

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS**

Programa de Pós-Graduação em Artes

Mirella Spinelli

**NO SILÊNCIO DAS IMAGENS:**  
**Arte e ilustração na obra de Nelson Cruz**

**Belo Horizonte**  
**2020**

Mirella Spinelli

**NO SILÊNCIO DAS IMAGENS:  
Arte e ilustração na obra de Nelson Cruz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da produção

Orientador (a): Profa.Dra.Angélica Adverse

**Belo Horizonte  
2020**



---

**S757s**

Spinelli, Mirella.

No silêncio das imagens: arte e ilustração na obra de Nelson Cruz [manuscrito]  
Mirella Spinelli. -- 2020.

123 f., enc.: il., totalmente color. ; 31 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de  
Pós-graduação em Artes, 2020

Orientadora: Profª. Dra. Angélica Adverse.

Bibliografia: f. 107-112.

1. Criação (Literária, artística, etc.) . 2. Interpretação de imagens. 3. Ilustradores.  
4. Cruz, Nelson, 1957- . I. Adverse, Angélica. II. Universidade do Estado de Minas  
Gerais. Programa de Pós-graduação em Artes. V. Título

CDU:7.071

---

**NO SILÊNCIO DAS IMAGENS:  
Arte e ilustração na obra de Nelson Cruz**

Dissertação apresentada à Universidade do Estado de Minas Gerais, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes/Música, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em dia de mês de ano

Prof(a). Dr(a). Andrea de Paula Xavier Vilela – UFMG

Prof(a). Dr(a). Celina Figueiredo Lage – UEMG

Prof(a). Dr(a). Angélica Oliveira Adverse  
Orientadora

BELO HORIZONTE – MG  
2020

À minha família e amigos, que sonharam comigo.

Você muda de história, muda de abordagem, mas há  
uma essência que você não muda que é o seu  
desenho enquanto arte.

*Nelson Cruz*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Doutor José Márcio de Barros, meu primeiro orientador nesta jornada, que abriu minhas portas para a reflexão, mostrando-me novos horizontes. Agradeço à Professora Doutora Rachel Vianna por pontuar com insistência e firmeza de mestra minhas inconsistências, guiando-me a novas buscas. Agradeço especialmente à Professora Doutora Angélica Oliveira Adverse, minha orientadora final, por sua coragem e determinação de ficar ao meu lado, especialmente, quando tive que correr contra o tempo. Minha eterna gratidão e admiração por sua generosidade, atenção, dedicação, profissionalismo exemplar, delicadeza e amizade. Agradeço às Professoras Doutoras Andréa de Paula Xavier Vilela (UFMG) e Celina Figueiredo Lage (UEMG), que compuseram a banca examinadora. Meu agradecimento a todo o corpo docente do PPGARTES-UEMG pela dedicação ao projeto de ensino e que transformou cada disciplina em uma maravilhosa descoberta. Agradeço a todos meus colegas, pois a convivência solidificou amizades e amenizou os momentos difíceis. Agradeço a todos os funcionários do programa que, invariavelmente, nos atenderam com presteza e um sorriso de acolhida. Agradeço a todos os familiares e amigos pela paciência.

## RESUMO

A pesquisa visa analisar as ilustrações de Nelson Cruz para o livro *Os Trabalhos da Mão*, texto de Alfredo Bosi, buscando o entendimento sobre a poética do ilustrador. Para tal, investiga o processo criativo de Nelson Cruz e suas conexões com as artes visuais para a elaboração de suas ilustrações. Primeiramente, estudar-se-á o uso das citações, em partes ou na totalidade, ao trabalho de pintores consagrados pela História da Arte ocidental. Em seguida, analisar-se-ão as possibilidades experimentais em torno das imagens e sua integração à escritura. Examinar-se-á o processo de recepção das imagens, investigando as interseções entre a arte e a ilustração. Para tanto, a pesquisa parte das reflexões conceituais que permeiam os estudos sobre a ideia da citação, de Antoine Compagnon. A partir dessa perspectiva, será examinada a multiplicação e a democratização do acesso às imagens da arte pela noção da reprodutibilidade técnica apresentada por Walter Benjamin. Em seguida, pretende-se observar as possibilidades de compreensão da imagem pelo espectador, tendo como aporte teórico a ideia de movimento da imagem pelo sentido de aproximação e de distância apontados por Georges Didi-Huberman. Por fim, serão assinaladas as conexões entre imagem, cultura e memória, para o qual utilizaremos os aportes do Atlas Mnemosine de Aby Warburg como referencial para estudar a transformação do sentido das imagens da História da Arte ao longo do tempo.

Palavras-chave: Arte. Imagem. Citação. Ilustração. Tempo. Poética.

## ABSTRACT

The present research aims to analyze Nelson Cruz's illustrations for the book *Os Trabalhos da Mão* (text by Alfredo Bosi) seeking an understanding of the illustrator's poetics, the recurrent use of quotes, in part or in whole, to the work of painters consecrated by History of Western Art and its possibilities for the experience and expansion of meanings for the reading of images by the reader of the illustrated book. To this end, the analysis begins with the reflection on the technical reproducibility, multiplication and popularization of access to printed images, according to Walter Benjamin. Then, the possibilities of understanding the image by the viewer and specifically by the reader of the illustrated book are analyzed, based on the concepts of Georges Didi-Huberman. The citations to the works of other artists run through the thoughts of Antoine Compagnon and the connections between image, culture and memory, having as reference the development of Atlas Mnemosyne by Aby Warburg.

Keywords: Art. Image. Quote. Illustration. Time. Poetics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1. As bodas do casal Arnolfini, Jan van Eyck, 1434, 82×60 cm, óleo sobre tábua, National Gallery, Londres..... 17
- Figura 2. Chica e João, Nelson Cruz, 2000, 21×27,8 cm, aquarela. .... 18
- Figura 3. Composição: 1) *A forja de Vulcano*, Nelson Cruz, 2017, grafite sobre papel; 2) *Le nouveau Paris*, Daumier, 1862, litografia; 3) *A travers les Ateliers*, Daumier, 1862, litografia; 4) *Dois pais sentados à noite enquanto seu filho dorme no berço*. Aquatinta após Rembrandt van Rijn, 1644; 5) *Paisagem com uma ponte de pedra*, Rembrandt, 1638, 29,5×42,5 cm, pintura a óleo, Rijksmuseum, Amsterdam; 6) Ilustração do livro *Chica e João*, Nelson Cruz, 2000, 21×27,8 cm. .... 21
- Figura 4. *O livro do acaso*, Nelson Cruz, 2014, acrílica sobre madeirite, 21,1×27,9 cm. .... 22
- Figura 5. Imagem do filme *Cantando na Chuva*, Gene Kelly e Stanley Donen (dir.), 1952, EUA..... 22
- Figura 6. *Cristo com Maria como mediadora entre Deus e a humanidade; Cristãos orando; demônios*, Maitre François, 1475-1480, 120x80 cm, National Library of the Netherlands..... 28
- Figura 7. *Hesperus, the Evening Star; Sacred to Lovers*, Sir Joseph Noel Paton, 1857, 91,4×68,6 cm, óleo sobre madeira, Kelvingrove Museum and Art Gallery, Glasgow, Escócia..... 31
- Figura 8. *Hey Diddle, Diddle and Baby Bunting*, Randolph Caldecott, 1883, [dimensão desconhecida], litografia colorida sobre papel, Norman Rockwell Museum, Stockbridge. .... 32
- Figura 9. *Onde vivem os monstros*, Maurice Sendak, 1963, 51x22,9 cm, aquarela e lápis sobre papel..... 33
- Figura 10. Capa do livro *A Menina do Nariz Arrebitado*, Monteiro Lobato, 1920, Monteiro Lobato & Cia, São Paulo. .... 34
- Figura 11. *Ida e Volta*, Juarez Machado, 1976, Editora Primor, Rio de Janeiro..... 35
- Figura 12. *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, Rembrandt, 1632, 169,5×216 cm, óleo sobre tela, Mauritshuis, A Haia, Países Baixos..... 40
- Figura 13. *Lição de anatomia do Dr. Tulp*, Nelson Cruz, 2017, 40 x 23,1 cm, aquarela. 41
- Figura 14. *Retrato de Raposo Tavares*, Nelson Cruz, [s.d.], grafite sobre papel, arquivo pessoal do ilustrador. .... 44
- Figura 15. *Anjo de Leonardo da Vinci*, Nelson Cruz, [s/d], 29,7×21,1 cm, grafite sobre papel, arquivo pessoal do ilustrador. .... 45



Figura 16. <i>Cristo na coluna, de Aleijadinho</i> , Nelson Cruz, 1973, 21,1x 29,7cm, grafite sobre papel, arquivo pessoal do ilustrador.....	46
Figura 17. Composição das capas de livros de Nelson Cruz: 1) <i>Mateus, Leonardo e Noel</i> . Série Sonhar para Acordar. Paulinas, 1997; 2) <i>Chica e João</i> . Formato Editorial Ltda, 2000; 3) <i>No longe das Gerais</i> . Cosac & Naify, 2004; 4) <i>Os herdeiros do lobo</i> . Edições SM, 2009; 5) <i>A máquina do poeta</i> . Edições SM, 2012; 6) <i>O livro do acaso</i> . Editora Abacatte, 2014; 7) <i>Os trabalhos da mão</i> , Editora Positivo, 2017. ....	48
Figura 18. <i>As respigadeiras</i> , Jean-François Millet, 1857, 83,8×111 cm, óleo sobre tela, Musée d'Orsay. Paris. ....	51
Figura 19. <i>As respigadeiras</i> , Nelson Cruz, 2017, aquarela. ....	52
Figura 20. <i>Federico da Montefeltro e sua mulher Battista Sforza</i> , Piero della Francesca, c.1467-1472, 47x 33 cm cada, têmpera, Galleria Degli Uffizi, Florença.....	54
Figura 21. <i>Chica da Silva e o Contratador João Fernandes</i> , Nelson Cruz, 2000, 41x28 cm, aquarela.....	54
Figura 22. <i>A rendeira</i> , Johannes Vermeer, 1665-1670, 24cm×21 cm, óleo sobre madeira, Museu do Louvre. Paris.....	58
Figura 23. <i>A rendeira</i> , Nelson Cruz, 2017, aquarela. ....	58
Figura 24. <i>A rendeira</i> , Nelson Cruz, 2017, grafite. ....	59
Figura 25. <i>A decapitação de São João Batista</i> , Michelangelo Caravaggio, 1608, 361×520 cm, óleo sobre tela, San Giovanni, Valletta, Malta. ....	61
Figura 26. <i>A decapitação de São João Batista</i> , Nelson Cruz, 2017, aquarela. ....	63
Figura 27. <i>Índios da missão de São José</i> , Jean Baptiste Debret, 1834, 33,1×21,3 cm, litografia, prancha 19 do primeiro volume do álbum Voyage Pittoresque. ....	66
Figura 28. <i>Índios da missão de São José</i> , Jean Baptiste Debret, [c.1820-30], 33,5×21,8 cm, aquarela.....	67
Figura 29. <i>Índios da missão de São José</i> , Jean Baptiste Debret, [c.1820-30], 21,8×33,5 cm, aquarela.....	67
Figura 30. <i>Índios da missão São José</i> , Nelson Cruz, 2017, aquarela.....	68
Figura 31. <i>Mulheres peneirando trigo</i> , Gustave Courbet, 1855, 131×167 cm, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes, Nantes. ....	71
Figura 32. <i>Mulheres peneirando trigo</i> , Nelson Cruz, 2017, aquarela. ....	72
Figura 33. <i>Le déjeuner sur l'herb</i> , Edouard Manet, 1863, 208×264,5 cm, óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris. ....	73
Figura 34. <i>O julgamento de Páris</i> , Marcantonio Raimondi, c.1520, 29,2×43,5 cm, gravura em cobre a partir de desenho de Rafael Sanzio.....	73

Figura 35. <i>Le deujener sur l'herb</i> , Yue Minjun, 1995, 179,7×250,2 cm, óleo sobre tela. .....	74
Figura 36. Estudos sobre física, em particular sobre o equilíbrio e o movimento contínuo de Leonardo da Vinci, c.1495, Nelson Cruz, 2017, 24,4×33,3 cm, aquarela. .	82
Figura 37. Esboço para <i>O cambista e sua esposa</i> , Nelson Cruz, 2017, grafite. ....	84
Figura 38. <i>O cambista e sua esposa</i> , Marinus van Reymerswaele, a.1539, 83×97 cm, óleo sobre madeira, Museu do Prado. ....	85
Figura 39. <i>O cambista e sua mulher</i> , Quentin Metsys, 1514, 70,5× 67 cm, óleo sobre madeira, Museu do Louvre, Paris. ....	85
Figura 40. <i>O cambista e sua esposa</i> , Nelson Cruz, 2017, aquarela. ....	87
Figura 41. <i>A forja de Vulcano</i> , Diego Velázquez, 1630, 223×290 cm, óleo sobre tela, Museu do Prado, Madri. ....	89
Figura 42. <i>A forja de Vulcano</i> , Nelson Cruz, 2017, aquarela. ....	91
Figura 43. <i>Estudo de mulher camponesa plantando beterraba</i> , Vincent Van Gogh, 1885, giz sobre papel, Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdã, Países Baixos. ....	93
Figura 44. <i>Descanso ao meio dia</i> , Jean François Millet, 1886, 29.2×41,9 cm, pastel, Museum of Fine Arts, Boston. ....	95
Figura 45. <i>Descanso ao meio dia</i> , Vincent Van Gogh, 1890, 73×91 cm, óleo sobre tela, Museo d'Orsay, Paris. ....	96
Figura 46. <i>Estudo de mulher camponesa plantando beterraba</i> , Nelson Cruz, 2017, grafite. ....	97
Figura 47. <i>A criação de Adão</i> , Michelangelo Buonarroti, 1508-1512, 280×570 cm, afresco, Capela Sistina, Vaticano. ....	98
Figura 48. <i>A criação de Adão</i> , Nelson Cruz, 2017, aquarela. ....	99

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2 ILUSTRAÇÃO: UMA POÉTICA NARRATIVA A PARTIR DO TRABALHO DE NELSON CRUZ .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1 Práticas e vertentes da ilustração no Brasil .....</b>	<b>25</b>
<b>2.2 A arte de ilustrar .....</b>	<b>27</b>
<b>2.3 Ilustração: A leitura de uma imagem.....</b>	<b>36</b>
<b>2.4 Artista e ilustrador .....</b>	<b>42</b>
<b>3 A VOZ SILENCIOSA: DA IMAGEM AO TEXTO .....</b>	<b>53</b>
<b>3.1 O narrador Nelson Cruz e a imagem multiplicada .....</b>	<b>53</b>
<b>3.2 No limiar da ilustração.....</b>	<b>61</b>
3.2.1 Entre o visível e o legível .....	64
3.2.2 O detalhe.....	69
<b>3.3 Citar para criar.....</b>	<b>72</b>
<b>3.4 Ilustração e deslocamento .....</b>	<b>77</b>
<b>4 O TRABALHO DAS MÃOS DO ILUSTRADOR.....</b>	<b>84</b>
<b>4.1 O cambista e sua esposa: Estrutura e composição .....</b>	<b>84</b>
<b>4.2 A forja de Vulcano: Contrastes e possibilidades .....</b>	<b>89</b>
<b>4.3 Estudo de mulher camponesa plantando beterraba: Reinterpretar um desenho .....</b>	<b>93</b>
<b>4.4 A criação de Adão: Gesto da criação, criação por citação .....</b>	<b>97</b>
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>102</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>107</b>
<b>APÊNDICE A.....</b>	<b>113</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Desde o ano 2000, tenho analisado o desenvolvimento do trabalho do ilustrador Nelson Cruz (20/06/1957), pois, como ele, também tenho me dedicado profissionalmente ao campo da ilustração, e somos contemporâneos. Porém, a trajetória de Nelson Cruz ocorreu de maneira peculiar, passando pelo abandono do ensino formal, aos 12 anos de idade. Diferentemente, eu segui o percurso acadêmico, cursando Desenho na Escola de Belas Artes /UFMG e desenvolvendo a presente pesquisa sobre ilustração no PPG Artes da Escola Guignard/UEMG. Nelson Cruz estabeleceu os primeiros contatos com as artes visuais por meio de reproduções de pinturas nos livros. A aproximação com a ilustração iniciou-se com o seu trabalho como ilustrador para jornais em Belo Horizonte. Posteriormente, o seu contato com as artes intensificou-se com o trabalho desenvolvido para a produção editorial infanto-juvenil.

A mudança da prática do desenho, inserida no contexto do trabalho desenvolvido no jornal *Diário da Tarde*, exigiu de Nelson Cruz aproximar-se das narrativas visuais. Ademais, enquanto ilustrador para livros infanto-juvenis foi-lhe necessário utilizar vários outros recursos, tais como a presença de diversos elementos na cena representada e a criação de ilustrações sequenciais para as várias páginas. Se por um lado, para a criação de ilustrações para o jornal, o artista deveria buscar a síntese dos elementos gráficos para a comunicação quase imediata, por outro lado, para a elaboração da ilustração de livros, a composição tornaria-se mais elaborada, permitindo a ampliação do tempo de elaboração do entendimento do discurso visual pelo leitor.

Visando contribuir para a produção dos estudos críticos sobre a produção dos ilustradores brasileiros, esta pesquisa analisa as possíveis inter-relações entre a arte e a ilustração como elementos constitutivos da poética visual na obra de Nelson Cruz. A elaboração de ilustrações a partir de citações a artistas consagrados pela História da Arte europeia pode ser considerada como uma das características da obra do ilustrador Nelson Cruz, que apresenta, assim, novas possibilidades para a ampliação da leitura do livro ilustrado.

O livro *Os Trabalhos da Mão* (BOSI; CRUZ, 2017), com texto de Alfredo Bosi e desenhos de Nelson Cruz, foi o escolhido para o estudo de algumas possíveis inter-relações entre arte e ilustração. *Os Trabalhos da Mão* caracteriza-se por ter sido totalmente ilustrado a partir de obras de artistas pertinentes à História da Arte europeia. Foram selecionadas quatro ilustrações, que se distribuem ao longo do livro, para análise

ao final. Outras imagens, do mesmo livro, são inseridas em todos os capítulos como forma ilustrativa para a argumentação. A escolha foi feita levando-se em conta a variedade das temáticas apresentadas pelas obras originais dos artistas selecionados pelo ilustrador para a criação das ilustrações.

Tal análise pretende estabelecer interlocução entre as obras e aspectos apontados por autores como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Antoine Compagnon e Aby Warburg. Cada um deles apresenta possibilidades de análise das imagens presentes no livro, de modo a contribuírem para a abertura da percepção de novos sentidos pelo leitor e por aqueles responsáveis por criá-las, ou seja, os ilustradores. A pesquisa pretende tornar visível parte daquilo que nem sempre é visível e que se encontra no processo criativo para a elaboração de uma ilustração – de maneira geral – e para a poética de Nelson Cruz, em particular.

Em Benjamin, as conexões perpassam pela multiplicidade e reproduzibilidade das imagens, principalmente a partir da invenção da imprensa e a consequente popularização do livro, em particular do livro ilustrado. Em um livro ilustrado, são encontradas imagens, denominadas ilustrações, que serão multiplicadas de acordo com o número de impressões desse livro. A ilustração original mantém-se como propriedade do ilustrador e é conservada por ele, mantendo seu caráter de unicidade da obra. A reproduzibilidade técnica permite que o ilustrador venda apenas o direito de reprodução e multiplicação de sua obra, inserida em um produto específico, no caso, o livro.

Em Didi-Huberman, buscam-se as aproximações que possam permitir que o leitor se posicione diante das imagens criadas a partir da interpretação do texto pelo ilustrador Nelson Cruz.

No texto de Antoine Compagnon (1996), o processo de citação é buscado como fonte criativa, a fim de analisar como a ilustração pode desdobrar-se em recurso narrativo.

Para finalizar o trabalho, a ideia do Atlas Mnemosyne é apresentada como um procedimento metodológico para pensar a fabulação temporal das imagens no texto. Assim, são retomados alguns extratos da obra de Aby Warburg para auxiliar a análise dos recortes visuais propostos pelos desenhos de Nelson Cruz.

## 2 ILUSTRAÇÃO: UMA POÉTICA NARRATIVA A PARTIR DO TRABALHO DE NELSON CRUZ

O trabalho de Nelson Cruz, a partir do momento em que se dedicou à criação de ilustrações, especificamente para os livros ilustrados infanto-juvenis, orientou-se por narrativas visuais que unificavam estudos de composição, elementos da História da Arte e um profundo estudo de técnicas para alcançar a virtuosidade dos cânones da arte. Em 2000, foi publicado o livro *Chica e João* (CRUZ, 2000), com ilustrações e texto elaborados por Nelson Cruz. O livro chamou minha atenção por sua estrutura composicional e pelo uso recorrente de vários elementos que apresentavam referências ao trabalho de outros artistas consagrados pela História da Arte europeia. Em *Chica e João*, Nelson Cruz, mesclando ficção e História, conta o romance entre Chica da Silva e o contratador de diamantes da Coroa Portuguesa, João Fernandes.

Logo na primeira ilustração, que ocupa toda a página lateral direita, percebi referências composicionais que remeteriam à pintura realizada pelo artista flamengo Jan Van Eyck, *As Bodas do Casal Arnolfini*, de 1434 (Figura 1). É possível identificar afinidades e contrastes ao se analisar comparativamente as duas imagens: tanto na ilustração de Nelson Cruz como na pintura de Jan Van Eyck, os personagens ocupam o primeiro plano; o ambiente é uma estrutura retangular, representada em profundidade como se fosse um palco onde se desenrola uma cena. A luz ilumina lateralmente o ambiente. Um candelabro, visto de lado, ocupa o centro da composição, na parte superior. Nos dois trabalhos, os artistas não usaram o recurso da perspectiva: seria de se esperar a representação da visão do observador de baixo para cima, porém o candelabro é visto quase frontalmente, como se estivesse na altura dos olhos do espectador.

**Figura 1. As bodas do casal Arnolfini, Jan van Eyck, 1434, 82×60 cm, óleo sobre tábua, National Gallery, Londres.**



**Fonte: Van... [s.d].**

Nelson Cruz parece ter optado por elementos simples que deveriam fazer parte do cotidiano de uma casa mineira durante o século XVIII e desta forma aproxima a representação para o universo do leitor brasileiro (Figura 2). Na lateral direita da composição da ilustração, há uma grande arca de madeira e sobre ela pequenos objetos, tais como um oratório, um candelabro com uma vela e um baú. Ao lado da arca, no chão, há uma escarradeira. Ao fundo, uma cadeira de madeira e um móvel, possivelmente um armário, dividido em quatro partes e sem adornos.

**Figura 2. Chica e João, Nelson Cruz, 2000, 21×27,8 cm, aquarela.**



**Fonte: Cruz (2000).**

Na parede lateral, atrás da arca, outro elemento chama atenção: um grande mapa. Seria um mapa da região diamantina? O artista não nos dá mais referência nesse momento. O mapa pode nos remeter às obras de outro artista, Jan Vermeer, pintor dos Países Baixos, do século XVII. Muitas das obras de Vermeer caracterizam-se por representar cenas rotineiras e domésticas de uma casa tipicamente holandesa, com seus objetos simples. Possivelmente o mapa, na ilustração, seja o mesmo que se encontra ao final do livro, encerrando a narrativa do romance entre Chica e João. Este mapa que representa o distrito diamantino, pode oferecer ao leitor um referencial geográfico e histórico do período em que o romance é contado, situando geograficamente a história. Citações a obras de outros artistas como estas podem ser localizadas em várias ilustrações do mesmo livro e em muitos outros trabalhos do ilustrador Nelson Cruz.



Minha formação como artista na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e minha atuação profissional no campo da ilustração certamente permitiram que um olhar curioso e investigativo fosse lançado sobre a obra de Nelson Cruz, ao deparar-me com tais evidentes referenciais. Como recurso criativo na poética de um artista, a citação tem sido usada por muitos. Porém, eu percebi que pode acrescentar interessantes possibilidades de leitura quando a imagem a ser produzida vem a ser uma ilustração. Geralmente associada a um texto, a ilustração vem usando recursos e técnicas pertinentes às artes visuais ao longo dos tempos. Ela pode ser entendida como qualquer imagem que acompanhe um texto, não importando as técnicas usadas para sua elaboração, que variam desde as tradicionais, realizadas, por exemplo, com a aplicação de lápis ou nanquim, às digitais. Assim, a ilustração pode ser uma imagem em desenho, uma gravura, uma pintura, uma fotografia e até mesmo um gráfico que possa trazer informações complementares ao texto.

O exame da poética do artista Nelson Cruz sob o olhar de outra pessoa que, além de pesquisadora é, igualmente, ilustradora possibilita-me analisar criticamente alguns elementos compositivos sutis que estão inseridos na ilustração. Além disso, chama-me a atenção os dispositivos técnicos relacionados à citação e à estrutura narrativa da imagem ilustrativa. Guiada por tais indicações, acredito que o trabalho de Nelson Cruz pode nos trazer contribuições para a abertura de sugestivos caminhos criativos, para o campo da ilustração e para outros ilustradores.

No texto de introdução ao livro *Pelos Jardins Boboli*, de Oliveira (2008, p.14), a escritora Ana Maria Machado afirma: “a produção de nossos ilustradores não tem sido objeto de estudos críticos de forma análoga ou equivalente ao que tem acontecido com o trabalho dos escritores. E isso está fazendo falta”. Nessa linha de pensamento, chego à conclusão que as análises sobre o campo da ilustração têm sido um pouco negligenciadas na análise do campo da arte. Ao iniciar o Estado da Arte, percebi que grande parte das pesquisas relacionadas à ilustração são advindas de outras áreas, como a Literatura, Semiótica, Comunicação e *Design*.

A ilustração, quando analisada por seus aspectos técnicos, teria suas origens nas artes visuais. Ela se apropria de vários elementos pertencentes a diferentes linguagens artísticas, como o desenho, a pintura ou a gravura, dentre outras, para a sua estruturação. Além de usar as mesmas técnicas, o trabalho de Nelson Cruz é visivelmente influenciado por diferentes artistas através do tempo.

Ao analisarmos os aspectos técnicos ou semânticos das ilustrações de Nelson Cruz, podemos perceber que algumas referências das artes visuais seriam o alicerce da sua obra. Ele se apropria de várias linguagens e recursos expressivos utilizados por artistas, como, por exemplo, o uso da linha fluida e sombras simplificadas para a marcação do desenho inicial, que muito se aproxima ao desenho de Honoré Daumier. Outra aproximação com o trabalho de Daumier seriam as expressões faciais caricaturescas que visam reforçar as emoções das figuras representadas.

De Rembrandt, podemos reconhecer o uso da sombra como um elemento expressivo na obra e não apenas como fenômeno físico. Assim como Rembrandt, algumas vezes ele abandona a representação física e realista do jogo estabelecido entre um objeto, a representação da luz e da sombra, e adota a luz focal. Nessas representações, a cena representada possui um ponto focal em segundo plano. Na pintura de Rembrandt (Figura 3.5), *Paisagem com uma ponte de pedra*, de 1638, o feixe de luz que ilumina parte das árvores ao passar por densas nuvens acentua a dramaticidade da pintura ao tornar a tempestade que se aproxima muito mais ameaçadora.

Na ilustração de Nelson Cruz (Figura 3.6), a cena em primeiro plano, em que dois escravos acorrentados pelo pescoço são puxados por outro elemento armado, ocorre completamente na sombra. A cena é observada por três figuras femininas: uma delas observa tudo através da janela, a outra se movimenta em uma esquina e a terceira, situada pouco acima do centro geométrico da página, a tudo observa através de outra janela. Um homem aponta através de uma janela mais alta, à direita da composição. Entretanto, o ponto focal concentra-se na representação de uma mulher, ricamente vestida e provavelmente pertencente à classe dominante, que anda pela rua seguida por uma criança negra que leva um grande caixote sobre a cabeça. Estaria o ilustrador desejando ressaltar a indiferença da mulher diante da grotesca cena que se desenrola a poucos metros de distância à sua frente? O contraste entre a luz e a sombra, que acentua a marcação das diversas linhas diagonais na composição, parece indicar que sim (Figura 3.1).

