativos e logradouros públicos.

No ano de 1974 a linguagem da *performance* ganha maior destaque nos *Encontros*. Uma série de ações performática realizadas no evento marcou a cultura regional na década de 1970: uma homenagem a Duchamp, partidas de xadrez, corredor de guarda-chuvas, a peça *Vexation* de Eric Satie (tocada ao piano durante dezoito horas e quarenta minutos em praça pública), modelagens em massa de pão (que foram executadas, assadas e comidas pelos participantes), passeio em grupo pelos bairros. Estas *performances* foram desenvolvidas a luz da proposta artística de Josely Carvalho, com a colaboração de sua irmã, a pianista Jocy de Oliveira.

A década de 1970 curitibana também foi marcada pelo trabalho performático e de criações gráficas de Rettamozo, artista paranaense que participava continuamente no jornal Pólo Cultural, sob a direção de Reynaldo Jardim. Rettamozo participaria posteriormente do primeiro projeto de arte em *outdoors* de Curitiba, que contou também com a participação dos artistas Rogério Dias, Lauro Andrade e outros.

A vertente mais contestatória da *performance* paranaense passou a acontecer efetivamente à margem do circuito oficial na década de 1980. Geralmente eram realizadas por grupos que se organizavam em torno de movimentos que visavam interferir nos espaços urbanos. Entre eles o mais significativo foi o *Sensibilizar*, encabeçado por Sérgio Moura e Jarbas Schünemann. No entanto, é importante lembrar a atuação de Rossana Guimarães e Edílson Viriato nestes exercícios performáticos.

Neste contexto de irradiação da linguagem performática no Paraná é que Raul Cruz desenvolveu seus trabalhos de *performance*, entre elas a já citada anteriormente *Tatuatua*, realizada no evento *Moto-contínuo* em 1983.

Outro trabalho que merece ser citado foi o realizado por Cruz na abertura de sua exposição individual em 1985, na Galeria de Arte Banestado. Nesta ocasião, o artista juntamente com a participação da UAIC, criou uma *performance* “muito teatral, com certa irreverência dadaísta em seu objetivo de chocar o público” ⁵⁵. Segundo Adalice Araújo, a intervenção alcançou o seu objetivo e dividiu opiniões, transformando-se na grande polêmica do ano.

Em 1986, Raul Cruz promoveu outra *performance* para a abertura da exposição *A Volta de Ela*, realizada na Sala Bandeirantes de Cultura, em Curitiba, que teve como tema a figura feminina (ver imagem em anexo). Participavam do evento: Ivan Rodrigues, Luiz Alberto Cruz e Silvio Aurichio. A partir de 1987, Cruz dirige e roteiriza uma série de *performances*: *Os adultos estão loucos* (1987), *Ikebana, a estética do aborto* (1987), *Zenit Polar*⁵⁶ (para a exposição *Pára-raios* de 1989), *Carcará – I* (1989) e *Spirit* (1989).

Estas exposições, onde Cruz realizava suas performances, eram iniciativas de promover uma nova estética contemporânea no cenário cultural curitibano. A exposição *Pára-raios*, cuja duração foi de 1 mês, juntou obras de artistas numa construção a ser demolida. A ideia era criar um espaço alternativo para a mostra de arte, que fosse mais despojada, no que se refere à utilização do espaço e a linguagem artística adotada. Entre os participantes, estiveram presentes alguns nomes de destaque da “geração 80” do Paraná – Eliane Prolik, Laura Miranda, Denise Bandeira, Schwanke, Edgard Cliquet – assim como os jovens artistas Carina Weidle, Rogério Ghomes, Adriana Tabalipa e Glauco Menta.

Como representante das artes cênicas, a *Pára-raios* contou com a participação do dramaturgo, diretor e ator César Almeida. É importante ressaltar que Almeida, da mesma forma que Cruz neste período, contribuiu para o amadurecimento da estética contemporânea nas artes cênicas

⁵⁵ ARAÚJO, Adalice. “Raul Cruz, o vernissage do ano”. *Op. cit.*, p.52.

⁵⁶ Com a Cia. das Índias de Teatro. Participaram desta *performance*: Eduardo Dias, Paulo Daher e Renato Negrão.

paranaense a partir da década de 1980. Almeida fundou a Cia. de Teatro *A Rainha de Duas Cabeças*, em 1982, a partir do trabalho do CPT - Curso Permanente de Teatro (vinculado a ex-Fundação Teatro Guaíra), com a montagem de *Aceitam-se encomendas de vestidos de noiva*.

Este grupo alcançou repercussão junto ao público e à crítica, segundo nos informa Benedito Costa Neto: “Mesclando tudo que seja possível dentro de criterioso processo de estudo, visando a criação de linguagem cênica própria, completamente distinta de outros grupos, a *RAINHA DE DUAS CABEÇAS* vem ao longo desses anos antecipando momentos de pura contemporaneidade teatral, servindo muitas vezes de inspiração para outros grupos”⁵⁷.

Segundo Luiz Alberto Cruz, uma das *performances* realizadas por Cruz nessas exposições, *Ikebana – a estética do aborto* foi a mais representativa. O trabalho teve como referência à estrutura do arranjo floral japonês *Ikebana* e a encenação de um aborto. Foram utilizados três atores em cena, sendo que, nas primeiras apresentações, participaram Beto Perna, Jacqueline Daher e Renato Negrão.

O interesse de Raul Cruz pela expressão teatral deveu-se ao caráter coletivo dessa linguagem, em detrimento da individualidade do processo de criação das artes plásticas, normalmente desenvolvida na solidão do ateliê. A possibilidade de compartilhar do processo artístico com um maior número de pessoas era uma motivação a mais para Raul Cruz. Segundo Foca, Cruz compartilhava da ideia de que “o artista plástico sente-se só em sua reclusão criativa, tendo a necessidade de agregar-se a mais pessoas para novas experiências artísticas”⁵⁸.

Sobre seu envolvimento com a linguagem plástica e cênica, Raul Cruz declarou: “[...] O Teatro me incentiva a pintar e a Pintura me incentiva a fazer teatro – os dois se completam. É como se o quadro fosse um palco e o palco uma grande tela”⁵⁹. Acrescentou, dizendo que nas artes plásticas o trabalho e

⁵⁷ ALMEIDA, César. *O Teatro da Rainha de 2 Cabeças*. Curitiba: C. Almeida, 2003, p. 17

⁵⁸ Luiz Alberto Cruz era irmão de Raul Cruz. Entrevista pessoal realizada para a Monografia: *Raul Cruz, um breve relato biografia*. Curitiba, julho, 2001.

⁵⁹ “Raul Cruz, pintor de almas”. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 24 de abril de 1994, p.01.

as decisões estavam centradas no artista de uma forma tirânica, enquanto que no teatro, era necessário delegar poderes.

No entanto, Foca salienta que as artes plásticas contribuíram no fazer teatral de Cruz, uma vez que esta experiência estimulou o exercício da experimentação. Raul Cruz passou a investir mais na concepção e direção de peças teatrais a partir de 1987. A primeira iniciativa nessa direção foi *Cartas a Pierre Rivière*, onde na construção de algumas cenas, é notável a referência a obras de artistas plásticos como Piet Mondrian.

1.4 A TRAJETÓRIA DE RAUL CRUZ NAS ARTES CÊNICAS

Raul Cruz dedicou-se com mais intensidade às artes cênicas no ano de 1984, quando passou a integrar a UAIC – União de Artistas Independentes Contemporâneos, composta por artistas de diversas formações. O programa do espetáculo *Olha o Delírio* nos dá a medida das propostas desse grupo e enfatiza a necessidade da utilização das várias técnicas de dança e a integração do teatro na dança: “[...] a integração de todos os elementos necessários à realização de um espetáculo, intercambiando as experiências pessoais, bem como criar espaço para novas formas de manifestações sensíveis”⁶⁰.

A UAIC foi fundado em 1982, com a reunião de Dagmar Simek, Rita Pavão e Rocio Infante. O grupo surgiu primeiro com o nome de UBE – União dos Bailarinos Independentes, com a realização da antologia coreográfica *Todas as Danças*. Transformar-se-ia em UAICO – União dos Artistas Independentes Contemporâneos posteriormente, com a integração de profissionais advindos de diferentes áreas, cuja principal criação foi *Operação Dança*. Na sequência, com o afastamento de Rita Pavão, foi assumida definitivamente a sigla UAIC, com a produção do espetáculo *Olha o Delírio*.

A UAIC reuniu artistas oriundos de outras companhias paranaenses, como por exemplo Eva Schul da Fundação Teatro Guaíra, Val Folly da Tríade,

⁶⁰ *Olha o Delírio*. Programa do espetáculo. Curitiba, 1984.

e bailarinos do Centro de Danças Toni Abbott, da ASBAPAR – Associação de Bailarinos do Paraná, do grupo de Rita Pavão, entre outros. Bailarinos e coreógrafos que atualmente se destacam no meio das artes cênicas – Ana Kfourri, Lú Grimaldi e Rosane Chamechi – participaram naquele momento de vários dos espetáculos da Companhia.

Cruz integrou a Companhia como diretor de arte dos espetáculos realizados, embora contasse com a colaboração de seus dois irmãos: Renato Cruz (cenotécnico) e Luiz Alberto Cruz (artista gráfico), que iriam assessorá-lo. Criou a cenografia, o figurino e a programação visual do cartaz para o espetáculo *Olha o Delírio*⁶¹, seu primeiro trabalho profissional nas artes cênicas (ver imagem em anexo). Posteriormente Cruz também assumiu a direção cênica do espetáculo, em sua segunda temporada. Segundo Infante esta experiência foi desafiadora para Cruz, já que era sua primeira atuação nesta função.

Em 1985, Cruz idealizou o cenário, o figurino e a programação visual do cartaz para o Balé *Como três e três são sete*, com direção de Marcelo Marchioro, coreografias de Eva Shul, Lucilene Almeida e Val Folly, e produção da UAIC (ver imagem em anexo). Para Marchioro “[...] o Raul tinha um grande senso estético, dava-me algumas sugestões para o trabalho de cena, e o interessante é que todas as dicas funcionavam. Ele fez o papel de um assistente de direção neste trabalho”⁶². Através da experiência na UAIC, Raul Cruz obteve reconhecimento na área e foi convidado a elaborar o cenário e o figurino para o Balé *Eugenia*⁶³, no TBD – Teatro Brasileiro de Dança, sediado em São Paulo.

Em 1986, o artista voltou a trabalhar em São Paulo, assinando cenário e figurinos de dois espetáculos promovidos no TDB: o Balé Infantil *Criançada*, de Clarisse Abujamra e o cenário e o figurino do espetáculo *Uma Caixa de Outras Coisas*, direção de Antônio Abujamra. Sobre este último espetáculo o diretor comentou: “Fizemos um trabalho muito bonito [...] e Raul foi fundamental”⁶⁴. A troca profissional com Antônio Abujamra motivou Cruz a investir na carreira de diretor teatral, como denota o relato do próprio artista: “[...] estava sempre

⁶¹ Com coreografias de Ana Kfourri, Eva Shul, Luiz Lombardi, Maria Amélia Kastrup, Rocio Infante, Val Folly, músicas de César Camargo Mariano e direção geral de Jorge Monclar.

⁶² MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p. 27.

⁶³ Com coreografia de Val Folly, dançado por Rocio Infante.

⁶⁴ MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p. 27.

acompanhando o trabalho do diretor. Ele é um diretor de primeira categoria, me apoiou e incentivou a começar na carreira”⁶⁵. Letícia Guimarães acrescenta que Abujamra via semelhanças no teatro feito por Cruz e o teatro do polonês Tadeusz Kantor, pela temática e estética utilizada. Posteriormente Abujamra demonstrou o interesse de montar a peça realizada por Cruz em Curitiba – *Grato Maria Bueno* – em São Paulo, no entanto este projeto não chegou a ser concretizado.

Raul Cruz voltou a trabalhar com Marchioro em um projeto realizado em 1987. Mais uma vez, atuando como cenógrafo, figurinista e programador visual do espetáculo *Do outro lado da paixão*, com temporada em Curitiba e em São Paulo (ver imagem em anexo). Neste período, estabeleceu-se um intenso intercâmbio entre artistas paranaenses e paulistas. Segundo Marcelo Marchioro, tanto ele, como Cruz e Val Folly receberam a influência de Abujamra, que os instigava a produzir com qualidade.

Foi neste mesmo ano que Cruz assinou a direção do um espetáculo inteiramente concebido e dirigido por ele: *Cartas a Pierre Rivière*, produzido pela UAIC. A produção estreou em Londrina, mas sua temporada estendeu-se a Curitiba e São Paulo. *Cartas a Pierre Rivière* é uma colagem de textos, tendo como tema a loucura, a solidão, a paixão e a morte, organizados em quatro quadros. Em 1988, Raul Cruz formou a Cia. das Índias de Teatro, cuja primeiro espetáculo – *Grato Maria Bueno* – foi escrito e dirigido por ele. Nesta obra Cruz enfocou o universo feminino através do mito de Maria Bueno, considerada santa em Curitiba.

Paralelamente a suas atividades junto a Cia. das Índias, Cruz também foi responsável pelo cenário e figurino da peça *Levando a vida na flauta*, de Zélia Brandão. Ainda em 1988 participou como diretor cênico, cenógrafo e figurinista do Balé *Extratus em Cinemascope* e professor de Técnica de Montagem Teatral no Curso de Artes Cênicas da PUC-PR.

Em 1989 escreveu e dirigiu a peça *A Ponte* junto a Cia. das Índias de Teatro, que, posteriormente, apresentou-se no II Festival de Teatro de Curitiba e fez temporada no Rio de Janeiro em 1993. Este espetáculo teve como proposta

⁶⁵ “UM artista de múltiplos talentos”. *Op. cit.*, p.01.

enfocar o universo masculino, usando como referência, para vários quadros, a *Via Crucis*. Neste mesmo ano foi responsável pela direção, cenografia e figurino do Balé *Extratus Shopping Show* e dirigiu e criou o figurino para o Balé *Rocio*, de Rocio Infante.

Em 1990, remontou *Grato Maria Bueno*, com a Cia. das Índias de Teatro. Criou a cenografia e a programação visual da peça *As Bruxas de Salém*, com direção de Marcelo Marchioro (ver imagem em anexo). Segundo Marchioro, a cenografia foi um elemento importante na composição do espetáculo, por quebrar com a proposta naturalista de interpretação e caracterização. Por este trabalho, Cruz recebeu o Troféu Gralha Azul⁶⁶. Elaborou o cenário e o figurino, atuando também como assistente de direção na peça *Electra*, dirigida por Beto Meira.

No ano seguinte, Raul Cruz montou o espetáculo *Foz*, inaugurando um espaço alternativo para apresentações em Curitiba: o Teatro da Fábrica⁶⁷. A montagem causou impacto pelo tema abordado – o destino trágico de uma família – e pela forma da encenação proposta por Cruz, cujas influências expressionistas eram claramente perceptíveis. Por este espetáculo Raul Cruz recebeu o Troféu Gralha Azul na categoria realização teatral.

O ano de 1992 foi marcado pela intensa produtividade. Além da exposição individual e do lançamento do álbum de linoleogravuras, Cruz elaborou o cenário, o figurino e fez a assistência de direção de Ulisses Cruz na peça *Nem flor, nem fera*⁶⁸, estreada em São Paulo. Remontou, pela terceira vez, *Grato Maria Bueno*, peça de sua preferência dentre as realizadas na Cia. das Índias de Teatro. Elaborou a cenografia e o figurino para o Balé *Os Sete Pecados Capitais*⁶⁹, montagem oficial do Balé Teatro Guaíra (ver imagem em anexo).

Neste mesmo ano criou o roteiro do espetáculo *Os treze nomes de Picasso* para a UAIC, que não se concretizou devido a problemas de apoio e

⁶⁶ Tradicional premiação do teatro profissional paranaense, organizada pelo Centro Cultural Teatro Guaíra, Sindicato dos Artistas (SATED) e associações de produtores teatrais.

⁶⁷ Atualmente o Teatro da Fábrica está desativado.

⁶⁸ O elenco era formado por Letícia Sabatela e Ângelo Antônio.

⁶⁹ Texto de Bertolt Brecht, música de Kurt Weill e coreografia de Milko Sparenblek.

patrocínio. Trabalhou com Marcelo Marchioro, elaborando o cenário, o figurino e a programação visual da peça *O Fazedor de Teatro* e criou a programação visual para a montagem de *Hamlet*. Marchioro acrescenta que o interesse era de que Cruz elaborasse a cenografia de *Hamlet*, repetindo a equipe de criação de *Bruxas de Salém*, que tinha Tony Silveira fazendo o figurino, mas o artista já demonstrava abatimento no seu estado de saúde, não podendo realizar o trabalho (ver imagens em anexo).

Em 1993, por estar com a saúde debilitada, Raul Cruz contou com o auxílio de amigos na concretização de projetos. Elaborou a cenografia e o figurino para o Balé *O Baile da Maldita*⁷⁰, montagem oficial do Balé Teatro Guaíra (ver imagem em anexo). Remontou o espetáculo *A Ponte*⁷¹, representante paranaense na segunda edição de Festival de Teatro de Curitiba. Nesta peça, ele teve o apoio dos amigos envolvidos no projeto – Beto Perna e Paulo Daher (que assumiu a assistência de direção) – e do companheiro Renato Negrão.

Cruz dirigiu ainda o seu último espetáculo, *A Outra*, com a assistência de Renato Negrão na dramaturgia, e Jacqueline Daher na coordenação de cena. Esta peça foi uma montagem oficial do TCP – Centro Cultural Teatro Guaíra⁷². *A Outra* voltou a enfocar o universo feminino e tinha como objetivo fazer uma homenagem às atrizes locais. Cruz não pôde assistir à estreia de *A Outra*, devido ao estado grave de saúde em que se encontrava. No dia 26 de abril de 1993, em Curitiba, durante a temporada de sua última peça, Raul Cruz faleceu, aos 36 anos de idade, vitimado pela AIDS.