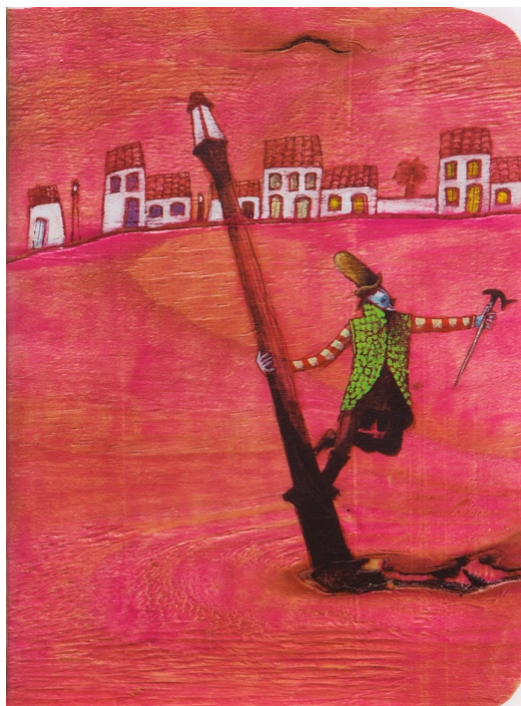
Figura 3. Composição: 1) *A forja de Vulcano*, Nelson Cruz, 2017, grafite sobre papel; 2) *Le nouveau Paris*, Daumier, 1862, litografia; 3) *A travers les Ateliers*, Daumier, 1862, litografia; 4) *Dois pais sentados à noite enquanto seu filho dorme no berço*. Aquatinta após Rembrandt van Rijn, 1644; 5) *Paisagem com uma ponte de pedra*, Rembrandt, 1638, 29,5×42,5 cm, pintura a óleo, Rijksmuseum, Amsterdam; 6) Ilustração do livro *Chica e João*, Nelson Cruz, 2000, 21×27,8 cm.



Fonte (em ordem numérica crescente): Bosi e Cruz (2017); Le Nouveau... [s.d.]; A Travers... [s.d.]; Two... [s.d.]; Landscape... [s.d.]; Cruz (2000).

As fontes para as citações na obra de Nelson Cruz não se limitam a artistas do passado. Em *O livro do acaso* (2014) (Figura 4), o ilustrador buscou a imagem para a citação no cinema (Figura 5). Ele representou o personagem central de sua narrativa repetindo a muito conhecida pose do ator Gene Kelly no filme *Cantando na Chuva* (1952) de Stanley Donen.

**Figura 4.** *O livro do acaso*, Nelson Cruz, 2014, acrílica sobre madeirite, 21,1×27,9 cm.



**Fonte:** Cruz (2014)

**Figura 5.** Imagem do filme *Cantando na Chuva*, Gene Kelly e Stanley Donen (dir.), 1952, EUA.



**Fonte:** Estadão (2017).

Essas proposições iniciais me orientaram a construir um Atlas de imagens para investigar, por comparação, o processo de citação utilizado como recurso narrativo no trabalho de Nelson Cruz como ilustrador. É a partir desse aspecto que proponho pensar o movimento de deslocamento dessas imagens da História da Arte através do tempo, para, enfim, serem utilizadas como os principais referenciais em sua obra.

Algumas indagações surgiram nesse momento da pesquisa: por que a ilustração quase não se faz presente nos livros dedicados à História da Arte? Por que a ilustração ainda não é reconhecida como um campo particular de estudos? Apesar das afinidades, é difícil encontrar um livro sobre História da Arte que contenha algum capítulo específico sobre o desenvolvimento da ilustração, como os dedicados à arquitetura, gravura ou escultura, por exemplo. São poucos os pesquisadores e historiadores que se debruçam sobre o tema, como o historiador da arte inglês, Ernest Gombrich. Ele desenvolveu estudos e reflexões sobre a caricatura, que vem a ser um gênero de ilustração, e sua expressão como linguagem artística. Curiosamente, através dos tempos sempre existiram artistas que trabalharam, em algum momento, como ilustradores e também o inverso: ilustradores que desenvolveram trabalhos dentro do campo das artes visuais. A trajetória de Nelson Cruz é bastante emblemática sob este aspecto. Ainda jovem, interessou-se pelas artes visuais e nutriu o desejo de tornar-se pintor. Já adulto, começou a desenvolver seu trabalho como caricaturista e ilustrador para um grande jornal de Belo Horizonte. A produção de ilustrações para livros infanto-juvenis deu-se posteriormente.

Apesar de ser um campo que pode estabelecer conexões tanto com as artes visuais como com o design, a ilustração possui elementos que permitem seu reconhecimento como uma linguagem distinta dessas áreas. A ilustração pode se constituir em um campo vastíssimo, tanto de atuação quanto de pesquisa. A imensa amplitude deve-se às suas variadas funções junto ao texto, por poder apresentar inúmeras características específicas constitutivas e por estabelecer diversos gêneros.

Dentre os gêneros, podemos citar o cartum, que se caracteriza pela leveza de traços e por ser um comentário (ou crítica) visual contextualizado sobre o cotidiano ou situações sociais de uma época; e a caricatura, cujos primeiros desenhos reconhecidos como tal foram os produzidos pelos irmãos Agostinho e Annibale Carracci, que na segunda metade do século XVI trabalhavam como pintores e gravadores, na Itália. Há ainda a ilustração infantil, por si só outro campo vastíssimo, por estar diretamente conectada às fases do desenvolvimento da criança, o que determina as escolhas

estilísticas e modos de criar representações pelo ilustrador. Também podemos citar a ilustração para a produção de livros didáticos, pois é de grande importância por se tornar, muitas vezes, um tipo de mediador pedagógico. O livro didático é uma das principais fontes utilizadas pelos estudantes brasileiros para estabelecer contato com a arte. Em especial, para muitos estudantes brasileiros que não possuem acesso a museus ou galerias de arte presentes nos grandes centros.

A ilustração editorial para jornais e revistas vem acompanhando as transformações que esses veículos de imprensa sofreram durante o século XX e mais recentemente com a popularização da internet. No jornal impresso, à medida que os textos se tornaram mais enxutos e concisos, a ilustração foi perdendo espaço, sendo substituída por fotografias coloridas.

No princípio do século XX, iniciou-se o desenvolvimento de ilustrações específicas para a produção do segmento de narrativas sequenciais, conhecidas como histórias em quadrinhos. Dentro desse segmento, também podem ser identificadas várias outras ramificações, com a ampliação e diversificação do público e dos assuntos abordados, que vão desde o infantil até as *graphic novels*, cujas temáticas e redação aproximam-se da literatura. *Maus* (1980-1991), de Art Spiegelman, foi a primeira *graphic novel* a receber um prêmio literário, o Prêmio Pulitzer, em 1992. O Prêmio, criado em 1917, é administrado pela Universidade de Columbia, Nova Iorque, e destina-se à premiação de trabalhos de excelência nas áreas de jornalismo, literatura e composição musical. Em sua narrativa, Art Spiegelman relata suas conversas com o pai, o judeu polonês Vladek, e o conflituoso relacionamento entre os dois, principalmente após o suicídio de sua mãe, Anja. O casal Anja e Vladek sobreviveu aos sofrimentos do campo de concentração de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial.

A ilustração científica e a botânica seriam, a meu ver, campos de conhecimento um pouco mais organizados, institucionalmente falando, pois existem cursos específicos para ambas áreas, provavelmente por atenderem às demandas de pesquisadores geralmente vinculados aos setores acadêmicos das universidades. A ilustração botânica é reconhecida desde o período medieval, quando monges pesquisavam e faziam registros botânicos de ervas, plantas medicinais, na Europa. O trabalho realizado pela artista britânica Margaret Mee (1909-1988) tornou-se emblemático por aliar arte e rigor científico. Margaret Mee formou-se pela St. Martin's School of Art e na Camerwell School of Art, na Inglaterra. Em 1952, chegou ao Brasil, junto com seu segundo marido, para ensinar arte na Escola Britânica de São Paulo. Em 1958, passou a trabalhar para o



Instituto Botânico de São Paulo. A artista realizou 12 expedições na região amazônica e passou a ser uma das precursoras na defesa ambiental da floresta, em pleno período da ditadura militar que governava o país.

O cinema também lança mão de um tipo de ilustração específica, que vem a ser a elaboração de *storyboards*, pois, antes de ser filmado, todo o roteiro é desenhado, deixando claro para a equipe de produção e diretor como serão todas as tomadas, a angulação das cenas, o posicionamento das personagens, a ambientação, o posicionamento dos elementos nos cenários e as movimentações dos atores. Derivada do cinema, a ilustração para o cinema de animação tem assumido cada vez maior protagonismo e vem se estabelecendo de maneira independente enquanto gênero.

## 2.1 Práticas e vertentes da ilustração no Brasil

Acredito que a ilustração se constitua em campo expressivo vastíssimo, abordando imenso leque de variações de gêneros e subgêneros, e que seja merecedora de estudos para o entendimento de sua prática e reflexões quanto às suas conexões teóricas com as artes visuais. No Brasil tais estudos se fazem extremamente necessários, pois poderiam servir como referenciais para os ilustradores, uma vez que nos encontramos diante da quase completa ausência de cursos formais dedicados a este campo. A maioria dos livros produzidos sobre a ilustração e os ilustradores brasileiros se caracteriza por ser, praticamente, compêndios que apresentam uma sequência de nomes e descrição das técnicas usadas por eles, com pouco espaço para a análise das poéticas individuais, dos processos criativos e de suas possíveis conexões com as artes visuais.

Muitas vezes, a ilustração é ministrada como uma disciplina integrante dos cursos de Artes Visuais e de *Design*. Poucos cursos específicos sobre o tema são disponibilizados nas universidades e são mais facilmente encontrados no formato de curta duração (aproximadamente dois anos) ou na internet. Em grande parte desses cursos, parece haver certa confusão entre desenho e ilustração na grade disciplinar: as disciplinas são referentes ao desenho e suas técnicas, e pouco é dito sobre as relações entre a produção das imagens e o texto narrativo, sobre a diferenciação de gêneros de ilustração ou suas funções. A meu ver, o desenho e as demais técnicas deveriam ser entendidos como importantes ferramentas para que o ilustrador possa expressar sua interpretação do texto por meio da narrativa visual e de sua poética na criação de um livro ilustrado. O campo da ilustração não se restringe apenas às técnicas do desenho ou da pintura. A

ilustração seria um campo de conhecimento, cujas técnicas são derivadas das artes visuais, porém usadas para a criação de imagens que teriam a capacidade de levar o leitor a ampliar os sentidos do texto.

Criar uma escola de ilustração brasileira não se refere apenas ao ensino sistemático institucionalizado que formaria ilustradores tecnicamente capacitados no país. Para Nelson Cruz, o país é repleto de temas a serem estudados no tocante à nossa formação cultural e que poderiam ser mais explorados, ao invés de nos contentarmos apenas em repetir fórmulas de representação originárias de outros países. Nelson Cruz sugere que “nós ilustradores mais veteranos deveríamos ter criado escolas” (CRUZ, 2020, [n.p.]). Há uma genuína preocupação com a formação de ilustradores brasileiros que reflitam e representem nossa cultura. Tais fatores contribuiriam para o reconhecimento de uma escola de ilustradores brasileiros. Porém, Nelson Cruz reflete que a imensa diversidade cultural presente em nosso país nem sempre é compreendida e aceita em muitos dos países europeus que promovem concursos para a mostra de trabalhos de ilustradores. Segundo ele, podemos identificar uma escola francesa de ilustração, uma italiana, inglesa, espanhola ou nipônica. A diversidade cultural brasileira seria ao mesmo tempo um fator que restringiria a delimitação de fronteiras rígidas para nossos ilustradores, mas, ao mesmo tempo, constituiria-se em nossa maior riqueza.

Um livro ilustrado é composto por texto e imagens. As imagens possuem grande poder de comunicação por seu apelo visual imediato e, ao longo da história da humanidade, foram e são usadas para os mais diversos fins. Instituições religiosas ou políticas souberam explorar o poder de comunicação silenciosa das imagens. As relações estabelecidas entre a narrativa visual e a narrativa textual podem ser complexas, ampliando as possibilidades de leitura, ou simples, quando possuem função apenas decorativa. Texto e imagem estabelecem um diálogo constante.

De acordo com Oliveira (2008, p.31), qualquer fenômeno artístico, seja ilustração, seja pintura é um fenômeno de comunicação e a “arte não é uma esfinge, um mito indecifrável de acesso restrito a uma elite de exegetas”. O autor parte do princípio que, além de sua inter-relação com o texto, a ilustração possui qualidades estruturais que são perfeitamente analisáveis e explicáveis.

A composição, as formas, a perspectiva, a elaboração do cenário, o espaço físico e o atmosférico, o ritmo, a cor e suas relações com a luz são alguns dos elementos estruturantes de uma ilustração. Tais elementos são organizados de forma a comunicar uma ideia: “a ilustração deve ser profundamente verbal, porém, sem jamais recorrer à



verbalização para explicar seus objetivos. A ilustração fala, mas não tem voz.” (OLIVEIRA, 2008, p.42).

Para que a voz da ilustração seja ouvida, é necessário que o leitor interprete a imagem representada, associada, geralmente, a um texto. Este processo de interpretação, ou de leitura da imagem, muitas vezes tem início a partir das próprias experiências e informações que o leitor porta consigo e que constituem a sua cultura visual.

Cabe ao ilustrador criar imagens e propor narrativas visuais que possibilitem ampliar as possibilidades de leitura e imaginação do leitor. Desta forma, ele pode trazer visibilidade para algum aspecto do texto que tenha considerado de relevância, ao propor a sua interpretação imagética. Silenciosamente, através das imagens, o ilustrador pode comunicar o seu ponto de vista e permitir novas interpretações pelo leitor.

Ao elaborar sua narrativa visual, o ilustrador se vê diante de uma série de escolhas referentes à abordagem do texto narrativo. Assim, diferentes abordagens entre texto e ilustração podem ser estabelecidas no início do processo criativo do ilustrador, a se considerar que as produções podem ser refinadas, cômicas, irônicas, românticas, e seguir os mais diversos estilos de representação, composição estilística e técnicas. De qualquer forma, o estilo escolhido “[...] manipula a apreensão da história pelo leitor. [...] as decisões dos ilustradores sobre suas imagens dependem muito de sua formação, do contexto artístico e pedagógico e assim por diante.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2014, p.63). Além do diálogo com o texto, a ilustração dialoga com os elementos estruturantes das artes visuais.

O diálogo entre as narrativas visuais e o texto foi, sem dúvida, um dos maiores atrativos para meu interesse pelo campo da ilustração. Curiosamente, minha primeira aproximação com a arte e arte de ilustrar se deu através da mesma coleção em fascículos, *Grandes Personagens da Nossa História*, assim como ocorreu com Nelson Cruz. Nossas trajetórias seguiram diferentes caminhos, porém existem vários pontos coincidentes, como o trabalho para diferentes jornais, a produção de charges, de caricaturas, o interesse pela arte sequencial e pelas artes visuais.

## **2.2 A arte de ilustrar**

Ilustração pode ser entendida como qualquer imagem que acompanhe um texto, não importando as técnicas usadas para sua elaboração, que variam desde as tradicionais, realizadas, por exemplo, com a aplicação de lápis ou nanquim, às digitais. Assim, a

ilustração pode ser uma imagem em desenho, uma gravura, uma pintura, uma fotografia e até mesmo um gráfico que possa trazer informações complementares ao texto.

Complementar informações é apenas uma de suas possíveis funções, e tentar restringir o significado da palavra ilustração a apenas uma de suas funções poderia ser limitante. Entretanto, o profundo vínculo entre texto e imagem é um dos aspectos basilares desta pesquisa, uma vez que o objeto estudado trata-se de um livro ilustrado. A ilustração está diretamente relacionada ao projeto gráfico do livro, sendo considerada como um de seus elementos. Imagens possuem um forte apelo e são, geralmente, os primeiros elementos vistos numa página, e as publicações são, segundo White (2006, p.143), “consideradas uma mescla – uma parceria – entre o visual e o verbal”.

A palavra ilustração vem do latim “iluminar” e sua função, desde os primeiros livros ilustrados na Idade Média, era a de iluminar o texto, jogando luz sobre as palavras ao mostrar para o leitor detalhes que poderiam ter passado despercebidos ou que não teriam sido totalmente evidenciados pelo texto.

**Figura 6. Cristo com Maria como mediadora entre Deus e a humanidade; Cristãos orando; demônios, Maitre François, 1475-1480, 120x80 cm, National Library of the Netherlands.**



Fonte: The Man... [s.d.].

O Papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI, preconizava que a pintura deveria ter papel importante no processo de evangelização, uma vez que a

imagem poderia fazer pelo iletrado aquilo que a escrita faz pelos que sabem ler, reconhecendo assim o poder da imagem como forma de comunicação e persuasão. Entre os séculos XI e XIII, na Europa, os mosteiros eram os responsáveis pela produção de livros. A tarefa era realizada no *scriptorium* monástico, coordenada pelo *scrittore* que tinha conhecimento tanto de grego como de latim e exercia funções similares às de um editor e ao mesmo tempo diretor de arte atuais. O letrista responsável pela cópia manuscrita das páginas era o *copista*. O artista responsável pela criação de imagens e ornamentos que funcionavam como apoio visual ao texto, ou seja, o ilustrador, era denominado *illuminator* (MEGG; PURVIS, 2009). Na fase final do período medieval, entre os séculos XIV e XV, algumas oficinas passaram a produzir manuscritos devocionais destinados ao uso privado, como o produzido por Mestre François (Figura 6). As ilustrações que compunham as iluminuras medievais também possuíam a função de decorar os textos e são vistas, hoje, como precursoras diretas do moderno livro ilustrado.

Desde suas origens, a ilustração está vinculada ao desenvolvimento do objeto livro. Inicialmente, os textos eram registrados em rolos. No período medieval, surgiram os códex (cadernos agrupados e costurados), que permitiram o melhor manuseio e estabeleceram o sistema de paginação, índice, ou seja, o formato do livro como o conhecemos até a criação do mecanismo de leitura digital. O formato do códex “[...] atendia às necessidades do cristianismo: a confrontação dos Evangelhos e a mobilização, no fim da pregação, do culto ou da oração, de citações da palavra divina.” (CHARTIER, 1994, p.102).

A invenção da imprensa, por Gutenberg, no século XV, revolucionou a produção e a divulgação de textos por meio dos livros. Um dos primeiros métodos usados para a reprodução de imagens foi a xilogravura, que usa a madeira como matriz para o desenho e que foi muito popular na Europa nos séculos XVII e XVIII.

Uma das primeiras publicações voltada para os mais jovens data de 1580. Em Frankfurt, Alemanha, foi publicado o *Kunst und Lehrbuchlein* (Arte e livro didático), um livro de “[...] arte e instrução para jovens onde podem descobrir todos os tipos de desenhos alegres e agradáveis” (SALISBURY, 2004, p.8). Em 1658, o Bispo Comenius, na Polônia, publicou *Orbis Pictus*, um livro ilustrado em que ele pretendia tornar o processo de aprendizado do latim mais atrativo para as crianças. No século XVIII, o artista William Blake foi o primeiro a explorar a integração entre imagem e texto na composição de uma página.

O desenvolvimento da arte da ilustração está diretamente relacionado à melhoria das técnicas de impressão que permitiram, a partir do século XIX na Inglaterra, que as imagens conquistassem espaço cada vez maior dentro dos livros. Nesse mesmo período, foi criada a litogravura, que é um método para a reprodução de imagens que permite maior detalhamento do desenho, com excelente definição de traços finos e o uso de cores. Conseqüentemente, as imagens reproduzidas passaram a possuir qualidade superior às da xilogravura, técnica que se caracteriza por traços menos delicados. Antes da invenção da litografia, as cores geralmente eram aplicadas à mão, e não impressas. A técnica consiste na criação de desenhos sobre uma matriz (pedra), realizados com um lápis gorduroso, e depois, com o uso de uma prensa, obtém-se várias cópias em papel. De acordo com Benjamin (2011, p.55), “[...] por meio da litografia, as artes gráficas tornaram-se capazes de acompanhar o dia a dia de maneira ilustrativa”.

No final do século XIX, o ilustrador norte-americano Howard Pyle ensinava a seus alunos a necessidade de aprender a pintar para a realização de um bom trabalho de ilustração. O ilustrador Rui de Oliveira em seu livro *Pelos Jardins Boboli* (2008) aponta afinidades e contrastes entre as linguagens da pintura e da ilustração. Ambas usam o mesmo material técnico, como a tinta aquarela, à óleo, a acrílica, o guache e, em nossos dias, as técnicas digitais tanto para desenho como para pintura. Ambas podem usar o mesmo suporte como a tela ou o papel. Daí a necessidade do conhecimento das técnicas de desenho e pintura pelo ilustrador, como sugeria Pyle. Entretanto, existem diferenças conceituais entre a pintura e a ilustração. Enquanto a pintura pode ser figurativa ou abstrata, a ilustração é, em grande parte, figurativa. Para Oliveira (2008, p.38), a ilustração possui linguagem e sintaxe próprias, pois as composições são guiadas pela movimentação das páginas e da narrativa textual. Outra característica da ilustração é ser uma narrativa visual voltada, predominantemente em nossa sociedade, para públicos mais jovens.

Devido a essa proximidade com a linguagem visual da pintura, a ilustração passou a absorver influência de movimentos artísticos de seu tempo. O século XIX foi um período em que vários movimentos artísticos passaram a se suceder em intervalos de tempos mais curtos, como o neoclassicismo, o romantismo, o realismo, o naturalismo, o impressionismo, dentre outros. O movimento denominado pré-rafaelita, cujo estilo era repleto de referências históricas, temática alegórica e religiosa, também ocorreu durante esse período. Esse movimento, em particular, exerceu grande influência sobre os artistas

ilustradores daquela época, e seus reflexos podem ser percebidos nas escolhas composicionais de outros artistas ainda hoje.

A obra do escocês Joseph Noel Paton (Figura 7) e a do inglês de origem italiana, Dante Gabriel Rossetti, repletas dessa temática pré-rafaelita, tornaram-se referência para os ilustradores a partir de então. A “Irmandade Pré-Rafaelita” pretendia retornar ao período medieval, pré-Rafael, e ansiava por reencontrar certa inocência na interpretação e composição dos temas, principalmente os religiosos. Procuravam tratar os temas com sinceridade e singeleza e representar a natureza tão fielmente quantos os pintores florentinos do denominado período *Quattrocento*.

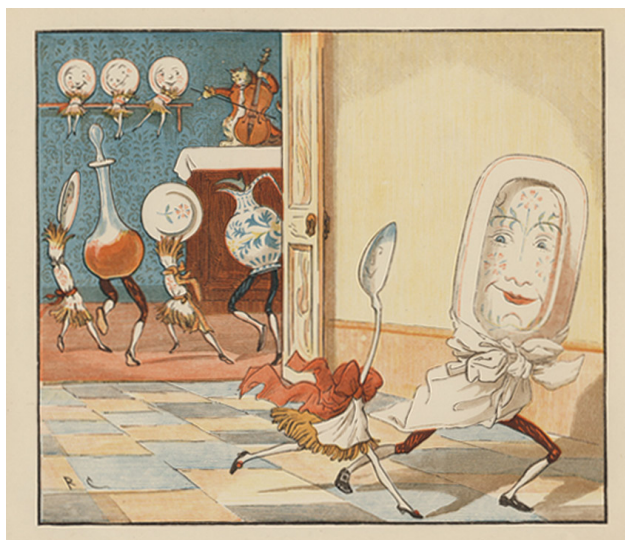
**Figura 7. *Hesperus, the Evening Star, Sacred to Lovers*, Sir Joseph Noel Paton, 1857, 91,4×68,6 cm, óleo sobre madeira, Kelvingrove Museum and Art Gallery, Glasgow, Escócia.**



**Fonte: Kelvingrove Art Gallery and Museum**

O ilustrador britânico Randolph Caldecott (1846-1886) procurou estabelecer uma relação entre dois códigos diferentes (o visual e o verbal) que ao se entrecruzarem poderiam gerar novas situações narrativas, valorizando muito mais a força comunicativa da imagem, até então. “Em *Hey, Diddle, Diddle*, Caldecott demonstrou que a força da ilustração poderia ser equivalente à do texto, tornando-a elemento imprescindível para a compreensão da história.” (RAMOS, 2011, p.60).

**Figura 8. *Hey Diddle, Diddle and Baby Bunting*, Randolph Caldecott, 1883, [dimensão desconhecida], litografia colorida sobre papel, Norman Rockwell Museum, Stockbridge.**



**Fonte: Kosik (2018).**

A ilustração de Caldecott acrescenta informações que não são encontradas diretamente no texto, porém o ilustrador ao interpretar visualmente a narrativa amplia as possibilidades de leitura dos dois códigos. Na ilustração (Figura 8), o prato e a colher que fogem da cena, e conseqüentemente da página, assumem características masculinas e femininas ao portarem trajes próprios da época, sugerindo possibilidades românticas não indicadas no texto. Ao fundo, outros elementos parecem dançar indiferentes à escapadela.

Do movimento *Art-Nouveau*, os ilustradores buscaram as cores chapadas e o virtuosismo linear. As gravuras orientais que chegaram à Europa e influenciaram as composições de artistas no final do século XIX exerceram o mesmo papel junto aos ilustradores. A etérea e imaginativa pintura simbolista, iniciada com Paul Gauguin e posteriormente pelos *Nabis* (profetas em hebraico), foi buscar nos descendentes do Romantismo referências que colocassem a ordem interior do artista acima da visão da natureza. Essas concepções refletem a própria visão sobre a criança naquele período, que era idílica e romântica. Em 1922, na Rússia, El Lissitzky escreveu e ilustrou o que ele denominou “um livro ilustrado suprematista para crianças”, que contava a história de dois quadrados. Alguns autores consideram este livro um objeto artístico por si mesmo. (SALISBURY, 2004, p.13)

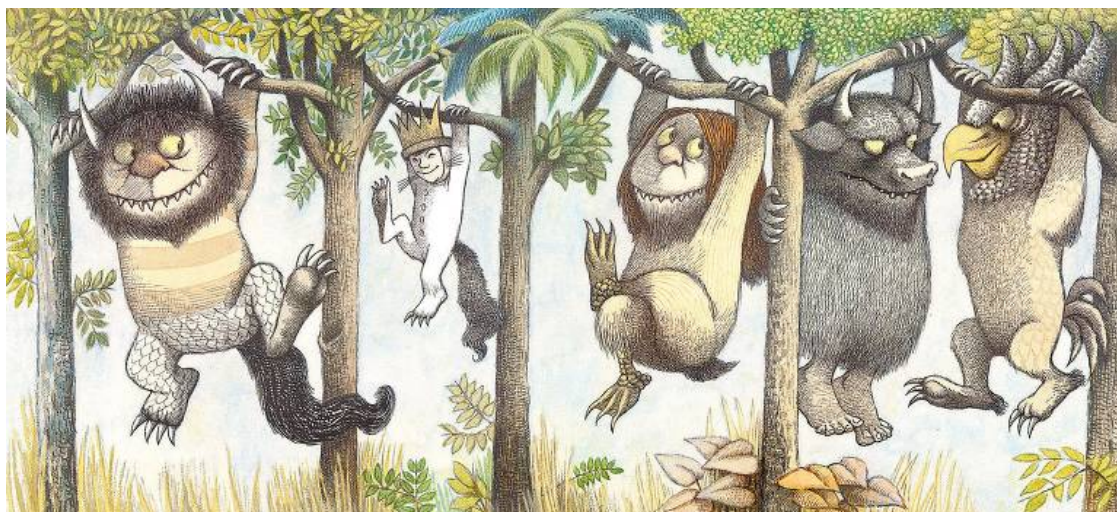
Após a Segunda Guerra Mundial, as ilustrações para os livros infantis passaram a ocupar espaço maior na paginação e houve grande melhoria técnica no que se refere à qualidade das reproduções. Porém, tais avanços não se refletiram em formas inovadoras e



concepções ousadas. Neste período, houve predomínio das imagens criadas e popularizadas por Walt Disney, que se iniciou nos anos 1930 (RAMOS, 2011, p.61).

Maurice Sendak (1928-2012) lançou, em 1963, *Onde vivem os monstros* (Figura 9) e retomou a estruturação proposta por Caldecott: neste livro há uma clara supremacia das imagens em relação ao texto. Apesar de, aparentemente, retomar uma proposição antiga, Sendak inovou a produção de livros ilustrados. Em seu livro, as palavras funcionam como catalizadores e as imagens podem ser lidas separadamente do texto ou em conjunto. As imagens vão ampliando de tamanho à medida que a fantasia do personagem, o menino Max, vai tomando conta da narrativa visual da história, chegando a uma sequência de seis páginas completamente sem texto. Quando Max começa a se reconectar com a realidade, as ilustrações diminuem de tamanho e há o retorno do texto nas páginas. A primeira edição brasileira do livro foi em 2009 e a segunda, em 2014.

**Figura 9. *Onde vivem os monstros*, Maurice Sendak, 1963, 51x22,9 cm, aquarela e lápis sobre papel.**



**Fonte: Sendak (2013).**

A mais recente revolução na arte de ilustrar ocorreu com a possibilidade de criação de imagens por meios digitais, através do uso de programas de computadores. Tais programas permitem a criação e o uso de técnicas que procuram reproduzir as técnicas tradicionais ou criam imagens através de vetores. Desta forma, as ilustrações podem ser parciais ou totalmente digitais, desaparecendo assim o “original” tradicional. As artes contemporâneas, assim como os movimentos artísticos anteriores a ela, têm exercido influência sobre as atuais produções de ilustração para livros infantis e infanto-juvenis. A complexidade da arte contemporânea pode se refletir na criação de ilustrações igualmente complexas para o público infantil e infanto-juvenil, o que tem sido motivo de

considerações críticas por parte de alguns estudiosos, como o ilustrador Rui de Oliveira, que acredita que o “[...] ilustrador não pode se esconder atrás de ‘modismos contemporâneos’ para esconder sua incapacidade de desenhar” (OLIVEIRA, 2008, p.39).

No Brasil, a produção de livros impressos tem início apenas após a transferência da família real portuguesa e sua corte para a cidade do Rio de Janeiro, em 1808. Até então, a produção editorial era proibida na colônia. As ilustrações produzidas a partir de então acompanhavam textos jornalísticos e artigos publicados em diversas revistas da época. Através de seus desenhos, os ilustradores faziam comentários políticos, sociais, e as caricaturas eram muito populares. Os primeiros ilustradores a se destacarem foram Henrique Fleiuss (1824-1882) e Angelo Agostini (1843-1910). Merece destaque a publicação da coleção de 27 contos para crianças, *Lendas Brasileiras*, de autoria de Carmen Dolores (1852-1911) e ilustrada por Julião Machado (1863-1930). Esta foi uma das primeiras obras ilustradas visando o público infantil e que explorava a temática local. Durante o século XIX, e as primeiras décadas do século XX, a produção destinada às crianças concentrava-se em livros didáticos e reprodução de material importado (LIMA; GUEDES, 2019). Na década de 1920, o escritor Monteiro Lobato (1882-1948) publicou o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado* (Figura 10), totalmente voltado para o público infantil (A MENINA..., 2017). O livro foi ilustrado por Lemmo Lemmi, mais conhecido como Voltolino (1884-1926).

**Figura 10. Capa do livro *A Menina do Nariz Arrebitado*, Monteiro Lobato, 1920, Monteiro Lobato & Cia, São Paulo.**



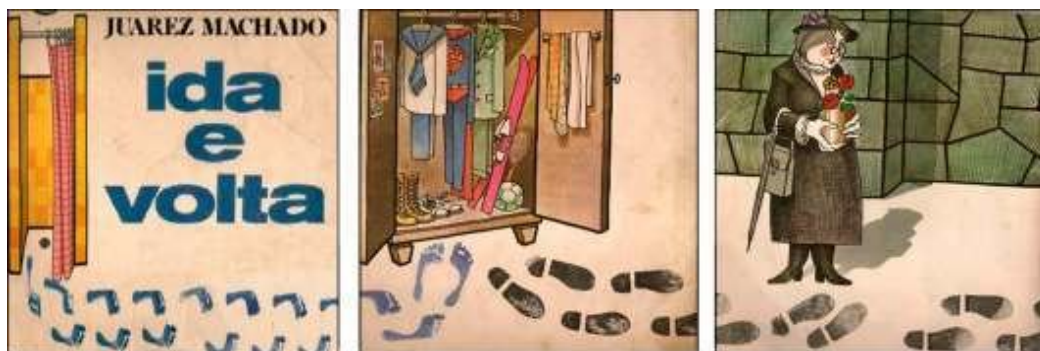
Fonte: A Menina... (2017).



Durante os vinte anos subsequentes à morte de Monteiro Lobato, a produção de livros infantis e infanto-juvenis foi bastante irregular no país, voltando a ocorrer um novo “boom” a partir dos anos 1970 e 1980.

Em 1968, ano da criação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), têm início no Brasil os primeiros estudos sobre ilustração. O primeiro livro só de imagens publicado no país foi *Ida e Volta* (Figura 11), criado pelo artista visual e ilustrador Juarez Machado em 1969, mas que só foi publicado em 1975 em uma coedição holandesa/alemã, e depois publicado na França, Holanda e Itália. No Brasil, foi publicado apenas em 1976, pela Editora Primor. Juarez Machado surpreendeu os leitores com um livro em que não havia uma ordem pré-estabelecida de leitura. As imagens poderiam ser lidas no modo tradicional ou de trás para frente. O fio condutor são as pegadas deixadas por um personagem que não é visto e é criado na imaginação do leitor.

**Figura 11. *Ida e Volta*, Juarez Machado, 1976, Editora Primor, Rio de Janeiro.**



**Fonte: Silveira e Coelho (2018).**

Mil novecentos e sessenta e nove é o ano do lançamento de *Flicts*, de Ziraldo, considerada uma obra que trouxe inovações para a arte de ilustrar livros infantis no Brasil.

*Se Flicts tem o mérito de provocar uma revolução, isso se deve porque nele se ampliaram o espaço e a importância das imagens, criando-se jogos entre as cores e as formas. Ziraldo, que também é o ilustrador, construiu pictoricamente um discurso tão forte quanto o poema que conta a história da cor. Impossível imaginar uma cor inexistente sem compará-la com aquelas que estamos acostumados a ver. Do mesmo modo, uma nova cor somente será criada se for possível misturar outras, o que abre o leque para o surgimento de muitos tons. (RAMOS, 2011, p.29)*

Novidades na publicação de livros ilustrados no Brasil voltariam a ocorrer em 1980, quando Lygia Bojunga (1932), Ana Maria Machado (1942), Ruth Rocha (1931)

dentre outros escritores, propuseram novas relações entre a ilustração e o texto. Nessa década, Eva Furnari publicou quatro livros de imagens: *Todo dia*, *De vez em quando*, *Cabra-cega* e *Esconde-esconde*, que formavam a coleção *Peixe-vivo*, publicada pela Editora Ática.

O aumento da produção de livros destinados aos públicos infantis e juvenis, ocorrido a partir de 1980, permitiu que artistas como Odilon Moraes, Cláudio Martins, Mariana Massarani, Renato Alarcão, Walter Ono, Angela Lago, Cissa Fittipaldi, Roger Melo, Marilda Castanho e Nelson Cruz, dentre outros, conseguissem desenvolver um trabalho artístico, de cunho autoral, e não apenas a cópia de modelos importados.

### 2.3 Ilustração: A leitura de uma imagem

A ilustração é uma forma de narrativa visual que pode contribuir para o enriquecimento da experiência do leitor, complementado ou interpretando o conteúdo de uma narrativa textual. Suas duas funções básicas elementares são a decorativa e a informativa. Dentre as várias relações possíveis entre signos verbais e os icônicos, são estabelecidas algumas tipologias básicas. Um livro pode ser considerado demonstrativo quando não possui uma narrativa, como os dicionários pictóricos. Segundo o estudioso dinamarquês Torben Gregersen, quando possui poucas ou é sem palavras, o livro é denominado como uma narrativa pictórica, e são considerados livros com ilustração aqueles em que o texto existe de maneira independente da imagem (GREGERSE, 2014 *apud* NIKOLAJEVA; SCOTT, 2014, p.20).

*Os Trabalhos da Mão* (BOSI; CRUZ, 2017), ponto de partida para esta pesquisa, trata-se de um livro com ilustrações ou um livro ilustrado. Livro em que o texto e a imagem estabelecem um diálogo que pode ampliar a experiência do leitor. A definição é importante, a fim de que sejam evitadas confusões quanto à abordagem referente aos livros de imagens, que são aqueles que praticamente não possuem texto e toda a narrativa concentra-se na sequência de ilustrações.

Para a leitura de uma imagem, aqui sempre entendida como ilustração, não é aconselhável que sejam seguidos métodos rígidos que se atenham apenas à compreensão dos elementos estruturantes da composição, tais como ponto, linha, direção, texturas, cor, luz e sombra, ritmo, movimento etc. A compreensão e identificação desses elementos em uma imagem podem funcionar como norteadores para a compreensão da estrutura interna de uma ilustração e para a percepção de elementos que o ilustrador, sutilmente ou não,

deseja tornar evidentes. Porém, a ilustração se materializa a partir dos elementos estruturantes provenientes e compartilhados pela linguagem das artes visuais e pelo diálogo estabelecido com o texto.

Neste momento, perguntas sobre o que o ilustrador quis ilustrar, o que quis dizer e como o fez tornam-se pertinentes. Vale ressaltar que as mesmas perguntas podem ser feitas por um espectador quando confrontado com uma obra de arte. As aproximações entre as artes visuais e sua profunda influência, principalmente quanto às técnicas usadas pelos ilustradores, já foram mencionadas anteriormente (capítulo 1.1). Outras análises complementares se fazem necessárias para auxiliar a compreensão do processo criativo de um ilustrador, de maneira geral.

Alguns parâmetros podem ser norteadores, tanto para os ilustradores como para os pesquisadores, como auxílio para a leitura da imagem criada. O pesquisador e ilustrador Camargo (1998, p.33) indica que, por estarem vinculadas a um texto, as funções da ilustração podem ser diversificadas, variando entre: a pontuação (quando destacam algum aspecto importante do texto ou assinalam seu início e seu término), a descritiva (predominantes nos livros didáticos), narrativa (conta uma história), simbólica (quando representa uma ideia), expressiva (expressa emoções), estética (destaca a linguagem visual determinada pelo ilustrador), lúdica (traz elementos lúdicos para o que foi representado) e metalinguística (quando a linguagem fala sobre a própria linguagem). Tais funções podem ser dominantes bem como se articularem em uma ilustração. Quanto à significação da imagem em relação ao texto, o mesmo autor considera que

A significação global de uma imagem abrange significados *denotativos* e *conotativos*: os primeiros referem-se ao ser que a imagem representa, enquanto os significados conotativos referem-se a associações sugeridas pela imagem. Os significados denotativos decorrem principalmente da função representativa, enquanto os significados conotativos resultam principalmente do *como* a imagem representa, ou seja, da função estética. A análise da ilustração precisa, portanto, focalizar os polos denotativo e conotativo, ou seja, os significados que decorrem não só de *o que* a imagem representa, mas também de *como* ela o faz. (CAMARGO, 1999, [n.p.])

Oliveira (2008, p.43) prefere definir as ilustrações segundo gêneros que corresponderiam a suas funções: informar, persuadir e narrar. Assim, as ilustrações que correspondem ao gênero informativo seriam aquelas que teriam primordial compromisso com o conhecimento e necessitam de clareza nas informações, como as ilustrações científicas, botânicas etc. e aquelas consideradas técnicas (ilustrativas de manuais que ensinam o manuseio de algum aparelho, por exemplo). As do gênero persuasivo seriam aquelas destinadas especificamente para o marketing e a publicidade, mesmo

considerando que toda ilustração, de maneira geral, deva ser persuasiva e comunicativa. Finalmente, haveria as do gênero narrativo, cuja característica principal seria a de descrever histórias através de imagens e que estariam vinculadas diretamente a um texto. O autor frisa que não significariam “em hipótese alguma uma tradução visual do texto”.

Há ainda outra proposição de relação entre imagem e texto apresentada por Nikolajeva e Scott (2014). Para as pesquisadoras, nos casos em que a imagem e as palavras se complementam ou quando são simétricas, pouco espaço sobrar para a imaginação do leitor, promovendo uma atitude passiva deste. “Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2014, p.33). No livro ilustrado, a imagem, texto visual, relaciona-se diretamente com o texto verbal. Nikolajeva e Scott afirmam que o texto visual comunica mostrando, por isso é considerado uma forma mimética, e que o texto verbal traz outra forma de comunicação, ou seja, ele se comunica contando. Cada uma dessas formas de comunicação possui seus signos distintos: os signos convencionais (verbais) e os signos icônicos (visuais).

Imagens, signos icônicos, não podem transmitir diretamente causalidade e temporalidade, dois aspectos mais essenciais de narratividade. Enquanto as imagens e particularmente uma sequência delas em um livro ilustrado, enfrentam com sucesso esse problema de diversas maneiras é na interação de palavras e imagens que novas e fascinantes soluções podem ser encontradas. Da mesma forma, enquanto as palavras podem apenas descrever dimensões espaciais, as imagens podem explorar e jogar com elas de maneiras ilimitadas. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2014, p.45)

Em um livro ilustrado, a ilustração pode contribuir para que um texto imagético seja construído pelo leitor a partir do discurso imagético apresentado pelo ilustrador que, por sua vez, o elaborou a partir de sua versão pessoal de um texto (escrito por ele ou por outro autor). Como afirma Oliveira (2008, p.33):

Só haverá interesse na ilustração se ela nos possibilitar a criação de um novo texto visual. Uma das finalidades da ilustração nos livros não é apenas apresentar uma versão do texto, mas sim favorecer a criação de outra literatura, uma espécie de livro de imagens pessoais dentro do livro que estamos lendo.

Deve ser levado em conta que cabe ao ilustrador fazer as escolhas quanto às imagens selecionadas para a criação das ilustrações, e conseqüentemente tais escolhas têm a capacidade de interferir na leitura do texto. As ilustrações podem ser analisadas individualmente, mas o conjunto final das imagens pode ser determinante para a percepção final do clima do livro. Um texto pode ser ilustrado por diferentes ilustradores que, certamente, irão transmitir diferentes interpretações para o mesmo texto, que pode

ser lido separadamente das imagens ou não. O livro ilustrado seria a soma das escolhas de um determinado ilustrador para um texto.

A criação de um novo texto visual é entendida, enfaticamente, pelo ilustrador Marcelo Ribeiro como uma “tradução”, tendo em vista a existência de uma adaptação de um sentido a partir de sua “transposição” a outro “ambiente”. “Nesse caso, podemos considerar o ilustrador um sujeito que interpreta os signos da palavra e os transporta pra outra linguagem.” (RIBEIRO, 2008, p.133). Por isso, a ilustração deveria ser valorizada como uma nova criação. Porém, acredito que a melhor definição para esta pesquisa no tocante à relação estabelecida entre imagem e texto seja, de fato, o diálogo. Por ser uma adaptação entre dois sentidos e transposta para outro ambiente, esta tradução correria o risco de perder algum elemento durante o processo. Considero que o estabelecimento de um diálogo entre as duas linguagens, a visual e a verbal, possa ser mais enriquecedor uma vez que se pressupõe a troca de conceitos entre elas.

As ilustrações de Nelson Cruz para o livro *Os Trabalhos da Mão* (BOSI; CRUZ, 2017) apresentam ao leitor uma forma de leitura de obras do passado objetivando a elaboração de uma nova obra visual no presente. Entretanto, no trabalho de Nelson Cruz não há servilidade nesta utilização; ao contrário, o que o ilustrador propõe é uma nova interpretação da obra original.

Para Lage (2004, p.160), o diálogo ativo surge de inter cruzamentos na tradição estética ocidental, que não se tornaria assim uma via de mão única de tradução das obras do passado pelas obras posteriores. Tal diálogo ativo “torna possível as obras do passado influenciarem as obras do presente e vice-versa.”. O estabelecimento de analogias e o reconhecimento de diferenças são necessários para a realização de uma análise de confrontação entre as obras.

Buscar esse diálogo nas obras do passado selecionadas pelo ilustrador Nelson Cruz, especificamente para a elaboração do livro pesquisado, pode ser uma fonte de enriquecimento para ambas as leituras: tanto aquela do passado, como a da ilustração realizada no presente. Ao selecionar as obras como referências, Nelson Cruz fala por meio de suas ilustrações, acima de tudo de si mesmo e dos tempos atuais.

Nelson Cruz parte da pintura *A lição de Anatomia do Dr. Tulp* (Figura 12) para ilustrar as páginas 12 e 13 do livro *Os Trabalhos da Mão*. É inegável a admiração que o ilustrador tem pelo pintor holandês do século XVII. Em entrevista, Nelson Cruz conta que uma das maiores alegrias que teve na vida foi quando, ainda adolescente e frequentando as aulas de pintura no ateliê de Eshtergilda Menicucci, conseguiu reproduzir

com total fidelidade de traços um desenho de Rembrandt. (ZOGLIO, 2018). Seria natural que o ilustrador fosse procurar no conjunto de obras de um dos artistas que admira uma imagem sugestiva sobre a qual trabalhar. Rembrandt é um dos artistas referenciais para o ilustrador Nelson Cruz.

**Figura 12. *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, Rembrandt, 1632, 169,5×216 cm, óleo sobre tela, Mauritshuis, A Haia, Países Baixos.**



Fonte: The Anatomy... [s.d].

O diálogo ativo entre imagem e texto, e vice-versa, é constante. As ilustrações em um livro ilustrado podem alterar a velocidade de leitura do texto escrito, retardando-a, pois a leitura dos dois textos (o visual e o narrativo) ocorre de maneira alternada, uma vez que o olhar do leitor costuma vagar de um para o outro. Ao interromper a leitura textual, o leitor pode passar a buscar várias outras informações que ele creia estarem presentes nas ilustrações. Enquanto o leitor busca estabelecer relações entre a ilustração e o texto, é sabido que o texto pode influenciar diretamente a leitura de uma imagem. Cada imagem reproduzida nesta pesquisa tornou-se parte de um argumento apresentado, tendo pouco a ver com seu significado e contexto originais. Tal constatação é possível partindo da reflexão contida no primeiro ensaio do livro *Modos de Ver*, do escritor inglês John Berger. O autor também afirma que:

[...] uma reprodução, ao mesmo tempo que faz suas próprias referências à imagem do original, torna-se ela própria o ponto de referência para outras imagens. O significado de uma imagem muda de acordo com o que é imediatamente visto a seu lado, ou com o que imediatamente vem depois dela. (BERGER, 1999, p.31)

No livro ilustrado, “o que é imediatamente visto a seu lado” pode ser o texto exercendo influência sobre a leitura da imagem, ou também a sucessão de imagens, que podem estabelecer uma outra estrutura narrativa. No livro *Os Trabalhos da Mão* (BOSI, CRUZ; 2017) há o predomínio da leitura da ilustração, que tende a antecipar-se à leitura textual. Tal predomínio ocorre não apenas em função do tamanho das imagens, mas também seguindo nosso próprio sentido de leitura ocidental, que se dá da esquerda para a direita e de cima para baixo, ziguezagueando até o canto lateral direito inferior, para se reiniciar do mesmo modo na próxima página. O que o ilustrador parece propor é que a leitura seja iniciada pela imagem, em seguida a leitura textual, o que sugeriria um novo retorno à imagem, fechando-se em um círculo repleto de significados e que se reinicia quando a página é virada. Da mesma maneira que cada imagem apresentada, nesta pesquisa, surge para corroborar uma argumentação, as obras selecionadas por Nelson Cruz funcionam como elementos para o estabelecimento de sua poética, tendo quase nada a ver com suas atribuições originais quando criadas pelos artistas.

**Figura 13. *Lição de anatomia do Dr.Tulp*, Nelson Cruz, 2017, 40 x 23,1 cm, aquarela.**



**Fonte: Bosi e Cruz (2017).**

A *Lição de anatomia do Dr.Tulp*, de Nelson Cruz (Figura 13), explicita a proposição composicional do ilustrador. Na sequência das páginas 12 e 13, a leitura tem início em um vasto espaço em branco; em seguida, o olhar é capturado pela forte composição, em que predominam os tons escuros das roupas, que contrastam com o branco da página oposta. O vazio desta página par é parcialmente preenchido pelo texto



situado na parte inferior. Em seguida, o olhar do leitor vagueia, novamente, pela ilustração situada ao lado direito. O branco do cadáver contrasta com as roupas escuras. As golas brancas funcionam como pontos luminosos que estabelecem uma relação triangular com o branco da página oposta e o cadáver, situado na diagonal. Ao fundo da cena, uma estrutura em arco remete o leitor novamente ao texto. Quando comparada com a pintura original, é evidente a opção do ilustrador pela alteração do fundo, que se tornou mais claro, e que traz mais luminosidade à cena. Rembrandt, grande mestre do Barroco, explorava a dramaticidade dos contrastes entre o claro e o escuro e trazia o foco da cena para os rostos dos representados. Afinal, a pintura tratava-se de um retrato de grupo. A ilustração de Nelson Cruz, por sua vez, parece se referir mais ao tratamento e à cura, presentes no texto de Alfredo Bosi: *A mão abre a ferida e a pensa* (BOSI; CRUZ, 2017, p.12).

A alusão às obras de arte famosas é uma maneira a qual muitos ilustradores contemporâneos recorrem como forma de intertextualidade. A intertextualidade, nesta pesquisa, é abordada como citação a imagens anteriores. Para que a intertextualidade ocorra, o papel do leitor é fundamental, pois cabe a ele participar ativamente no processo de decodificação e fazer a conexão intertextual. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2014, p.295).

Em minha experiência como ilustradora, percebo que a intertextualidade também pode ser uma forma do ilustrador apresentar ao leitor citações a outros artistas ou a outras ilustrações. Como se o ilustrador criasse um divertido enigma para a decifração do leitor. Ao fazê-lo, possivelmente novas informações sejam acrescentadas às imagens, por vezes até mesmo fora do contexto da narrativa e, desta forma, ampliem as possibilidades de leitura. Tais citações intertextuais podem funcionar estabelecendo uma espécie de pausa na leitura das narrativas visuais e textuais para sua posterior retomada. A maioria dos ilustradores quando lança mão deste recurso, o faz de maneira a acrescentar um pouco, se não de humor, pelo menos de sutil diversão, propondo uma quebra na leitura. Referências a personagens ou a cenas de filmes são muito comuns não apenas nas produções para livros ilustrados, como também nos filmes de animação e nas histórias em quadrinhos.

#### **2.4 Artista e ilustrador**

“Nasci artista, não me pergunte por quê. Só sei que nasci assim, com essa possibilidade.” (ZOGLIO, 2018, [n.p.]).

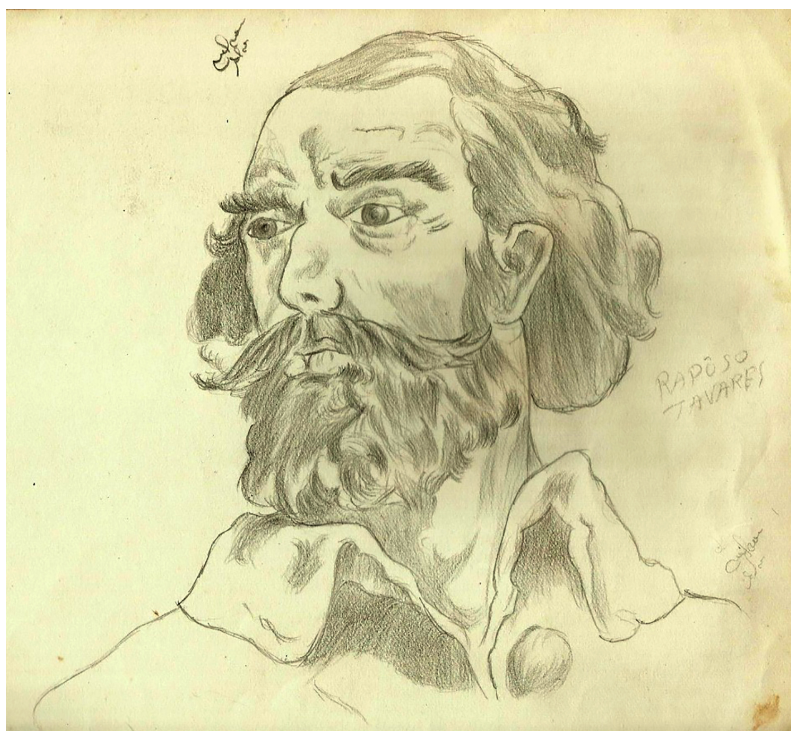


Desta maneira Nelson Cruz se define e se posiciona no mundo. Acima de tudo, um artista. Menino nascido em família de poucos recursos, seu pai era pedreiro e sua mãe dona de casa, numa família composta por cinco irmãos, abandonou a escola aos doze anos de idade. A decisão trouxe grande sofrimento aos pais, porém a escola não conseguia despertar o interesse do menino, que era fascinado pelo desenho e péssimo aluno.

Na escola, Nelson Cruz não encontrou respostas às suas reais indagações e se viu defronte a um sistema autoritário e violento. Para seu horror, na escola que frequentava havia dois soldados que trabalhavam como seguranças e, eventualmente, castigavam os meninos que não se enquadravam às regras vigentes, a pedido de alguma professora ou da diretora. Em sua memória aterrorizada, Nelson Cruz diz que os meninos eram levados para um quatinho e que os soldados usavam suas espadas para surrar as crianças. Ou ainda, que expunham os meninos, ao levá-los para o meio do pátio da escola, onde eram obrigados a fazer uma sequência de exercícios físicos como forma de punição. Apesar de nunca haver repetido o ano, Nelson Cruz acredita ter sido auxiliado pela benevolência de algumas professoras, afinal suas notas eram sempre muito baixas.

Nelson Cruz encontrou nos livros e na vivência do trabalho como ilustrador a sua formação. Os livros o formaram, e o trabalho como ilustrador de um jornal foi sua universidade. Ele lembra a importância que a coleção de fascículos para compor a enciclopédia, publicada pela Editora Abril, *Grandes Personagens da Nossa História* (no início dos anos 70) teve para sua descoberta e como lhe serviu de introdução ao mundo das artes visuais. Seu irmão mais velho comprava os fascículos e ali Nelson Cruz foi se encantando com as reproduções das pinturas. O menino Nelson Cruz passou a reproduzir as pinturas usando o lápis escolar. O ilustrador ainda guarda alguns desses desenhos, como a reprodução do retrato do bandeirante Raposo Tavares (Figura 14) que realizou por volta dos 13 ou 14 anos de idade. A coleção era composta por quatro volumes, que abrangiam a história do Brasil, desde o descobrimento, e Cabral era o primeiro personagem que compunha o volume 1.

Figura 14. *Retrato de Raposo Tavares*, Nelson Cruz, [s.d.], grafite sobre papel, arquivo pessoal do ilustrador.



Durante um período, na década de 1970, frequentou o ateliê da artista Esthergilda Menicucci<sup>1</sup>, levado por dona Mariana Idelfonso, esposa de um vereador representante do bairro onde nasceu, o Nova Cintra, em Belo Horizonte. Esta senhora e sua mãe frequentavam o mesmo Clube de Mães do bairro. Esthergilda deu aulas gratuitamente para Nelson Cruz, durante aproximadamente dois anos. Também autodidata, Esthergilda destacou-se no cenário artístico belo-horizontino a partir da década de 1960 e seguintes. No trajeto para as aulas no ateliê de Esthergilda, encontrava-se a Biblioteca Pública Estadual, na praça da Liberdade. Ali, Nelson Cruz teve acesso às reproduções de obras dos grandes pintores da História da Arte. Segundo ele, essa aproximação foi como

Ultrapassar um umbral mágico. Entrei definitivamente num outro mundo. Aí que eu soube o que era arte (...). Nessa época, passei a ser aluno dos grandes mestres de todo o mundo, Picasso, Van Gogh, Salvador Dali, Rembrandt, Portinari. (ZOGLIO, 2018, [n.p.]).