1.5 HOMENAGENS

⁷⁰ Coreografia de Eduardo Laranjeiras, assistência de cenografia de Renato Cruz, supervisão de figurinos de Jacqueline Daher.

⁷¹ Integrantes do elenco: Beto Perna, Paulo Daher e Renato Negrão. Responsável pela coreografia: Rocio Infante. Assistência na produção: Jacqueline Daher.

⁷² O convite partiu do então Presidente do Centro Cultural Teatro Guaíra, Oswaldo Loureiro, pelo resultado obtido em *Foz*.

No ano seguinte ao seu falecimento, Raul Cruz foi homenageado pelo Troféu Gralha Azul – Prêmio Governador do Estado, pelo conjunto de suas obras. Nesta premiação, a atriz Regina Vogue, que interpretou a mendiga Sara Good, no espetáculo *A Outra*, recebeu o Troféu Gralha Azul de Melhor Atriz, e Letícia Guimarães, que fez vários papéis na mesma peça, recebeu o Troféu de Melhor Atriz Coadjuvante. Ambas dedicaram o prêmio a Cruz.

Ainda em 1994, foi realizado o evento denominado *Projeto Raul Cruz*, organizado por Denise Bandeira, Eliane Prolik, Paulo Reis e Renato Negrão, viabilizado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura. O projeto teve como objetivo o levantamento da obra, lançamento de catálogo e retrospectiva de trabalhos do artista. O evento contou com exposição de pinturas e desenhos no Museu Metropolitano de Arte – MUMA, com a mostra de gravuras, no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, com a apresentação do vídeo (até então inédito) *Raul Cruz, Pintor de Alma* de Berenice Mendes, e a encenação do espetáculo *Duplo*, uma coletânea de cenas de espetáculos realizados pela Cia. das Índias de Teatro, sob direção de Renato Negrão, no Auditório Antônio Carlos Kraide.

Em 1997, a Fundação Cultural de Curitiba organizou uma exposição, composta por treze trabalhos, entre eles objetos, desenhos e pinturas, cujo objetivo foi levar ao público o acervo adquirido das obras de Raul Cruz, através de doação da família do artista. Araci Cruz declarou que a doação cumpriu um desejo do filho: “Raul sempre dizia que seu trabalho deveria ser feito aqui em Curitiba, cidade que ele amava. E a gente fica honrado em saber que o nome dele vai ficar perpetuado” ⁷³. No mesmo ano, sua obra participou da mostra *Corpo e Representação*, que o Museu Metropolitano de Arte do Centro Cultural Portão promoveu, reunindo o acervo deste e o do Museu da Gravura, ambos mantidos pela Fundação Cultural de Curitiba.

No ano de 1999, foi realizado outro evento denominado *O Mundo Simbólico de Raul Cruz*, promovido pela Prefeitura da cidade de Paranaguá, composto por uma exposição de gravuras, desenhos e pinturas, cuja abertura foi pontuada pela *performance Votos regro fugit*, criação de Raul Cruz e Renato

⁷³ “OBRAS de Raul Cruz na Sede da FCC”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 04 de janeiro de 1997 (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

Negrão, na casa Monsenhor Celso. Além disso, havia mostra de fotos, vídeos e instalações de cenários das peças dirigidas por Cruz, na Casa da Música. O evento contou também com mesas-redondas para discutir as temáticas *A Arte de Raul Cruz* e *O Teatro de Raul Cruz*, complementadas pela mostra de filmes. Outro marco foi o lançamento do livro *A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*, de Mariza Bertoli. Em sua obra, a autora salientou que Raul Cruz no “enlace entre a plástica e o teatro, colocou em cena personagens imaginados e reais, santos e assassinos, mas, sobretudo, uma profunda compreensão dos dramas íntimos de personagens anônimos que vivem tão perto de nós que passam despercebidos [...]”⁷⁴.

Em 2000, as linoleogravuras de Cruz ilustraram a programação visual de Luiz Alberto Cruz, criada para o espetáculo *À Grega*, de Marcelo Marchioro (ver imagem em anexo). Em 2002, Fabiana Ferreira e Letícia Guimarães, proprietárias do espaço cultural Cia. do Abraço, sediado em Curitiba, inauguraram o Auditório Raul Cruz, no evento *Raul Cruz entre Amigos*.

Estas homenagens foram a materialização do reconhecimento da importância de Raul Cruz para as artes cênicas na sua geração. Sua arte, como procuramos demonstrar neste capítulo, foi inevitavelmente marcada pelo contexto político-social a que estava inserida: a abertura política, o amadurecimento dos movimentos renovadores de arte, o surgimento dos artistas múltiplos, o aparecimento da AIDS.

⁷⁴ LOPES, Adélia Maria. “Onde a luz se fez para Raul Cruz”. *Op. cit.*, sem indicação bibliográfica.

2 A PRODUÇÃO CÊNICA

“Por trás da minha obra existe um pensamento:
o impasse, o abismo;
falo do amor e da morte.”

Raul Cruz

A seguir falaremos sobre os cinco principais espetáculos realizados por Raul Cruz ao longo de sua trajetória: *Cartas a Pierre Rivière* (1987), *Grato Maria Bueno* (1988, 1990, 1992), *A Ponte* (1989, 1993), *Foz* (1991) e *A Outra* (1993). Incluímos também os projetos teatrais *Rio do Corvo* e *A Casa de Bernarda Alba*, que não chegaram a ser realizados.

2.1 UNIÃO DOS ARTISTAS INDEPENDENTES CONTEMPORÂNEOS – UAIC

2.1.1 *Cartas a Pierre Rivière*

Após um ano de ausência do cenário artístico local, a UAIC retornou com a produção de um novo espetáculo em 1987 (ver imagem em anexo). Este breve afastamento deve-se ao fato de que vários de seus integrantes se afastaram da companhia. Assim, *Cartas a Pierre Rivière* demarcou também uma mudança significativa na proposta do grupo:

“[...] O espetáculo deste ano, apesar de contar com alguns artistas que tiveram participação nos trabalhos anteriores da União, nada tem a ver com as realizações anteriores. Mais do que isso, a proposta do Raul favoreceu a percepção da necessidade da UAIC superar as antigas contradições e passar a ser exatamente aquilo que o nome propõe, ou seja: a união de artistas independentes dos mais variados setores e tendências, em torno de propostas que tenham em comum o compromisso com o contemporâneo [...]”⁷⁵.

⁷⁵ NEGRÃO, Renato. Programa do espetáculo *Cartas a Pierre Rivière*, Curitiba, agosto, 1987.

Cartas a Pierre Rivière levou a assinatura de Raul Cruz como autor e diretor. Cruz, que já adquirira o reconhecimento como artista plástico, cenógrafo e figurinista, assumiu a partir daquele momento também a função de dramaturgo e diretor teatral. Este espetáculo foi a estreia de Cruz como artista múltiplo, uma vez que ele escreveu, dirigiu, participou na criação do figurino e concepção gráfica.

O espetáculo foi criado a partir de uma reunião de textos. Alguns deles foram escritos por Cruz, como por exemplo, os inspirados pela leitura da obra de Michel Foucault⁷⁶. Outros foram resgatados de outros autores, elegidos por Cruz pela temática abordada, como por exemplo, a carta de suicídio de Getúlio Vargas.

O jovem Pierre Rivière, personagem central da obra de Foucault, e seus conflitos existenciais levaram Cruz a uma série de reflexões a cerca de si mesmo, que resultaram na produção do espetáculo. Rivière foi tido como um psicopata pela sociedade em que vivia: França do início do século XIX. O jovem cometeu uma chacina (matou a família), foi preso e suicidou-se na cadeia. A partir da análise da carta confissão de Rivière, Michel Foucault realizou um estudo sobre a doença mental e a questão social e moral, problematizando suas causas e procurando situá-la também da perspectiva do doente.

⁷⁶ “Os *new historicists* americanos preferiam focalizar as condições originais dos textos dramáticos que estudavam [...] e atentar particularmente para questões como poder, autoridade e subversão subjacentes a tais textos. Essa atenção pode atribuir-se em grande parte ao teórico francês da cultura Michel Foucault, que inspirou inúmeros teóricos contemporâneos do teatro, sobretudo americanos. Foucault ressalta a difusão e centralidade do poder, ‘não porque ele tenha o privilégio de consolidar todas as coisas sob sua invencível unidade, mas porque é produzido de um momento a outro, em qualquer ponto ou, antes, em qualquer movimento de um ponto a outro’. Há também, conforme saliente Walter Cohen em seu utilíssimo ensaio ‘*Political Criticism of Shakespeare*’ [...] uma clara influência da nova história social francesa da Escola dos *Annales*, que vê todos os aspectos de uma sociedade como inter-relacionados e logra assim buscar pares de fenômenos sociais pouco convencionais para se esclarecerem mutuamente. Por essa razão, observa Cohen, os *new historicists* foram procurar esclarecimentos para os textos dramáticos em outros discursos culturais, todos não literários e muitos nada convencionais: ‘sonhos, festivais populares ou aristocráticos, denúncias de feitiçaria, tratados sexuais, diários e autobiografias, moldes de roupas, reportagens sobre doenças, certidões de nascimento e óbito, prontuários de hospícios”. In: CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro* estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 505.

Cruz, a luz dos estudos de Foucault, considerou a carta-confissão de Rivière "um depoimento lúcido sobre o motivo que o levou a cometer os assassinatos"⁷⁷. Os motivos que o levaram Cruz a eleger Rivière como destinatário de suas cartas foram esclarecidos pelo diretor no texto de apresentação do programa:

"Meu muito caro Pierre,

Por ser tão parecido conosco, por ser tão parecido comigo, porque comungamos todos na dor e no vazio, porque recriamos tudo na nossa infundável tragédia; porque se mergulhássemos como você nessa estranha lucidez a que só temos acesso em pequenos momentos de grande dor ou prazer, sucumbiríamos também à irresistível sedução da paixão e da morte. Porque nossa grande verdade é a solidão e porque nos afastamos da realidade sempre que nos aproximamos de nós mesmos, por isso é que lhe escrevo. Porque como você, ao percebermos que o mundo gira no sentido contrário, indiferente à nossa dor, tomamos atitudes extremas, recriamos abismos. Por ter degolado sua mãe e seus irmãos para lavar a alma de seu pai, pelos seus vinte e um anos de vida terrestre e porque teve uma compreensão tão particular da vida é que lhe escrevo e subscrevo-me,

Sempre seu, Raul".⁷⁸

Quatro temas compunham o roteiro de *Cartas a Pierre Rivière*: a loucura, a solidão, a paixão e a morte. Os textos foram organizados no formato de quatro cartas endereçadas a Pierre Rivière. No início de cada ato, o público tinha contato com o conteúdo de cada carta e, na sequência, acompanhava o desenrolar das ações e coreografias.

Quanto ao desenvolvimento da temática, o primeiro ato era baseado na loucura e correspondia à quarta carta endereçada a Rivière⁷⁹. O segundo ato tratava da solidão e correspondia à terceira carta⁸⁰. No terceiro ato, o tema

⁷⁷ CRUZ, Raul. Catálogo da exposição *Olho* (material de arquivo pessoal, sem notas bibliográficas).

⁷⁸ CRUZ, Raul. Programa do espetáculo *Cartas a Pierre Rivière*. Curitiba, agosto, 1987.

⁷⁹ Cuja coreografia era de Lú Grimaldi, que também participava do roteiro. Grimaldi, atriz e bailarina, fez parte dos primeiros espetáculos da UAIC, mudou-se para São Paulo e, neste período, trabalhava com Antônio Abujamra.

⁸⁰ A coreografia era de Beto Perna e Raul Cruz. Perna era o responsável pela coordenação de produção dos espetáculos da UAIC. Posteriormente, teve a mesma função na Cia. das Índias de Teatro.

tratado era a paixão, correspondente à segunda carta⁸¹. O quarto ato, tendo a morte como tema, correspondia à primeira carta ao jovem assassino⁸².

No que se refere a construção do cenário, Cruz utilizou algumas referências de pinturas expressionistas e surrealistas para a construção de suas cenas. Essa faceta revela o interesse de Cruz em aproximar as duas linguagens: plástica e cênica. São nítidas as sugestões feitas as obras de Piet Mondrian e René Magritte no terceiro ato do espetáculo (tema da paixão).

Importante ressaltar a influência da dança expressionista alemã na produção artística da UAIC. Se por um lado a década de 1920 tenha sido marcada por uma intensa crise econômica gerada pelas agruras da Primeira Guerra Mundial, por outro atravessou um período de febril produção artística. A Alemanha, neste contexto, viu nascer movimentos como a Bauhaus e o expressionismo, que viriam a influenciar a linguagem cênica.

A Bauhaus, fundada e dirigida por Walter Gropius, tinha como proposta unir arte e tecnologia. A produção artística passou a ganhar uma conotação utilitária. O espaço cênico, neste contexto, passou a ser repensado segundo estudos coordenados por Oskar Schlemmer, que visavam problematizar o lugar do corpo humano na forma e no espaço cênico.

O expressionismo, movimento originado pelas artes plásticas, gradativamente absorveu a literatura, o teatro e o cinema. Sua estética sombria e pessimista refletia a angústia de uma geração pós-guerra, fazendo-se notar em todas as manifestações artísticas, inclusive na dança. Neste contexto situamos Mary Wigman⁸³, pioneira da dança expressionista alemã que viria a influenciar a dança contemporânea tal qual a concebemos hoje.

A dança para Wigman significava, sobretudo uma linguagem adequada para expressar os sentimentos, a individualidade, em detrimento das escolas que limitavam o gesto segundo técnicas restritivas, sejam elas provenientes da escola clássica (que buscavam a perfeição do belo), sejam elas de escolas

⁸¹ Com coreografia de Beto Perna.

⁸² O coreógrafo foi Luiz Lombardi.

⁸³ Nascida em Hanover, Alemanha, em 1886, Wigman estudou com Dalcroze e foi aluna e assistente de Laban.

modernas como a Bauhaus (que atribuíam função ao movimento). Dessa forma, a dança, nesta perspectiva de Wigman, era independente e passível de ser associada à linguagem teatral. Segundo Christine Greiner, o mais interessante deste movimento “é o fato de Wigman ter plantado a semente da dança que tangencia a linguagem teatral, devido à carga de dramaticidade e à hibridação de códigos em suas coreografias”⁸⁴.

Segundo Caminada, a descendente mais direta desta corrente foi a coreógrafa alemã Pina Bausch⁸⁵, que, assim como Wigman, também norteou a linguagem cênica de Raul Cruz. Bausch tornou-se um pilar da dança contemporânea por que:

"Associou a violência dos ataques às relações humanas, ao domínio patriarcal predominando entre os sexos, ao pessimismo sobre a postura da sociedade diante do sofrimento de grande parte da humanidade, e os usou sem pudor, com profundo sentido de encenação e em uma proposta onde feridas não cicatrizadas eram reveladas, sublinhando tudo com um admirável elenco de dançarinos-atores para os quais o corpo era mais enfatizado do que o texto, e o silêncio era uma forma de comunicação”⁸⁶.

Sobre a influência de Bausch na produção da UAIC, Rocio Infante comenta que, Bausch e sua linguagem de dança-teatro, foram uma referência para seu trabalho e de Raul Cruz. No entanto, esta influência ocorreu muito mais pela apreciação de seus espetáculos do que pelo estudo aprofundado de sua obra. Esta linguagem contaminou também os espetáculos realizados na Cia. das Índias de Teatro – *Grato Maria Bueno* e *A Ponte* – cuja dramaturgia corporal tinha a intenção de enfatizar o movimento e a dramaticidade. A UAIC pretendia que *Cartas* fosse um espetáculo de dança-teatro.

⁸⁴ GREINER, Christine. *O Teatro NÔ e o Ocidente*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000, p. 83.

⁸⁵ Nascida em Solingen, na Alemanha em 1940 estudou dança e várias outras disciplinas na *Folkswangschule*, de Essen. Em 1958 foi para os Estados Unidos e, na *Juillard School* de Nova York, estudou dança acadêmica e moderna, o que lhe permitiu elaborar um estilo ao qual se incorporassem as duas correntes. Sua ascensão teve início em 1965 e, a partir de 1973, sua personalidade fora do comum se impôs na direção do *Wuppertal Tanz Theatre*. Entre suas obras, podemos citar a sua versão de *Sagração da Primavera*.

⁸⁶ CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999, p. 233.

A montagem de *Cartas a Pierre Rivière* estreou no Festival de Teatro de Londrina. Posteriormente foi apresentado em Curitiba, no Auditório Salvador de Ferrante – Teatro Guaíra, e em São Paulo, na mostra *Novíssimos Diretores – Madame Satã*. Segundo o programa do espetáculo, a ficha técnica de *Cartas a Pierre Rivière* foi composta por:

Argumento e direção: Raul Cruz

Roteiro: Raul Cruz e Rita Gibran

Assistência de direção: Rita Gibran

Cenografia: Luiz Alberto Cruz

Figurinos: Berenice Urban e Raul Cruz

Trabalho corporal: Kátia Drummond

Iluminação: Guilherme Bonfanti

Sonoplastia: Ridley Raciop

Ilustração e programação visual: Luiz Alberto Cruz e Raul Cruz

O elenco: Andréa Neves, Berenice Urban, Beto Perna, Jacqueline Daher, Kátia Drummond, Renato Negrão, Rita Gibran e, posteriormente, participações de Izabelle Daher e Paulo Daher.

2.2 CIA. DAS ÍNDIAS DE TEATRO

A experiência com *Cartas a Pierre Rivière* foi estimulante e contribuiu para que Raul Cruz organizasse seu próprio grupo: a *Cia. das Índias de Teatro*, em 1988. A *Cia.* norteava-se pela: “[...] pesquisa teatral, tendo como característica fundamental a plasticidade das cenas, a densidade dos temas e as interpretações, que fazem com que o ator contenha em si grande carga emocional”⁸⁷.