<sup>1</sup> Esthergilda Menicucci – artista autodidata que desenvolveu seu trabalho em pintura a óleo, obtendo destaque no cenário da arte belo-horizontino a partir dos anos 1960. Participou de várias exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior. Sua obra, a princípio de características impressionistas, vai assumindo contornos abstratos com o passar dos anos. Também foi poetisa, escultora, figurinista; e escreveu peças infantis.

No período em que frequentou a escola, esta não dispunha de uma biblioteca; e muito menos a casa, de livros. Se faltavam os recursos, sobrava o olhar curioso do menino para o mundo.

Nessa época, o ilustrador desejava ser artista, viver da venda de seus trabalhos como pintor. Diante da impossibilidade geográfica de vivenciar a experiência diante da imagem original, Nelson Cruz vale-se das reproduções para acessar as informações que aspirava.

Aproximar as coisas de si é uma preocupação tão apaixonada das massas de hoje quanto apresenta a sua tendência a uma superação da unicidade de cada coisa dada por meio da gravação de sua reprodução. A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possível por meio da imagem, ou melhor, da cópia, da reprodução – torna-se mais e mais presente a cada dia. E a reprodução, do modo como é oferecida pelos jornais ilustrados e noticiários cinematográficos, diferencia-se de modo inconfundível da imagem. Unicidade e duração estão tão unidos nesta quanto transitoriedade e repetibilidade naquela. (BENJAMIN, 2015, p.61)

Os desenhos em que reproduziu a cabeça de uma anjo (Figura 15), atribuída a Leonardo da Vinci na pintura *Batismo de Cristo* (1472-1475), realizada no ateliê de Andrea del Verrocchio, e o detalhe do *Cristo na coluna* (Figura 16) de Aleijadinho (provavelmente retirado da reprodução fotográfica da escultura realizada para o conjunto confeccionado em cedro para o Santuário de Congonhas do Campo entre os anos de 1796 e 1799) são representativos destes primeiros exercícios com o desenho.

**Figura 15. Anjo de Leonardo da Vinci, Nelson Cruz, [s/d], 29,7×21,1 cm, grafite sobre papel, arquivo pessoal do ilustrador.**



**Figura 16. *Cristo na coluna*, de Aleijadinho, Nelson Cruz, 1973, 21,1x 29,7cm, grafite sobre papel, arquivo pessoal do ilustrador.**



Seguindo sua trajetória como ilustrador, Nelson Cruz foi trabalhar no jornal *Diário da Tarde* entre os anos 1990 e 1994. Ilustrar para jornais diários permite ao ilustrador exercitar vários aspectos fundamentais para o exercício da sua profissão. Alguns desses aspectos perpassam pelo desenvolvimento de um desenho ágil e ao mesmo tempo sintético. As soluções cromáticas devem ser igualmente rápidas e expressivas. A solicitação de uma ilustração para uma matéria de jornal, para revistas, bem como para livros didáticos é realizada após todo o processo de edição. Sendo assim, cabe ao ilustrador criar no menor espaço de tempo possível a imagem para o material a ser impresso. O ilustrador deve ser capaz de interpretar o texto e criar interpretações imagéticas que possam ampliar ou, pelo menos, contribuir para a ampliação de sentidos do leitor. No menor espaço de tempo possível e como os recursos disponíveis. Nelson Cruz considera que este período foi sua universidade e se propôs

[...] a criar ilustrações sem texto. Nunca colocava um texto. Desejava que o conteúdo fosse silencioso. Eu já estava praticando ali a leitura de imagem, a narrativa que depois eu iria prolongar em várias páginas. Aquele núcleo silencioso seria transformado em narrativa (CRUZ, 2020, [n.p.] )



Assim, Nelson Cruz estaria aprendendo na prática a criação de imagens em que o texto visual e silencioso seria elaborado a partir do texto informativo jornalístico. No exercício diário da ilustração, Nelson Cruz estaria estabelecendo as primeiras experiências para a criação de imagens silenciosas estruturadas a partir do texto, da interpretação proposta pelo ilustrador ao criar uma imagem e, finalmente, a ampliação dos significados pelo leitor.

O ilustrador Nelson Cruz busca a linguagem silenciosa das imagens ao elaborar a narrativa visual para livros ilustrados infanto-juvenis, e seu trabalho tem obtido grande destaque. Seus livros de imagens *Mateus* (CRUZ, 2006b), *Leonardo* (CRUZ, 2006a) e *Noel* (CRUZ, 2007), lançados em 1997, renderam a ele nesse ano o prêmio de Melhor Ilustrador, concedido pela Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil (FNLIJ), seção brasileira do *International Board on Books for Young People* (IBBY), instituição sediada na Suíça. O prêmio *Octogonal*, oferecido pelo *Centre International d'Études en Littérature de Jeunesse*, em Paris, ele recebeu em 1999, pelo livro *Leonardo*. Por esse mesmo livro, recebeu também o prêmio de melhor livro de imagens, pela FNLIJ. Por seis vezes, Nelson Cruz recebeu o Prêmio Jabuti, oferecido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), que contempla toda a produção nacional na área de literatura e a produção gráfica do livro, concedido anualmente. Em 2001, recebeu o Prêmio Jabuti pelo livro *Chica e João*, e o *Octogonal*. Por *Os Herdeiros do Lobo*, recebeu o Prêmio Jabuti (1º lugar) em 2010. *Os Trabalhos da Mão* foi premiado com o Jabuti em 2018. Os outros livros foram: *No Longe das Gerais*, 2005; *A máquina do poeta*, 2013; e o *Livro do Acaso*, 2015. Em 2002, a FNLIJ o indicou para o prêmio Hans Christian Andersen de ilustração e em 2004, para a Lista de Honra do IBBY. Em 2019, concorreu mais uma vez, com o livro *Se os tubarões fossem homens*, texto de Bertold Brecht com tradução de Christine Rohrig.

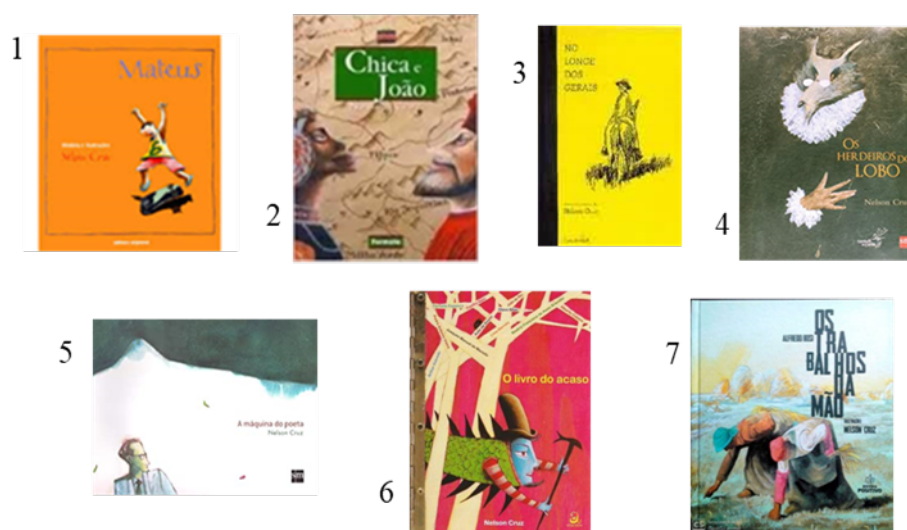
Os livros da série *Sonhar para Acordar* (*Mateus*, *Leonardo* e *Noel*), de 1997 (CRUZ, 2006b, 2006a, 2007, respectivamente), são livros de imagens, ou seja, livros cujas narrativas são estruturas e apresentadas apenas por uma sequência de imagens que narram visualmente, sem o uso de textos (Figura 17.1). Os volumes partem da memória afetiva do autor, com respeito à cidade de Belo Horizonte e as narrativas de sua construção religiosa.

Em *Chica e João* (CRUZ, 2000), Nelson Cruz, além de ilustrar, também escreve o texto e conta parte da história de vida de Chica da Silva e seu relacionamento com o contratador de diamantes português, João Fernandes (Figura 17.2). No texto o autor mescla romance e história e a personagem rememora seu relacionamento.

A obra *No Longe das Gerais* (CRUZ, 2004) é um livro em que Nelson Cruz mais uma vez se apresenta tanto como autor quanto como ilustrador (Figura 17.3). A narrativa textual foi criada a partir dos registros deixados em cadernetas por Guimarães Rosa, referentes às suas experiências durante a condução de uma boiada pelo interior de Minas Gerais em 1952.

No livro *Os Herdeiros do Lobo* (CRUZ, 2009), o personagem, Vô João (imigrante italiano), conta aos netos histórias fantasiosas e aventurescas (Figura 17.4). Sua predileta é a viagem pelo interior do Brasil à procura de seu amigo desaparecido, Cosme Zanone. O personagem segue pistas encontradas nas reproduções de telas criadas por certo Camilo Amarante Lobo. Nesta obra, Nelson Cruz assina tanto o texto como as ilustrações.

**Figura 17. Composição das capas de livros de Nelson Cruz: 1) *Mateus, Leonardo e Noel*. Série Sonhar para Acordar. Paulinas, 1997; 2) *Chica e João*. Formato Editorial Ltda, 2000; 3) *No longe das Gerais*. Cosac & Naify, 2004; 4) *Os herdeiros do lobo*. Edições SM, 2009; 5) *A máquina do poeta*. Edições SM, 2012; 6) *O livro do acaso*. Editora Abacatte, 2014; 7) *Os trabalhos da mão*, Editora Positivo, 2017.**



**Fonte:** Cruz (2006b, 2000, 2009, 2004, 2012, 2014, 2017, respectivamente, seguindo a ordem dos numerais).

Em *A máquina do poeta* (CRUZ, 2012), Nelson Cruz inspira-se em cartas e notas deixadas por Carlos Drummond de Andrade e sua amizade com Mário de Andrade (Figura 17.5). Em 1926, o poeta, ao atravessar uma crise, pois não acredita ter sido talhado para a escrita, confia suas dúvidas ao amigo Mário de Andrade, que o anima a persistir. O ato de criação e seus, por vezes, tortuosos caminhos é o mote inicial deste trabalho de Nelson Cruz.

Em o *Livro do Acaso* (CRUZ, 2014), o ilustrador trabalha sobre textos de Olavo Bilac, Florbela Espanca, Lima Barreto, Coelho Neto, Alberto Caieiro e outros (Figura 17.6). Nelson Cruz faz experimentações ao criar suas obras sobre a superfície róseo-avermelhada do madeirite, que funciona como cor de fundo para as imagens. Na apresentação do livro, o autor diz ser este um “exemplo onde a ideia da imagem conduziu o texto e vice-versa.” (CRUZ, 2014, orelha do livro).

Alfredo Bosi, professor emérito da USP, crítico e historiador de literatura brasileira, assina o texto de *Os Trabalhos da Mão* (BOSI; CRUZ, 2017). O autor reflete sobre várias possibilidades de realizações de coisas feitas com a mão, seja como portadora do sagrado, realizadora de trabalhos ou atividades lúdicas. Em *Os Trabalhos da Mão*, Nelson Cruz trabalha em parceria com Alfredo Bosi, e cria as ilustrações apenas a partir de outras obras realizadas por artistas reconhecidos pela História da Arte europeia (Figura 17.7).

*Os Trabalhos da Mão* (BOSI; CRUZ, 2017) foi o livro selecionado como objeto desta pesquisa. O texto de Alfredo Bosi é um ensaio que faz parte do livro *O ser e o tempo da poesia*, publicado em 1977. Nesta nova edição, publicada pela Editora Positivo, o texto é apresentado como um ensaio ilustrado. O ensaio é uma obra em que o autor reflete sobre um determinado tema, sem a pretensão de esgotá-lo, podendo exprimir opiniões pessoais, pois não se caracteriza pelo rigor investigativo, científico.

Quarenta anos após a primeira publicação do ensaio de Bosi, Nelson Cruz selecionou artistas que “[...] se afastaram da elite e da nobreza e voltaram seus olhares para as classes operárias, retratando as cenas do seu dia a dia, como Jean-François Millet, Gustave Courbet, entre outros.” (BOSI; CRUZ, 2017, p.46). O uso recorrente a citações, em partes ou na totalidade, ao trabalho de pintores consagrados pela História da Arte é parte da poética de Nelson Cruz. A pesquisa analisa as narrativas visuais nestas ilustrações e suas possibilidades de ampliação de leitura (propostas pelo ilustrador) que irão variar de acordo com a experiência do leitor.

As ilustrações de Nelson Cruz para o livro *Os trabalhos da mão* sugerem relações complexas quando contrapostas ao texto narrativo. Em sua grande maioria não são traduções visuais simétricas e redundantes. Ao contrário, elas parecem possuir independência em relação ao texto, que pode ser lido sem considerarmos as imagens. Essas ilustrações apresentam-se como unidades individuais e não como um livro de imagens. No livro de imagens, as ilustrações podem estabelecer uma narrativa própria

totalmente ausente do texto verbal ou com muito poucas palavras. Desta forma, o leitor pode elaborar uma narrativa usando apenas a leitura sequencial das imagens.

Quando o ilustrador e escritor Maurice Sendak escreveu *Onde vivem os monstros*, em 1963, criou uma obra que se tornaria referência para os interessados na elaboração e no estudo das relações entre os textos narrativo e visual. Além de suas qualidades referentes aos elementos estruturantes da ilustração como composição, ritmo, movimento, cor, linha, dentre outros, ele apresentou uma narrativa em que o texto e imagem podem ser lidos separadamente ou em conjunto. As ilustrações de Nelson Cruz, para a obra pesquisada, parecem se opor a este conceito. Elas não permitem o estabelecimento imediato de um texto narrativo visual apenas através delas: o fio condutor da leitura visual é sutil, não existe um personagem ou um ambiente condutor e facilitador da leitura.

O leitor deve procurar outras mediações entre o texto visual e o narrativo. Mediações que podem partir da busca quanto às obras citadas. Em *Os trabalhos da mão*, as ilustrações funcionam como unidades independentes em cada página, aproximando-se das imagens às quais são impregnadas de referências, porém parecem propor um novo texto visual embutido dentro da imagem citada, em *mise-en-abyme*.

O livro ilustrado tem uma dimensão que gratifica muito quem o faz e também o leitor, que recebe duas narrativas, assim analisa Nelson Cruz em entrevista a Zoglio (2018, [n.p.]). Para a realização das ilustrações para o livro *Os Trabalhos da Mão*, Nelson Cruz revisitou seu passado, quando teve seus primeiros contatos com a reprodução das obras de grandes mestres presentes nos livros didáticos ou nas bibliotecas. O desejo latente em interpretar algumas dessas obras clássicas foi potencializado para a criação das ilustrações.

Em *Os Trabalhos da Mão*, texto e imagem são igualmente importantes. Nelson Cruz selecionou a pintura *As respigadeiras* (Figura 18) para ilustrar o seguinte trecho do ensaio de Alfredo Bosi:

A mão arranca da terra a raiz e a erva, colhe da árvore o fruto, descasca-o, leva-o à boca. A mão apanha o objeto, remove-o, achega-o ao corpo, lança-o de si. A mão puxa e empurra, junta e espalha, arrocha e afrouxa, contrai e distende, enrola e desenrola: roça, toca, apalpa, acaricia, belisca, unha, aperta, esbofeteia, esmurra; depois massageia o músculo dolorido. (BOSI; CRUZ, 2017, p. 9-10)



**Figura 18. *As respigadeiras*, Jean-François Millet, 1857, 83,8×111 cm, óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris.**



**Fonte: Jean-François... [s.d]**

As duas imagens possuem estruturas similares, mas diferentes mensagens. Jean-François Millet (1814-75) foi integrante do grupo de artistas que se reuniu na aldeia de Barbizon, França, durante a Revolução de 1848, buscando estabelecer um novo contato com a natureza, tendo a natureza como tema central. Millet estendeu seu olhar aos trabalhadores do campo e sua dura rotina de trabalho. Gombrich analisa que, nesta obra, Millet retrata a realidade de uma cena de trabalho, não havendo nenhum motivo dramático, algo que fosse digno de representação. As figuras femininas são grosseiras, pesadas e sem graciosidade, apenas executam uma tarefa durante o procedimento da colheita. As figuras são sólidas e de contornos simples. “Assim, as suas três camponesas assumiram uma dignidade mais natural e mais convincente do que a dos heróis acadêmicos.” (GOMBRICH, 1999, p.508-509).

Nelson Cruz trabalha a partir da pintura de Millet (Figura 19), porém seu foco de atenção concentra-se nas três figuras femininas. A paisagem ao fundo torna-se diáfana e quase não conseguimos identificar o que acontece. O ilustrador foca seu desenho no trabalho realizado pelas mãos das camponesas, excluindo o processo de industrialização presente na paisagem que se transforma ao fundo, na pintura. Em Millet, o que parece estar ao fundo é a emergência das fábricas e da produção industrial. O ilustrador interpreta a cena acentuando as cores nas vestimentas das três mulheres e traz mais luz para toda composição por meio do uso do branco, tanto nas roupas como nas paisagens. Outra diferença fundamental é que o ilustrador desloca ligeiramente a figura da direita,

que desta forma passa a ocupar o espaço central da página. Se na obra de Millet todas as figuras encontram-se abaixo da linha do horizonte, na ilustração, a cabeça desta figura passa a compor o espaço superior, integrando céu e terra. É de se imaginar que a representação do trabalho pesado no campo, na visão de Nelson Cruz, seja um pouco mais otimista ou, pelo menos, menos massacrante do que a proposta por Millet.

O processo de leitura em um livro ilustrado se dá pela alternância do olhar, que vagueia entre o texto narrativo e o texto visual, num movimento pendular entre um e outro.

Importante citar que Nelson Cruz foca no trabalho da mão, excluindo do campo o processo de industrialização referido na pintura de Millet, onde o que está ao fundo é a emergência das fábricas e da produção industrial.

**Figura 19. As respigadeiras, Nelson Cruz, 2017, aquarela.**



**Fonte: Bosi e Cruz (2017)**

Após a leitura textual, o leitor que se dedicar um pouco mais de tempo à análise da ilustração poderá identificar nela não apenas uma referência óbvia e simétrica à primeira frase. O livro ilustrado solicita que aquele que o lê desempenhe tanto o papel de leitor do texto, como do texto imagético visual, ou seja, um espectador diante de uma imagem. O leitor pode imaginar o antes e o depois da cena.

### 3 A VOZ SILENCIOSA: DA IMAGEM AO TEXTO

#### 3.1 O narrador Nelson Cruz e a imagem multiplicada

Na era da reprodutibilidade técnica da imagem podem ser encontradas reproduções de excelente qualidade de obras de arte, que permitem o acesso às obras que muitas vezes seriam inacessíveis à maioria das pessoas por todo o mundo. Deve ser observado que o primeiro contato com as obras de arte quase sempre se dá por meio das reproduções em livros. Intermediados pelas imagens ilustrativas dos livros infantis, infanto-juvenis e até os didáticos, crianças e jovens estabelecem os primeiros contatos com as produções artísticas. Tais produções, frequentemente, lançam mão de técnicas provenientes das linguagens artísticas tradicionais, como o desenho a grafite, nanquim, lápis de cor; a xilogravura; a pintura em aquarela, tinta guache, acrílica, óleo.

Apesar de não existir uma faculdade dedicada à arte da ilustração no país, são inúmeros os cursos informais. Quando o ilustrador brasileiro possui formação universitária, esta se deu pelas disciplinas contidas em outros cursos, como no de artes visuais ou no de design gráfico. Mesmo assim, alguns ilustradores brasileiros têm conseguido se destacar no cenário nacional e internacional. Dentre eles, Nelson Cruz.

A importância de se refletir quanto às deficiências para a formação acadêmica de ilustradores no Brasil é crucial para analisarmos o presente trabalho. Ao proceder a tal análise, deve ser levado em conta que as decisões que os ilustradores tomam durante a criação dependem de sua formação, bem como do contexto artístico e pedagógico. (NIKOLAJEVA, 2014, p.63). Tais decisões não se referem apenas aos elementos estruturantes das imagens, mas certamente também às abordagens.

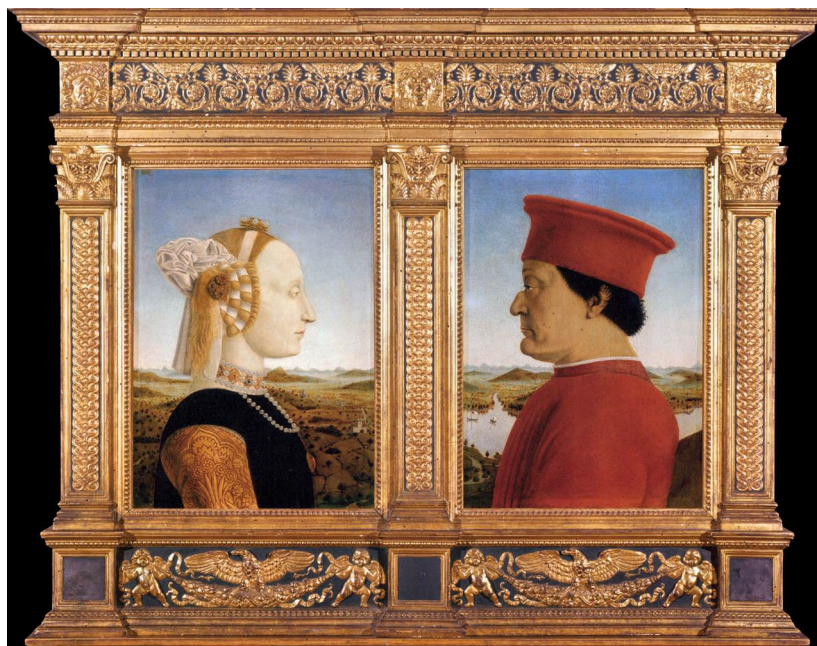
As diferentes abordagens não alteram o texto narrativo, porém podem ser decisivas para a elaboração de diferentes resultados, ou seja, diferentes ilustrações. A manipulação pelo ilustrador desses fatores é determinante para a apreensão das imagens pelo leitor e conseqüentemente pode refletir na ampliação dos sentidos do texto narrativo e do texto visual.

Após várias experiências ilustrando o texto de diversos autores, Nelson Cruz passou a aventurar-se na criação da narrativa textual e da visual em seus livros. Em *Chica e João* (CRUZ, 2000), ao elaborar as ilustrações, Nelson Cruz convida o leitor a interpretar sua narrativa. Seria uma maneira escolhida pelo ilustrador para ampliar a força da imagem criada por ele e elevar à categoria de “nobre” não apenas a arte de sua



imagem, mas também atribuir a mesma categoria aos personagens? Ao ilustrar, o artista geralmente escolhe aquela que lhe parece ser a melhor configuração da forma para que torne visível o conteúdo do texto. (OLIVEIRA, 2008, p.40).

**Figura 20.** *Federico da Montefeltro e sua mulher Battista Sforza*, Piero della Francesca, c.1467-1472, 47x 33 cm cada, têmpera, Galleria Degli Uffizi, Florença.



Fonte: Federico... [s.d.].

**Figura 21.** *Chica da Silva e o Contratador João Fernandes*, Nelson Cruz, 2000, 41x28 cm, aquarela.



Fonte: Cruz (2000).

Analisando as duas imagens comparativamente, semelhanças e diferenças são identificadas. Piero della Francesca (Figura 20) optou pelo formato de um díptico, duas pinturas realizadas lado a lado, ao pintar os retratos de Federico da Montefeltro e sua esposa, Battista Sforza. O pintor escolheu para suas representações o díptico, que era o habitual dos cônsules romanos, na Antiguidade Clássica, para oferecerem retratos duplos

aos imperadores, senadores ou pessoas influentes de alguma forma. O duque e sua esposa foram retratados de perfil, de maneira espelhada, parecendo indicar que a forma de um é o espelho do outro. O vestuário de ambos exprime riqueza e dignidade. A simplicidade e elegância dos trajes do duque, complementados pelo barrete vermelho, transmitem a ideia de poder e autoridade. Sua esposa é representada com um intrincado penteado com tranças em forma de caracol, que criam um padrão axadrezado. As pérolas e joias são indicadoras de sua considerável fortuna. O casal ocupa o primeiro plano de forma quase recortada do fundo, onde se delineia uma vista panorâmica de paisagens do vale do Arno que evocam a região de Urbino.

A ilustração de Nelson Cruz repete as mesmas poses solenes e quase os mesmos trajes (Figura 21) Os respectivos retratados encontram-se nas páginas centrais do livro, 20 e 21, e são as únicas páginas completamente desprovidas de texto; desta forma, toda atenção do leitor pode se concentrar na ilustração, que é contínua, sem a interrupção imposta pelo díptico de Piero della Francesca. Na figura feminina, Chica da Silva, o intrincado penteado é substituído por um adereço em forte tonalidade de cor laranja. À aparência pálida sugerindo fragilidade em Battista Sforza contrapõe-se a altivez da cabeça empertigada e do olhar altivo de Chica da Silva. A austeridade e indicação de poder do duque são, de certa forma, transmitidas à representação de João Fernandes. Enquanto na pintura de Piero della Francesca a altura dos olhos dos retratados encontra-se praticamente alinhada, na ilustração de Nelson Cruz os olhos do contratador estão ligeiramente abaixo da linha do olhar de Chica da Silva. Ela é representada com o pescoço mais longo, o que eleva sua cabeça acima da de João Fernandes. Registros reconhecidos oficialmente quanto à real aparência de Chica da Silva e João Fernandes praticamente não existem. Muito do que pode ficar no imaginário do leitor são as representações feitas para o cinema e TV. Penso que tais representações correm o risco de pecarem pelo excesso de estereótipos, uma vez que João Fernandes, na maioria das vezes, foi representado por atores belos e viris, enquanto para Chica da Silva as escolhas estiveram associadas à extrema sensualidade das atrizes. Nelson Cruz foge a todos esses estereótipos ao representá-los de forma quase caricatural.

Pode-se dizer que o caricaturista precede ao ilustrador na obra de Nelson Cruz. É através da realização de caricaturas para jornais alternativos, na década de 1970, que ele começa a desenvolver a arte da ilustração para textos. Ao buscar a representação do dessemelhante no semelhante, a caricatura promove a comparação cômica em que os traços exprimem a semelhança com o modelo. Os traços caricaturais na ilustração de

Nelson Cruz permitem uma aproximação ao trabalho de outros grandes artistas que também fizeram das distorções fisionômicas sua forma de expressão, como o artista francês Honoré Daumier (1808-1879). Segundo análise do historiador da arte, Gombrich,

[...] é em Daumier e com Daumier que a tradição da experimentação fisionômica começa a emancipar-se daquela do humor. Muito no começo da sua carreira, já Baudelaire observara que os advogados, juizes ou faunos de Daumier nada tinham de humorísticos. São criações por si mesmas, muitas vezes terríveis na sua intensidade, máscaras de paixões humanas que investigam e devassam profundamente os segredos da expressão. Sem essa ruptura das barreiras entre caricatura e a grande arte, um mestre do porte de Munch jamais poderia ter criado suas fisionomias intensamente trágicas e retorcidas; nem poderia o belga Ensor ter criado, na mesma época, sua linguagem de máscaras apavorantes, que tanto excitaram os expressionistas alemães (GOMBRICH, 1986, p.311)

Os personagens de Nelson Cruz, desprovidos desta dimensão trágica, parecem sorrir, ao contrário do Duque de Montefeltro e sua esposa na pintura de Della Francesca. O sorriso parece induzir o leitor para a percepção de uma dimensão mais calorosa e afetuosa no casal da região de Diamantina.

A paisagem italiana é substituída pelos verdes tropicais e pelos recortes das montanhas da região do distrito diamantino. Os dois retratos ocupam as páginas centrais do livro e as laterais “sangram”, aproximando a imagem do leitor/espectador. A completa ausência de textos interrompe o ritmo da leitura e convida a um olhar que possa divagar pelos detalhes das imagens.

Assim como o oleiro deixa a marca de sua mão na argila do vaso, Nelson Cruz imprime na sua narrativa visual, suas ilustrações criadas, a sua marca como narrador. As imagens criadas por ele a partir do trabalho de outro artista são acrescidas de nova proposta narrativa em sua interpretação, diferentes da narrativa original. O que confirma a afirmação de Benjamin segundo a qual a narrativa não se esgota jamais, conservando “[...] suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos.” (BENJAMIN, 2017, p.287).

Benjamin analisou o desenvolvimento das técnicas de reprodução das imagens através da história no capítulo II do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 2011). Segundo Benjamin, o procedimento de reproduzir o trabalho de outra pessoa sempre foi usado, seja por estudantes como forma de treino de suas habilidades, seja por artistas como forma de disseminação de seu trabalho e por terceiros, como forma de venda, para obtenção de lucro. Entretanto, o autor considera que

[...] a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente. (...) São conhecidas as monstruosas modificações que a

impressão – a reprodução técnica da escrita- provocou na literatura. (BENJAMIN, 2011, p55).

No livro ilustrado, a ilustração é uma imagem produzida visando a sua multiplicação, pois é reproduzida centenas ou milhares de vezes. Assim, contrapõe-se à ideia de unicidade da obra, como indicado por Benjamin:

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (BENJAMIN, 2011, p.58)

Pode-se argumentar que a ilustração se difere da produção de uma obra de arte, seja a partir da finalidade para a qual ela é elaborada, seja pelo tamanho reduzido – enquanto as artes visuais têm se caracterizado cada vez mais por suas dimensões gigantescas – seja pela maneira distinta como são vistas. Diante da ilustração, o leitor tem em suas mãos a imagem impressa no livro; já diante de uma obra de arte visual, o espectador pode dela se aproximar e, muitas vezes, necessita se afastar para visualizá-la. Por isso a fruição estética da pintura é mais efetiva quando exercida de modo direto, presencialmente diante da obra e a ilustração é referenciada a um texto.

Nodelman tem se dedicado há anos ao estudo das relações entre o texto visual e o texto imagético, e um dos fatores que difere a ilustração das demais obras de arte visuais é o fato de que, em um livro ilustrado, a imagem deve estimular o espectador a virar a página e assim continuar a leitura. Daí a necessidade de haver um elemento que possa ser tanto visual quanto verbal, que exerça a função de virador de página, da mesma forma que, ao final de um capítulo de um romance, geralmente os autores elaboram uma situação de suspense para que estimule a continuação da leitura. (NODELMAN *apud* NIKOLAJEVA, 2014, p.211).

Segundo Oliveira, a importância de produções de qualidade que possibilitem às crianças e aos jovens a ampliação dos significados e o alcance lúdico e simbólico de um livro é crucial, por ser a ilustração uma primeira aproximação entre a criança e o livro ilustrado. (OLIVEIRA, 2008, p.32). Vem daí a relevância de uma produção de ilustrações de qualidade para livros infantis e didáticos, e os riscos que a formação dos primeiros contatos artísticos se dê por meio de imagens de cunho colonizador e, por vezes, vulgar, como as apresentadas em algumas histórias em quadrinhos, seriados de TV, dentre outros. (OLIVEIRA, 2008, p.43).

Podemos então considerar que numa ilustração a existência ou não da “aura” desta imagem irá variar se a analisarmos a partir do seu original ou de sua aplicação em um

livro. Rui de Oliveira, ao refletir quanto à produção de ilustrações e suas relações com o texto, apresenta a ideia de que “a arte de ilustrar se localiza mais na sombra do que nos aspectos simbólicos da palavra. [...] a ilustração não origina-se diretamente no texto, mas de sua aura”. (OLIVEIRA, 2008, p.32). Desta forma ele desloca o conceito de aura da imagem para o texto uma vez que ambos estão profundamente interligados quando se trata da produção de ilustrações. No livro *Os Trabalhos da Mão*, a ilustração criada a partir da pintura de Johannes Vermeer, *A rendeira* (Figura 22), realizada aproximadamente entre os anos de 1665-1670, é apresentada ao leitor em três diferentes páginas.

**Figura 22.** *A rendeira*, Johannes Vermeer, 1665-1670, 24cm×21 cm, óleo sobre madeira, Museu do Louvre. Paris.



**Fonte:** A Rendeira [s.d.].

**Figura 23.** *A rendeira*, Nelson Cruz, 2017, aquarela.



**Fonte:** Bosi e Cruz (2017).



Vermeer (1632-1675) pintou poucas obras durante sua vida. Sua pintura era meticulosa na reprodução de texturas, cores e formas; de extrema suavidade na dos contornos e passagens tonais pouco contrastantes. Além disso, seus temas, quase sempre, caracterizavam-se por representações de cenas de interiores e afazeres domésticos de pouca relevância.

A primeira vez que a ilustração, feita a partir dessa obra, aparece é na página um do livro. Ocupando toda a página, situada à direita, sem textos, a ilustração parece convidar o leitor a “entrar no livro” e iniciar a leitura. Para a elaboração de um bom sistema visual de leitura da ilustração, Nikolajeva e Scott consideram que as páginas com numeração par são aquelas em que a imagem apresenta uma determinada situação para o leitor. As páginas com numeração ímpar “interrompem” a proposição apresentada anteriormente para que desta forma o leitor seja motivado a virar a página e dar prosseguimento à leitura (NICKOLAJEVA; SCOTT, 2014, p.210).

Na ilustração *A rendeira*, de Nelson Cruz (Figura 23), os elementos presentes no primeiro plano da imagem foram transformados em uma sobreposição de manchas de aquarela em variadas tonalidade de azul. O foco determinado pelo ilustrador concentra-se na figura feminina, em seu rosto igualmente absorto e nos olhos focados na realização do trabalho. As mãos da moça encontram-se quase no centro geométrico da página, atraindo o olhar do leitor, o que pode indicar e reforçar, desde a primeira imagem, o tema do ensaio. Ao virar a página, o leitor encontra a mesma imagem, agora situada na página par (número dois). Desta vez, a ilustração é apresentada apenas em seu esboço inicial, a lápis (Figura 24).

**Figura 24.** *A rendeira*, Nelson Cruz, 2017, grafite.



**Fonte:** Bosi e Cruz (2017).

O desenho é um croqui rápido, cujo primeiro plano é menos definido ainda e há apenas a preocupação com a marcação volumétrica de luz e sombra. Estaria esse desenho expondo ao leitor as entranhas da ilustração finalizada, da página anterior, como se fosse a estrutura revelada? Ao leve e rápido grafismo do desenho contrapõe-se a escura tipologia do título do livro na página oposta, atraindo o olhar do leitor. Na terceira vez em que a ilustração aparece, está situada em uma página par (número 38) e é a mesma, em aquarela (Figura 23), usada nas páginas iniciais de abertura do livro. O trabalho realizado pela figura feminina é representado de maneira quase simétrica ao texto que está situado na página ímpar, ao lado. Neste momento, não são apresentadas novas sugestões ou possibilidade de leitura: a imagem reforça o texto e o texto reforça a imagem.

Enquanto a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição (BENJAMIN, 2014, p.58), devemos levar em conta que o ilustrador Nelson Cruz, ao criar imagens especificamente para o livro *Os Trabalhos da Mão*, não se encontrava diante dos originais das obras por ele selecionadas. Também ele partiu da observação de cópias, provavelmente impressas ou digitalizadas. Ao criar duas ilustrações usando técnicas distintas e aplicando-as em partes igualmente distintas do mesmo livro, o ilustrador não pretendia apenas reproduzir a pintura original criada por Vermeer.

Nelson Cruz apresenta assim um paradoxo, pois ao criar a partir da referência a um outro trabalho, ele mesmo concebe dois outros trabalhos originais. O primeiro é sua interpretação em aquarela e o segundo, o desenho em grafite. As ilustrações serão multiplicadas quando impressas nos milhares de livros, mas o ilustrador conserva para si o original por ele criado. Ao arquivar para si o desenho (ou a pintura original) da qual milhares de outras cópias serão reproduzidas nos livros, ele assegura a importância aurática do original? Pergunto-me se esta não seria uma maneira de a ilustração recuperar sua áura, da maneira entendida por Walter Benjamin.

Nelson Cruz considera que o livro é hoje o suporte para ele exercer a sua arte, deixando clara a pouca distinção entre a imagem que é criada para ser multiplicada e a produção de seus originais.

A meu ver, a ilustração deveria equilibrar-se entre a expressão individual do artista e, ao mesmo tempo, a atenção às necessidades referentes ao design. A expressão individual do artista seria responsável pela caracterização do estilo de cada ilustrador, que usa as linguagens artísticas como ferramentas para suas criações. Entretanto, o design do livro, a faixa etária do público ao qual o produto se destina não podem ser ignorados pelo ilustrador. Acredito que se uma das características se sobrepuser à outra, correremos o risco

da criação de livros ilustrados com imagens complexas demais ou inacessíveis à interpretação de uma criança ou jovem. Do mesmo modo, se as ilustrações atenderem apenas a alguma funcionalidade do design, temo que sejam apresentadas ao público imagens que não contribuam para o desenvolvimento da percepção artística e que permitam apenas leituras limitadas.

### 3.2 No limiar da ilustração

Diante da ilustração criada a partir de *A decapitação de São João Batista* (Figura 25), pintura de Caravaggio, 1608, que ocupa as páginas 14 e 15 de *Os trabalhos da mão*, o leitor se vê diante de um paradoxo provocado pelo texto. Seria um dos trabalhos da mão o gesto indicador (“alçando o polegar”) que fazer viver ou exterminar com a vida de uma pessoa (“baixando-o, manda matar”)? O leitor poderia se fazer esta pergunta, dentre tantas outras possíveis, ao tentar estabelecer conexões entre o texto narrativo de Alfredo Bosi e o texto visual, de Nelson Cruz.

**Figura 25.** *A decapitação de São João Batista*, Michelangelo Caravaggio, 1608, 361×520 cm, óleo sobre tela, San Giovanni, Valletta, Malta.



**Fonte:** Decapitação... [s.d.].

O texto narrativo, no livro *Os Trabalhos da Mão*, faz referência direta ao gesto atribuído aos imperadores romanos, que, se alçado o polegar, conservaria a vida daqueles que lutavam nas arenas; se baixado, mandaria matar.

A possibilidade de percepção de uma obra, como um quadro de porta aberta onde o espectador é aquele que está presente no limiar desse espaço, pode ser entendida como

uma trama singular de um espaço considerado aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.243).

O espectador, ao se colocar diante da obra de Caravaggio (Figura 25), pode se ver diante do limiar de uma gigantesca porta aberta, não apenas devido às grandes dimensões da pintura, mas também diante das possibilidades interpretativas. A pintura de Caravaggio foi uma encomenda para a ordem dos Cavaleiros de São João. Através da realização dessa pintura, Caravaggio, notório por seu temperamento violento, não só conseguiu o perdão pelo homicídio que havia cometido em 1606 como foi sagrado cavaleiro da dita ordem. Título que perderia quatro meses depois, após brigar com outro cavaleiro e fugir da prisão.

Esta obra de grandes dimensões (361 cm × 520 cm) foi a maior realizada pelo pintor e recobre uma das paredes do oratório da ordem. Para Simon Schama, a ambiguidade permeia esse quadro imenso:

Os cavaleiros em cujo nome se cumpria essa justiça estariam na posição dos criminosos que agiram a mando de Herodes e Salomé e o pátio vazio em que a cena se desenrola é o mesmo local em que a ordem mantinha e executava os que eram julgados como criminosos. (SCHAMA, 2010, p.74).

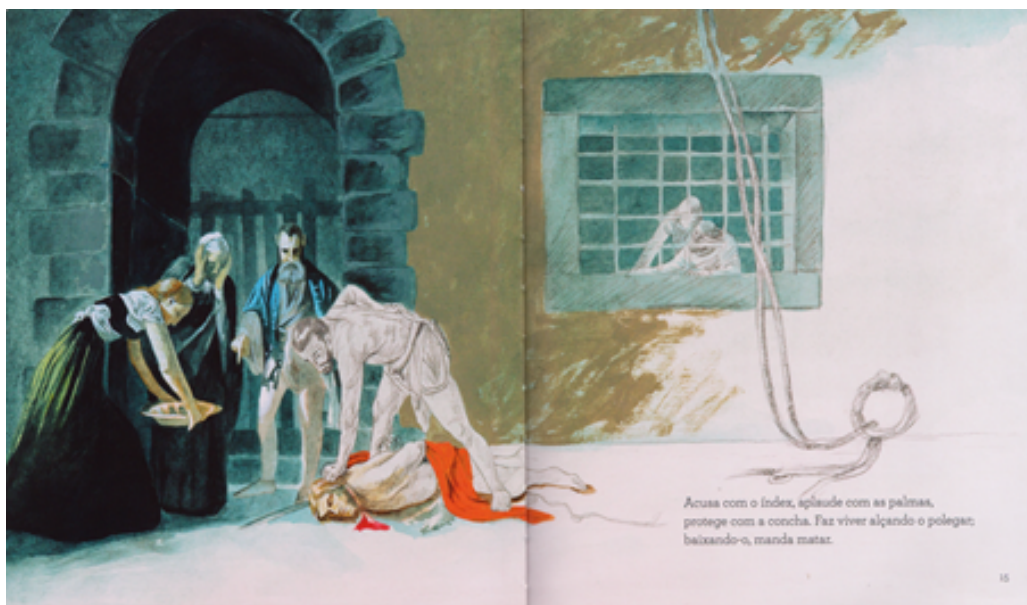
A pintura de Caravaggio indica uma sequência silenciosa de ações: o carcereiro que ordena a execução, a velha angustiada diante da cena horripilante e a jovem prestes a recolher a cabeça do mártir. Toda a cena é observada por outros dois prisioneiros que tudo testemunham através das grades de uma cela. Para Schama (2010, p.74):

[...] é a extrema quietude na qual esse espetáculo apavorante se desenrola inelutavelmente que o converte num verdadeiro pesadelo, num horror em que o mal está fixado para sempre. [...] O quadro diz friamente: em lugares como esse, é exatamente isso que acontece.

A ilustração de Nelson Cruz (Figura 26) parece querer se distanciar da dramaticidade da ação proposta na pintura de Caravaggio. Enquanto a pintura original se insere em um contexto religioso, a ilustração parece se referir à execução de penas, nem sempre justas, quando um ser humano tem o poder de tirar a vida de outro. O gesto mortal, executado pelas mãos do carrasco, é representado na ilustração apenas em linhas praticamente desprovidos de cores. A pouca cor existente está no rosto da vítima que se esvai em sangue e no vermelho do manto, geralmente associado ao martírio na iconografia cristã. Apesar de se tornar um ponto focal contrastante com o colorido da cena, é de se perguntar se não seria a crueldade do ato executado por aquelas mãos indigno o bastante para não se equiparar às demais figuras representadas. Enquanto os prisioneiros, também apenas em traços difusos, seriam observadores impotentes dos

fatos. O ilustrador escolhe tons frios, tendendo para os azuis, criando distanciamento, ao invés dos tons marrons e amarelados, mais quentes da obra original. Há um elaborado jogo de relação entre as cores dos dois trabalhos. A cor vermelha destaca-se de modo intenso em oposição ao azul, sua cor complementar. Por serem diametralmente opostas no círculo cromático, a cor azul (primária) e o vermelho (secundária) são pares harmoniosos e contrastantes e que se complementam para formar o preto – entendido como a representação da falta de luz. As cores se atraem e se repelem ao mesmo tempo. Na ilustração, a imagem vai esmaecendo e sendo apenas sugerida à medida que avança para a página ímpar, no lado direito.

**Figura 26.** *A decapitação de São João Batista*, Nelson Cruz, 2017, aquarela.



**Fonte:** Bosi e Cruz (2017).

A técnica escolhida por Nelson Cruz para trabalhar em todas as ilustrações para o livro *Os Trabalhos da Mão* (2017) foi a da aquarela. Esta técnica é muito versátil, pois é perfeitamente adequada tanto para o desenho quanto para a pintura. No desenho, a aquarela, mediante a escolha do papel adequado, mais liso, permite que o ilustrador execute linhas limpas e perfeitas. Quando usada como técnica de pintura, o papel usado deve ser mais rugoso, irregular, que irá absorver as manchas de tinta mais aguada de maneira irregular. Este modo de trabalhar exige grande habilidade e velocidade do ilustrador. Nelson Cruz prefere este último tratamento para a colorização de suas ilustrações.

Em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman (2010) reflete sobre a parábola existente no penúltimo capítulo do livro *O Processo*, de Kafka. Nessa parábola, um homem do campo se vê diante da lei obstaculizada pelo guardião da porta. O guardião não permite sua entrada e o homem permanece diante dessa porta por toda sua vida até sua morte. Didi-Huberman (2010, p.241) conclui que “[...] se a porta estivesse fechada, poderíamos dizer sem dificuldade que a lei está além. Somente a porta fechada distingue verdadeiramente o oculto do revelado”.

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a imagem é estruturada como um limiar. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.243)

Na parábola, a figura do guardião dessa porta que permanece aberta e ao mesmo tempo inacessível funciona como uma barreira intransponível. Contudo, nas páginas ilustradas por Nelson Cruz, o texto pode exercer o papel do agora benevolente guardião que permite o acesso do leitor ao entendimento da imagem interpretada pelo ilustrador. O leitor, diferentemente do simplório camponês de Kafka, pode agora escolher se permanecerá parado diante da imagem ou se irá aventurar-se a penetrar no espaço da imagem e ousar em suas possíveis interpretações.

Perceber as possibilidades de leitura que podem impregnar a narrativa visual por meio da ilustração como um limiar é uma experiência que caberá ao leitor/espectador decidir se ousará ultrapassar ou não.

### 3.2.1 Entre o visível e o legível

Diante de uma ilustração, o leitor/espectador passa a interpretá-la e a buscar sentidos da mesma forma que um observador diante de uma obra de arte em um museu ou galeria. A ilustração é capaz de apresentar possibilidades distintas de leitura, se lida independente do texto ou se interpretada a partir dele.

Ao analisar o afresco de Fra Angelico, *Anunciação*, c.1440-41, que se encontra no Convento de San Marco em Florença, Didi-Huberman introduz a ideia de que para o homem medieval era necessário referendar-se na Escritura (textos bíblicos), porém era necessário

[...] a crença exigia – cavoucar o texto, abri-lo, praticar nele uma arborescência infinita de relações, de associações, de desdobramentos fantásticos em que

tudo, especialmente tudo que não estava na “letra” mesma do texto (seu sentido manifesto), podia florescer. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.30).

O mesmo ocorre quando o ilustrador tem o texto narrativo como ponto de partida para a criação de uma imagem. Nas artes visuais, os artistas podem trabalhar partindo de abordagens figurativas ou abstratas; a ilustração caracteriza-se por ser, quase sempre, figurativa, porém, sempre narrativa. Observando aqui que narrativa no sentido de descrever histórias através de imagens, sem jamais traduzir rigorosamente o texto. Refletindo sobre o trajeto criativo do ilustrador, Rui de Oliveira diz que este se “origina no ver para logo a seguir, chegar no não-visto” (OLIVEIRA, 2008, p.40). Para exemplificar, cita as ilustrações feitas por Charles Robinson (1870-1937) para o livro *Polegarzinha*: para ele, os peixes desse conto são prodigiosos não apenas pelas ilustrações, mas sim por serem mágicos, por terem a capacidade de falar. Diante de uma ilustração, o leitor se depara com vários elementos visíveis que constituem a imagem.

A organização de elementos tais como ponto, linha, cores, formas, volumes, luz, sombra, texturas estruturam o desenho, mas por si só não são suficientes para tornarem a imagem legível. Para que ela se torne legível, são necessárias unidades mais complexas “[...] temas ou conceitos, como dizia Panofsky, histórias ou alegorias: unidades de saberes.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.20). Assim, o que está organizado como visível passa a ser legível pelo leitor.

Para que seja considerada como legível, é fundamental que a ilustração possua clareza em sua organização, e esta é dada pelos elementos estruturantes. Uma das maneiras para se adentrar através do limiar da ilustração é entender as qualidades configuracionais que são perfeitamente identificáveis e analisáveis. A outra maneira é através do entendimento das inter-relações da imagem com o texto.

A princípio, o método de aproximação a partir do entendimento da estrutura composicional pode parecer bastante rígido; entretanto, ele pode ajudar a identificar os elementos, detalhes da ilustração, para os quais o ilustrador desejou chamar a atenção do leitor/espectador, de acordo com uma intenção pré-estabelecida por ele. Para Bem Shaun, pintor e desenhista norte-americano, a forma seria uma configuração visível do conteúdo da imagem. (SHAUN *apud* OLIVEIRA, 2008, p.34). Espera-se que, ao sensibilizar seu leitor, o ilustrador tenha conseguido criar uma imagem que consiga abrir novas possibilidades de leitura e contribuir para o enriquecimento visual do texto.

No livro *Os Trabalhos da Mão*, no alto da página 29, ocupando a lateral superior direita encontra-se o seguinte texto:

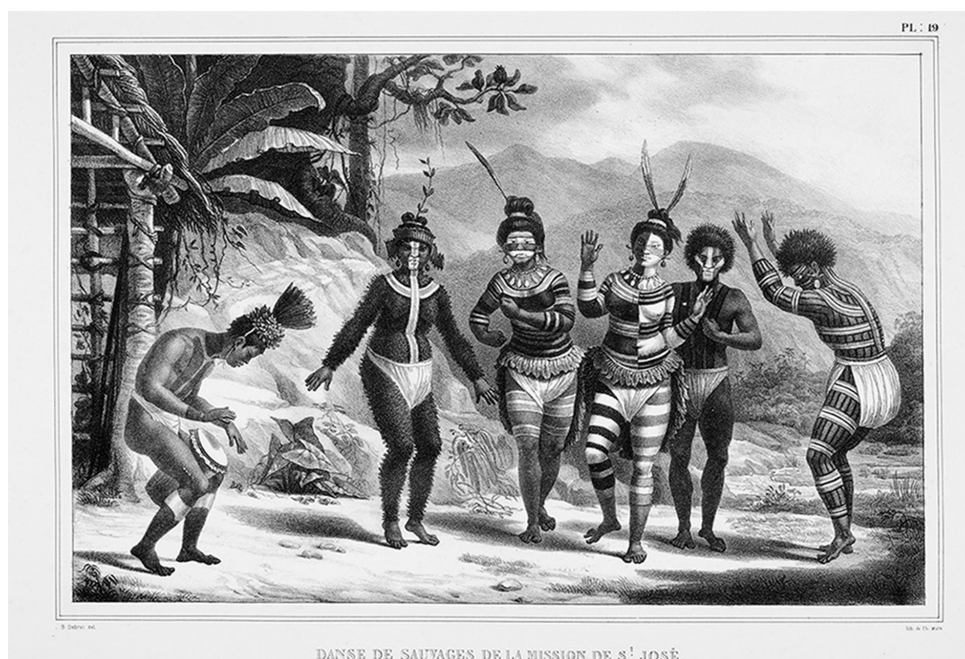


A mão faz som: bate na perna e no peito, marca o compasso, percute o tambor e o pandeiro, batuca, estala as asas das castanholas, dedilha as cordas da harpa e do violão, dedilha as teclas do cravo e do piano, empunha o arco do violino e do violoncelo, empunha o tubo das madeiras e dos metais. Os dedos cerram e abre o caminho do sopro que sai pelos da flauta, do clarim e do oboé, A mão rege a orquestra. (BOSI; CRUZ, 2017, p.29)

A ilustração ocupa grande parte da página 28, (página considerada como “entrada” para a leitura da imagem) e transborda para parte da página 29, quase emparelhada com o texto. A ilustração remete claramente à obra do francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) (Figura 27) que chegou ao Brasil em 1816 e permaneceu até 1831. Durante esse período, Debret retratou cenas, costumes da sociedade brasileira, elementos da flora, fauna e da paisagem urbana e dos povos que viviam na selva.

A Figura 27 é uma litografia de C. Motte, 33,1 × 21,3 cm, inserida na prancha 19 do primeiro volume e do álbum *Voyage Pittoresque*, publicado em 1834, na França. A gravura foi realizada tendo como referência o estudo em aquarela de Debret (Figura 28).

**Figura 27. Índios da missão de São José, Jean Baptiste Debret, 1834, 33,1×21,3 cm, litografia, prancha 19 do primeiro volume do álbum Voyage Pittoresque.**



**Fonte: IMS (2014).**



Figura 28. *Índios da missão de São José*, Jean Baptiste Debret, [c.1820-30], 33,5×21,8 cm, aquarela.



Fonte: Bandeira e Lago (2007).

Uma terceira versão do mesmo desenho parece ter sido a imagem na qual Nelson Cruz buscou os elementos para criar sua ilustração. Esta versão consta do livro *O Brasil de Debret*, Coleção Imagens do Brasil, volume 2, prancha 18, publicado pela Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1993 (Figura 29).

Figura 29. *Índios da missão de São José*, Jean Baptiste Debret, [c.1820-30], 21,8×33,5 cm, aquarela.



Fonte: Debret (1993).

As cores da ilustração de Nelson Cruz (Figura 30) aproximam-se dessa terceira versão do desenho de Debret, inclusive pela cor esverdeada das pernas do homem com atabaque, que parece vestir estranhas meias ou botas que soam incongruentes com a cena. É de se supor que as cores mais próximas à cena representada por Debret tenha sido a sua versão em aquarela, pois os tons terrosos e avermelhados das pinturas corporais são os mais facilmente encontrados pelo país, sendo mais comuns as cores de extração vegetal, como o preto de jenipapo e o vermelho do urucum.

A ilustração de Nelson Cruz estabelece um contraponto com o texto, permitindo a diversidade de leituras e interpretações que podem variar de acordo com o grau de “sofisticação” do leitor/espectador, pois a imagem oferece informações alternativas ao texto. A quase totalidade do texto faz referências a instrumentos oriundos da cultura europeia, como a harpa, o violão, o cravo, o piano, o violino, o violoncelo, a flauta, o clarim e o oboé, que compõem uma orquestra. Estaria o ilustrador desejando dar destaque e fazer o leitor/espectador refletir quanto aos outros elementos pertencentes e complementares à cultura brasileira, como os batuques indígena e africanos? Nelson Cruz elegeu os corpos com seu colorido e a movimentação de braços e pernas como o foco de seu trabalho, sem se preocupar a finalização da ambientação que comporia o cenário.

**Figura 30. Índios da missão São José, Nelson Cruz, 2017, aquarela.**



Fonte: Bosi e Cruz (2017).

Os artistas, quando interpretam a obra de outro artista, reorganizam os elementos visíveis da composição de acordo com suas necessidades expressivas. Assim, a folhagem situada entre o batuqueiro e o primeiro dançarino, presentes na versão litográfica e ausentes no esboço original de Debret, entram e saem de cena. Estão presentes novamente na versão colorida da edição da Villa Rica Editoras Reunidas e desaparecem na aquarela de Nelson Cruz, confirmando assim a teoria de que a interpretação de uma obra pode constituir-se de um jogo de transformações subjetivas. Da mesma maneira fizeram Goya, Manet e Picasso ao interpretarem o quadro *As meninas*, de Velázquez. Os artistas, ao interpretarem, jogavam com os parâmetros fundamentais da pintura, seja mostrando-os como demonstrando-os, e assim reinterpretavam o próprio passado. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.52).

Para pesquisar os artistas e obras que iria selecionar para criar as ilustrações para o livro *Os Trabalhos da Mão* (2017), Nelson Cruz recorreu, em grande parte, à internet. Porém, Debret parece ter recorrido à gravura atribuída ao naturalista alemão Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau e assinada por Georg Heirinch von Langsdorff, que representava a dança de índios na Missão São José, na Nova Califórnia, na América do Norte. Acredita-se que o engano de Debret tenha sido involuntário, uma vez que era comum a troca de iconografia entre os artistas viajantes durante o século XIX.