Segundo Cruz, seu grupo tinha caráter amador: “embora a gente se preocupe em manter a qualidade como se fosse profissional. Fazemos um trabalho de pesquisa de teatro e não temos preocupação de bilheteria”⁸⁸. Ao

⁸⁷ CRUZ, Raul. “Cia. das Índias de Teatro”. *Release* para jornal (material de arquivo pessoal, sem notas bibliográficas).

⁸⁸ “UM artista de múltiplos talentos”. *Op. cit.*, p.01.

recordar a visão de Cruz sobre o papel do artista perante sua arte, Foca salienta que o irmão “era da opinião de que o artista deveria estar envolvido com a sua expressão criadora e não com a questão financeira, para que não compromettesse o resultado, pois, havendo prazer na atividade desenvolvida, o sucesso seria uma consequência natural”⁸⁹.

Segundo essa filosofia, o grupo era amador “por opção ideológica e apaixonada”, pois Cruz pensava que com “[...] a liberdade de pesquisar durante seis meses antes de estrear”,⁹⁰ teria mais espaço para realizar suas propostas. A Companhia era formada por profissionais com ocupações distintas: Renato Negrão era médico, Beto Perna era corretor de seguros, Jacqueline Daher era maquiadora e produtora e Paulo Daher era produtor. As exceções eram Letícia Guimarães e Maria Adélia Ferreira⁹¹ que já atuavam como atrizes profissionais.

O grupo de Raul Cruz segue uma tendência característica do teatro paranaense da geração 80: uma intensa produção de teatro amador, expressiva em termos quantitativos e qualitativos. Segundo Ignácio Dotto Neto e Marta Moraes da Costa, o desenvolvimento do teatro amador em Curitiba ganhou mais ênfase no final da década de 1970. Em 1978, a cidade contava com mais de setenta grupos amadores. Em 1982, trinta grupos se filiaram a subsede da Federação Independente de Teatro Amador do Paraná – FITAP, número que se mantém até o final da década.

Interessante observar a produção de teatro amador fora do circuito da capital paranaense. Em Ponta Grossa, cidade situada a 118 km de Curitiba, era realizado desde 1972 o Festival Nacional de Teatro Amador – FENATA, promovido pela Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. No entanto, o teatro amador de maior destaque no Paraná foi o produzido em Londrina⁹². A qualidade de suas produções alcançou nível quase profissional, a ponto de, em

⁸⁹ MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p. 39.

⁹⁰ HELEINE, Marise. “Apoiar a arte não é favor”. *Trezentinha*, ano 1, n. 02, Curitiba, setembro, 1992, p. 04.

⁹¹ A atriz paranaense participou das montagens de *Grato Maria Bueno* de 1988 e 1990, mudando-se, para o Rio de Janeiro no início dos anos 90. Posteriormente, integra o elenco do *Théâtre du Soleil*, sob direção de Ariane Mnouchkine.

⁹² A cidade, situada no norte do Paraná, se destaca por uma produção teatral diferenciada de outras cidades do estado. Londrina possui, em vários aspectos, maior proximidade com a produção cultural do estado de São Paulo.

1982, o então vice-presidente da FITAP, Nelson de Paula, declarar que esse teatro é “*semi-profissional ou amador marrom*”⁹³.

No final da década de oitenta, sob influência do intenso movimento teatral londrinense⁹⁴ e das edições do Festival de Teatro de Londrina⁹⁵, surgiu o grupo *Bom Bom pra que se Pirulito tem Pauzinho pra se Chupar*. Em 1987, o *Bom Bom* apresentou o espetáculo *Aniversário de Vida, Aniversário de Morte*, destacando-se rapidamente perante o público e a crítica. Em 1988 o grupo apresentou *Périplo, Ideograma da Obsessão*⁹⁶, baseado na obra de Oswald de Andrade. Produziram *Onomatopocket* em 1989. Posteriormente, *Bom Bom* se transformou no *Grupo Armazém de Teatro*, dirigido por Paulo de Moraes. Hoje o grupo, que já alcançou repercussão nacional, está sediado no Rio de Janeiro.

Na década de 1980, o teatro amador ganhou mais credibilidade ainda, favorecidos pela crítica da imprensa local. Esse debate cultural fez com que os grupos profissionais se mobilizassem para superar esta concorrência. César Ribeiro da Fonseca, crítico do período, exaltou a intensa produtividade e qualidade dos grupos amadores: “[...] O melhor do teatro paranaense em 1987 ficou por conta do teatro amador, com montagens inovadoras, interessantes e, paradoxalmente, com um nível ‘profissional’ bem acima da média dos grupos oficialmente tidos como tal”⁹⁷.

⁹³ “Trabalho por amor à arte: Teatro Amador”, *Diário do Paraná*, Curitiba, 6 outubro 1992.

⁹⁴ Grupos como o Proteu e o Delta possuem, neste período, grande produção e repercussão. O espetáculo *ZYDrina*, texto e direção de Nitis Jacon, realização do Grupo Proteu de 1987, recebe 23 prêmios em festivais nacionais e internacionais. Já a peça *Tempo de Loucos e de Bufões*, adaptação do romance de Andrés Recio Beladiez por Nitis Jacon, com assessoria de Alfredo Coelho Torres, produção do Proteu de 1988, se apresenta em todo o país, com exceção do Amazonas, e em vários países da América Latina, além de Portugal e Espanha. A peça *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, com direção de José Antônio Theodoro, produção do Grupo Delta de 1987, fica em cartaz por cinco anos consecutivos, realizando temporada nacional, além de participar de importantes festivais de teatro internacionais.

⁹⁵ O Festival Universitário de Teatro de Londrina completa vinte anos em 1988 e introduz a *Mostra Latino-Americana*, como forma de intercâmbio e troca de experiências com grupos de teatro da América Latina. Nesta edição do festival, reúnem-se grupos da Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Venezuela e Uruguai. O Festival conta com cerca de 2500 participantes, 16 grupos de teatro, 24 peças, 68 apresentações e um público superior a 35 mil pessoas.

⁹⁶ De Paulo Moraes, com Patrícia Selonk e outros.

⁹⁷ FONSECA, César Ribeiro da. “O teatro melhor é o amador”. *Jornal de Artes Cênicas*. Rio de Janeiro, junho 1988.

O reconhecimento do espetáculo *Grato Maria Bueno*, produzido pela Cia. das Índias de Teatro em 1988, confirmou a hipótese da superioridade da qualidade da produção dos trabalhos amadores⁹⁸. Em 1989, a Cia. realizou o espetáculo *A Ponte* que foi o único representante paranaense na Mostra Oficial do II Festival de Teatro de Curitiba⁹⁹, em sua edição de 1993. No mesmo ano, *A Ponte* cumpriu temporada no Rio de Janeiro e recebeu propostas para se apresentar na Europa.

No ano de 1991, *Foz*, outra peça produzida pela Cia. alcançou grande repercussão, sendo “[...] considerada uma das melhores do ano [...]”¹⁰⁰, e recebeu o Troféu Gralha Azul como realização teatral. Na verdade, esta categoria foi criada nesta edição do troféu para premiação desta produção. *Foz* não pôde concorrer nas outras categorias pelo fato da Cia. ser amadora e a premiação ser destinada aos profissionais do Paraná.

2.2.1 Grato Maria Bueno

O primeiro espetáculo produzido pela Cia. das Índias de Teatro, em 1988, foi *Grato Maria Bueno*, que era basicamente encenado por mulheres¹⁰¹ (ver imagens em anexo). Tinha como temática principal o universo feminino e era pontuado pela história do mito regional de Maria Bueno.

⁹⁸ Este espetáculo é considerado pelo ator e pesquisador paranaense Ivan Cabral, integrante da Cia. de Teatro Os Satyros, em seu livro *Cartazes do Teatro Paranaense*, um dos trabalhos mais marcantes dos anos 80, dentro do cenário artístico local.

⁹⁹ Em 1992, por iniciativa de empresários, até essa época não pertencentes ao meu teatral da cidade, é realizado o I Festival de teatro de Curitiba – FTC. “[...] Acima de tudo, o FTC cai como uma luva para o *marketing* utilizado pela Prefeitura, empenhada em vender a imagem de um paraíso terrestre construído graças ao planejamento urbano. Segundo definição dos próprios organizadores, o Festival é uma ‘vitrine do teatro nacional’, mas, na verdade, não passa de uma amostragem teatral do eixo Rio-São Paulo. Apenas em algumas edições são incluídos alguns poucos espetáculos de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul”. In: DOTTO NETO, Ignácio, COSTA, Marta Moraes da. *Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Op. cit., p. 91.

¹⁰⁰ DOTTO NETO, Ignácio, COSTA, Marta Moraes da. *Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Op. cit., p. 161.

¹⁰¹ O elenco era composto por cinco atores: três atrizes representavam as personagens femininas, uma atriz mirim fazia a personagem Maria Bueno criança e um ator fazia a personagem José, soldado que era amante de Bueno.

Maria Bueno, doméstica que viveu em Curitiba no final do século XIX, hoje é um dos maiores ícones da cultura popular paranaense. A obra de Cruz desconstruiu a imagem de "santa milagreira" para revelar outra faceta da vida de Bueno: o papel da mulher comum. Confirma-se mais uma vez a inclinação artística de Cruz, de trazer à tona a condição humana.

A peça foi desenvolvida sem pretensões biográficas, tampouco procurou estruturar-se segundo uma narrativa linear, com início, meio e fim. O drama foi cenicamente construído a partir de fragmentos de textos, com o propósito de representar fatos da vida de Maria Bueno que levaram a sua consagração como santa milagreira. Assim, *Grato Maria Bueno* foi criado por Cruz a partir da colagem de escritos de Ana Hatherly, Cora Coralina, Emily Dickinson, Federico García Lorca e William C. Williams.

O depoimento de Raul Cruz revela a faceta mais profana de Maria Bueno, em detrimento ao mito de santa milagreira: “Temos uma Carmem verdadeira”¹⁰². Frequentemente Cruz apontou as aproximações entre Maria Bueno e Carmem de Bizet: “as duas amaram homens chamados José e por eles foram mortas, vítimas de crime passionai. Mas Maria Bueno foi real [...]”¹⁰³. A imagem de Bueno foi resgatada por Cruz com o propósito de induzir a uma reflexão sobre questões inerentes ao universo feminino: o papel da mulher, seu comportamento, a moralidade, seu lugar na sociedade contemporânea. Mas este aspecto pode ser mais bem visualizado através da poesia escrita por Cruz para o programa do espetáculo:

“Maria Bueno gostava de baile
moça de família não sai com soldado
moça de casa não trai seu amante
santa de casa milagre não faz.
Rosa de pano manchada de sangue
busto de gesso, peito apertado dor de ciúme

¹⁰² HELEINE, Marise. “Maria Bueno & Carmem Realidade e ficção”. *Correio de Notícias*. Curitiba, 02 de agosto de 1992 (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

¹⁰³ *Ibidem* (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

dor de saudade, acordeão, farda surrada
 carmim de passar no rosto
 água de flores, amor mal fadado
 coração paranaense: vestido de noiva
 em mulher mal falada ¹⁰⁴.

Cruz frequentemente utilizava metáforas para expressar a intencionalidade deste espetáculo: “*Grato Maria Bueno* deveria ser uma brisa” ¹⁰⁵. Também era uma característica do artista relacionar a produção de seu grupo, a Cia., ao expectador: segundo Cruz, a peça era “apenas um agradecimento” ¹⁰⁶, e correspondia a sua proposta cênica de aproximar o elenco à plateia através de “gestos, coreografias, pantomimas e poemas retratados como fotos já amareladas, exalando o cheiro de peroba no ar e lembrando o carmim de passar no rosto, num passado que é memória viva, na simplicidade do rito teatral [...]” ¹⁰⁷.

Observa-se nesta peça o diálogo entre a linguagem cênica e plástica. Raul Cruz utilizou como referência principal *A Primavera*, de Sandro Botticelli, além de recorrer a dança e a mímica na elaboração da encenação (ver imagens em anexo).

Grato Maria Bueno teve sua primeira montagem no Teatro 13 de Maio ¹⁰⁸, em junho de 1988. A atuação de cada integrante da Cia. está descrita na ficha técnica do espetáculo:

Direção: Raul Cruz

Elenco: Jacqueline Daher, Letícia Guimarães, Maria Adélia Ferreira, Emmanuelle Daher e Ridley Raciop.

¹⁰⁴ CRUZ, Raul. Programa do espetáculo *Grato Maria Bueno*, Curitiba, agosto, 1992.

¹⁰⁵ MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p.53.

¹⁰⁶ CRUZ, Raul, GUIMARÃES, Letícia. “Grato Maria Bueno”. *Release* do espetáculo *Grato Maria Bueno* (material de arquivo pessoal, sem notas bibliográficas).

¹⁰⁷ *Ibidem* (material de arquivo pessoal, sem notas bibliográficas).

¹⁰⁸ Atual Teatro José Maria Santos, localizado em Curitiba - PR.

Criação do cenário, figurino, sonoplastia e programação visual: Raul Cruz

Coreografia, iluminação e assistência de direção: Beto Perna

Produção: Letícia Guimarães

Grato Maria Bueno, considerado por Cruz o espetáculo mais bem estruturado cenicamente¹⁰⁹, foi remontado por mais duas vezes. A segunda temporada aconteceu em 1990, e foi estreado nos auditórios Glauco Flores de Sá Brito (Mini) e Salvador de Ferrante (Guairinha), ambos do Teatro Guaíra. Esta segunda montagem teve uma alteração no elenco: Eliane Karas substituiu Jacqueline Daher. A terceira temporada aconteceu em 1992, no Auditório Glauco Flores de Sá Brito (Mini) e teve no elenco Jacqueline Daher, Letícia Guimarães, Vanusa Ferlin, Renato Negrão e Talita Horn.

Segundo depoimento de Jacqueline Daher, a intenção de Cruz ao remontar o mesmo espetáculo era realizar uma nova leitura, buscando o essencial. As intenções do artista são confirmadas na sua fala: “Quanto mais essencial o trabalho, mais sintético, mais exposto se sente o autor”¹¹⁰.

Em depoimento concedido à Letícia Guimarães, Antônio Abujamra sugeriu algumas aproximações entre o teatro feito por Cruz e o teatro de Tadeusz Kantor¹¹¹. Esta semelhança apontada por Abujamra pode ser observada a partir das temáticas utilizadas por ambos. Tanto Kantor como Cruz, cada qual em seu contexto, exploraram em suas obras questões da condição humana: a solidão, a loucura, a paixão e, principalmente, a morte. Outra identidade possível é no que diz respeito a estética de suas encenações, onde é nítido o diálogo com as artes plásticas.

Kantor também foi artista plástico antes de decidir-se pelos palcos. Como pintor, reconheceu a influência surrealista nas suas obras, no entanto, duvidou da possibilidade de uma pessoa educada na cultura europeia romper inteiramente

¹⁰⁹ Segundo depoimento de Luiz Alberto Cruz (Foca).

¹¹⁰ BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Op. cit., p. 75.

¹¹¹ Nascido em Wielopole, Polônia, em 1915, Kantor é uma das figuras mais importantes do teatro do século XX, tanto pela contribuição teórica, quanto pela qualidade dos espetáculos que encenou.

com o racionalismo cartesiano. Seus quadros foram exibidos em muitos países, inclusive no Brasil, onde participou da Bienal de São Paulo de 1967.

Kantor formou-se na Academia de Belas-Artes da Cracóvia, onde, posteriormente lecionou de 1948 a 1969. Sua primeira experiência teatral foi com um grupo *underground*, organizado por ele durante a ocupação nazista da Polônia. Em 1955, fundou na Cracóvia o Grupo *Cricot 2*, no qual desenvolveu suas teorias e obteve reconhecimento por seu trabalho. *A classe morta* (1975) e *Wielopole, Wielopole* (1980) figuram entre suas peças mais famosas.

A partir de 1967, Kantor passou a participar também como ator em todas as suas peças, representando a si próprio nos papéis de autor e diretor. Tinha como um dos seus temas preferidos a análise da fronteira existente entre a realidade e a ilusão: “Teatro é sempre ilusão, mas eu faço tudo para afastar essa ilusão” ¹¹². Para tanto, no teatro kantoriano, o ator não representava uma personagem, mas mostrava-se como o indivíduo que era. O pensamento de Tadeusz Kantor ficou registrado em diversos textos, entre eles: *teatro Autônomo* (1956) e *O Teatro da Morte* (1977). A visão de Kantor sobre qual deveria ser o papel do artista, torna-se mais evidente em seu texto *Profissão de Fé*, pronunciado perante o júri internacional quando lhe foi outorgado o Prêmio Rembrandt da Fundação Goethe.

"Permiti-me, Supremos Juízes apresentar-vos meu credo solene, meu desafio e minha provocação. Permito-me recordar-vos que o método fundamental (se posso exprimir-me de maneira tão patética) de meu trabalho é e era a fascinação pela realidade que denominei REALIDADE DO NÍVEL MAIS BAIXO. É ela que explica meus quadros, minhas Embalagens, meus Objetos Pobres e também meus Personagens Pobres, os quais como vários filhos pródigos, retornam na miséria a suas casas natais. Gostaria afinal de aplicar esse método a mim mesmo: Não é verdade que o homem moderno é um espírito que tenha vencido o MEDO... não é verdade... o MEDO existe: o medo diante do mundo exterior, o medo diante de nosso destino, diante da morte, diante do desconhecido, o medo diante do nada, diante do vazio... Não é verdade que o artista é um herói ou um conquistador audacioso e intrépido como o quer uma LEGENDA convencional... Acreditei em mim é um HOMEM POBRE sem armas e sem defesa que escolheu seu LUGAR

¹¹² Extraído do site: <http://www.Dioniso.kit.net/index1.html>.

face a face com o MEDO. Em toda consciência! É na consciência que nasce o MEDO! Eu estou de pé diante de vós JUÍZES SEVEROS MAS JUSTOS eu estou de pé acusado e esmagado em meu MEDO... E há uma diferença entre os antigos dadaístas dos quais me sinto o descendente e eu: Levantai-vos gritava Picabia O GRANDE ZOMBADOR vós sois acusados! E eis minha correção hoje a essa invocação outrora imponente: Sou eu quem é julgado e acusado eu estou de pé diante de vós e necessito procurar razões e provas não o sei de minha inocência ou de minha culpabilidade... Estou de pé, como outrora, como no passado, na escola, em minha classe...e digo: eu e s q u e c i, eu sabia, eu sabia asseguro-vos, Senhoras e Senhores...”¹¹³.