### 3.2.2 O detalhe

Analisar o detalhe de uma imagem pode implicar diferentes sentidos: o detalhe pode ser entendido sob seus aspectos iconográficos que são indicadores do assunto abordado na obra. O reconhecimento de um detalhe em uma pintura pode auxiliar a identificar o todo e, conseqüentemente, auxiliar na sua “decifração” – “[...] como se todo quadro funcionasse com um texto e, como se todo texto fosse legível e integralmente decifrável”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.310). Entretanto, a pintura nem sempre possui significados diretos ou permite leituras imediatas partindo apenas da interpretação de seus detalhes iconográficos. Existem quadro que, simplesmente, não contam nada. Tal conceito opõe-se aos princípios básicos da ilustração que, por estar previamente vinculada a um texto narrativo, necessita “dizer” algo, quando não entendida por desempenhar função apenas decorativa. Ao analisar a pintura *A vista de Delft*, obra do pintor holandês Vermeer, século XVII, a historiadora de arte norte-americana Svetlana Alpers considera que a obra



[...] não é iconografia nem emblema de nada, não se refere a nenhum programa narrativo, a nenhum texto preexistente do qual a imagem teria por tarefa compor visualmente o suposto valor histórico, ou anedótico, ou mitológico, ou metafórico. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.311).

Procurando interpretar a imagem pictórica, a autora termina por indicar a diferenciação narrativa da imagem que é vinculada a um texto, como a ilustração. Didi-Huberman se refere a essas características como a aporia do detalhe (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.324). Aporia é definida como uma situação sem saída, insolúvel, que gera dificuldade ou dúvida racional decorrente da impossibilidade objetiva de obter resposta ou conclusão para uma determinada indagação filosófica. Porém, o detalhe pode ter outra função, prestando-se ao discurso e ajudando a contar uma história ou a descrever um objeto. Quando analisado sob este ângulo, podem ser encontradas afinidades com o sistema pictórico da ilustração.

O detalhe (parte dedutível do todo) é um recurso recorrente na obra de Nelson Cruz e está presente de vários modos, seja no recorte recolhido de outra imagem que ampliado torna-se uma nova imagem portadora de novos significados, seja como ponto focal. O ilustrador explora o espaço entre o visto e o não-visto, possibilitados pelo diálogo com a narrativa textual, para “[...] transformar o real em fantástico, sugerir e representar o que o leitor supõe ver.” (OLIVEIRA, 2008, p.37). No livro *Os trabalhos da mão*, (BOSI; CRUZ, 2017), Nelson Cruz seleciona detalhes de obras de outros artistas, dando nova visibilidade para a leitura da imagem criada por ele. “O detalhe um pedaço do visível que se escondia e que, uma vez descoberto, se exhibe discretamente e se deixa definitivamente identificar (no ideal): assim o detalhe é considerado como a última palavra do visível.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.343). Ao ilustrar as páginas em *Os Trabalhos da Mão*, correspondente ao texto:

A mão prepara o alimento. Debulha o grão, depela o legume, desfolha a verdura, descama o peixe, depena a ave a desossa. Limpa. Espreme até extrair o suco. Piloa de punho fechado, corta em quina, mistura, amassa, sova, espalma, enrola, amacia, unta, recobre, enfarinha, entrouxa, enforma, desenforma, polvilha, garante, afeita, serve. (BOSI; CRUZ, 2017, p.25)

Nelson Cruz busca referências a partir do trabalho de Gustave Courbet, *Mulheres peneirando trigo* (Figura 31), artista francês comumente associado ao movimento realista ocorrido no século XIX. O realismo pretendia representar, sem subterfúgios, a realidade tal como se apresentava e esteve profundamente arraigado aos movimentos sociais ocorridos em 1848, em Paris. A temática não aspirava a ser idealizada, ao contrário, a predileção era por temas considerados de pouca relevância estética, até então. Assim como Millet, Courbet asseverava a dignidade do trabalho do campo com tons,

majoritariamente, terrosos. O artista privilegiava aquilo que considerava tangível e visível dizendo: “Mostre-me um anjo e pintarei um.” (BELL, 2008, p.249).

**Figura 31. *Mulheres peneirando trigo*, Gustave Courbet, 1855, 131×167 cm, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes, Nantes.**



**Fonte: Mulheres... [s.d].**

Nelson Cruz, em sua ilustração (Figura 32), mantém a mesma estranha composição em que parece haver um erro no uso das linhas de perspectiva para se criar a ilusão de profundidade: as linhas da parede ao fundo não correspondem ao deslocamento da representação do fogão de ferro e, muito menos, das sacas de grão em que uma das mulheres se encosta. O ilustrador escolhe trabalhar como ponto focal a figura feminina, que se encontra solidamente representada de costas para o espectador da pintura. As outras figuras, a mulher e o menino, são trabalhados de maneira rápida, sendo que o menino é mantido apenas no traço a lápis, quase como apenas esboçado. A paleta de cores é acentuadamente tendente para os tons avermelhados, alterando algumas das cores da pintura original. Desta forma, o ilustrador concentra toda a atenção do leitor para a figura feminina central.

**Figura 32. Mulheres peneirando trigo, Nelson Cruz, 2017, aquarela.**



Fonte: Bosi e Cruz (2017).

### 3.3 Citar para criar

Como já foi dito anteriormente, a referência a outras obras de arte é um recurso criativo que tem sido usado ao longo da História da Arte. É muito conhecida a referência de Manet, ao elaborar sua composição para a pintura *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863) (Figura 33), à gravura *O Julgamento de Páris* (Figura 34), realizada pelo gravador italiano Marcantonio Raimondi a partir de um desenho de Rafael Sanzio, aproximadamente em 1520. Existem vários ensaios que analisam a citação feita por Manet ao apresentar a pintura considerada escandalosa por representar uma jovem nua ao lado de dois rapazes elegantemente vestidos. É de se questionar se o quadro teria causado o mesmo estupor se seus contemporâneos soubessem que havia sido criado a partir de um desenho de Rafael Sanzio. Segundo Antoine Compagnon, uma das funções da citação é a de evocar a erudição quando a autoridade de outro artista consagrado é possivelmente identificada pelo leitor (COMPAGNON, 1996, p.67).



**Figura 33. *Le déjeuner sur l'herb*, Edouard Manet, 1863, 208×264,5 cm, óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris.**



Fonte: Edouard... [s.d].

**Figura 34. *O julgamento de Páris*, Marcantonio Raimondi, c.1520, 29,2×43,5 cm, gravura em cobre a partir de desenho de Rafael Sanzio**



Fonte: Biblioteca... [s.d].

Comparando os dois trabalhos é bastante visível que Manet transportou a mesma composição do pequeno grupo situado na parte inferior direita da gravura de Raimondi e a tornou o tema central de sua pintura. A citação parece ter passado despercebida por seus contemporâneos, e alterando todo o contexto da gravura, Manet criou uma nova obra. Em 1863, a referência à gravura de Marcantonio Raimondi foi provavelmente

imperceptível aos espectadores. Entretanto, o artista contemporâneo chinês Yue Minjun (1962) criou uma nova proposição pictórica a partir da mesma pintura de Manet (Figura 35) e certamente esperava que a referência fosse identificada. O trabalho de Minjun caracteriza-se por suas figuras caricatas, representadas constantemente com o mesmo sorriso escancarado, aparentemente pouco espontâneo, em todos os rostos. Seu trabalho tem influências de outros movimentos da pintura ocidental, como as cores contrastantes e chapadas da Pop Art. Na pintura de Minjun, o observador encontra uma pequena reprodução, em tons acinzentados na parte inferior, à direita, próximo a uma garrifa descartável de refrigerante e outros elementos. Ao se perguntar qual é a significação desse quadro e o que ele quer dizer, Compagnon (2010, p.34) comenta que:

A mistura de tradição e de imediatismo, de cultura de elite e de referências triviais, faz do *Déjeuner sur l'Herbe*, um emblema da modernidade, como, mais tarde, *Les Femmes d'Alger* (O Versão O), de Picasso. [...] Mesmo se Manet não procura o novo, mas o presente, ele está, sem querer, no começo do movimento de fuga para o novo, que caracterizará toda a arte moderna. Seria essa razão pela qual o próprio quadro de Manet foi tantas vezes parodiado, da mesma forma que tinha ele feito um pastiche da Renascença italiana?

**Figura 35. *Le déjeuner sur l'herbe*, Yue Minjun, 1995, 179,7×250,2 cm, óleo sobre tela.**



**Fonte: Yue... (2007)**

Penso que as ilustrações de Nelson Cruz trilhariam rota semelhante e em sua gênese estaria o mesmo paradoxo da modernidade expresso por Compagnon. Mesmo buscando referências no passado, assim como fizeram Édouard Manet e Yue Minjun



para criarem suas obras, Nelson Cruz não buscaria um simples pastiche. Ouso discordar de Compagnon quando diz que Manet tenha realizado um pastiche da Renascença italiana. Afinal, o artista não procurou copiar ou imitar o estilo, a maneira de trabalhar de Rafael e muito menos do gravador, Marcantonio Raimondi. Seguindo este raciocínio, as ilustrações de Nelson Cruz, conceitualmente, se aproximariam muito mais das inovações de Manet do que de simples pastiches. Proponho que Nelson Cruz vá ao passado em busca de referências visuais que permitam não apenas uma homenagem aos antigos mestres, mas também uma exaltação ao profundo conhecimento técnico, para criar ilustrações que possam proporcionar novas reflexões aos leitores, o que traria afinidades com a arte não apenas moderna, mas contemporânea, aproximando seu trabalho ao do artista contemporâneo Yue Minjun.

Se para Compagnon “imitar asseguraria o domínio da língua, e citar, o do discurso” (COMPAGNON, 1996, p.61) e se para Benjamin copiar seria uma “forma de treino na arte” (BENJAMIN, 1996, p.56), as ilustrações de Nelson Cruz alternariam entre os dois conceitos. Quando jovem, Nelson Cruz copiava os grandes mestres como forma de aprendizado e treinamento técnico. Com a maturidade, passa a fazer uso das citações como parte integrante de sua poética, ponto de partida para o estabelecimento de seu discurso imagético. Desta forma, Nelson Cruz estaria desejando dizer alguma coisa diferente ao se apoderar e fazer uso da imagem originalmente criada por outro artista, em outro período, em outro contexto e certamente, para outras finalidades.

O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tantos sentidos quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação, instantânea da coisa com a força real que a impulsiona. (COMPAGNON, 1996, p.48)

Até este momento a pesquisa tem abordado algumas, dentre as várias, possibilidades de interpretações e percepções que um leitor poderia ter diante de uma imagem entendida como ilustração. Diante do vasto leque de possibilidades de interpretações, podemos nos perguntar então: como o artista/ilustrador produz essas imagens, quais são os recursos por ele usados e como os manipula para suas criações? Como Nelson Cruz produz ilustrações completamente novas usando total ou parcialmente as mesmas formas, propondo novos significados a partir de outras obras já elaboradas e estruturadas com outros conteúdos? Para tentar responder a estas questões são necessárias algumas considerações sobre os conceitos de forma e suas funções.

Segundo Compagnon, uma mesma forma pode corresponder, ou não, a outras funções e uma mesma função pode corresponder a outras formas, ou não. “Em um dado

sistema, uma certa forma cumpre uma certa função; mas em outro sistema (em outro lugar, outra data), a mesma forma pode corresponder a outras funções, ou não.” (COMPAGNON, 1996 p.65).

Prosseguindo em sua análise, o autor reflete sobre a possibilidade de catalogação de todas as formas e, assim, ser possível elaborar um modelo que as determine, caracterizando um estudo formal. Mas considera a quase impossibilidade de catalogação das funções, por serem práticas efêmeras e empíricas. (COMPAGNON, 1996 p.66)

Para que as formas sejam elaboradas e se transformem em uma imagem, uma ilustração ou mesmo uma obra de arte, é necessário que o artista organize vários elementos em um determinado espaço. Para esta pesquisa, o espaço considerado é o bidimensional oferecido pela superfície plana do papel, que é o espaço de criação do ilustrador Nelson Cruz e posteriormente, o da impressão da imagem no livro *Os trabalhos da Mão*. Para Wong (2001), os elementos aqui considerados são os que compõem a linguagem visual. Esses elementos se inter-relacionam e estabelecem as bases da linguagem visual para a criação de um desenho.

A compreensão desta linguagem ampliaria a capacidade de organização visual para o desenhista, permitindo uma abordagem intelectual com definição de metas e limites, análise de opções e, conseqüentemente, a utilização de soluções visuais, pois o desenho é um processo de criação que tem um propósito expressivo essencialmente prático. (WONG, 2001, p.13).

Wong divide os elementos do desenho em conceituais (ponto, linha, plano e volume), visuais (formato, tamanho, cor e textura), relacionais (direção, posição, espaço e gravidade) e práticos (representação, que pode ser realista, estilizada e abstrata; significado, quando o desenho pode transmitir uma mensagem; e função, quando serve a um propósito).

As análises das ilustrações, nesta pesquisa, têm início a partir da identificação e interpretação destes elementos da linguagem visual comparativamente aos das imagens das obras referenciais escolhidas por Nelson Cruz. A organização destes elementos podem ter semelhanças ou não com as imagens originais, e tais variações podem implicar em diferentes possibilidades de leitura da ilustração para o livro.

Em sua análise sobre a pintura *Olympia*, outra pintura de Manet, também de 1863, Compagnon diz que duas leituras sobre a obra se opuseram. Uma seria formalista e apresentada, à época, pelo escritor Émile Zola. Zola analisa a obra a partir de sua ordem composicional: assim, o buquê presente na pintura exerceria a função de trazer mancha

clara e luminosa para aquela região do quadro. O gato preto, presente na lateral direita do quadro, seria para equilibrar a composição mais uma vez. Zola chega a se questionar sobre o que significariam aqueles elementos e diz que nem ele e nem o pintor saberiam responder a tal pergunta. (COMPAGNON, 1996, p.35)

A outra leitura seria iconográfica, e os elementos da pintura, a posição da modelo, a presença da mulher negra que estaria entregando um buquê, provavelmente, de um cliente, a flor no cabelo, a pulseira, o xale poderiam ser indicadores da profissão exercida pela mulher clara, ou seja, a prostituição. O gato seria um indicador de erotismo. Manet teria buscado referências, na *Vênus de Ubrino*, de Ticiano e na *Maja Desnuda*, de Goya. As obras referenciadas não eram consideradas acintosas, mas os elementos criados por Manet tornaram sua pintura uma afronta para a sociedade da época, que se escalizou também com o olhar frontal e desafiador da modelo.

Levando-se em consideração as duas leituras divergentes apresentadas por Compagnon, acredito que não a oposição das leituras, mas sim seu somatório, uma complementando a outra, ampliariam os sentidos de leitura das ilustrações de Nelson Cruz para o livro *Os Trabalhos da Mão*.

### **3.4 Ilustração e deslocamento**

As ilustrações de Nelson Cruz para o livro *Os Trabalhos da Mão* podem ser compreendidas além de seus aspectos formais e iconográficos. Estes são usados, nesta pesquisa, como elementos iniciais para as análises. Em seguida, outras conexões podem ser estabelecidas partindo dos estudos de Aby Warburg, que insere a imagem como elemento pertinente à cultura. Tal inserção facilitaria a compreensão de uma obra ao estabelecer relações entre os citados aspectos formais estruturantes e as características de uma sociedade.

Em entrevista realizada com o ilustrador Nelson Cruz, fica evidente a importância que os fatores culturais exercem em sua obra. É possível considerá-los desde a formação do artista, que perpassa por sua origem humilde e o pouco interesse pela escola, devido a diversos fatores. O ilustrador refere-se várias vezes à profissão do pai, pedreiro, e à da mãe, dona de casa, e às dificuldades evidentes daí advindas. Posteriormente, o ilustrador passou a entender a importância que a política exerce sobre a vida de todos os cidadãos, e esse posicionamento se faz presente em seu trabalho. Segundo o ilustrador, esta

conotação política, sempre que possível, é abordada como uma forma de manifestação, de se fazer presente enquanto cidadão alerta. (CRUZ, 2020).

As dificuldades financeiras refletiram-se também no acesso à informação e formação do ilustrador. Se hoje grande parte da informação chega a muitos através do uso da internet e aparelhos celulares, na infância e adolescência do ilustrador isto se dava por meio dos livros. Daí seu encantamento ao se tornar frequentador da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, bem como da do Sesc. O ilustrador considera que o contato com essas duas bibliotecas foi o responsável por sua formação. No período de sua adolescência, além das bibliotecas, Nelson Cruz frequentava as aulas sob a orientação da artista Esthergilda Menicucci. Ao refletir sobre seu trabalho como ilustrador, Nelson Cruz considera como forma de honestidade e coerência consigo mesmo e, conseqüentemente, com o leitor, que tudo que aprendeu com Esthergilda e em todos os livros esteja presente. O leitor, desavisado, certamente não identifica a influência desses fatores para a formação do artista, mas tende a apreciar o resultado final após a elaboração da composição, da escolha do desenho, da harmonização de cores.

Se as orientações de Esthergilda, aliadas ao contato com os livros foram responsáveis por sua formação, o ilustrador considera que sua universidade foi o período em que trabalhou no jornal *Diário da Tarde*. Exatamente por quatro anos, entre os anos 1990 e 1994. O trabalho como ilustrador na prática diária, veloz e sob pressão rotineira em uma redação de jornal é considerado por ele como se fosse sua formação em uma faculdade de arte. Os temas a serem ilustrados são sempre uma surpresa para o ilustrador, que pouco tempo tem para refletir e encontrar a melhor imagem, a melhor solução para temas tão diversos como economia e arte, política ou temas sobre fatos ocorridos na cidade.

Entretanto, considero que na redação do jornal, Nelson Cruz desenvolveu um dos aspectos que, a meu ver, é dos mais importantes para uma ilustração: o conteúdo silencioso ou a capacidade de expressão através do silêncio das imagens. Nelson Cruz considera que, trabalhando no jornal, começou a praticar a leitura de imagem, que posteriormente iria se desdobrar em várias páginas para a composição de uma narrativa visual para um livro. Entendo que, ao referir-se à leitura de imagem, o ilustrador expressa sua preocupação em realizar uma ilustração que “fale” por si, permitindo que o leitor possa interpretá-la de maneira complementar ao texto. Mesmo não se considerando um teórico do tema, Nelson Cruz passou a exercitar, intuitivamente e na prática, as diversas

abordagens e funções que uma ilustração possui em relação ao texto ao qual, geralmente, está vinculada.

Identifico no processo criativo de Nelson Cruz para o livro *Os Trabalhos da Mão* duas outras características warburgianas. A primeira seria o mesmo caráter dual e de polarização, que segundo Jorge Coli, são constantes no pensamento de Warburg. Para Coli, a polarização no pensamento de Warburg se caracteriza pela oposição entre arte do norte e do sul, cultura popular e cultura elevada, racionalização e misticismo, encantamento e desencantamento do mundo, idade média e renascimento. (COLI, 2017). A dualidade no trabalho de Nelson Cruz se daria pela oposição entre a cultura popular e a erudita. Para efeito comparativo, nesta pesquisa associo a cultura erudita à cultura de origem europeia e por extensão, àquela que deu origem às pinturas e à formação dos artistas selecionados pelo ilustrador e que participam da História da Arte europeia. A cultura popular associo ao desejo do ilustrador de criar imagens que sejam representativas daquilo que ele denomina como uma produção de imagens brasileiras. As reflexões de Nelson Cruz sobre a produção de imagens que representem de alguma forma uma identidade nacional se intensificaram após viagem à Feira do Livro, em Bolonha, Itália, em 1998. Ao percorrer a Feira, juntamente com sua esposa e também ilustradora, Marilda Castanha, Nelson Cruz levou um choque ao constatar que vários países possuíam uma linguagem própria, uma forma identificável de representação, enquanto os ilustradores brasileiros pareciam não possuir nenhum elemento que os identificassem culturalmente.

Nelson Cruz reconhece que a grande diversidade entre os ilustradores brasileiros também pode ser reconhecida como uma riqueza, representativa das diversas culturas que compõem nossa organização social. Tais influências podem atuar nas produções regionais; assim, a região amazônica se caracterizaria pela influência de vários elementos indígenas, das matas, a cultura ribeirinha, dos pássaros. A região Nordeste, com seu clima mais seco, exibiria forte influência cultural dos povos negros escravizados, principalmente na Bahia. A região Sul, além da influência dos colonizadores europeus que vieram para cá, sofreria a influência de outras colonizações que deram origem a países como o Paraguai, Uruguai, Argentina.

Esta dualidade me parece ser representativa da polaridade warburgiana também: a diversidade cultural que pode ser enriquecedora para a formação imagética, fornecendo possibilidades como, por exemplo, composicionais, no uso das cores, de materiais, e ao mesmo tempo indicadora de tibia identidade nacional. Em busca de uma identidade para seu trabalho, Nelson Cruz mergulhou nos fatos da história do Brasil e particularmente de

Minas Gerais, criando texto e ilustração para os livros *Chica e João* (2000), *Dirceu e Marília* (2008) e *Bárbara e Alvarenga* (2008).

Seria tal riqueza e diversidade elementos expressivos a serem explorados para a constituição de uma linguagem representativa, para o campo da ilustração brasileira? Nelson Cruz indica que os trabalhos de ilustradores brasileiros parecem ser melhor compreendidos e aceitos quando se aproximam das denominadas escolas europeias de ilustração. Analisando as ilustrações de Nelson Cruz e sua busca por uma linguagem expressiva própria – tráfegando de uma cultura à outra, manuseando os elementos estruturantes e abordagens segundo seu desejo para se comunicar com o leitor – associa a outra reflexão, apresentada por Jorge Coli em seu texto sobre Warburg. Ele aponta que é a permeabilidade entre os opostos que pode se tornar fecunda, no caso de Warburg. Tais fluxos poderiam ser geradores de originalidade e interesse. (COLI, 2017). Creio ser esta também uma das características das criações de Nelson Cruz. Ao selecionar os artistas e as obras para criar as ilustrações para o livro *Os Trabalhos da Mão*, o ilustrador estaria promovendo os possíveis pontos de contato entre o seu trabalho e o artista escolhido, entre a tradição europeia do hemisfério norte e suas transformações ao chegar e serem assimiladas em nosso país, acrescidas de diversas outras influências de diferentes culturas que vieram para o hemisfério sul.

Na obra pesquisada, outras conexões ocorreriam em diferentes momentos: a primeira passaria pela escolha do texto a ser ilustrado, de Alfredo Bosi<sup>2</sup>. Trata-se de um ensaio que faz parte do livro *O ser e o tempo da poesia*, publicado em 1977. Nesta nova edição, publicada pela Editora Positivo, o texto é apresentado como um ensaio ilustrado. Nelson Cruz deixa sempre evidente suas preocupações sociais e políticas, seja em suas entrevistas, seja em sua participação atuante pelas redes sociais. Estas preocupações com a sociedade brasileira talvez o tenham aproximado de textos de autores que tiveram atuação similar, como Bosi e Brecht. Porém, o ilustrador revelou que a proposição do texto de Alfredo Bosi foi feita por Dellagnol, então editor da Positivo.

Nelson Cruz sentiu-se tocado pelo texto, que considerou tão divino, tão inspirado e com um caráter tão humanitário que avaliou ser seu próprio desenho pouco para ilustrá-lo. O ilustrador afirma que trazer para o livro sua paixão pela arte, pela História da Arte

---

<sup>2</sup>Nascido na cidade de São Paulo, em 1936, Alfredo Bosi tornou-se crítico e historiador literário, ensaísta e professor universitário (USP) e durante três diferentes períodos, lecionou na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris, em 1993, 1996 e 1999. Estudou estética e filosofia do Renascimento na Universidade de Florença, Itália, em 1961, com uma bolsa do governo italiano. Na década de 1970, atuou politicamente, participando de grupos militantes juntamente com pastorais operárias, principalmente na região de Osasco (ENCICLOPÉDIA..., 2020).

(considerando que estas duas paixões foram basicamente o que o formou na vida) foi uma forma de iluminação. Descrevendo seu processo criativo durante este trabalho, ele diz que passou, inicialmente a pensar sobre o tema: mãos. Considerando que o processo foi muito intuitivo, ele passou a pesquisar nos livros e a selecionar todas as pinturas que pudessem remeter ao trabalho das mãos. Após a separação de farto material imagético, voltou-se à leitura do texto, pensando nas imagens selecionadas. O ilustrador diz que foi encaixando as imagens no texto. Interpreto aqui que, em seu processo criativo, ele consideraria haver uma imagem exata, uma pintura exata que se adequaria perfeitamente às partes do texto. Identifico, nesta fase do processo criativo do ilustrador, uma possível aproximação à maneira de Warbug elaborar seu *Atlas Mnemosyne*.

Mnemosyne é o nome, na mitologia grega, da personificação da memória. Segundo Didi-Huberman, Warburg elaborou sua biblioteca como um espaço rizomático em que a História da Arte fosse submetida a uma ordem, aparentemente, desordenada. Esta aparente desorientação buscava estabelecer vínculos ao invés de fronteiras entre as disciplinas (DIDI-HUBERMAN *apud* SAMAIN, 2011, p.35). O *Atlas Mnemosyne* seria a organização de parte da biblioteca de Warburg, em que se pretendia contar uma História da Arte, sem palavras, apenas estabelecendo-se conexões entre as imagens. Constituiu-se de 79 painéis de madeira recobertos com fundo preto e em torno de 900 imagens. Tais imagens são, em grande maioria, reproduções fotográficas em preto e branco de obras artísticas, pinturas, esculturas, monumentos, edifícios, afrescos, baixos-relevos antigos, gravuras, *grisailles*, iluminuras, mas também de recortes de jornal, selos postais, moedas com efígies. (SAMAIN, 2011). Esta configuração permitiria o deslocamento das imagens, apresentando novas montagens e novas leituras.

No lugar de colecionar imagens para a montagem de painéis, Nelson Cruz pesquisava artistas e obras pela internet, selecionava o material e arquivava numa pasta especialmente criada para o livro que estava ilustrando. Quase um século separa o ilustrador do historiador da arte e os objetivos de cada um eram díspares. Considero, assim, natural que o processo de arquivamento e visualização seja diferente entre ambos.

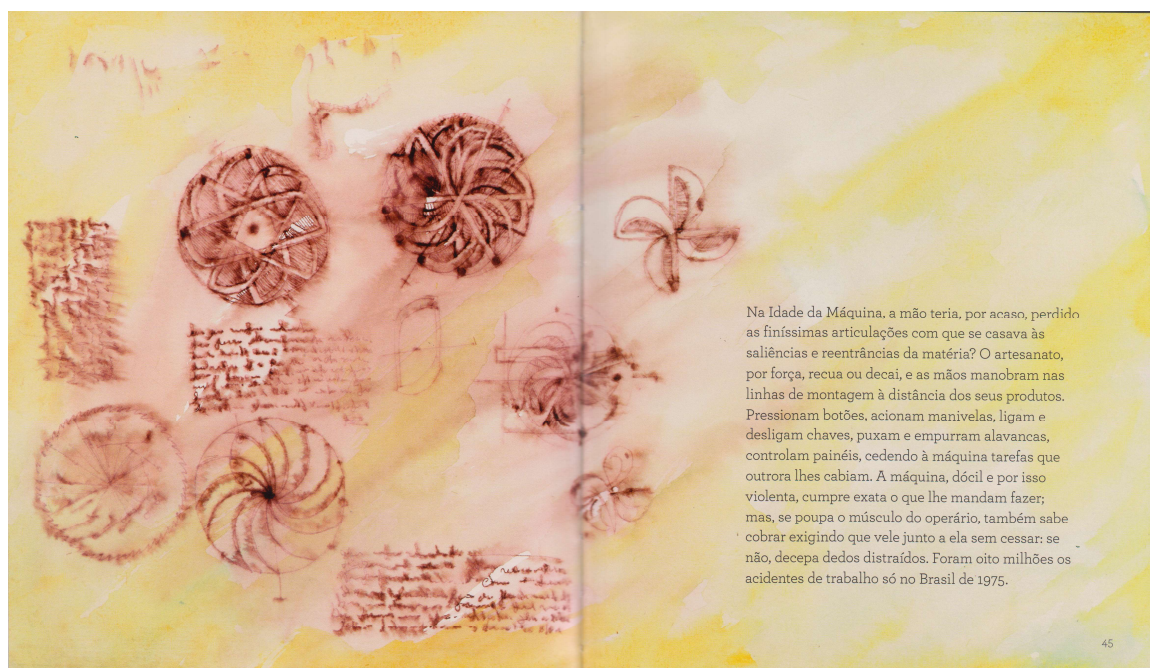
Suponho que o método warburguiano para compreensão de uma imagem – estabelecido em uma via de mão dupla em que os significados de uma imagem poderiam ser compreendidos a partir de uma cultura e, no sentido inverso, quando o estudo de imagens poderia contribuir para o estudo da cultura de determinado período – possa ser aplicado à análise das ilustrações para o livro *Os Trabalhos da Mão*. “Esclarecer as ilusões veladas numa pintura (se as há), indicar as evocações de um texto literário (se



existem), indagar aonde for possível a existência de clientes que a encomendaram, suas posições sociais, eventualmente seus gostos artísticos” (GUINZBURB, 1989, p.56-57 *apud* MACIEL, 2018, p.207) auxiliariam o leitor das ilustrações que compõem o presente estudo a estabelecer conexões complementares que ampliariam a compreensão destas.

Outra conexão seria a da temporalidade. O leitor, diante das ilustrações de Nelson Cruz, confronta-se com um trabalho de arte realizado na contemporaneidade, a partir de um texto escrito há quase quarenta anos atrás e que se mantém atual. Em suas ilustrações, a mensagem visual e a mensagem textual dialogam com o tempo presente da sociedade brasileira. Porém, o leitor pode deslocar-se para a temporalidade apresentada pela imagem original, caso permita-se esta aventura. Nelson Cruz trabalha o hoje através de imagens de ontem. O ilustrador, segundo uma perspectiva warbuguiana, estaria usando pinturas que poderiam fazer parte de sua memória (enquanto referências durante seu período de formação artística) para interrogar nosso momento presente. A ilustração que ocupa as páginas finais do texto, no livro *Os Trabalhos da Mão*, marcaria estas relações múltiplas com o tempo. Um tempo mais distante ainda (Figura 36).

**Figura 36. Estudos sobre física, em particular sobre o equilíbrio e o movimento contínuo de Leonardo da Vinci, c.1495, Nelson Cruz, 2017, 24,4×33,3 cm, aquarela.**



**Fonte: Bosi e Cruz (2017).**

O *Codex Atlanticus* é um conjunto de 12 volumes compostos por desenhos e anotações feitas por Leonardo da Vinci, abrangendo um longo período da vida do artista,

entre os anos 1478 e 1519 (ano em que faleceu). Leonardo da Vinci desenvolveu pesquisas em vários campos, como anatomia, botânica, ótica, mecânica, matemática, astronomia, arquitetura, engenharia, dentre outros, e registrou suas ideias, ao longo de sua vida, em folhas esparças e cadernos. A ilustração (Figura 36) foi feita a partir dos estudos de Leonardo da Vinci para a criação de uma máquina que fosse capaz de gerar energia continuamente por meio apenas de um agente externo que gerasse um movimento inicial. Os desenhos são difusos, manchados. Os textos de da Vinci eram, propositalmente, difíceis de ler devido à sua escrita espelhada; porém, Nelson Cruz os transforma em sequências de linhas ilegíveis, em que algumas letras podem ser identificadas, com esforço. A legibilidade do texto enquanto parte da ilustração seria menos importante que o texto de Bosi. Na página ao lado, Bosi fala sobre a mecanização do trabalho e os riscos para a saúde física do trabalhador, sinalizados pelo elevado número de acidentados no ano de 1975, no Brasil. O texto poderia indicar a preocupação social tanto do escritor, na década de 1970, como a do ilustrador quarenta anos depois.

No livro *Os Trabalhos da Mão*, as ilustrações não se apresentam em sequência cronológica, de acordo com o período em que os artistas pesquisados viveram. As obras selecionadas oscilam através dos tempos. Penso que o ilustrador estaria, assim como Warburg, dinamizando uma leitura da obra de arte e da cultura contemporânea através de seus desenhos.

## 4 O TRABALHO DAS MÃOS DO ILUSTRADOR

### 4.1 O cambista e sua esposa: Estrutura e composição

Mede com o palmo, sopesa com a palma.

Aponta com gestos o eu, o tu, o ele; o aqui, o ali; o hoje, o ontem, o amanhã; o pouco, o muito, o mais ou menos; o um, o dois, o três, os números até dez e os seus múltiplos e quebrados. O não, o nunca, o nada.

*Alfredo Bosi*

Ao final do livro *Os Trabalhos da Mão*, é apresentado ao leitor um índice dos esboços de Nelson Cruz com referência às obras originais (BOSI; CRUZ, 2017, p.47-57). Este índice evidencia todo o planejamento inicial para a concepção do livro e parte do processo criativo das ilustrações, pois são mostrados croquis indicando a volumetria, os contrastes e marcação de luz e sombra e seu consequente peso nas páginas. O ilustrador não apagou a marcação original, feita por ele, da paginação que posteriormente foi alterada (Figura 37).

**Figura 37. Esboço para *O cambista e sua esposa*, Nelson Cruz, 2017, grafite.**



**Fonte: Bosi e Cruz (2017).**

Nelson Cruz refere-se à obra do pintor flamengo, Marinus van Reymerswaele (c.1490 –c.1567), *O cambista e sua esposa*, de 1539 (Figura 38).



**Figura 38. *O cambista e sua esposa*, Marinus van Reymerswaele, a.1539, 83×97 cm, óleo sobre madeira, Museu do Prado.**



Fonte: Wikimedia... [s.d].

De Reymerswaele são conhecidas poucas obras, em que predominam temas religiosos como o retrato de São Jerônimo, ou profanos, com cenas de banqueiros, usurários, coletores de impostos. O pintor realizou várias versões de seus trabalhos; da obra *O cambista e sua esposa* existem duas versões na Espanha, uma no Museu do Prado e outra no Monastério do El Escorial. Localizei outra versão na Dinamarca e em Munique, na Alemanha. As obras se distinguem por pequenas variações de tamanho e pelos elementos representados ao fundo, atrás do casal. A composição central representa um casal em que a mulher é distraída de sua leitura e observa o marido que pesa as várias moedas sobre a mesa.

Após a reforma protestante que teve início com Martinho Lutero, em 1517, a representação de cenas figurativas que mostravam a vida cotidiana nas cidades ganhou mais espaço. Comerciantes e banqueiros apreciavam ser retratados em seus melhores trajes. A pintura de Reymerswale é claramente inspirada no trabalho de seu antecessor, Quentin Metsys (1466-1530). A pintura homônima de Quentin Metsys, *O cambista e sua mulher*, data de 1514 (Figura 39).

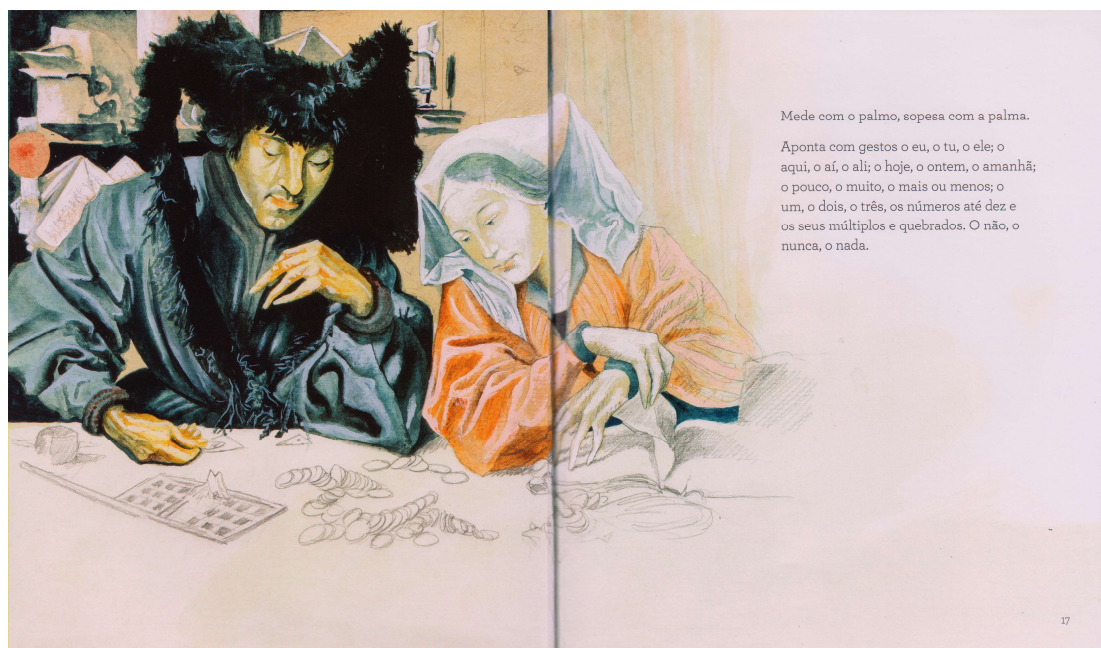
**Figura 39. *O cambista e sua mulher*, Quentin Metsys, 1514, 70,5× 67 cm, óleo sobre madeira, Museu do Louvre, Paris.**



Fonte: Louvre (2007)

No século XVII havia na moldura do quadro uma inscrição retirada do livro do Levítico (“Que a balança seja justa e os pesos sejam iguais”) o que poderia indicar intenção moralizante da cena (O GUIA..., 2005). A mulher observa o marido, porém sua leitura interrompida é um livro de orações ilustrado. A obra é considerada como precursora da pintura de costumes (à qual Reymerswales daria prosseguimento). O Guia também afirma que esta obra teria sido inspirada em uma obra perdida de Jan Van Eyck, pois acredita-se que o espelho convexo seria uma referência à pintura *As bodas do casal Arnolfini* (1434), que se encontra na National Gallery, Londres. (O GUIA..., 2005, p.331).

**Figura 40. *O cambista e sua esposa*, Nelson Cruz, 2017, aquarela.**



**Fonte: Bosi e Cruz (2017).**

Formalmente, a ilustração de Nelson Cruz (Figura 40) mantém a mesma estrutura composicional de Reymerswaele no que se refere às figuras centrais da cena, alterando substancialmente as cores das vestimentas masculinas. O verde da camisa e os tons avermelhados do chapéu de gola foram substituídos por variações de azuis acinzentados até o preto, tornando a figura masculina mais pesada na cena e concentrando todo o peso na ação (contar as moedas) da composição. O vermelho dos trajés femininos nas composições anteriores de Reymerswaele e Metsys perdeu a intensidade e tornou-se um tom mais próximo do coral. Na ilustração, o terço inferior em que são representadas as moedas e pérolas, as riquezas do casal, permaneceu apenas esboçado, o que pode sugerir que o ilustrador tenha dado preferência para focar mais o gesto do que destacar a constatação material da riqueza do casal. O cenário, na ilustração de Nelson Cruz, tornou-se um ambiente difuso em que, praticamente, só é possível reconhecer com segurança uma vela em um castiçal no alto, à direita, próxima à cabeça do cambista, e folhas com indicativo de anotações.

Metsys teria sido um artista inovador ao recorrer à representação física da feiura como forma de expressar a torpeza moral do representado. (SILVER, 2015, p.7). Reymerswale, ao citar o trabalho de Metsys e ao usar o mesmo recurso caricatural, estaria invocando a autoridade do mestre para criticar a avareza e a ganância do cambista? Teria



Nelson Cruz usado a mesma citação com a intenção de provocar as mesmas críticas no leitor atual?

Tanto a pintura de Metsys como a de Reymerswale têm sido utilizadas como ilustração para vários livros e eventos relacionados à área de economia, o que pode denotar que, provavelmente, as pessoas desconheçam o significado, aparentemente moralista, atribuído pelos artistas.

Dois elementos chamaram minha atenção para a ilustração de Nelson Cruz: primeiro, a presença do livro da mulher que lê e que, ao mesmo tempo, participa da cena com o marido. Na comparação entre os dois trabalhos dos artistas holandeses do século XVI, o estudioso da pintura flamenga e holandesa, Larry Silver, aponta que a maior alteração teria sido a troca da representação do livro ilustrado de orações na pintura de Metsys, por um livro de anotações contábeis na versão de Reymerswale (SILVER, 2015).

O segundo elemento que chama minha atenção, desta vez o faz não pela presença, mas pela ausência, que vem a ser a balança com a qual o cambista conta seus lucros nas obras referenciais anteriores. Na ilustração de Nelson Cruz, ela simplesmente desaparece. À balança, muitos significados podem ser atribuídos enquanto elemento iconográfico da cena, afinal é usada para pesar, seus pratos podem pender para um lado ou outro e é comumente associada à justiça.

Nosso conhecimento sobre o que os objetos representam em uma imagem e seu peso relativo na composição podem influenciar na maneira como os interpretamos. O quanto sabemos sobre um objeto ou o quanto estamos dispostos a saber sobre ele seriam impactantes na leitura da imagem. (NODELMAN, 1988, p.151).



## 4.2 A forja de Vulcano: Contrastes e possibilidades

Figura 41. *A forja de Vulcano*, Diego Velázquez, 1630, 223×290 cm, óleo sobre tela, Museu do Prado, Madri.



Fonte: Museo... (2020).

A mão do lenhador brande o machado e racha o tronco. Vem o carpinteiro e da lenha faz o lenho: raspa e desbasta com a plaina, apara com o formão, alisa e desempena com a lixa, penetra com a cunha, corta com a serra, entalha com a talhadeira, boleia com o torno, crava pregos com o martelo, marcheta com as tachas, encera e lustra com o feltro.

O ferreiro malha o ferro na bigorna, com o fogo o funde, com o cobre o solda, com a broca o fura, com a lima o rói, com a tenaz o verga, torce e arrebita. (BOSI; CRUZ, 2017, p.40)

Diego Velázquez (1599-1660), ainda jovem, passou a trabalhar como pintor na corte do de Filipe IV, rei da Espanha. Para Gombrich (1999, p.405-406), sua obra teve influência do naturalismo de Caravaggio, que conheceu por intermédio da pintura de seus imitadores e apesar de só ter viajado para a Itália mais tarde, para estudar os grandes mestres. Realizar pinturas de retratos do rei e membros de sua família era sua principal tarefa na corte de Filipe IV. Tornou-se um exímio retratista, não apenas da corte

espanhola, e seus trabalhos merecem destaque dentro da História da Arte do mundo ocidental.

Assim como Caravaggio, a obra de Velázquez desenvolveu-se durante o período denominado Barroco, que sucedeu ao Renascimento. Sua obra caracteriza-se pela sobriedade das cores, por suas representações naturalistas em que as figuras se destacam em primeiro plano, em contraste com o fundo em tonalidades escuras. Posteriormente, seu trabalho foi particularmente apreciado pelos pintores impressionistas, que admiravam as pinceladas rápidas e o consideravam como um dos grandes mestres do passado.

Entretanto, Velázquez não se limitou aos temas referentes à corte. Na pintura *A forja de Vulcano* (Figura 41), o pintor representa um tema proveniente da mitologia grega e retirado das *Metamorfoses*, de Ovídio (MUSEO..., 2020). Velázquez parece ter ido buscar na Antiguidade a referência temática para esta sua pintura. Da mesma forma como Sandro Botticelli, segundo Warburg (2015, p.29), deve ter encontrado referências no texto de Giostra de Angelo Poliziano, amigo de Lorenzo de Medici, ao criar a composição para sua pintura *O nascimento de Vênus*.

Em a *Forja de Vulcano*, Velázquez foca sua composição no momento em que Apolo revela a Vulcano a traição de sua esposa Vênus com Marte, deus da guerra. Velázquez representa as expressões faciais de surpresa não apenas do marido traído, mas de todos que trabalham na forja, que suspendem suas atividades, concentrando-se no portador da notícia do adultério. Fato desconcertante, principalmente porque no momento da notícia todos trabalhavam em um escudo destinado a Marte, a pedido de Vênus.

O artista não fez qualquer tentativa de sobrecarregar as suas figuras com vestimentas dissimulantes, mas escolheu um episódio que o obrigou a demonstrar o seu perfeito domínio do sistema das proporções humanas e a sua capacidade de transformar todo o corpo (não apenas o rosto e as mãos) em portador de emoções. A pintura resultante é uma demonstração notável de suas habilidades.

O significado final de *Vulcan's Forge* tem sido o assunto de um debate considerável. Alguns autores chamam a atenção para o fato de que Homero usou esse episódio com intuito didático, conferindo a Apolo o papel de eterno vigilante da verdade. De acordo com essa interpretação, a cena pode ser lida em termos alegóricos, cristãos, com o deus representando Cristo como o legítimo dono da Verdade. Outros escritores consideram a pintura uma alegoria da arte: a figura luminosa de Apolo aparece de repente na forja para iluminar o mundo das trevas com a luz das principais formas de arte. (PORTÚS, 2014, p. 301-302).

Os diferentes significados apresentados para a pintura de Velázquez são interpretações possíveis. Segundo Didi-Huberman (2017, p.304), por não nos dar a ver a causa formal, é possível que esta causa esteja sujeita apenas a interpretações. Na composição original de Velázquez, a figura de Apolo ocupa o primeiro terço da área da

composição. Para destacar a entrada do personagem, Velázquez o fez sobre um fundo azulado, que contrasta com sua indumentária em tons alaranjados. Atrás da cabeça de Apolo aparece uma forte luz, equivalente à auréola comumente encontrada na representação dos santos da igreja católica. Apolo irradia luz.

**Figura 42. *A forja de Vulcano*, Nelson Cruz, 2017, aquarela.**



**Fonte: Bosi e Cruz (2017).**

A ilustração de Nelson Cruz criada a partir do trabalho de Velázquez (Figura 42) ocupa as páginas 40 e 41 do livro *Os Trabalhos da Mão*. Ao contrário da pintura de Velázquez, Nelson Cruz parece ter preferido retirar quase todas as referências de profundidade. A forma triangular da forja, no alto à direita, quase perde sua forma triangular e o contraste passa a ser tênue. A figura masculina que se encontra próxima a esta forma triangular aparece recortada sobre o fundo preto que chapa a imagem. Na ilustração de Nelson Cruz, existem o primeiro plano, em que estão representados as ferramentas da forja e o escudo, na parte inferior à direita; o segundo plano, ocupado pelas personagens (o mensageiro, o marido traído e as testemunhas da revelação); e o terceiro plano, em que aparece o personagem em tamanho menor. Na obra de Velázquez, a figura menor ao fundo acentuaria a sensação de profundidade e atrás dela ainda é possível a percepção de um outro espaço. Nelson Cruz concentra o foco da composição nos elementos que compõem o segundo plano.

Velázquez usa as representações das figuras masculinas, demonstrando suas habilidades no domínio das proporções do corpo humano e na expressão de emoções por meio do gestual dos personagens, que parecem interromper suas tarefas ao ouvir a revelação do mensageiro. Na ilustração de Nelson Cruz, a figura de Apolo é representada com contrastes suaves, explorando a possibilidades das manchas características da pintura em aquarela para criar a forma da figura. O ilustrador usa as mesmas tonalidades de azuis acinzentados, tanto para as ferramentas quanto para os tecidos que envolvem a cintura dos trabalhadores da forja. Este uso das tonalidades estabelece um sentido que o olhar do leitor percorre ao longo da ilustração, vagueando entre as ferramentas e os trabalhadores.

Segundo Nelson Cruz, o caráter humanitário do texto de Bosi só seria possível ser ilustrado por imagens que espelhassem algo tão humanitário quanto as obras produzidas pelos artistas por ele selecionados (CRUZ, 2020). Assim, Nelson Cruz se apropria dessas imagens e as interpreta buscando estabelecer um diálogo com o leitor.

Falar sobre o que um texto significa para um artista é falar em geral sobre os sentimentos, emoções, pensamentos que o texto desperta nele. Mas falar sobre o que uma apropriação significa para um artista é falar sobre os sentimentos, emoções, pensamentos despertados nele na medida que o pintor tem certeza de que a imagem ou o motivo apropriados transmitirão esses mesmos efeitos em outras pessoas [...]. (WOLLHEIM, 2002, p.189-190)

Contradizendo a afirmativa de Wollheim, acredito que nem o artista e nem o ilustrador jamais terão a certeza de que a imagem criada por eles produzirá exatamente a mesma emoção no público e no leitor que a provocada no artista. A imagem produzida pode ser a proposição de um diálogo. Nelson Cruz entende que o livro ilustrado deve estabelecer uma forma de diálogo imagético com o leitor. Acredita que o livro ilustrado é a apresentação de um pensamento exposto como forma de estabelecer uma conversa com o leitor. Para Nelson Cruz, ao final da leitura, o leitor deveria sentir-se satisfeito pelo diálogo estabelecido com o autor e com o ilustrador, que deram o melhor de si e que propuseram uma reflexão através do livro. Por isso, cada livro é um risco, um desafio para seus criadores.



### 4.3 Estudo de mulher camponesa plantando beterraba: Reinterpretar um desenho

Figura 43. *Estudo de mulher camponesa plantando beterraba*, Vincent Van Gogh, 1885, giz sobre papel, Museu Boijmans Van Beuningen, Roterdã, Países Baixos.



Fonte: Mulher... [s.d.].

A mão lavra a terra há pelo menos oito mil anos, quando começou o Neolítico em várias partes do globo. Com as mãos, desde que criou a agricultura, o homem semeia, poda e colhe. Empunhando o machado e a foice, desbasta a floresta; com a enxada revolve a terra, limpa o mato, abre covas. Com a picareta, escava e desenterra. Com a pá, estruma. Com o rastelo e o forçado, gradeia, sulca e limpa. Com o regador, água. Desgalha com a faca e o tesourão. (BOSI; CRUZ, 2017, p.34)

Encantado. É assim que Nelson Cruz se descreve diante da descoberta, ainda na adolescência, das obras de Rembrandt e de Van Gogh. De Rembrandt (Figura 12), o ilustrador se emociona diante da sombra e de Van Gogh, diante da luminosidade e do registro de suas rápidas pinceladas. Naturalmente, obras desses dos dois artistas holandeses não poderiam faltar nesta seleção de homenagens que o ilustrador usa para criar seus trabalhos para o texto de Bosi.

De Van Gogh, apesar do ilustrador admirar a luminosidade, o ilustrador selecionou um desenho em giz sobre papel, desprovido de cores (Figura 43). Durante sua curta e atribulada vida, Vincent Van Gogh (1853-1890) se dedicou com afinco ao desenho e ao estudo da obra dos artistas por quem tinha admiração. Após uma má sucedida tentativa na carreira como evangelizador numa região de mineiros na Holanda, Van Gogh passou a dedicar-se ao estudo do desenho e da pintura. O sofrimento das classes trabalhadoras e suas péssimas condições de vida na Europa, naquele período, sempre foram temas constantes nos trabalhos do artista. Entre 1881 e 1885, realizou vários desenhos e pinturas sobre pesados trabalhos braçais tanto no campo quanto nas minerações. Seu irmão Theo enviava a ele reproduções de trabalhos de outros artistas, estimulando o aprimoramento de Van Gogh, que as copiava com afinco. O consagrado pintor, à época, Anton Mauve incentivou Van Gogh a usar novos materiais, como giz colorido, aquarela, e experimentar a tinta à óleo. Foi ele também quem lhe apresentou os trabalhos de Jean-François Millet (1814-1875). Durante toda a sua vida, Van Gogh iria reproduzir sistematicamente os trabalhos de seus artistas prediletos, produzindo aproximadamente 30 obras com esses temas, dentre as quais 21 seriam de trabalhos de Millet

Van Gogh reafirma várias vezes, em sua volumosa relação de cartas enviadas ao irmão Theo, sua necessidade de trabalhar observando diretamente o modelo ou a natureza. Devido à dificuldade de encontrar modelos que posassem gratuitamente, inúmeras vezes Van Gogh recorreu à reprodução dos trabalhos de outros artistas como forma de estudo e aprendizado, valendo-se de cópias impressas que seu irmão lhe enviava.

Poderíamos dizer que Van Gogh estaria usufruindo das possibilidades apontadas por Walter Benjamin em seu estudo referente à reprodutibilidade técnica da imagem. As imagens chegavam a Van Gogh graças à popularização do sistema de impressão durante o século XIX, e a elas recorria como um estudante em fase de treinamento, copiando para aprender. Segundo Naifeh e Smith (2012, p.520), em 1885, após finalizar a pintura *Os comedores de batata*, o próprio Van Gogh encomendou a impressão de 50 cópias litográficas que enviou a amigos, tal seu entusiasmo com o resultado. Porém, ao enviar a pintura a seu irmão, recebeu de volta uma crítica indireta apresentada em forma de outras imagens. Théo enviou ao irmão cópias dos trabalhos de Léon Lhermitte, artista já consagrado como pintor e ilustrador, elogiando-o como sucessor de Millet pelo uso das cores e da luz. Aparentemente, Van Gogh preferiu ignorar a lição.

Figura 44. *Descanso ao meio dia*, Jean François Millet, 1886, 29.2×41,9 cm, pastel, Museum of Fine Arts, Boston.



Fonte: Slideshare (2013)

Ao reinterpretar o desenho, realizado a pastel, *Descanso ao meio-dia*, de Millet (1886) (Figura 44), Van Gogh, mantendo a mesma composição, traduz o tema para sua maneira de trabalhar: as pinceladas são curtas e espessas e, principalmente, apresenta nova harmonia de cores, alterando as cores originais para uma harmonia entre um par de cores complementares entre si (laranja e azul). A pintura de Van Gogh (Figura 45) é feita no sentido inverso ao desenho de Millet. Provavelmente por ter usado como referência uma reprodução (litografia?) do desenho original devido ao processo de impressão que “espelha” a imagem.



Figura 45. *Descanso ao meio dia*, Vincent Van Gogh, 1890, 73×91 cm, óleo sobre tela, Museo d'Orsay, Paris.



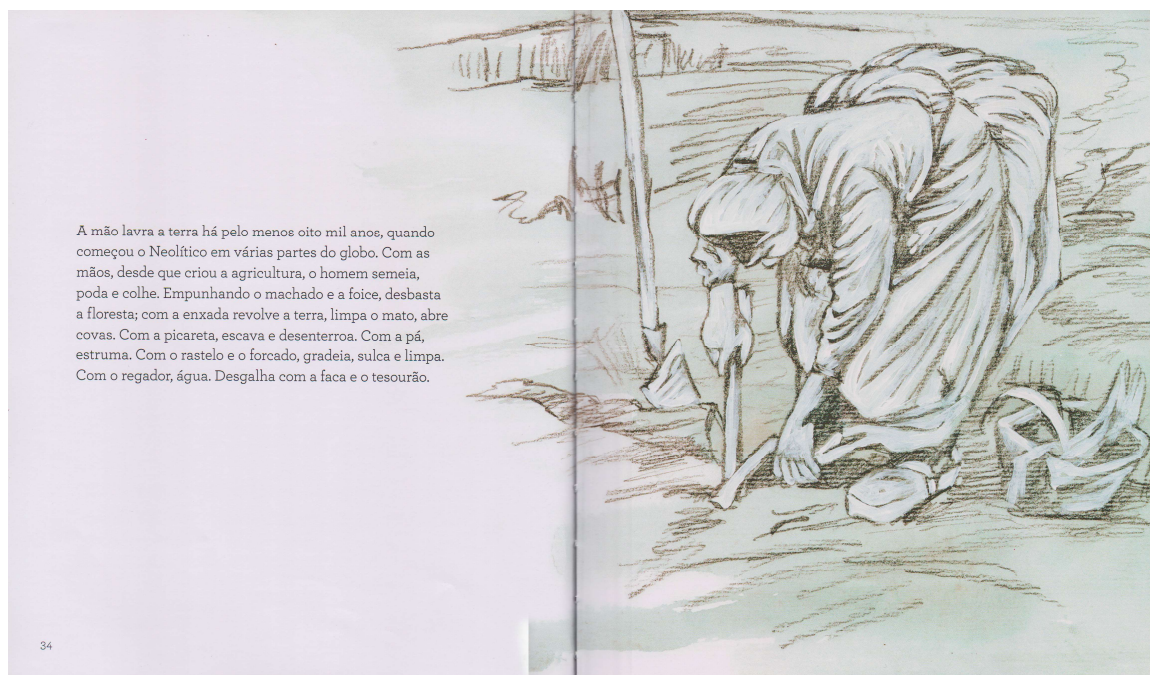
Fonte: Vicent... [s.d.].