Esta breve síntese da trajetória artística de Kantor já nos dá a medida da proximidade de Cruz a este artista. Semelhança esta que pode ser observada no que se refere à aproximação das artes plásticas e cênicas, a temática desenvolvida por ambos (centrada nos conflitos existenciais humanos) e a formação artística trilhada primeiramente nas artes plásticas, migrando depois para o teatro.

2.2.2 A Ponte

Após ter se aprofundado na temática do universo feminino na peça *Grato Maria Bueno*, Raul Cruz, em 1989, enfocou o universo masculino no espetáculo *A Ponte* (ver imagens em anexo). Este espetáculo partiu de dois conceitos: um da própria palavra ponte e outro do ideograma chinês composto especialmente para o espetáculo pelo Mestre Shinshiti Minowa. A partir destes conceitos, o tema explorado foi o da transição e o triângulo, interpretado por 3 atores.

Raul Cruz voltou a trabalhar com colagem de textos, não seguindo uma narrativa linear. Além de textos de sua autoria, Cruz reuniu fragmentos de obras de Gabriel García Márquez, Gaston Bachelard, Júlio Cortázar, Renato Negrão e do *I Ching, Livro das Mutações*. Segundo depoimento de Raul Cruz, seu trabalho podia ser definido da seguinte forma:

¹¹³ Extraído do site: <http://www.bichoraro.com.br/scripts/materias.asp?Id=113>.

“Quando comecei a pensar na peça, estava às voltas com a concepção do tempo circular. Aprendi que está aí a plenitude da vida, no não existir no antes, agora e depois – e sim um tempo em volta e com ele uma colocação plena do presente. Isto me levou a muitas leituras, discursos e à própria “Ponte”. Ela não tem nem começo, nem fim. Começo e fim dependem do lado em que você se encontra. O que interessa na “Ponte”, é ela em si, a travessia. O que a acompanha que é [...] o abismo que se tem embaixo dos pés, o vão livre. E é isto que marca o trabalho, o vão livre, um conceito um pouco oriental, o conceito zen de equilíbrio, do meio termo”.¹¹⁴

Raul Cruz construiu a encenação utilizando a linguagem da dança-teatro, dando ênfase ao movimento. A construção do espetáculo foi feita a partir de uma cena principal, denominada *A Ponte*. A ideia partiu da sugestão de Rocio Infante, que, havia composto a coreografia desta cena principal sob efeito da leitura da poesia escrita anteriormente por Cruz:

“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

¹¹⁴ GEMAEL, Rosirene. “A intrigante viagem da Cia das Índias”. *Correio de Notícias*, Programe-se, Curitiba, 07 de agosto de 1989, p.01.

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 homens 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 têm 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”.¹¹⁵

As referências simbólicas presentes na peça, além do conceito oriental de equilíbrio, remetiam ao cristianismo (na composição da cena *Paixão de Cristo*) e à mitologia grega (na cena de *O Barqueiro*), sendo que estas duas últimas faziam claramente uma metáfora ao seu estado de saúde. O espetáculo *A Ponte* está inserido num contexto onde a AIDS passa a ser problematizada de várias maneiras, sob discursos muitas vezes opostos e contraditórios:

"A ensaísta americana Susan Sontag, em seu livro *A AIDS e suas Metáforas*, explora variadas leituras sobre a doença. Ao fazer um retrospecto de outras grandes epidemias que atingiram diferentes sociedades no decorrer da história, ela mostra como as doenças já foram vistas: ou como um castigo pessoal ou como um mal coletivo trazido pelo 'outro'. Um pensamento mais conservador, mesmo hoje em dia, está pronto a incorporar algumas dessas metáforas”¹¹⁶.

Por causa da alta incidência de soropositivos no campo artístico, a doença passou a ser discutida e problematizada no campo das artes em geral, sobretudo nas artes plásticas. Assim, artistas soropositivos, procuraram através de sua produção artística, se posicionar e elaborar um discurso mais condizente com sua condição – menos preconceituoso e conservador, mais sensível ao outro lado.

No que diz respeito a forma do espetáculo, Cruz utilizou o recurso de reelaboração de cenas de peças anteriores. Sobre este artifício o artista declarou: “a última lição que eu aprendi foi que você pode repetir as suas cenas, transformar todas as suas peças em uma nova e, mesmo assim, será

¹¹⁵ CRUZ, Raul. Texto integrante do espetáculo *A Ponte*, Curitiba, agosto, 1989.

¹¹⁶ REIS, Paulo. “Imagens soropositivas”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 1º. de dezembro de 1998, p.06.

um espetáculo novo”¹¹⁷. Outro importante elemento na composição de *A Ponte* foi a cenografia elaborada pela artista plástica Eliane Prolík, que, seguindo a estética *zen*, primou pelo essencial através da limpeza e do equilíbrio.

O espetáculo teve a sua estreia no Teatro do Paiol, em Curitiba, fazendo apresentações de segunda à quarta, durante o mês de agosto, oferecendo dias alternativos para os frequentadores de teatro, uma vez que fugia as tradicionais apresentações de final de semana. Sobre esta proposta alternativa, Cruz salientou: “A Cia. das Índias já tem seu público próprio. Se a gente encenar em um galpão, as pessoas irão do mesmo jeito. O nosso, é um teatro muito característico, muito típico, que as pessoas querem ver [...] E quem gosta vai atrás”¹¹⁸. O espetáculo foi também apresentado no mês de novembro, em curta temporada no Auditório Antônio Carlos Kraide.

A peça *A Ponte* foi remontada para o II Festival de Teatro de Curitiba, em 1993, sendo o único espetáculo paranaense no evento. A mudança ocorrida para estas apresentações foi a criação de um novo figurino elaborado por Cruz (na estreia era de Domingos Fuschini) e a diminuição de quadros. Como consequência de convites feitos durante o Festival, a peça realizou temporada no mês de junho, no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, na mostra de teatro contemporâneo. Segundo Paulo Daher, a Cia. das Índias de Teatro foi convidada, posteriormente, para se apresentar com a peça também nos Estados Unidos e Europa. As propostas não se concretizaram, pelo fato do grupo estar abalado com o falecimento de Raul Cruz.

Da ficha técnica consta:

Autoria e direção: Raul Cruz

Assistência de direção: Beto Meira (1ª montagem) e Paulo Daher (2ª montagem)

Coreografia: Rocio Infante / Cenografia de Eliane Prolík

Iluminação de Beto Bruel e Rocio Infante

¹¹⁷ BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Op. cit., p. 39.

¹¹⁸ GEMAEL, Rosirene. “A intrigante viagem da Cia das Índias”. Op. cit., p.01.

Figurino de Domingos Fuschini (primeira montagem) e Raul Cruz (segunda montagem)

Sonoplastia de Adriano Vogue (segunda montagem)

Programação visual de Luiz Alberto Cruz e Raul Cruz

Produção: na primeira montagem de Beto Perna, Renato Negrão e Suzi Albino, e na segunda montagem, de Paulo Daher.

Elenco: Beto Perna, Paulo Daher e Renato Negrão (não sofreu alteração durante as temporadas).

2.2.3 Foz

No ano de 1991, Raul Cruz escreveu e dirigiu o espetáculo *Foz*, voltando-se para a importância do texto dramático, sem perder a preocupação com a plasticidade dos trabalhos anteriores (ver imagens em anexo). *Foz* foi a primeira peça escrita por Raul Cruz, sem a utilização da colagem de textos, contendo uma narrativa de desenvolvimento linear, em torno do tema da espiritualidade. Segundo Jacqueline Daher, a peça foi um desdobramento de *Cartas a Pierre Rivière*, representando um aprofundamento do primeiro espetáculo dirigido por Cruz.

O texto encaixa-se no gênero da tragédia que, segundo Cruz, esta linguagem “[...] eleva o espírito humano, judia, maltrata, mas nos dá ao final um sentido maior para a própria felicidade” ¹¹⁹. A paixão e a morte, o destino e a religião, a família e o sexo, a loucura e os pequenos assassinatos foram retratados na trajetória de uma família constituída por integrantes católicos e judeus e convivia com os espíritos de seus antepassados: “destruo uma família, para que as pessoas pensem na construção” ¹²⁰.

¹¹⁹ HELEINE, Marise. “Foz ou Raul, que bom que você é um chato”. *Op. cit.* (material do arquivo do MAC, sem indicação bibliográfica).

¹²⁰ *Ibidem*, (material do arquivo do MAC, sem indicação bibliográfica).

O autor utilizou fragmentos de memória e referências pessoais na criação do texto. Segundo Foca, a peça foi desenvolvida a partir de acontecimentos que envolveram sua família. O espaço cênico era uma representação da casa da avó materna. Raul Cruz resgatou também passagens da infância ainda em Curitiba, como quando ia com seu irmão Rubens à escola paroquial. Em *Foz*, fazia parte do texto da personagem O. Passos, interpretada por Beto Perna, o seguinte trecho:

“As paredes têm espíritos

As paredes úmidas têm mais espíritos

As paredes úmidas das casas antigas têm ainda mais espíritos habitando nelas.

As paredes úmidas e antigas produzem mariposas enormes, peludas, cheias de um pó que mata os humanos, um pó que cai das asas das mariposas e paralisa os humanos.

Coladas às paredes da igreja, as prostitutas são como a excrescência da dor e do arrependimento.

A hipocrisia do pecado do crente faz, pelas paredes, nascerem putas [...]”.¹²¹

O espetáculo contava a história da família Reyes: Felipe, o marido, católico de descendência espanhola, casado com Esther, de religião judaica, tinha dois filhos, os gêmeos Kive e Miguel, que a irmã de Felipe, Irene, ajudou a criar. Após o nascimento dos filhos, Esther caiu em profunda depressão, sendo necessário chamar sua mãe, Eva Ullman, que trouxe sua inseparável acompanhante Dalila. A peça tem como ápice a morte de um dos filhos e o suicídio de Esther.

O elenco trazia os atores da Cia. das Índias de Teatro: Beto Perna, Izabelle Daher, Jacqueline Daher, Letícia Guimarães, Paulo Daher (que posteriormente foi substituído por Fabiano Amorim) e Renato Negrão. O elenco era também composto por atores convidados: Carmem Jorge, Chiris Gomes, Eduardo Dias, Go Küster, Jeanine Marques, Silvia Natureza (posteriormente substituída por Giovana Soar), Túlio Andrade e a participação de Denise Saporski e Emmanuelle Daher.

O local escolhido para as apresentações de *Foz* foi o Teatro da Fábrica, uma antiga fábrica de fitas e bandeiras chamada *Venske*, que foi adaptada pela

¹²¹ BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Op. cit., p. 39.

Cia. das Índias para a temporada da peça, de junho a agosto de 1991. Posteriormente, o espaço alternativo continuou sendo utilizado para apresentações, tornando-se uma opção de teatro para a cidade. Cruz aproveitou as instalações do lugar e organizou uma exposição individual de suas pinturas. Tanto o teatro, com pequena capacidade da plateia, comportando 30 lugares, como a iluminação, em meio tom criada por Beto Bruel, valorizaram a densidade do clima intimista da peça.

Conforme o programa do espetáculo:

Autoria, direção e cenografia: Raul Cruz

Assistência de direção: Geraldo Braga

Figurino: Raul Cruz e Eduardo Dias

Iluminação: Beto Bruel

Trilha sonora: Raul Cruz , Geraldo Braga e Carlos Careqa¹²²

Sonoplastia: Paulo (Popó) Ferreira e Geraldo Braga

Programação visual: Raul Cruz e Luiz Alberto Cruz

Adaptação e revisão de textos: Renato Negrão

Preparação vocal: Chiris Gomes

Preparação corporal: Eliane Campelli, Eduardo Dias e Silvia Natureza.

Direção de produção: Beto Perna

Produção executiva: Letícia Guimarães

Assim como foi observada a influência do expressionismo nas artes plásticas e na dança, esta corrente estética também vai contaminar o teatro feito por Raul Cruz, sobretudo em *Foz*.

O criador do teatro expressionista é o sueco Strindberg¹²³, que depois de uma fase de naturalismo exacerbado caiu no extremo oposto e passou a

¹²² Apesar do nome de Careqa constar no programa, a música feita para poesia *Cortei o dedo*, de Raul Cruz, não chegou a ser utilizada no espetáculo.

¹²³ “August Strindberg (1849/1912), sueco, nascido em Estocolmo, é conhecido mundialmente como escritor, ensaísta e dramaturgo. [...] Foi isso e muito mais: Homem de letras, novelista,

produzir um teatro simbólico-religioso. Sua influência, pouco observada na França e na Inglaterra, foi grande na Rússia, nos E.U.A e Alemanha, onde o ator Wedekind já havia criado um teatro pré-expressionista, cuja temática principal era a luta dos sexos, cuja característica era a interpretação fantástica de ambientes aparentemente reais.

Podemos apontar como proximidade entre a corrente expressionista e *Foz* o clima intimista e na temática utilizada. A similitude é observada na ambientação do cenário e da iluminação, além do forte conteúdo simbólico e religioso. Assim como Strindberg, neste espetáculo Cruz manifestou o interesse no drama intimista referido ao casal e à família. *Foz* possuía um clima de tensão, pontuada pelas personagens espíritos, que culminava com o desfecho trágico das personagens, o que evidenciava tais características na montagem.

2.2.4 Rio do Corvo

Nos últimos anos da vida de Raul Cruz, o teatro passou a ser também uma possibilidade concreta de continuidade, de futuro. A perspectiva de realizar um espetáculo o motivava a enfrentar as dificuldades e obstáculos que pudessem surgir. Segundo depoimento de Jacqueline Daher, "quando estava mergulhado num trabalho, Raul dedicava-se por completo a ele, não comentando projetos futuros. Mas, devido à situação de saúde em que se encontrava, habituou-se a algo que até então não era característica sua: comentar projetos de espetáculos que tinha interesse em desenvolver"¹²⁴.

Após a realização do espetáculo *A Outra*, a convite do TCP, Raul Cruz tinha a intenção de reunir novamente os integrantes da Cia. das Índias para trabalhar na montagem de *Rio do Corvo*, de sua autoria. *Rio do Corvo* é o nome do rio que estava no caminho que Cruz fazia de Curitiba até a chácara

poeta, pintor, considerado um dos maiores renovadores do idioma sueco, idealizador do "teatro íntimo", que funcionou de 1907 a 1910 e tornou famoso o número 20 da Rua Norra Bantoget, na própria capital do país nórdico. Extraído do site: www.achegas.net/numero/zero/gisalio.htm

¹²⁴ MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p.31.

onde vivia nos últimos tempos, em Quatro Barras, na região metropolitana da cidade.

Segundo Letícia Guimarães, a intenção era abordar, como tema, o que viria após a morte, acrescentando que a estética utilizada seria a sugerida pelos mendigos (como a sujeira da pele, a sobreposição de roupas, a composição de trajes que utilizam) e a indígena (como a criação de uma linguagem própria para o espetáculo, aproximando-se da sonoridade de línguas utilizadas pelos índios, e a iluminação natural, a luz de fogo). Paulo Daher afirma que Cruz já havia comentado com ele sobre a utilização de figurinos indígenas. São pistas que, somadas, indicam a proposta do artista. No entanto, o espetáculo não foi concretizado pelo motivo do falecimento do artista, antes mesmo do início do projeto.

2.3 TEATRO DE COMÉDIA DO PARANÁ - TCP

2.3.1 A Outra

Em 1993, Raul Cruz dirigiu o espetáculo *A Outra*, uma montagem oficial do TCP do Centro Cultural Teatro Guaíra (ver imagens em anexo). O convite da direção deste espetáculo foi feito pelo então presidente do Centro Cultural Teatro Guaíra, Oswaldo Loureiro, que ficou impressionado com o espetáculo *Foz*:

“Ao chegar a Curitiba, assisti a vários espetáculos paranaenses. Um me impressionou imensamente – *Foz* – encenado pela Companhia das Índias de Teatro. Raul Cruz era autor, diretor, cenógrafo e figurinista, além de ter selecionado a sonoplastia do espetáculo. Inesquecível. *Foz* tinha uma atmosfera particular, refletia uma lição de teatro autenticamente do Paraná”¹²⁵.

A Outra voltou a enfocar o universo feminino e tinha como objetivo fazer uma homenagem às atrizes locais, pelo fato de, no ano anterior, o Troféu Gralha Azul não ter tido indicação e nem premiação na categoria de melhor

¹²⁵ LOUREIRO, Oswaldo. Programa do espetáculo *A Outra*. Curitiba, abril de 1993.

atriz. A peça era composta por uma seleção de textos de autores diversos, a maioria deles de Raul Cruz, formando uma sequência de solos, nos quais a proposta principal era mostrar o lado não conhecido, “a outra” forma de ser, tanto da possibilidade de interpretação das atrizes, como das personagens apresentadas.

Dezessete atrizes fizeram parte do espetáculo. Entre elas estavam Cleide Piasecki (na cena *Lê o jornal*, de autoria de Jean Cocteau), Lalá Scremin (em *Não, mãe*, de Raul Cruz), Eliane Karas (em *Fedra*, de Racine), Eliane Campelli (na cena *Irene*, de Raul Cruz, personagem originalmente do texto *Foz*), Cristiane Macedo (em *O Diário de Alina Reyes*, de Júlio Cortázar, com a participação de Renato Negrão na narração do texto *A Distante*), Fátima Ortiz (em *Vingança*, de Raul Cruz), Lena Horn (na cena *A Palhaça*, de Raul Cruz), Rosana Stavis (em *D. Eva*, de Raul Cruz, personagem integrante do texto *Foz*), Marina Machado (em *Preciosa*, de Raul Cruz), Marly Gott (em *Dorzinha Custódio*, de Raul Cruz), Regina Bastos (na cena *Vendedora de maçãs*, de Raul Cruz), Regina Vogue (em *Sara Good*, de Raul Cruz), Patrícia de Borba (em *Elizabeth I*, de Schiller), Letícia Guimarães (em *Maria Farrar*, de Brecht, com a participação de Nena Inoue fazendo a narração do texto) e Raquel Rizzo (na cena *Good Bye Norma Jeane*, de Renato Negrão). Kátia Drumond fez uma participação especial cantando, no papel de Billie Holiday, sendo acompanhada por Grace Torres ao piano.

A atriz Regina Vogue foi convidada por Cruz para participar deste espetáculo por sua atuação em *As Bruxas de Salém*, com direção de Marcelo Marchioro. Raul Cruz elaborou o texto da cena da atriz, descrevendo um fato verídico que presenciou em São Paulo: a história de amor de uma mendiga pelo marido da irmã. Em homenagem ao desempenho de Vogue em *As Bruxas de Salém*, a personagem de *A Outra* teve o mesmo nome, Sara Good. No ano de 1994, o Troféu Gralha Azul – Prêmio Governador do Estado indicou seis atrizes na categoria de melhor atriz, três delas do espetáculo *A Outra*¹²⁶, concedendo três prêmios, entre as vencedoras estava Regina Vogue. Na categoria de melhor atriz coadjuvante, a atriz Letícia Guimarães, que participou de vários quadros do espetáculo, foi a vencedora. O espetáculo foi apresentado no mês de abril, no

¹²⁶ Foram indicadas Marina Machado, Marly Gott e Regina Vogue.

Auditório Glauco Flores de Sá Brito, Teatro Guaíra e não chegou a ser visto, na sua temporada, por Cruz. A ficha técnica contém:

Concepção e direção: Raul Cruz

Dramaturgia: Renato Negrão / Coordenação: Jacqueline Daher

Figurino: Raul Cruz / Iluminação: Beto Bruel / Sonoplastia: Cesar Sarti

Preparação corporal: Rocio Infante

Programa: Luiz Alberto Cruz.

2.4 PRODUÇÃO INDEPENDENTE

2.4.1 A Casa de Bernarda Alba

Cruz interessava-se em dirigir uma outra peça, *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, uma produção à parte da Cia. das Índias. Segundo Jacqueline Daher, após a experiência de *Foz* (1991), Cruz sentiu-se preparado para encenar um texto dramático de outro autor. García Lorca e Raul Cruz apresentavam alguns pontos de proximidade em seus trabalhos. Temas como o amor, a paixão e a morte, são encontrados em textos de Lorca, como em *Bodas de Sangue* e *Yerma* (em que a paixão desencadeia a tragédia), e permeiam o trabalho do artista curitibano, estando presentes, por exemplo, em *Grato Maria Bueno* (com o desenlace trágico da história que se dá através de um crime passionai).

3 ASPECTOS DA PRODUÇÃO CÊNICA

3.1 ANÁLISE MATRICIAL

A Análise Matricial é uma metodologia que visa a análise da matriz criativa do artista, com o objetivo de esclarecer seu processo de criação. Foi elaborada por Rubens José Souza Brito e Jacob Guinsburg em função da necessidade de investigar os processos criativos do dramaturgo Luís Alberto de Abreu. Este trabalho resultou na tese de doutorado *Dos Peões ao Rei: O teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*, defendida na ECA – USP, em 1999.

Elegemos este procedimento como condutor da análise da produção cênica de Raul Cruz. O estudo seguirá os passos indicados por Brito e Guinsburg na metodologia citada: eleição da fonte primária do artista escolhido (a obra artística), destaque dos elementos que o artista usa para criação de sua obra (utilização do método comparativo), formação da matriz criativa com os elementos destacados, determinação dos procedimentos relativos a cada um dos elementos, estabelecimento dos elementos/procedimentos (interceptação de cada elemento com seu respectivo procedimento), e operações entre os elementos/procedimentos (esclarecimento do processo de criação do artista e qualificação de sua obra).

3.1.1 Fonte Primária:

Introdução: Composta pelo conjunto de roteiros ou textos dramáticos e registros em vídeo selecionados para a pesquisa. Desta forma, serão analisados os seguintes espetáculos: *Cartas a Pierre Rivière*, *Grato Maria Bueno* (idealizada em 1988 – a versão utilizada neste estudo é a de 1992, considerada por Cruz a encenação mais amadurecida desta obra), *A Ponte* (criada em 1989 – não contamos com este primeiro registro para estudo, a versão analisada é de 1993), *Foz* e *A Outra*.

3.1.2 Matriz criativa:

Composta por elementos recorrentes no processo de criação e que compõem o conjunto da obra. São eles:

temática	quadros	existencialismo
espiritualidade	memória	duplo
atmosfera intimista	nostalgia	a rosa

3.1.3. Elemento/Procedimento:

Segundo Brito, o procedimento é a ação do artista no uso dos elementos eleitos. Esta ação personaliza o ato criativo, conseqüentemente, o caráter do procedimento é específico: “somente um determinado autor produz daquele modo e não de outro” ¹²⁷. A interceptação do elemento pelo procedimento produz o elemento/procedimento. Segue descrição desta dinâmica:

Temática: Cruz iniciava seu trabalho através de uma temática norteadora. Observamos que os temas escolhidos são recorrentes ao longo de sua produção. Como exemplo, citamos a temática existencialista em *Cartas a Pierre Rivière* e em *Foz*. Em *Grato Maria Bueno* e *A Outra* o que sustentou a dramaturgia foi o feminino. No espetáculo *A Ponte* partiu do masculino (podemos apontar como um contraponto da temática anterior).

Quadros: Raul Cruz não partia de um texto dramático pronto. Iniciava a construção do roteiro nos ensaios. Este trabalho era feito através da composição de cenas, que eram elaboradas entre direção, elenco e equipe de criação, que resultavam em quadros para o espetáculo. Estas células, posteriormente, eram reunidas e ordenadas de acordo com a dramaturgia proposta, sem compromisso com uma narrativa linear.

Existencialismo: Motivado em construir uma obra impulsionada pelas questões essenciais do homem, Raul Cruz concebeu quadros plásticos e

¹²⁷ BRITO, Rubens José Souza. *Análise Matricial: uma metodologia para a investigação de processos criativos em artes cênicas*, São Paulo, 1999, p. 07.

cênicos bastante inquietantes e até mesmo perturbadores, tanto por sua temática, quanto por sua simbologia. Sobre esta questão, Cruz acrescentou: “Eu preciso que seja bonito de se ver, mas não é um trabalho digesto. É mais ácido, mais denso, mais amargo. Com ele eu pretendo mexer com as questões primordiais do ser humano como a vida, a morte e a paixão” ¹²⁸.

Espiritualidade: Em *Grato Maria Bueno*, Cruz utiliza este ícone da cultura religiosa paranaense para investigar o universo feminino. No espetáculo *A Ponte*, o diretor constrói as cenas a partir da *Via Crucis*, da mitologia grega e do *zen*. Em *Foz*, a religiosidade está presente da trajetória trágica dos Reyes, família composta pelo patriarca católico e pela matriarca judia.

Memória: Do período da infância, segundo Foca, Cruz guardou lembranças que mais tarde estariam presentes em montagens, como no espetáculo *Foz*, “[...] o cenário é a representação cênica da casa da nossa avó [...] a história da peça são acontecimentos que remetem à nossa família” ¹²⁹. Sobre o período da infância e adolescência, passado em Paranaguá, Adalice Araújo coloca que as impressões do ambiente familiar, como a religiosidade, seriam tão fortemente conservados, que “as experiências e leituras posteriores não conseguiriam apagar” ¹³⁰.

Duplo: Em *Grato Maria Bueno*, é apresentado o perfil da santa e o outro, o da mulher. No espetáculo *A Ponte*, estava presente na cena e na poesia que gerou a encenação. Em *Foz*, esta questão esteve presente tanto na relação de semelhança entre os componentes da família, como nas personagens espíritos (estes funcionavam como desdobramentos das personagens). Na peça *A Outra*, revelava-se o lado oculto das personagens e do potencial das atrizes.

Atmosfera intimista: As instruções de Cruz, como diretor, durante os ensaios, objetivavam realizar uma forma de fazer teatral intimista, que aproximasse o palco da plateia, criando uma atmosfera de cumplicidade entre os atores e o público, condizente com a sua proposta. Descartava exageros corporais e vocais.

¹²⁸ “UM artista de múltiplos talentos”. *Op. cit.*, p.01.

¹²⁹ MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p.40.

¹³⁰ ARAÚJO, Adalice. “Os iluminados caminhos de Raul Cruz”. *Op. cit.*, p.07.

Nostalgia: a produção cênica foi marcada por uma estética influenciada pelo tom nostálgico, reportando a décadas anteriores aos anos de 1950, quando Cruz ainda nem era nascido.

A rosa: elemento recorrente no trabalho plástico e cênico do artista, presente na composição de cenas dos espetáculos de Raul Cruz.

3.1.4. Operações:

As operações compreendem o estudo das combinações que o criador faz ao usar os elementos/procedimentos que escolhe para criar sua obra. As combinações podem se apresentar de várias maneiras. Segundo Brito:

“Uma delas é a da justaposição. Neste modo, o artista trabalha com os elementos/procedimentos de forma a preservar a identidade de cada um deles. A fusão de elementos/procedimentos é outra possibilidade combinatória. Neste caso, a fusão dos elementos/procedimentos gera um novo elemento/procedimento. A inclusão/exclusão de elemento(s) /procedimento(s) também ocorre frequentemente. Ao incluir ou excluir um elemento/procedimento o artista diferencia esta obra em relação às suas demais produções”¹³¹.

As relações entre os elementos/procedimentos podem dimensionar, por exemplo, a intensidade e o modo com que estes componentes são utilizados. De acordo com a metodologia utilizada, daremos sequencia ao estudo, através da operação da justaposição, que nos parece a mais apropriada para o entendimento do processo criativo de Cruz.

Os dois primeiros elementos que vamos justapor são a temática e os quadros. Ao iniciar um trabalho, Raul Cruz construía sua dramaturgia a partir do processo de trabalho. Elegia um tema como referência e a partir deste tema, durante os ensaios, elaborava o roteiro e acrescentava textos que compunham as cenas. Não adotava uma estrutura linear, com início, meio e fim. Criava quadros, que somados, compunham o espetáculo. O roteiro era finalizado

¹³¹ BRITO, Rubens José Souza. *Análise Matricial: uma metodologia para a investigação de processos criativos em artes cênicas*. Op. cit., p. 07.

durante o processo de trabalho e, posteriormente, o material era organizado e documentado por Renato Negrão.

Durante a formulação do texto, às inclusões de escritos próprios e de Negrão, Cruz somava obras de autores que complementavam sua ideia principal, como García Lorca e Emily Dickinson, por exemplo. Para o artista, a colagem de textos era a “[...] maneira mais fácil de se começar a fazer teatro”¹³². A exceção desta forma de trabalho – colagem de textos próprios e de outros autores – se deu em *Foz*, de 1991, primeiro texto dramático inteiramente escrito por ele, com o auxílio de Negrão, contendo uma fábula de início, meio e fim – mas guiado por um tema principal e construído através de quadros.

O processo de montagem para Raul Cruz já era iniciado nos ensaios práticos, no contato com o elenco selecionado¹³³ e a equipe envolvida para a elaboração do espetáculo. Uma vez clara a sua proposta para o espetáculo, através da temática, Cruz ia moldando as cenas, construindo os quadros com a colaboração do elenco que, para ele, era uma fonte de inspiração. Foca acrescenta que o irmão criava sob medida uma personagem, de acordo com o ator que iria interpretá-la, “... ele criava a personagem pensando na pessoa que iria fazê-la, sabendo que ela estaria à vontade para representá-la”¹³⁴.

A justaposição da memória e existencialismo, constatamos que a produção cênica de Cruz marcou o panorama da cultura do estado por ser um trabalho artístico com forte traço autoral. Esta característica tornou-se presente na utilização de lembranças pessoais e temas existenciais que o inquietavam, como o amor e a morte. Sobre o conteúdo de seus trabalhos cênicos, Cruz declarou: “é uma época de fugir de se questionar, de empobrecimento da consciência humana [...] tem que mergulhar fundo [...] Não me importo de ser o chato, de fazer as pessoas se preocuparem e que até digam: tinha que ter um para falar de morte...”¹³⁵. A inquietação do público advém do fato de sua obra

¹³² “UM artista de múltiplos talentos”. *Op. cit.*, p.01.

¹³³ Importante ressaltar que a escolha do elenco, assim como do restante do grupo era feita segundo critérios subjetivos do diretor, que contemplava pessoas próximas a ele, não necessariamente profissionais.

¹³⁴ MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. *Op. cit.*, p.45.

¹³⁵ HELEINE, Marise. “Foz ou Raul, que bom que você é um chato”. *Correio de Notícias*, Néon, Curitiba, 28 de julho de 1991 (material do arquivo do MAC, sem indicação bibliográfica).

propor uma reflexão mais aprofundada sobre a vida e o ser humano. Esta característica lhe valeu o atributo de “pintor de almas”, expressão utilizada para intitular um vídeo-documentário sobre Cruz, realizado pela cineasta Berenice Mendes.

A forma encontrada por Cruz para refletir sobre questões existenciais mais amplas a partir de seus conflitos pessoais (característica esta percebida também em sua produção nas artes plásticas), faz com que possa ser considerado um representante da “linguagem de teatro confessional junto à Cia. das Índias, tendência hoje representada pelos diretores Cleide Piasecki e Felipe Hirsch, da *Sutil Companhia de Teatro*”¹³⁶.

Sobre a justaposição dos elementos/procedimentos memória e espiritualidade, observamos que esta operação permeou toda a obra de Raul Cruz, pelo fato de ele ter cultivado forte religiosidade desde a sua infância. Sobre o período que ainda residia em Curitiba, Cruz declarou:

“Eu morava num predinho de quatro andares e a Igreja de São Francisco de Paula ficava distante meia quadra. Era enorme, aberta, com vitrais coloridos, colunas de mármore, imagens de santos. Fazia eco – a vida podia desdobrar-se. Eu achava que ali podia ser a minha casa. A igreja foi para mim a primeira revelação, a segunda seria o espiritismo [...]”¹³⁷.

Em 1985, numa entrevista a Adalice Araújo, Cruz declarou que a sua vontade, na infância, era de ser santo. Mais tarde ele entendeu que o que queria era ser artista: “O que eu sentia é que tinha uma missão que eu interpretava como santidade”¹³⁸. A religiosidade de Cruz foi fortalecida com a

¹³⁶ FERNANDES, José Carlos. “Variações sobre a vida e a morte”. *Op. cit.*, p.01. A *Sutil Companhia de Teatro* foi fundada em 1993 por Felipe Hirsch e Guilherme Weber, com a produção do espetáculo *Baal Babilônia* (1993). Nas palavras do diretor Felipe Hirsch, a *Sutil* “não é apenas um grupo de teatro, é uma companhia de criação. Trabalhamos sempre com a mesma equipe de criação. E desenvolvemos uma pesquisa sobre a memória, que é tema recorrente em todas as nossas criações” (Extraído do site: <http://www.sutilcompanhia.com.br>). Há um pequeno núcleo fixo de atores que inclui Guilherme Weber e Erica Migon, entretanto, apesar de alguns outros atores atuarem em vários dos seus espetáculos, eles não fazem parte de um núcleo fixo: o elenco é constituído para cada trabalho. O trabalho de mais de dez anos da *Sutil Companhia de Teatro* resulta em grande repercussão nacional. Outros espetáculos produzidos pela companhia: *Um Fausto* (a partir da obra de Goethe, produção oficial do TCP – CCTG de 1994), *Estou te Escrevendo de um País Distante* (releitura de *Hamlet*, de William Shakespeare, 1997), *A vida é cheia de som e fúria* (inspirada na obra de Nick Hornby, 2000).

¹³⁷ BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. *Op. cit.*, p. 03.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 05.

proximidade dos avós maternos, que moravam em Florianópolis. Para Foca, que costumava chamar o irmão de “padreco”, Raul Cruz foi bastante influenciado pela avó, que era muito católica.

A religiosidade foi retratada nos trabalhos de Cruz, posteriormente, através da utilização de símbolos ligados à fé cristã na composição de quadros e na construção de cenas. Por exemplo, no espetáculo *Grato Maria Bueno*, é feita referência a esta figura santificada pelo povo curitibano, para abordar questões do universo feminino. A primeira montagem da peça *A Ponte* possuía camisetas com a estampa do Sagrado Coração de Jesus, pintado pelo artista, compondo o figurino e cenas desenvolvidas a partir da *Via Crucis*. Em *Foz*, a família geradora do drama é composta de membros da religião católica e judaica, sofrendo os preceitos da moral judaico-cristã.

Além da religiosidade de caráter católico, outro tema que fez parte da formação do artista, desde a infância em Curitiba, é o espiritismo, oriundo a tradição kardecista da família paterna: “[...] Um dia, um primo, filho da irmã do meu pai, me disse: Tem sessão espírita na casa da Vó e os espíritos baixam lá. Aquilo foi o fim do mundo. Acabou com as minhas possibilidades de ter uma infância normal. Mudou a minha vida”¹³⁹. Cruz frequentava a escola paroquial com seu irmão mais velho, Rubens Cruz. No trajeto, encontravam muitas mariposas coladas nas paredes ou mortas pelo chão. Para Cruz, as mariposas eram a fusão da umidade da parede antiga com os espíritos. Segundo Mariza Bertoli, crítica de arte, foi neste período que Raul Cruz começou a formar o seu repertório simbólico que, posteriormente, permearia sua obra, envolvido pela mística da igreja e pelos segredos do espiritismo. Para o amigo Beto Perna, “O Raul [...] era muito religioso, um misto de cristão com espírita”¹⁴⁰.

A espiritualidade deixou marcas rigorosas em suas obras. Nas telas e nos espetáculos há, por exemplo, a presença de espíritos. Na peça *Foz*, as personagens convivem com fantasmas, antepassados da família. São vivos e mortos ocupando um velho casarão, confrontando-se com desejos reprimidos

¹³⁹ *Ibidem*, p. 03.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 10.

por gerações, mortes, suicídio e um destino trágico definido pelo autor como uma “triste sina” ¹⁴¹.

A partir da justaposição dos elementos/procedimentos duplo e espiritualidade, percebemos que Cruz trabalhou constantemente com estas questões. No espetáculo *A Ponte*, estava presente no texto final: “o homem é o outro do outro, o homem e seu duplo [...]” ¹⁴². Em *Foz*, esta questão esteve presente na relação de semelhança entre os componentes da família e os fantasmas (figuras de antepassados já falecidos).

Na peça *A Outra*, o objetivo foi trabalhar com a complementaridade, revelando o lado oculto da personalidade das personagens. Outra forma de apresentar o duplo foi enfocando a relação de opostos, também bastante presente em sua obra plástica. Sobre esta característica, Adalice Araújo aponta a singularidade do trato com os dramas existenciais, “ele deve ter tido uma formação religiosa muito sólida. Certos trabalhos seus externam este confronto entre o bem e o mal e até sugerem uma autopunição” ¹⁴³. Em 1994, um ano após o falecimento de Cruz, em sua homenagem, foi encenada uma peça que trazia fragmentos de espetáculos da Cia. das Índias, sendo importante ressaltar que esta peça foi intitulada de *Duplo*¹⁴⁴.

Segundo Foca, o texto *O Diário de Alina Reyes*, de Júlio Cortázar, foi muito significativo para o irmão. O texto conta a história de uma mulher que, acreditando ter um duplo, parte em busca do encontro com a outra. Em uma ponte, ela se depara com o seu duplo, uma mendiga. Ao atravessarem a passagem, elas trocam de papel. A referência à passagem, à ponte, é utilizada no espetáculo com mesmo nome. A personagem Alina Reyes foi incluída na peça *Foz*, sendo a mãe da personagem Felipe, o pai da família. A figura da mendiga estava na primeira versão de *A Ponte*, em *Foz* e na peça *A Outra*. O texto *O diário de Alina Reyes*, ainda inspirou uma cena de *A Ponte* (Alina Reyes foi interpretada por Beto Perna), e integrou a peça *A Outra* (a atriz Cristiane Macedo deu vida à personagem).

¹⁴¹ CRUZ, Raul. Programa do espetáculo *Foz*. Curitiba, junho de 1991.

¹⁴² *Idem*. Texto integrante do espetáculo *A Ponte*, Curitiba, agosto de 1989.

¹⁴³ FERNANDES, José Carlos. “Variações sobre a vida e a morte”. *Op. cit.*, p.01.

¹⁴⁴ Com texto de Raul Cruz e Renato Negrão, direção de Renato Negrão e Berenice Mendes.

Sobre a justaposição dos elementos/procedimentos quadros e nostalgia, salientamos que Raul Cruz foi também inspirado por uma nostalgia que se torna clara, por exemplo, na elaboração dos quadros, através de cenários, adereços e figurinos para seus espetáculos. São móveis, objetos, trajes e caracterizações que reportam o espectador há um tempo passado. Sobre este traço de Cruz, sua mãe, Araci Cruz, salienta: “[...] na verdade ele era um nostálgico, um romântico. Ele tinha saudade do que não viveu, de outra época – gostava do *art déco*” ¹⁴⁵.

Da justaposição dos elementos/procedimentos quadros e atmosfera intimista, apuramos que as instruções de Cruz, como diretor, durante os ensaios, objetivavam realizar uma forma de fazer teatral intimista. No que diz respeito à interpretação, a preocupação de Cruz, por exemplo, com o uso da voz, era a de evitar a exacerbação já encontrada nas interpretações da cidade, na época. Sobre esta característica de uso de voz, pode ser destacada a crítica feita por Ricardo Rodrigues, ao espetáculo *A vida de Galileu*, de 1989: “A gritaria no palco ficou por conta dos artistas da terra dos pinheirais. Nunca mudam” ¹⁴⁶. Cruz também se interessava pelo uso do sotaque curitibano em cena, como forma de valorização da cultura local.

Os excessos também eram controlados na linguagem corporal. Letícia Guimarães comenta que Cruz, por exemplo, indicava o mínimo necessário para a realização de um gesto, ao invés da utilização do corpo por inteiro:

“[...] Eu vinha da escola da hiper-expressividade da mímica. Quando o Raul pedia para eu olhar a outra atriz em cena, eu virava o corpo todo para realizar a marca. Ele me indicava diminuir a movimentação e limpar o excesso, para concentrar-me no olhar. Como eu podia realizar a ação com os olhos e a cabeça, não precisava girar o corpo todo” ¹⁴⁷.

Interessado em uma forma teatral própria, Cruz buscava uma forma de interpretação singular para seu grupo e costumava declarar que gostaria de

¹⁴⁵ BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. Op. cit., p.10.

¹⁴⁶ DOTTO NETO, Ignácio, COSTA, Marta Moraes da. *Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Op. cit., p.150.

¹⁴⁷ MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. Op. cit., p.47.

descobrir “[...] uma linguagem que seja só da Companhia das Índias, que seja só nossa”¹⁴⁸.

A justaposição dos elementos/procedimentos quadros e a rosa, mostra que Cruz compôs sua dramaturgia utilizando este elemento. A rosa está presente tanto nos trabalhos plásticos, como no repertório cênico. Não só nos espetáculos teatrais que dirigiu, como também o incorporou na criação de cenários e figurinos para produções diversas. Por exemplo, no cenário e figurino para os Balés *Os Sete Pecados capitais* e *O Baile da Maldita*, do Balé Teatro Guaíra – BTG.

Desta forma, podemos afirmar que Raul Cruz, no breve espaço de tempo em que produziu (cerca de quinze anos, seis deles dedicados à Cia. das Índias de Teatro) e contando com uma produção cênica pequena (dos trabalhos realizados, cinco espetáculos são os mais significativos), construiu uma obra artística, por conter elementos que são constantes, procedimentos singulares e operações que personalizam seu trabalho.

De acordo com a análise realizada, levantamos os principais elementos/procedimentos da produção de Cruz. A seguir, dissertaremos sobre aspectos relevantes observados no processo anterior.

3.2 O ENCENADOR CONTEMPORÂNEO

"Gosto do belo que dói".

Raul Cruz

São várias as características que afirmam Raul Cruz como um encenador¹⁴⁹ contemporâneo. Dentre elas, podemos apontar a linguagem da *performance*, que impregnou a estética de Raul Cruz desde o início de sua

¹⁴⁸ “UM artista de múltiplos talentos”. *Op.cit.*, p.01.

¹⁴⁹ “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição”. Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. *Op. cit.*, p. 128.

trajetória artística. Podemos constatar este aspecto na sua formação: primeiramente nas Artes Plásticas e, depois na sua migração para o Teatro, além da aproximação entre as duas práticas.

Steven Connor aponta a performance como fundamental para o entendimento do teatro na contemporaneidade:

“... as teorias pós-modernas do drama acentuam muito essa contingência da performance; com efeito, Michel Benamou vê a performance como ‘a modalidade unificadora do pós-moderno’. O teatro pós-moderno é muitas vezes datado a partir do surgimento da arte performática na década de 60, com seus *happenings*, espetáculos, dança-teatro, etc”¹⁵⁰.

Ressaltamos ainda, como elementos constantes na obra de Raul Cruz, o uso da narrativa não linear e a utilização de imagens para elaboração das cenas dos espetáculos. Segundo Jacqueline Daher, atriz integrante da Cia. das Índias de Teatro, para Cruz “[...] talvez a imagem viesse antes de qualquer coisa, como dramaturgo era um pintor e vice-versa, isso é fundamental, pois em Raul, não se tem como desassociar uma coisa da outra”¹⁵¹. Observamos que não só a construção das cenas partia de imagens, como também o resultado final é impregnado desse elemento. Connor utiliza a expressão “teatro de imagens” para designar este tipo de encenação:

“O novo teatro de Richard Foreman, Robert Wilson e Lee Breuer, [...] é promovido como um ‘teatro de imagens’, produzido por artistas que ‘excluem o diálogo ou usam o mínimo de palavras em favor de imagens aurais, visuais e verbais que exigem do público formas alternativas de percepção”¹⁵².

Outro aspecto que localiza Raul Cruz na contemporaneidade é a temática fortemente influenciada pelas questões existenciais, presentes também em obras de outros integrantes da geração dos anos 1980¹⁵³. Renato Cohen utiliza a

¹⁵⁰ CONNOR. Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do Contemporâneo*. Op. cit., p. 111.

¹⁵¹ MAFRA, D. *Raul Cruz, um breve relato biográfico*. Op. cit., p. 45.

¹⁵² CONNOR. Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 112.

¹⁵³ “A diversidade é o principal aspecto do teatro brasileiro dos anos 80. O período se caracteriza pela influência do pós-modernismo movimento marcado pela união da estética tradicional à moderna. O expoente dessa linha é o diretor e dramaturgo Gerald Thomas. Montagens como *Carmem com Filtro*, *Eletra com Creta* e *Quartett* apresentam um apuro técnico inédito. Seus espetáculos dão grande importância à cenografia e à coreografia. [...] Em

expressão “*no future*” para denominar esta geração. Segundo Cohen: “Vivemos a era em que o capitalismo entra na sua fase terminal¹⁵⁴ e o comunismo burocrático se mostra cada vez mais paquidêmico e podre”¹⁵⁵. O autor aponta ainda “os ferozes mecanismos da mídia” como agentes da “pasteurização” de movimentos estético-filosóficos, e essa “pasteurização” é a responsável por “arrasar” qualquer tentativa de resistência cultural. A consequência desta crise estimula reflexões profundas nestes artistas sobre o indivíduo na sociedade atual, o ser humano e suas questões primordiais, reflexões constantes na produção contemporânea.

Bastante influenciado por Foucault, Cruz elege personagens, como Pierre Rivière e Maria Bueno, para refletir sobre questões do indivíduo oprimido pela massificação social. Se em *Cartas a Pierre Rivière* Cruz vê nos assassinatos cometidos pela personagem uma metáfora para refletir sobre o indivíduo e o coletivo, em *Grato Maria Bueno*, em vez de reforçar o perfil da “santa milagreira”, o artista mostra a imagem da mulher comum, desmistificando a construção histórica do ícone religioso.

Além das questões existenciais, outro ponto relevante à temática de Raul Cruz é o referente às minorias sociais. Questões do feminino, homossexualidade, AIDS, marginalização, exclusão social, permeiam os espetáculos de Cruz. Vale lembrar que a arte contemporânea, desde o começo dos anos oitenta, refletiu crítica e artisticamente as relações entre as culturas hegemônicas e periféricas, a estética das massas e a produzida pelas minorias.

Raul Cruz interessava-se em realizar uma obra identificada com o seu tempo e lugar. Em *Grato Maria Bueno*, por exemplo, temas e referências da

1987 – A atriz performática paranaense Denise Stoklos desponta internacionalmente em carreira solo. O espetáculo *Mary Stuart*, apresentado em Nova York, nos Estados Unidos, é totalmente concebido por ela. Seu trabalho é chamado de teatro essencial porque utiliza o mínimo de recursos materiais e o máximo dos próprios meios do ator, que são o corpo, a voz e o pensamento”. In: <http://geocities.yahoo.com.br/vinicrashbr/artes/teatro/teatronobrasil.htm>.

¹⁵⁴ “A expressão ‘capitalismo terminal’ é de uso corrente e alude tanto à decadência desse sistema que se fragiliza cada vez mais diante da relação absurda entre Primeiro e Terceiro Mundos (se houver moratória em massa todo o sistema se quebrará), quanto às populações que estão à margem do consumo, e que ingressam na sua fase terminal”. Cf. COHEN, Renato. *Performance como Linguagem. Op. cit.*, p. 152.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 152.

cidade foram utilizados. Assim como na peça *Foz*, que foi definida por Renato Negrão¹⁵⁶ como “a curitibaníssima viagem de Raul Cruz”¹⁵⁷.

Tendo o interesse de desenvolver esta linguagem própria, Cruz construiu um senso estético apurado em sua trajetória, que foi sendo aperfeiçoado na prática das artes plásticas e no trabalho cênico. O seu apuro estético se traduzia na composição das cenas que primavam pelo belo, independente do tema abordado ser pesado ou mórbido. Cruz objetivava tocar o público falando de assuntos fundamentais, mas buscava uma forma própria, “queria o belo que dói”¹⁵⁸.

3.3 O TEATRO DE RAUL CRUZ E A TEORIA JUNGUEANA

“O homem não possui poderes criadores, mas é, antes, possuído por eles”.
Jung

Como foi abordado no primeiro capítulo, o contato de Raul Cruz com a teoria analítica de Carl Gustav Jung foi decisivo nas suas escolhas pessoais e artísticas. Devido a essa aproximação do artista a esta vertente, pretendemos aqui refletir sobre sua produção sob a luz da psicologia jungueana.

Segundo Nise da Silveira: “Do ponto de vista jungueano a psicologia pessoal do artista poderá esclarecer certas características de sua obra, mas não a explicará”¹⁵⁹. Desta forma, ao propor uma breve reflexão da obra de Raul Cruz sob ponto de vista desta teoria, temos a intenção de esclarecer alguns aspectos que marcaram sua produção, para uma melhor assimilação do conteúdo exposto.

Em várias declarações, Raul Cruz comentou: “Posso afirmar que sempre tive, desobstruído, o canal que traz à tona a compreensão típica do

¹⁵⁶ Ator e escritor, companheiro de vida de Cruz e integrante da Cia. das Índias de Teatro.

¹⁵⁷ NEGRÃO, Renato. “Foz a Curitibaníssima viagem de Raul Cruz”. *Correio de Notícias*. Material de acervo do MAC – sem notas bibliográficas, Curitiba, 25 de agosto de 1991.

¹⁵⁸ BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. *Op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁹ SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 161.

inconsciente¹⁶⁰, onde todos os sentidos se fundem para facilitar a absorção da vida pela maneira mais direta: a estética”¹⁶¹. A ligação entre inconsciente e arte esteve clara para Cruz desde cedo.

Glauco Ulson salienta que as obras de arte possuem uma característica que as difere de outros produtos do inconsciente: o fato de provocarem uma apreciação estética singular. E acrescenta “Quanto mais incomum ou rara ela é, quanto maior sua capacidade de sobreviver como algo de valor reconhecido pela coletividade, tanto mais será considerada uma obra de arte”¹⁶².

De acordo com a psicologia analítica, o artista é “um homem coletivo que exprime a alma inconsciente e ativa da humanidade”¹⁶³. Na criação artística podemos observar que a obra não é um produto do ego do artista, mas ele funciona como mediador entre o seu inconsciente e o resultado final. De acordo com Silveira, no processo da criação: “o artista mergulha até as funduras imersas do inconsciente. Ele dá forma e traduz na linguagem de seu tempo as intuições primordiais e, assim fazendo, torna acessível a todos as fontes profundas da vida”¹⁶⁴.

O artista não domina o ímpeto da inspiração que por ele é tomado. Obedece e executa, “sentindo que sua obra é maior que ele e, por este motivo, possui uma força que lhe é impossível comandar”¹⁶⁵. Em depoimento a Adalice Araújo, Cruz ressaltou esta característica em seu processo de trabalho: “Quando trabalho, estou em uma espécie de êxtase criativo e a interferência de uma pessoa pode significar o fim de uma tela ou de um desenho”¹⁶⁶.

Para a criação artística é necessário que haja permeabilidade entre consciente e inconsciente, possibilitando que os processos em curso no inconsciente sejam apreendidos e moldados pela consciência, através da

¹⁶⁰ “Poder-se-á representar a psique como um vasto oceano (inconsciente) no qual emerge pequena ilha (consciente)”. SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra. Op. cit.*, p. 71.

¹⁶¹ ARAÚJO, Adalice. “Os iluminados caminhos de Raul Cruz”. *Op. cit.*, p.07.

¹⁶² ULSON, Glauco. *O Método Junguiano*. São Paulo: Ed. Ática, 1988, p. 43.

¹⁶³ SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra. Op. cit.*, p. 161.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 161.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 157.

¹⁶⁶ TRINDADE, G. *Raul Cruz: seus caminhos*. Monografia. Graduação Educação Artística – Universidade federal do Paraná, Curitiba/PR, 1996, p. 12.

mediação. Além da inspiração, que é a sintonia com o inconsciente, é fundamental a participação da imaginação criadora. A imaginação criadora está ligada às imagens e ideias arquetípicas.

Os arquétipos são possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas intuitivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma. O arquétipo funciona como um nódulo de concentração de energia psíquica. Quando esta energia, em estado potencial, atualiza-se, toma forma, então teremos a imagem arquetípica.

Na obra de Raul Cruz, as imagens arquetípicas estão diretamente ligadas ao universo religioso, reflexo também de sua formação familiar. Temas e símbolos cristãos, referência à doutrina kardecista, imagens mitológicas, compuseram seus espetáculos. Segundo Ulson, Jung viu a função religiosa como algo constitutivo da alma humana, como uma força pertencente à própria estrutura da psique e impossível de ser erradicada. E complementa:

“Quando Jung se refere à religião, percebe-se como um corpo de ideias e símbolos que veicula vivências psíquicas profundas. Dedicou grande parte de sua vida tanto ao estudo desses símbolos como à vida de santos, poetas e místicos. Reconheceu o valor inestimável desses indivíduos para a estruturação de uma sociedade, vendo, nessas personalidades, mediadores entre a consciência coletiva e o mundo dos arquétipos”¹⁶⁷.

Conforme a teoria jungueana, os sonhos são pontes importantes entre processos conscientes e inconscientes. Comparado à nossa vida onírica, o pensamento consciente contém menos emoções intensas e imagens simbólicas. Os símbolos oníricos frequentemente envolvem tanta energia psíquica, que somos compelidos a prestar atenção neles.

Para Jung, os sonhos desempenham um importante papel complementar ou compensatório. Os sonhos ajudam a equilibrar as influências variadas a que estamos expostos em nossa vida consciente, sendo que tais influências tendem a moldar nosso pensamento de maneiras frequentemente inadequadas à nossa personalidade e individualidade. A função geral dos

¹⁶⁷ ULSON, Glauco. *O Método Junguiano*. Op. cit., p. 42.

sonhos, para Jung, é tentar estabelecer a nossa balança psicológica pela produção de um material onírico que reconstitui equilíbrio psíquico total.

Segundo Jung: “O sonho é uma auto-representação espontânea, sob forma simbólica, da situação do inconsciente” ¹⁶⁸. Os sonhos foram fonte de inspiração para Cruz em muitos momentos. Segundo Foca, para Cruz, os sonhos eram valiosos ensinamentos e fonte de inspiração, inclusive, vários dos trabalhos cênicos e plásticos elaborados pelo artista são imagens ou lembranças oníricas. Ao observarmos os trabalhos plásticos e cênicos de Raul Cruz, constatamos que a sua obra caracterizou-se por conter elementos soturnos na composição das imagens, com a presença de personagens que fazem parte do universo mítico da cidade de Curitiba, como vampiros e fantasmas. São imagens obscuras, vultos à espreita, climas sombrios.

Constatamos também que a temática existencialista, os questionamentos a respeito da vida e da morte, as angústias e os tormentos derivados das aflições pessoais contribuíram para a exploração das imagens sombrias na obra de Cruz. Mas, ao nos depararmos com o conceito de Sombra, um dos arquétipos que constituem a Psique¹⁶⁹, nos aproximamos melhor destas imagens arquetípicas representadas nas telas e nos palcos por Cruz. Podemos dizer que Raul Cruz estava mergulhado em sua Sombra.

Para Jung, a Sombra é o centro do Inconsciente Pessoal¹⁷⁰, o núcleo do material que foi reprimido da consciência. A Sombra inclui aquelas tendências, desejos, memórias e experiências que são rejeitadas pelo indivíduo como incompatíveis com a Persona¹⁷¹ e contrárias aos padrões e ideais sociais. Jung

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 103.

¹⁶⁹ “Jung, ao tentar circunscrever seu campo de estudo, procura clarificar o que entende por psique. Retoma para isso o conceito antigo que deu origem a essa palavra: *psyché*, em grego, equivalente a *anima*, em latim, era vista como a parte imaterial do ser humano; era representada pela borboleta, por ser, como essa, alada e por passar por uma metamorfose ao se transformar de crisálida em sua forma adulta”. ULSON, Glauco. *O Método Junguiano*. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁰ Esta denominação refere-se às camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas.

¹⁷¹ Nossa Persona é a forma pela qual nos apresentamos ao mundo. É o caráter que assumimos; através dela nós nos relacionamos com os outros. A Persona inclui nossos papéis sociais, o tipo de roupa que escolhemos para usar e nosso estilo de expressão pessoal. O termo Persona é derivado da palavra latina equivalente a máscara, se refere às máscaras usadas pelos atores no drama grego para dar significado aos papéis que estavam representando. As palavras “pessoa” e “personalidade” também estão relacionadas a este termo.

descobriu que o material reprimido se organiza e se estrutura ao redor da Sombra, que se torna, em certo sentido, um Self¹⁷² negativo, a Sombra do Ego. A Sombra é, via de regra, vivida em sonhos como uma figura escura, primitiva, hostil ou repelente, porque seus conteúdos foram violentamente retirados da consciência e aparecem como antagônicos à perspectiva consciente.

Se o material da Sombra for trazido à consciência, ele perde muito de sua natureza de medo, de desconhecido e de escuridão. Quanto mais o material da Sombra tornar-se consciente, menos ele pode dominar. Entretanto, a Sombra é uma parte integral de nossa natureza e nunca pode ser simplesmente eliminada. Uma pessoa sem Sombra não é uma pessoa completa, mas uma caricatura bidimensional que rejeita a mescla do bom e do mal e a ambivalência presente em todos nós.

À medida que a Sombra se faz mais consciente, recuperamos partes previamente reprimidas de nós mesmos. Além disso, a Sombra não é apenas uma força negativa na psique. Ela é um depósito de considerável energia instintiva, espontaneidade e vitalidade, e é a fonte principal de nossa criatividade. Assim como todos os Arquétipos, a Sombra se origina no

Inconsciente Coletivo¹⁷³ e pode permitir acesso individual a grande parte do valioso material inconsciente que é rejeitado pelo Ego¹⁷⁴ e pela Persona.

¹⁷² Jung chamou o Self de Arquétipo central, Arquétipo da ordem e totalidade da personalidade. Segundo Jung, consciente e inconsciente não estão necessariamente em oposição um ao outro, mas complementam-se mutuamente para formar uma totalidade: o Self. O Self é com frequência figurado em sonhos ou imagens de forma impessoal, como um círculo, mandala, cristal ou pedra, ou de forma pessoal como um casal real, uma criança divina, ou na forma de outro símbolo de divindade. Todos estes são símbolos da totalidade, unificação, reconciliação de polaridades, ou equilíbrio dinâmico, os objetivos do processo de Individuação.

¹⁷³ "Jung acredita que nascemos com uma herança também psicológica, que se soma à herança biológica. Ambas são determinantes essenciais do comportamento e da experiência do ser. [...] Jung postula que a mente da criança já possui uma estrutura que molda e canaliza todo posterior desenvolvimento e interação com o ambiente. O chamado Inconsciente Coletivo inclui materiais psíquicos que não provêm da experiência pessoal, ao contrário de alguns autores, como Skinner, os quais assumem implicitamente que todo desenvolvimento psicológico vem da experiência pessoal. O Inconsciente Coletivo é constituído não por aquisições individuais, mas por um patrimônio coletivo da espécie humana. Esse conteúdo coletivo é essencialmente o mesmo em qualquer lugar e em qualquer época, não varia de pessoa para pessoa. Como o ar, este inconsciente é o mesmo em todo lugar, respirado por todo o mundo e não pertencendo a ninguém. Os conteúdos do Inconsciente Coletivo são chamados de Arquétipos, condições ou modelos prévios da formação psíquica em geral". In <http://www.psiqweb.med.br/persona/jung.html>

Como já mencionamos anteriormente, o texto *O Diário de Alina Reyes*, de Júlio Cortázar, permeou a obra de Cruz. O texto narra a trajetória de Alina Reyes, mulher refinada, obsessiva pela ideia de que possa existir uma outra pessoa que seja parte complementar dela. Alina vai em busca do encontro com a outra. Ao se deparar com o seu duplo, uma mendiga, o oposto dela, trocam de papel ao atravessarem a passagem.

Parece-nos que a questão do Duplo e da Sombra se aproximam em *O Diário*. A polaridade está presente nos conceitos de Jung, assim como a aproximação entre Ego e Sombra. Ego é a parte conhecida, consciente do indivíduo (neste caso, podemos fazer o paralelo com Alina). Em contrapartida, a sombra é o lado reprimido do consciente, se alojando no inconsciente pessoal (a imagem que se contrapõe ao que é aceito, aqui representada na figura da mendiga). Na troca de papéis, a Sombra é trazida a consciência, mas não deixa de existir, pois Alina assume seu lugar.

O que comprovamos é que Raul Cruz, na procura de “exorcizar seus demônios”, trouxe a tona seus medos mais profundos, através de imagens angustiantes e figuras atormentadas. Sua simbologia característica foi impregnada de ícones religiosos, das questões do duplo e existencialistas. Não podemos deixar de situar Raul Cruz como integrante de uma geração inconformada (dos anos 1980) que se contrapunha à geração massificada pelo sistema (conhecida como geração coca-cola), que buscava o diferencial do indivíduo.

Segundo Jung, todo indivíduo possui uma tendência para a Individuação ou auto-desenvolvimento. Individuação significa tornar-se um ser único, homogêneo, em detrimento a massificação social, que, segundo a teoria jungueana, é considerada um grande obstáculo para o processo de individuação. Reside nesta individualidade nossa singularidade, e a busca desta gera o auto-conhecimento que nos torna capaz de perceber a totalidade. Neste sentido, a individuação é um processo de desenvolvimento da totalidade e, portanto, de movimento em direção a

¹⁷⁴ O Ego é o centro da consciência e um dos maiores Arquétipos da personalidade. Ele fornece um sentido de consistência e direção em nossas vidas conscientes. Ele tende a contrapor-se a qualquer coisa que possa ameaçar esta frágil consistência da consciência e tenta convencer-nos de que sempre devemos planejar e analisar conscientemente nossa experiência. Somos levados a crer que o Ego é o elemento central de toda a psique e chegamos a ignorar sua outra metade, o inconsciente.

uma maior liberdade. Isto inclui o desenvolvimento do eixo Ego-Self, além da integração de várias partes da psique: Ego, Persona, Sombra, Anima¹⁷⁵ ou Animus e outros Arquétipos inconscientes. Quando se tornam individuados esses Arquétipos expressam-se de maneiras mais sutis e complexas.

Observamos que Cruz utilizou a linguagem teatral para articular suas percepções de mundo conscientes e inconscientes. Segundo a vertente jungueana, poderíamos dizer que Cruz tinha esta capacidade de articular o consciente e o inconsciente através da arte, numa perspectiva de auto-conhecimento e aproximação ao outro. Na perspectiva jungueana, quanto mais conscientes nos tornamos de nós mesmos através do auto-conhecimento, tanto mais se reduzirá a camada do inconsciente pessoal que recobre o inconsciente coletivo. Desta forma, sai emergindo uma consciência livre do mundo mesquinho, suscetível e pessoal do Eu, aberta para a livre participação de um mundo mais amplo de interesses objetivos.

De acordo com Jung, o inconsciente se expressa primariamente através de símbolos. Embora nenhum símbolo concreto possa representar de forma plena um Arquétipo (que é uma forma sem conteúdo específico), quanto mais um símbolo se harmonizar com o material inconsciente organizado ao redor de um Arquétipo, mais ele evocará uma resposta intensa e emocionalmente carregada. Imagens e termos simbólicos, via de regra, representam conceitos que nós não podemos definir com clareza ou compreender plenamente. Para Jung, um signo representa alguma outra coisa; um símbolo é alguma coisa em si mesma, uma coisa dinâmica e viva. O símbolo representa a situação psíquica do indivíduo e ele é essa situação num dado momento. Imagens e termos simbólicos, via de regra, representam conceitos que nós não podemos definir com clareza ou compreender plenamente.

Por fim, o símbolo de maior expressão que Cruz utilizou em sua obra foi a rosa. Segundo Chevalier, “famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume,

¹⁷⁵ Jung postulou uma estrutura inconsciente que representa a parte sexual oposta de cada indivíduo; ele denomina tal estrutura de Anima no homem e Animus na mulher. Esta estrutura psíquica básica funciona como um ponto de convergência para todo material psíquico que não se adapta à auto-imagem consciente de um indivíduo como homem ou mulher.

a rosa é a flor simbólica mais empregada no ocidente”¹⁷⁶. Podemos compará-la a uma mandala¹⁷⁷. Jung recorre à imagem da mandala para designar uma representação simbólica da Psique, cuja essência nos é desconhecida. Ele observou, assim como seus discípulos, que essas imagens são utilizadas para consolidar o ser interior ou para favorecer a meditação em profundidade. A mandala possui uma eficácia dupla: conservar a ordem psíquica, se ela já existe; restabelecê-la, se desaparecer. No último caso, exerce uma função estimulante e criadora.

Podemos também promover comparações entre a rosa e as referências utilizadas nos espetáculos de Raul Cruz. Segundo Sarah Carr-Gomm:

“A rosa é flor de Vênus (Afrodite). Na mitologia, acreditava-se que a rosa florescera pela primeira vez quando Vênus nasceu do mar. A flor também anuncia a primavera e os dois temas foram imortalizados por Botticelli em *O Nascimento de Vênus* e em *Primavera*. A presença de rosas pode ser uma indicação de que a beleza e a vida são ambas efêmeras. No cristianismo medieval, achava-se que as pétalas da flor representavam as cinco chagas de Cristo. Uma rosa vermelha no meio dos espinhos simbolizava os mártires primitivos e seus perseguidores”¹⁷⁸.

Estes esclarecimentos nos reportam a referências utilizadas não só do elemento a rosa na composição de cenas, como também em outras circunstâncias. Por exemplo: no espetáculo *Grato Maria Bueno*, com a citação do quadro de Botticelli, e no espetáculo *A Ponte*, tendo como fonte criadora para alguns quadros a *Via Crucis*. Lembramos também que a imagem associada aos soropositivos por vários anos foi à dos mártires.

¹⁷⁶ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18^a. Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2003, p. 788.

¹⁷⁷ “A mandala é literalmente um círculo, ainda que o seu desenho seja complexo e muitas vezes se encerra em uma moldura quadrada. [...] A mandala é ao mesmo tempo um resumo da manifestação espacial, uma imagem do mundo, além de ser a representação e a atualização de potências divinas; é assim uma imagem psicagógica, própria para conduzir à iluminação quem a contempla”. Cf. CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. *Op. cit.*, p. 585.

¹⁷⁸ CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. São Paulo: EDUSC, 2004, p. 193.

A rosa também é símbolo de regeneração, ressurreição, imortalidade, sugere ao próprio homem, a busca de todas as possibilidades de criação ou manifestação. Esta flor simboliza a alma, o coração, o amor.

No último espetáculo de Raul Cruz, *A Outra*, a atriz Regina Vogue interpretou Sara Good. A cena contava a história de amor de uma mendiga pelo marido alcoólatra da irmã. Após o falecimento da irmã e do marido desta, a mendiga começa também a beber. Na elaboração deste quadro, foi criada uma marca final: a personagem de Vogue tirava do cabelo uma rosa vermelha que usava para se enfeitar e colocava na garrafa de cachaça (elemento de cena), utilizando-a como um vaso. Era a representação do amor da personagem por aquele homem, ali representado pela garrafa de bebida.

O artista Raul Cruz ao se defrontar com os questionamentos existenciais e com a certeza da morte, vê no amor (simbolizado pela rosa) a possibilidade de transmutar os desafios da existência e se tornar um ser em maior comunhão com o todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um olhar mais aprofundado na trajetória de vida de Raul Cruz nos revelou a significativa influência da religião no seu desenvolvimento artístico. Foi no âmbito familiar que Cruz teve, desde a infância, o contato com o catolicismo e o espiritismo, elementos fundamentais na construção de seu universo simbólico. O contato com as teorias de Carl Gustav Jung, o qual teve contato na fase adulta, foi um importante instrumental para o autoconhecimento. A partir daí, Cruz passou a compreender sua espiritualidade e aprimorou sua relação com os sonhos.

Alguns pontos da trajetória de Cruz, nos levaram a reflexão das gradativas transformações ocorridas na cultura da década de 1980. O rompimento de Raul Cruz com a Academia e seu ingresso no mercado de trabalho aponta uma importante característica do cenário cultural paranaense no período em questão: a formação de grupos artísticos marcados pela pluralidade de expressões e pelo reconhecimento profissional.

Embora tais grupos procurassem romper com o "romantismo" acadêmico, observamos que foi justamente a partir deste convívio, proporcionado pela Escola de Música e Belas Artes, que estas questões ganharam mais ênfase e resultaram na formação dos grupos *Convergência* (1980), *Bicicleta* (1982) e *Moto-contínuo* (1983). Estes três grupos, onde Cruz atuou como idealizador e integrante, podem ser considerados uma extensão do movimento idealizado por Adalice Araújo na década de 1970, marcado pelos Encontros de Arte Moderna. Estes eventos, ocorridos a priori, foram articulados e promovidos por estudantes do Diretório Acadêmico Guido Viaro da EMBAP, e abriram caminhos para os acadêmicos da geração de Cruz.

Outro aspecto interessante, observado sobretudo na participação de Cruz na UAIC (de 1984 a 1987) e na Cia. das Índias de Teatro (de 1988 a 1993), foi o despertar da estética contemporânea que levou o artista a ir além das possibilidades de linguagem encontradas até o momento nas artes plásticas. Foi no interior destes grupos de artes cênicas que Cruz passou a associar a linguagem plástica (de caráter mais individual) a linguagem cênica

(mais coletiva). Os depoimentos dados pelo próprio artista nos deu a medida da importância da coletividade (e dos debates gerados a partir desta) na construção de sua obra.

Aspecto igualmente interessante dos trabalhos plásticos de Raul Cruz é a proximidade estilística com a produção artística de Leonilson¹⁷⁹. Ambos foram expoentes da geração em que despontaram, e utilizaram a linguagem contemporânea de relacionar a autobiografia com o fazer artístico como estética norteadora de suas obras. Esse aspecto é notado também na forma como os dois artistas expressaram, mesmo que de forma indireta, sua condição frágil de soropositivos em suas obras.

A troca profissional com Antônio Abujamra motivou Cruz a investir na carreira de diretor teatral. Abujamra via semelhanças no teatro feito por Cruz e o teatro do polonês Tadeusz Kantor. Semelhança esta que pode ser observada no que se refere à aproximação das artes plásticas e cênicas, a temática desenvolvida por ambos (centrada nos conflitos existenciais humanos) e a formação artística trilhada primeiramente nas artes plásticas, migrando depois para o teatro.

A *Cia. das Índias de Teatro*, grupo de Raul Cruz, seguiu uma tendência característica do teatro paranaense da geração 80: uma intensa produção de teatro amador, expressiva em termos quantitativos e qualitativos. Raul Cruz, no breve espaço de tempo em que produziu (cerca de quinze anos, seis deles dedicados à Cia. das Índias de Teatro) e contando com uma produção cênica relativamente pequena (dos trabalhos realizados, cinco espetáculos são os mais significativos), constituiu uma obra artística, por conter características – tanto na forma como no conteúdo – constantes e que personalizam seu trabalho.

São várias as características que afirmam Raul Cruz como um encenador contemporâneo: a linguagem da *performance*, que impregnou sua estética desde o início de sua trajetória artística, a temática fortemente influenciada pelas questões existenciais, presentes também em obras de

¹⁷⁹ Importante ressaltar aqui que a aproximação entre as obras de Raul Cruz e Leonilson pode ser constatada já na fase final do trabalho, suscitando questões possíveis de serem desenvolvidas num futuro projeto de doutorado.

outros integrantes da geração dos anos 1980, e a temática referente às minorias sociais¹⁸⁰. Questões do feminino, homossexualidade, AIDS, marginalização, exclusão social, permeiam os espetáculos de Cruz. Importante ressaltar que a arte contemporânea, desde o começo dos anos oitenta, refletiu crítica e artisticamente as relações entre as culturas hegemônicas e periféricas, a estética das massas e a produzida pelas minorias. Bastante influenciado por Foucault, Cruz elege personagens para refletir sobre questões do indivíduo oprimido pela massificação social.

Observamos que Cruz utilizou a linguagem teatral para articular suas percepções de mundo conscientes e inconscientes. Segundo a vertente jungueana, poderíamos dizer que Cruz tinha esta capacidade de articular o consciente e o inconsciente através da arte, numa perspectiva de autoconhecimento e aproximação ao outro.

Raul Cruz acreditava que o papel do artista é estar e produzir para a comunidade onde vive. Achava que o "êxodo" em massa dos artistas para os grandes eixos econômico-culturais só reforçava o monopólio destes, enfraquecendo ainda mais os centros menores. Desta forma, nunca deixou de morar em Curitiba, produzir e trabalhar na cidade. O que constatamos é que Raul Cruz, apesar de contar com uma produção artística a altura de outros artistas brasileiros (como Leonilson), e mostrar estar em sintonia com realizadores internacionais (como Pina Bausch e Tadeusz Kantor), quer por residir em Curitiba, quer pelo falecimento precoce, não obteve o reconhecimento merecido.

Ressaltamos aqui a importância de Cruz no contexto nacional. Localizamos também o estado do Paraná, em especial Curitiba e Londrina, no panorama das Artes Cênicas no período em questão. Este trabalho contribuiu para que não incorramos mais no risco de pensar que a produção cênica paranaense contemporânea foi relegada na década de 1980. A arte de Raul Cruz vem a comprovar a sintonia deste artista (assim como de outros apontados aqui) com os debates que animavam as discussões a respeito da pluralidade da expressão artística.

¹⁸⁰ Estas questões observadas na obra de Cruz nos instiga a buscar num futuro estudo como essa temática foi abordada na produção de outros artistas de sua época.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4^a. Edição – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALMEIDA, César. *O teatro da rainha de duas cabeças*. Curitiba: C. Almeida, 2003.

BARBA, Eugenio., SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec: Editora da Unicamp, 1995.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

BERTOLI, Mariza. *A Morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz*. 1^a Edição. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Paranaguá: Fundação de Cultura e Turismo, 1999.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta: Reflexões Sobre a Interpretação e o Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O Ponto de Mudança: Quarenta Anos de Experiências Teatrais*. 2^a Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CABRAL, Ivan. *Cartazes do Teatro Paranaense*. (material sem referência bibliográfica)

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999, p. 233.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*, Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo : Fundação editora da UNESP, 1997.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15^a. Edição – Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. 3^a Ed. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1995.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo – Espaço de Experimentação*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

_____. *Work in Progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

DELGADO, Maria M., HERITAGE, Paul. *Diálogos no Palco*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1999.

DOTTO NETO, Ignácio, COSTA, Marta Moraes da. *Entreatos: Teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. 1ª Edição. Curitiba: Ed. Do autor, 2000.

DOTTO NETO, Ignácio. *Contra Cena: o teatro em Curitiba contado por seus artistas*. 1ª Edição. Curitiba: Ed. Do Autor, 2000.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª. edição – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GREINER, Christine. *O Teatro NÔ e o Ocidente*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000, p. 83.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

GUINSBURG, J. e outros. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

JUNG, Carl G. *A psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1980.

_____. *O desenvolvimento da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *Memórias Sonhos Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste&Oeste*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. RJ: Alhambra, 1981.

_____. *Jung, vida e obra*. RJ: José Álvaro, 1971.

ULSON, Glaucio. *O Método Junguiano*. São Paulo: Ed. Ática, 1988, p. 43.

FONTES DE PESQUISA

A seguir, o material bibliográfico referente ao universo da pesquisa. Este material foi dividido em tópicos para melhor visualização do conteúdo apresentado.

ESPETÁCULOS:

CRUZ, Raul. *A Outra*. Mini-Auditório Teatro Guaíra, Curitiba, 1993.

_____. *A Ponte*. Festival de Teatro de Curitiba, 2^a. edição, Teatro do Paiol, Curitiba, 1993.

_____. *Foz*. Teatro da Fábrica, Curitiba, 1991.

VIDEOGRAFIA:

A Outra. Acervo Letícia Guimarães, Curitiba, 1993.

A Ponte. Acervo Jacqueline Daher, Curitiba, 1993.

BANDEIRA, Denise. *A rosa é dor vermelha no meu peito*. Vídeo para evento Projeto Raul Cruz. Acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, 1994.

CARTAS a Pierre Rivière. Acervo Jacqueline Daher, Curitiba, 1987.

FOZ. Acervo Jacqueline Daher, Curitiba, 1991.

GRATO Maria Bueno. Acervo Jacqueline Daher, Curitiba, 1988/1992.

IKEBANA - A Estética Do Aborto. Acervo de Jacqueline Daher, Curitiba (material de acervo pessoal, sem indicação bibliográfica).

MENDES, Berenice. *Raul Cruz, pintor de almas*. Vídeo documentário. Acervo Letícia Guimarães, Curitiba: Estúdios Unidos, 1992/1993.

CATÁLOGOS E PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS:

A Outra. Programa do espetáculo, Curitiba, 1993.

A Ponte. Programa do espetáculo, Curitiba, 1993.

CRUZ, Raul. Catálogo de exposição individual, FCC, 1984.

_____. Catálogo da exposição *Olho* (material de arquivo pessoal, sem notas bibliográficas).

_____. Programa do espetáculo *Cartas a Pierre Rivière*. Curitiba, agosto, 1987.

_____. Programa do espetáculo *Foz*. Curitiba, junho de 1991.

_____. Programa do espetáculo *Grato Maria Bueno*, Curitiba, agosto, 1992.

FESTIVAL de Teatro de Curitiba. Catálogo de espetáculos da segunda edição. Curitiba, 1993.

KIRDZIEJ, Sergio. Catálogo de exposição Grupo Convergência, Museu Guido Viaro, FCC, 1980.

LEÃO, Geraldo. Catálogo de exposição individual de Raul Cruz, Casa da Imagem, Curitiba, 1992.

LOUREIRO, Oswaldo. Programa do espetáculo *A Outra*. Curitiba, abril de 1993.

NIETZSCHE. *Assim falava Zaratrusta*. Catálogo de exposição Mostra Coletiva de Arte BICICLETA, Sala de Exposições Teatro Guaíra, Curitiba, 1982.

O Baile da Maldita. Programa da apresentação do Ballet Teatro Guaíra. Curitiba, março de 1993.

O Duplo. Programa do espetáculo, integrante do Projeto Raul Cruz, Curitiba, 1994.

OLHA o Delírio . Programa do espetáculo. Curitiba, 1984.

OS Sete Pecados Capitais. Programa da apresentação do Ballet Teatro Guaíra. Curitiba, setembro de 1992.

PROJETO Raul Cruz. Catálogo da exposição. Curitiba, 1994.

SUÍTE Brasileira. Programa da apresentação do Ballet Morozowicz. Curitiba, 1979.

TCP – Teatro de Comédia do Paraná – 40 anos. Catálogo de exposição, Centro Cultural teatro Guaíra, Curitiba, abril/maio, 2004.

UM olhar sobre a arte paranaense. Catálogo de exposição Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 8 de julho de 2003.

TEXTOS DRAMÁTICOS:

CRUZ, Raul (org). *A Outra*. Curitiba, 1993.

_____. *A Ponte*. Curitiba, 1993.

_____. *Cartas a Pierre Rivière*. Curitiba, 1987.

_____. *Foz*. Curitiba, 1991.

_____. *Grato Maria Bueno*. Curitiba, 1988/1992.

MATERIAL ICONOGRÁFICO DE ESPETÁCULOS:

A Outra. Curitiba, 1993.

A Ponte. Curitiba, 1993.

CARTAS a Pierre Rivière. Curitiba, 1987.

FOZ. Curitiba, 1991.

GRATO Maria Bueno. Curitiba, 1988/1990/1992.

OUTROS:

BRITO, Rubens José Souza. *Análise Matricial: uma metodologia para a investigação de processos criativos em artes cênicas*. Material de acervo pessoal, São Paulo, 1999, p. 07.

COSTA, Marta Moraes da. *Teatro em papel jornal*. Tese. Doutorado em Literatura Brasileira – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

CRUZ, Raul, GUIMARÃES, Letícia. “Grato Maria Bueno”. *Release* do espetáculo *Grato Maria Bueno* (material de arquivo pessoal, sem notas bibliográficas).

_____. “Cia. das Índias de Teatro”. *Release* para jornal (material de arquivo pessoal, sem notas bibliográficas).

_____. *Currículo de artes cênicas* (material de acervo pessoal, sem referências bibliográficas, data provável : 1992, Curitiba).

_____. *Currículo de artes plásticas* (material de acervo pessoal, sem referências bibliográficas, data provável : 1992, Curitiba).

MAFRA, D. *Raul Cruz*, um breve relato biográfico. Monografia. Especialização *Lato Sensu* em Teatro - Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba/PR, 2001.

PAULIN, L. B. N. *Raul Cruz e o Neo-Expressionismo*. Monografia. Curitiba, 1997 (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

TRINDADE, G. *Raul Cruz: seus caminhos*. Monografia. Graduação Educação Artística – Universidade federal do Paraná, Curitiba/PR, 1996, p. 12.

ENTREVISTAS:

DAHER, Jacqueline. Atriz e paisagista, integrante da Via. Das Índias.

GUIMARÃES, Letícia. Atriz e produtora, integrante da Cia. das Índias.

SITES:

<http://geocities.yahoo.com.br/vinicrashbr/artes/teatro/teatronobrasil.htm>.

<http://www.achegas.net/numero/zero/gisalio.htm>

<http://www.bichoraro.com.br/scripts/materias.asp?Id=113>.

<http://www.Dioniso.kit.net/index1.html>.

<http://www.psiqweb.med.br/persona/jung.html>

<http://www.sutilcompanhia.com.br>

PERIÓDICOS:

“A *PONTE* mostra teatro do Paraná”. *Gazeta do Povo*, Cultura G (atual Caderno G), Curitiba, 24 de março de 1993, p. 24.

“A *PONTE* pode ser o caminho”. *Gazeta do Povo*, Viver Bem, Curitiba, 1989, p. 25 (material de acervo pessoal, sem indicação bibliográfica).

“ALTA sensibilidade”. *Folha de Londrina*, Caderno Dois, Curitiba, 17 de junho de 1988 (material de acervo pessoal, sem indicação bibliográfica).

“AMOR e tragédia em *O Duplo*”. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 21 de abril de 1994, p. 10.

ARAÚJO, Adalice. *As novas tendências das Artes Plásticas no Paraná na Década de 80*. Material de acervo do MAC, fevereiro, 1984.

_____. “Herdeiro tropicalista de Munch”. *Jornal Nicolau*. Curitiba, edição maio/junho 1992. v.6, n. 43, p. 16-17.

_____. “Individual de Raul Cruz/Próximo lançamento da Galeria Banestado”. *Gazeta do Povo*, Artes Visuais, Curitiba, 10 de novembro de 1985 (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

_____. “Na pintura de Raul Cruz, os ícones da memória”. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 21 de junho de 1992, p. 7.

_____. “O Museu da Gravura lança o álbum *Raul Cruz - Linoleogravura*”. *Gazeta do Povo*, Artes Visuais, Curitiba, 05 de abril de 1992, p. 07.

_____. “Os iluminados caminhos de Raul Cruz”. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 09 de maio de 1993, p. 07.

_____. “Raul Cruz, o vernissage do ano”. *Gazeta do Povo*, Artes Visuais, Curitiba, 08 de dezembro de 1985, p. 52.

“ARTE perde criatividade de Raul Cruz”. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 28 de abril de 1993 (material do arquivo do Solar do Barão, sem indicação bibliográfica).

“CIA. das Índias fica mais uma semana no 13 de Maio”. *Jornal do Estado*, Espaço Dois, Curitiba, 16 de junho de 1988 (material de arquivo pessoal, sem indicação bibliográfica).

COLLAÇO, Álvaro, LOPES, Adélia Maria. “Glamour e verdade em *A Outra*”. *O Estado do Paraná*, Almanaque, Curitiba, 05 de maio de 1993 (material do arquivo do MAC, sem indicação bibliográfica).

“EMOÇÃO feminina na cidade santa”. *O Estado do Paraná*, Almanaque, Curitiba, 15 de junho de 1988 (material de acervo pessoal, sem indicação bibliográfica).

“FAMÍLIA curitibana em novo espaço cultural”. *Gazeta do Povo*, Viver Bem, Curitiba, 1991 (material de acervo pessoal, sem referencial bibliográficas).

FERNANDES, José Carlos. “Com mil motivos para continuar”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 04 de abril de 2004, p. 03.

_____. “Noites do sem fim”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 24 de janeiro de 1997, p. 01.

_____. “No jornal, no cartaz e para a História”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 14 de setembro de 2003, p. 03.

_____. “Variações sobre a vida e a morte”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 02 de março de 1999, p. 01.

FONSECA, César Ribeiro da. “O teatro melhor é o amador”. *Jornal de Artes Cênicas*. Rio de Janeiro, junho 1988.

GEMAEL, Rosirene. “A intrigante viagem da Cia das Índias”. *Correio de Notícias*, Programe-se, Curitiba, 07 de agosto de 1989, p.01.

_____. “A magia do feiticeiro Raul Cruz”. *Correio de Notícias*, Programe-se, Curitiba, 21 de novembro de 1989, p. 01.

GOTO, Newton. “Situação ‘PR’ – 69/01...NDO...” – parte 1. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 de dezembro de 2001, p. 9.

_____. “Situação ‘PR’ – 69/01...NDO...” – parte 2. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 23 de dezembro de 2001, p. 7.

_____. “Situação ‘PR’ – 69/01...NDO...” parte – 3. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 30 de dezembro de 2001, p. 7.

HELEINE, Marise. “Apoiar a arte não é favor”. *Trezentinha*, ano 1, n. 02, Curitiba, setembro, 1992, p. 4 e 5.

_____. “Foz ou Raul, que bom que você é um chato”. *Correio de Notícias*, Néon, Curitiba, 28 de julho de 1991 (material do arquivo do MAC, sem indicação bibliográfica).

_____. “Maria Bueno & Carmem Realidade e ficção”. *Correio de Notícias*. Curitiba, 02 de agosto de 1992 (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

“HOMENAGEM a Raul Cruz”. *Jornal do Estado*, Espaço Dois, Curitiba, 20 de abril de 1994 (material do arquivo do MAC, sem indicação bibliográfica).

LOPES, Adélia Maria. “Onde a luz se fez para Raul Cruz”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 25 de fevereiro de 1999 (material do arquivo do MAC, sem indicação bibliográfica).

_____. “Plasticidade e humor em Grato Maria Bueno”. *O Estado do Paraná*, Almanaque, Curitiba, 23 de junho de 1988 (material de acervo pessoal, sem indicação bibliográfica).

Negrão, Renato. “A falta que ama”. *Jornal Nicolau*. Curitiba, edição mar/ab. 1994. v. 7, n. 52, p. 30.

_____. “Foz a curitibaníssima viagem de Raul Cruz”. *Correio de Notícias*, Programe-se, Curitiba, 25 de agosto de 1991 (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

“O CORPO visto pelos artistas”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 1997 (material do acervo do Solar do barão, sem indicação bibliográfica).

“O MUNDO simbólico de Raul Cruz”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 30 de março de 1999 (material do arquivo da FCC, sem indicação bibliográfica).

“OBRAS de Raul Cruz na Sede da FCC”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 04 de janeiro de 1997 (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

“OBRAS de Raul Cruz na sede da FCC”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 04 de janeiro de 1997 (material do acervo do Solar do barão, sem indicação bibliográfica).

“RAUL Cruz reapresenta *A Ponte e encerra trilogia*”. *Jornal do Estado*, Espaço Dois, Curitiba, 23 de novembro de 1989 (material do acervo do MAC, sem indicação bibliográfica).

“RAUL Cruz, pintor de almas”. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 24 de abril de 1994, p.1.

REIS, Paulo. “Imagens soropositivas”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 1o. de dezembro de 1998, p.06.

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. 7^a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 161.

“TRABALHO por amor à arte: Teatro Amador”, *Diário do Paraná*, Curitiba, 6 outubro 1992.

“Um artista de múltiplos talentos”. *Gazeta do Povo*, Caderno G, Curitiba, 13 de dezembro de 1992, p. 01.

“UM milagre artístico”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 de junho de 1992 (material do arquivo da FCC, sem indicação bibliográfica).

“Uma homenagem às atrizes do Paraná”. *Gazeta do Povo*, Cultura G, Curitiba, 05 de abril de 1993, p.18.

VIANNA, Luiz Fernando. “Travessia de angústia em ponte curitibana”. *O Globo*, RioShow, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1993, p. 02.

MATERIAL DOS SEQUENTES ACERVOS:

Casa da Memória – FCC, Centro Cultural Teatro Guaíra, Jacqueline Daher, Lery Moreira, Letícia Guimarães, MAC – Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Marcelo Marchioro, Paulo Daher, Rocio Infante, Secretaria de Estado da Cultura do Paraná e Solar do Barão – FCC, além do acervo do autor desta pesquisa.