Enquanto Van Gogh usava de imagens reproduzidas pelos métodos da xilografia e da litografia disponíveis no seu tempo para estudar e ao mesmo tempo homenagear os artistas considerados como mestres por ele, Nelson Cruz lança mão de pesquisas na internet e em livros objetivando os mesmos fins. Sua ilustração a partir do *Estudo de mulher camponesa plantando beterraba* (Figura 46) segue a mesma estrutura composicional de Van Gogh: uma linha vertical determinada pelo cabo da enxada fincada na terra, à esquerda, ao mesmo tempo que delimita a imagem logo ao primeiro olhar do espectador, também o guia para uma linha, em diagonal, em que ocorre a ação do desenho, ou seja, o plantio na terra. Seguindo a mesma linha diagonal que delimita o desenho na parte inferior, estão as mãos da trabalhadora, um pesado tamanco e um cesto com objetos indefinidos em seu interior. A figura feminina dobrada é compacta, formando quase um quadrado volumétrico, que é o centro da composição. Do rosto, pouco se vê. Porém, suas vestimentas são excessivamente trabalhadas com linhas que acentuam a



movimentação do tecido. No desenho de Van Gogh, estão presentes as mesmas linhas, mas de modo mais sintético e conciso, com maior predomínio dos pesados volumes marcados por sombras escuras e meios tons.

**Figura 46. Estudo de mulher camponesa plantando beterraba, Nelson Cruz, 2017, grafite.**



**Fonte: Bosi e Cruz (2017).**

Ao contrário das sombras de Van Gogh, Nelson Cruz parece preferir acentuar a luminosidade, trazida por meio da aplicação de tinta branca (provavelmente guache) sobre o desenho a lápis traçado quase como o registro rápido de um croquis, ao contrário das linhas pesadas e bem marcadas da obra original. No livro *Os Trabalhos da Mão* (BOSI; CRUZ, 2017) são encontradas cinco ilustrações que o ilustrador as manteve no traço para o esboço inicial dos desenhos. Todas as demais foram finalizadas com a aplicação de cores usando a técnica da aquarela. Porém, esta, a partir do desenho de Van Gogh, é a única em que o ilustrador aplicou traços de tinta branca sobre o desenho a lápis. O resultado visual foi a acentuação da movimentação. O texto de Bosi aplicado na página oposta (p.34) ocupa uma área similar ao volume do corpo dobrado da mulher camponesa na página ilustrada (p.35). Desta forma o olhar pode vaguear em linha horizontal indo da informação textual para a informação visual, percorrendo uma reta, prendendo o leitor no pesado trabalho executado pela figura.

#### **4.4 A criação de Adão: Gesto da criação, criação por citação**

**Figura 47. *A criação de Adão*, Michelangelo Buonarroti, 1508-1512, 280×570 cm, afresco, Capela Sistina, Vaticano.**



**Fonte: A Criação... [s.d.].**

Para perfazer tantíssimas ações basta-lhe uma breve mas dúctil anatomia: oito ossinhos no pulso, cinco no metacarpo e os dedos com as suas falanges, falanginhas e falangetas. Mas será um nunca acabar dizer tudo quanto a mão consegue fazer quando a prolongam e potenciam os instrumentos que o engenho humano foi inventando na sua contradança de precisões e desejos. (BOSI; CRUZ, 2017, p.32-33)

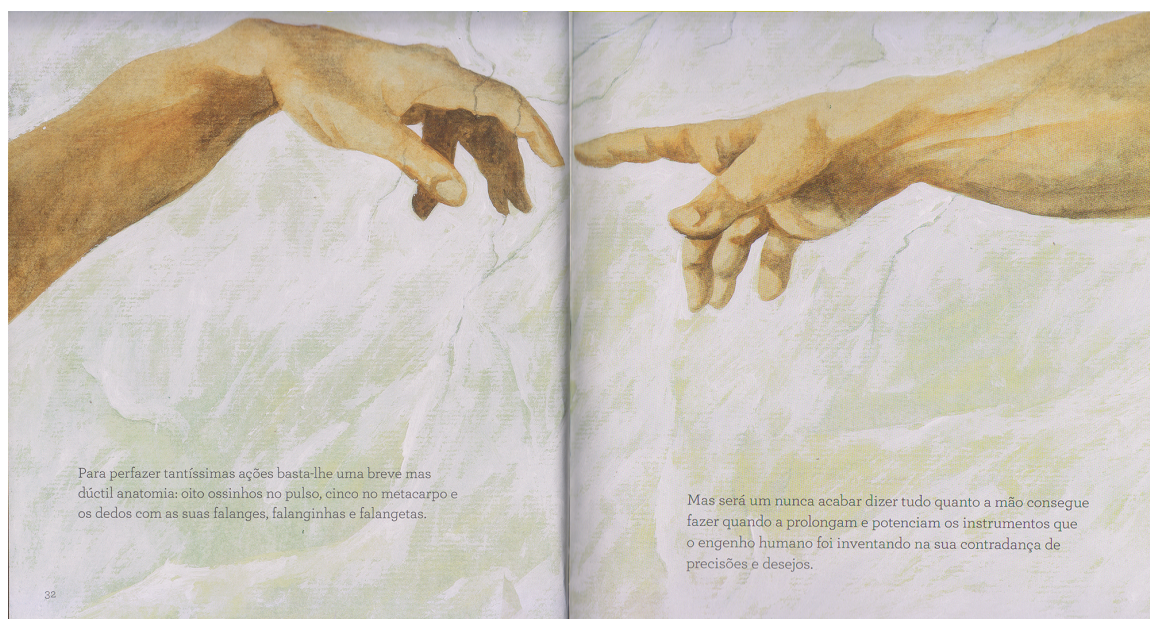
A convite do Papa Júlio II, Michelangelo Buonarroti pintou o teto e a parede atrás do altar na Capela Sistina. A Capela havia sido criada pelo Papa Sisto IV, daí a sua denominação, e os mais famosos pintores da geração anterior à de Michelangelo haviam decorado as paredes laterais, como Botticelli e Ghirlandio dentre outros. Michelangelo realizou a enorme empreitada sozinho, o que demandou tremendo esforço físico, pois ele deveria pintar deitado no alto dos andaimes. Michelangelo, até então, havia se dedicado à escultura e não se reconhecia como um pintor. Segundo Gombrich, a maneira simples e grandiosa como Michelangelo ilustrou a passagem do livro Gênesis 1,27 (Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher) teria influenciado na maneira como as gerações posteriores passaram a entender a representação de Deus, na religião católica (Figura 47) Analisando a composição, Gombrich (1999, p.200) a descreve de maneira quase fervorosa:



Não há nada no quadro que desvie a atenção do tema principal. Adão está deitado no chão, exibindo toda a beleza e vigor que condizem com o primeiro homem; do outro lado, Deus Pai acerca-se transportado e amparado por Seus anjos, envolto num amplo e majestoso manto agitado pelo vento como uma vela panda, sugerindo a facilidade e rapidez com que Ele flutua através do vazio. Quando estende Sua mão, nem mesmo tocando no dedo de Adão, quase vemos o primeiro homem despertar como que de um profundo sono e fixar os olhos no rosto paternal do seu Criador. É um dos maiores milagres da arte o modo como Miguel Ângelo logrou fazer do toque da mão divina o centro e o foco do quadro, e como revelou a ideia de onipotência com a desenvoltura e a força desse gesto de criação.

Ao elaborar sua ilustração (Figura 48), Nelson Cruz preferiu focar toda a atenção na apropriação do gesto realizado pelas mãos na pintura de Michelangelo: a mão débil e lânguida do homem opondo-se à mão vigorosa e repleta de energia de Deus. O ângulo de representação das mãos e o posicionamento dos dedos é bastante semelhante. Nelson Cruz, nesta ilustração, não se apropria do desenho, da composição e da pintura de Michelangelo. Ele se apropria inclusive das marcas deixadas pelo tempo que sugerem quebras no gesso da parede onde Michelangelo teria pintado.

**Figura 48. *A criação de Adão*, Nelson Cruz, 2017, aquarela.**



**Fonte: Bosi e Cruz (2017).**

Interpreto que, da mesma maneira que Warburg foi buscar em obras na Antiguidade parte dos referenciais que Sandro Botticelli teria usado como inspiração ou influência para criar sua composição *O nascimento de Vênus* (1485-1486), Nelson Cruz teria feito o mesmo ao se apropriar do gesto icônico criado por Michelangelo.

Nelson Cruz transforma o gesto criado por Michelangelo, uma vez que esse gesto não é mais o que representa o ato da criação divina. Agora ele passou a ser tanto a representação da beleza do movimento como a descrição da mecânica desse movimento contidos no texto de Bosi. O mecanismo da mão descrito por Bosi passou a ter expressividade própria na interpretação de Nelson Cruz. Ao mesmo tempo, a onipotência divina foi substituída pela infinitude da engenhosidade humana representada pela mão capaz de realizar coisas que atendam às necessidades e aos desejos humanos. O gesto de Cruz seria a criação pela citação.

Ao descrever o ponto de partida para o processo criativo das ilustrações para o livro que examinamos, *Os Trabalhos da Mão* (BOSI; CRUZ, 2017), Nelson Cruz diz que pesquisou nos livros e na internet todas as pinturas que remeteriam ao trabalho das mãos. A seleção foi grande; em seguida, ele passou à leitura do texto de Alfredo Bosi e à medida que ia lendo, pensava nas imagens selecionadas. Segundo ele, a partir da leitura ele foi encaixando as imagens segundo sua interpretação para o texto.

Folheando o livro *Os Trabalhos da Mão* (BOSI; CRUZ, 2017), percebe-se que o desejo de homenagear os artistas admirados pelo ilustrador e que influenciaram na sua formação foi apenas um dos aspectos norteadores das escolhas das imagens feitas pelo ilustrador. Ao mergulhar em suas lembranças, ele trouxe de seu passado o desejo, segundo ele, escondido de interpretar aqueles clássicos. O tema do trabalho das mãos está presente em várias obras e foi representado por muitos artistas através da História da Arte.

Interpreto que Nelson Cruz teve que encontrar o gesto adequado, representado nas pinturas de outros artistas, no momento oportuno para que suas interpretações se concretizassem como ilustrações. As imagens selecionadas não bastariam ser qualquer representação de pessoas trabalhando. Elas deveriam, antes de mais nada, ser significativas para o ilustrador que, posteriormente, iria transformá-las. Refletindo quanto à beleza do gesto, Galard (2008, p.27) distingue os atos dos gestos:

Os movimentos de um operário aparecem ora como atos, ora como gestos, embora não se suponha que a intenção que os dirige tenha mudado. São atos enquanto não são descritos. São gestos desde que despertem a atenção.

Coube ao ilustrador resgatar estas representações e reinterpretá-las. Em vários momentos, durante a execução das ilustrações, quando se sentiu pouco seguro sobre qual caminho percorrer, trabalhou de maneira intuitiva, deixando a sua mão seguir livremente e alterando as cores originais. Nelson Cruz afirma que abdicou do próprio desenho para

trazer para o livro obras de artistas que o resgataram, apontando o caminho das artes. Ele resume sua ação como o esforço para trazer, mediante o trabalho de suas mãos, a obra de outros pintores para que representassem sua versão sobre o trabalho das mãos de Alfredo Bosi. (BOSI; CRUZ, 2017, p.46)

## 5 CONCLUSÃO

Durante o processo de pesquisa e redação deste trabalho, várias reflexões surgiram, trazendo novas perspectivas, outras se dissiparam e, inesperadamente, encontrei vários pontos de convergência entre a minha produção enquanto ilustradora e o trabalho de Nelson Cruz.

A trajetória da pesquisa perpassou por vários aspectos que nortearam as reflexões. O primeiro foi pensar sobre o ilustrador Nelson Cruz e sua trajetória, desde a infância, sua formação até o momento atual, em que é considerado um dos grandes na ilustração brasileira. A obra de Nelson Cruz revelou-se muito mais surpreendente e sua contribuição mais enriquecedora, tanto para o público leitor de seus livros quanto para outros ilustradores que por ventura busquem aproximação com o processo criativo do artista.

Ficaram evidentes os reflexos de que ao escolher, ainda muito jovem, percorrer outros caminhos para seu aprendizado, abandonando a escola formal, Nelson Cruz encontrou refúgio no desenho. Inicialmente foi um refúgio para seu problema de fala, pois ele era gago. Em seguida, a aproximação trouxe encantamento com as artes visuais, graças ao contato com as reproduções de pinturas encontradas nos livros. Nelson Cruz buscou construir seu referencial e cabedal artístico a partir da observação e dos exercícios de reprodução dos trabalhos dos artistas que ele passou a admirar. Mesmo que inadvertidamente, o ilustrador realizava o exercício prático de transposição entre linguagens, ao transportar soluções pictóricas produzidas pelos artistas para seus desenhos realizados em grafite em seus cadernos. Até então, ele não procurava interpretar ou propor nova leitura para as imagens das quais ele se apropriava. Tais características são próprias do ilustrador em que ele se transformaria. Vários artistas realizaram o mesmo exercício ao longo de suas carreiras e em diferentes períodos da História da Arte, como Van Gogh, Picasso, Francis Bacon dentre outros.

Considero importante ressaltar a importância para o papel salvador que, segundo Nelson Cruz, a ilustração teve em sua vida. Por meio do livro, ela conseguiria grande aproximação com o público e um excelente veículo de comunicação e divulgação de sua arte. A infantilização de alguns trabalhos poderia provavelmente contribuir para a resistência a esse reconhecimento ou para que a ilustração ainda seja percebida como sub-arte. Haveria certa elitização no campo das artes visuais que impediria que as ilustrações, bem como os ilustradores sejam plenamente aceitos como artistas, apesar de muitos desenvolverem um trabalho autoral. Através da criação de ilustrações para diferentes

publicações, Nelson Cruz conseguiu ter visibilidade, reconhecimento e efetiva comercialização de seu trabalho. Desta forma, ela o teria salvo como indivíduo e como artista.

A dicotomia entre as linguagens das artes visuais e a ilustração foi determinante para que Nelson Cruz alternasse sua trajetória profissional, obrigando-o a repensar seu desenho em busca de uma forma expressiva que fosse capaz de estabelecer comunicação consigo, com o livro e com o leitor.

Inicialmente o ilustrador desejava exercer a pintura profissionalmente, porém foi a atividade como ilustrador que permitiu sua sobrevivência. Acredito que o mesmo ocorra com inúmeros outros ilustradores. Desta forma, Nelson Cruz encontrou na ilustração uma linguagem na qual pode aplicar todos seus conhecimentos técnicos referentes às linguagens artísticas, tanto da pintura como do desenho. Segundo ele, a ilustração deveria ser reconhecida como um campo de estudos distinto. Apesar de utilizar dos mesmos elementos estruturantes, composicionais e técnicos próprios da pintura ou do desenho, a ilustração possui outras características, tais como suas diferentes funções ou suas várias abordagens em relação ao texto. O quase atrelamento da ilustração ao texto seria um dos diferenciais em relação às artes visuais. Em um livro, a imagem criada a partir de um texto tem uma determinada função e será multiplicada centenas de milhares de vezes. Vista separadamente do texto, apenas a prancha, ela tenderia a ser vista como um objeto artístico único e, por isso mesmo, provido de aura, como descrito por Walter Benjamin.

O segundo aspecto considerado nesta pesquisa foi o posicionamento do leitor enquanto observador de uma obra de arte. Avalio que seriam possíveis várias analogias entre o leitor e o espectador, quando posicionados diante de uma imagem. Diante de uma ilustração ou diante de uma obra de arte, ambos se veriam diante de uma porta aberta, segundo as reflexões estudadas de Didi-Huberman. A partir da leitura de Didi-Huberman, o leitor foi posto diante da imagem, melhor dizendo, das imagens presentes em um livro ilustrado. Cabe a ele atravessar ou não o umbral, como na parábola de Franz Kafka. Ousar a aventurar-se nas possíveis interpretações tanto das imagens que se constituem como narrativa visual quanto da narrativa textual. O texto exerceria o papel de mediador desta leitura, porém ele pode ou não estar presente em forma de livro, e o mesmo ocorre em relação às artes visuais. Nas artes visuais, ele encontra-se na forma de textos que acompanham projetos expográficos, sejam eles de arte contemporânea ou não. Neste ponto, o foco da pesquisa foi a reflexão sobre a ampliação de sentidos e leitura que o indivíduo, e mais especificamente o leitor do livro ilustrado, pode estar sujeito caso esteja

disposto a observar uma ilustração. O diálogo com o leitor é preocupação constante do ilustrador Nelson Cruz.

A partir de Compagnon, a citação e apropriação de imagens, pinturas de outros artistas consagrados pela História da Arte ocidental foram estudados como um terceiro aspecto na obra de Nelson Cruz para a criação das ilustrações para o livro *Os Trabalhos da Mão*. Recorrer à citação para este trabalho foi uma forma de homenagem e reconhecimento a todo seu aprendizado, que se deu de maneira informal, estudando e analisando os trabalhos destes artistas, em reproduções em livros, durante toda sua vida. Reconhecimento a seu aprendizado e às primeiras orientações que o ilustrador teve ao frequentar as aulas particulares com a artista Esthergilda Menicucci. Reconhecer que este aprendizado é parte integrante de seu trabalho até hoje e integrante de sua poética criativa. Em Aby Warburg, foram pesquisadas possíveis conexões entre as ilustrações produzidas na obra de Nelson Cruz e a cultura, os deslocamentos da imagem e sua permanência no tempo, a composição de uma coletânea de imagens e trabalhos produzidos por outros artistas como parte integrante de referencial imagético para a poética do ilustrador.

As ilustrações analisadas permitiram a identificação de um, e por vezes de vários, dos aspectos citados na composição do conteúdo silencioso das imagens. Por ser parte integrante de um livro e, conseqüentemente, vinculada a um texto, a ilustração de Nelson Cruz não expressa apenas a personalidade, os desejos, pontos de vista do ilustrador, mas, ao contrário, complementa e traz a possibilidade de ampliação de sentidos para o leitor que esteja interessado em com ele estabelecer diálogo. Uma boa conversa ao fechamento do livro, segundo Nelson Cruz.

A busca de referenciais no passado para a criação de obras no presente foi o quarto aspecto, considerado a partir das reflexões propostas por Warburg. Nelson Cruz busca através de suas memórias os artistas referenciais para seu desenvolvimento técnico e artístico, que culminariam em sua trajetória como ilustrador. Nelson Cruz parece ter ido buscar nas obras do passado elementos que pudessem se conectar com o texto de Alfredo Bosi em seu ensaio sobre os trabalhos realizados pela mão. Tais gestos presentes nas pinturas foram interpretados por Nelson Cruz, que assim alterou os possíveis significados das pinturas originais e possivelmente propostos por seus criadores. Considero que esta apropriação destes gestos e suas interpretações pelo ilustrador é uma das características mais marcantes em todo processo criativo, na obra do ilustrador Nelson Cruz.



No quinto aspecto, e não menos importantes foram as considerações quanto aos aspectos históricos e funcionais referentes ao tema da ilustração. Como é próprio da ilustração, um mesmo texto apresentado a diferentes ilustradores tende a ser ilustrado de maneiras diferentes. Cabe a cada ilustrador as escolhas quanto às abordagens e às maneiras técnicas para representá-las. Certamente o fará de acordo com sua formação e de suas leituras. A ilustração foi para Nelson Cruz a maneira encontrada como forma de expressão para seu trabalho enquanto artista visual. Nelson Cruz desejava ser pintor. Tanto a ilustração quanto a pintura podem trabalhar com os mesmos materiais, partir do uso de princípios estruturantes similares, como a composição, o ponto, a linha, as formas, os volumes, as cores, a representação de luzes e sombras, o ritmo, o movimento etc. Podem usar os mesmos materiais tais como tintas, lápis, recortes, colagens ou técnicas digitais.

Nelson Cruz aponta que a, quase sempre, difícil tarefa de sobrevivência em nosso conturbado país obriga o ilustrador a se dedicar mais à tarefa de produção e não ao estudo profundo sobre a ilustração. O interesse pela teoria e reflexão pode ser considerado relativamente recente e tem motivado alguns ilustradores, como Odilon Moraes, que além do desenvolvimento de seu trabalho como ilustrador tem se dedicado à pesquisa e reflexões sobre o tema. Já os trabalhos das ilustradoras Ciça Fittipaldi e Ângela Lago aproximariam o trabalho da ilustração e do livro como forma de arte.

A meu ver, a ilustração poderia ser considerada como uma linguagem artística independente. Apesar de ter surgido ao final do século XX, a fotografia e o cinema conseguiram se firmar como campos específicos do conhecimento e manifestações artísticas independentes. O mesmo não se deu com a ilustração, pese às suas origens se confundirem com o desenvolvimento de outras linguagens tradicionais, tais como o desenho, a pintura ou a gravura.

Em sua reflexão autocrítica, Nelson Cruz diz que nós, ilustradores há mais tempo no mercado, veteranos, deveríamos ter criado escolas. Deveríamos estar formando e preparando novos ilustradores. Compartilhar experiências e propor reflexões através da pesquisa sobre as possíveis inter-relações entre arte e ilustração como elementos constitutivos para a poética visual na obra de Nelson Cruz foi o norteador do presente trabalho.

Ao final de tais reflexões, creio oportuno o retorno à epígrafe com qual a pesquisa teve início: “Você muda de história, muda de abordagem, mas há uma essência que você não muda que é o seu desenho enquanto arte” (NELSON CRUZ, 2020, [n.p.]).

Encontro nesta frase uma reafirmação do ilustrador Nelson Cruz de seu entendimento da ilustração como uma prática artística que muito se aproxima a outras linguagens expressivas, como a do desenho e a da pintura. Preconiza que a abordagem imagética realizada pelo ilustrador pode ser diversificada, mas deve ser sempre coerente com o diálogo proposto por ele ao leitor. E essa abordagem é sempre estruturada por meio da arte e sua expressividade, tendo o texto como mediador desse diálogo. Desta forma, Nelson Cruz pode retornar à sua proposição inicial quando ainda na infância desejava tornar-se um artista.

Acredito que Nelson Cruz seja, de fato, um artista e um ilustrador. Enquanto a arte de ilustrar não for reconhecida como uma linguagem artística independente, com características próprias, ela continuará transitando entre os campos da arte e do design e o ilustrador ora poderá ser visto como pertencente a uma das áreas ora à outra. Ao fim desta pesquisa, penso que o trabalho de Nelson Cruz se aproxime muito mais do campo da arte do que do design. Mesmo atendendo às necessidades e funcionalidades do livro, Nelson Cruz conserva a essência de seu desenho como forma de sua expressão individual, uma maneira de estar no mundo e em nossa sociedade.

## REFERÊNCIAS

ALFREDO Bosi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1444/alfredo-bosi>. Acesso em: 25 jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

A CRIAÇÃO de Adão. Michelangelo Buonarroti, afresco, 1510. In: WARBURG, *Banco Comparativo de Imagens*. [s.d.], il. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/3513>. Acesso em: 22 set. 2020.

A MENINA do Narizinho Arrebitado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 3 mar. 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1110/a-menina-do-narizinho-arrebitado>. Acesso em: 03 jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

A RENDEIRA. Vermeer. In: WARBURG, *Banco Comparativo de Imagens*. [s.d.], il. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/685>. Acesso em: 25 jun. 2020.

A TRAVERS les Ateliers. Honoré Daumier. *Europeana Collections*. [s.d.], il. Disponível em: [https://classic.europeana.eu/portal/pt/record/2020903/KKS1964\\_8.html?q=%22Honor%C3%A9+Daumier%22#dcId=1602506852221&p=1](https://classic.europeana.eu/portal/pt/record/2020903/KKS1964_8.html?q=%22Honor%C3%A9+Daumier%22#dcId=1602506852221&p=1). Acesso em: 12 out. 2020.

BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1. ed.. Editora Hedra Ltda, 2017. E-book. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/405681836/Magia-e-Tecnica-Arte-e-Politica-Obras-escolhidas-Vol-1>. Acesso em: 27 fev. 2020.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

BIBLIOTECA Nacional. Acervo digital, icon535106. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon535106/icon535106.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon535106/icon535106.jpg). Acesso em: 22 set. 2020.

BOSI, Alfredo; CRUZ, Nelson. *Os Trabalhos da Mão*. 1. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2017.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Lê Ltda, 1998.

- CAMARGO, Luís. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*. Palestra apresentada na Universidade de Karlstad, Suécia, out. 1999. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora UnB, 1994.
- COLI, Jorge. Polaridades e anacronismos no pensamento de Warburg. *Modos*. Revista de História da Arte. Campinas, v.1, n.2. p.09-21, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/755>. Acesso em: 27 fev.2020..
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CRUZ, Nelson. *Alice no telhado*. 2. ed. São Paulo: SM Editora, 2018.
- CRUZ, Nelson. *A máquina do poeta*. São Paulo: SM Editora, 2012.
- CRUZ, Nelson. *Chica e João*. Coleção Histórias para contar histórias, Belo Horizonte: Formato Editorial Ltda, 2000.
- CRUZ, Nelson. Entrevista concedida a Mirella Spinelli. Belo Horizonte, 04 ago. 2020. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia]
- CRUZ, Nelson. *Leonardo*. São Paulo: Editora Scipione, 2006a.
- CRUZ, Nelson. *O livro do acaso*. Belo Horizonte: Abacatte Editorial Ltda, 2014.
- CRUZ, Nelson. *Mateus*. São Paulo: Editora Scipione, 2006b.
- CRUZ, Nelson. *Noel*. São Paulo: Editora Scipione, 2007.
- CRUZ, Nelson. *No Longe das Gerais*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.
- CRUZ, Nelson. *Os Herdeiros do Lobo*. São Paulo: SM Editora, 2009.
- DEBRET, Jean Baptiste. *O Brasil de Debret*, Coleção Imagens do Brasil, v. 2, Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1993.
- DECAPITAÇÃO de João Batista. Caravaggio, 1608. In: WIKIART, Enciclopédia de Artes Visuais. [s.d.], il. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/decapitacao-de-joao-batista-1608>. Acesso em: 12 out.2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2014.

EDOUARD Manet. Le déjeuner sur l'herbe, 1963. In: MUSÉE D'ORSAY, Collections. [s.d.], il. Disponível em: [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=0&tx\\_damzoom\\_pi1%5BxmlId%5D=000904&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno\\_cache%3D1%26numid%3D904](https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000904&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26numid%3D904). Acesso em: 22 set. 2020.

ESTADÃO Cultura. *Cantando na chuva é o filme mais feliz e otimista do cinema..* Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,classico-do-dia-cantando-na-chuva-e-o-filme-mais-feliz-e-otimista-do-cinema,70003261736>. Acesso em: 12 out 2020

FEDERICO da Montefeltro e sua mulher Battista Sforza, Piero della Francesca. In: WARBURG, Banco Comparativo de Imagens. [s.d.], il. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/montefe1.jpg>. Acesso em: 12 out.2020.

GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto: Uma estética das condutas*. 1.ªed., 1.ªreimp. São Paulo: Edusp- Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1986.

GOMBRICH, Ernst Hans. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1999.

IMS, Instituto Moreira Salles. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 11 maio 2014. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/viagem-pitoresca-e-historica-ao-brasil/>. Acesso em: 22 set. 2020.

JEAN-FRANÇOIS Millet (1814-1875): Des glaneuses dit aussi Les glaneuses. In: MUSÉE D'ORSAY, Collections. [s.d.], il. Disponível em: [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=2110](https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2110). Acesso em: 22 set. 2020.

KOSIK, Corryn. Randolph Caldecott. *Illustration History*, Norman Rockwell Museum, 2018. Disponível em: <https://www.illustrationhistory.org/artists/randolph-caldecott>. Acesso em: 12 out.2020.

LAGE, Celina Figueiredo. *Para ver a Odisseia: entre a literatura, as artes plásticas e o cinema*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais. 2004.

LANDSCAPE with a Stone Bridge. Rembrandt. *Europeana Collections*. [s.d.], il. Disponível em:

[https://classic.europeana.eu/portal/pt/record/90402/SK\\_A\\_1935.html?q=Rembrandt#dcId=1602508402565&p=1](https://classic.europeana.eu/portal/pt/record/90402/SK_A_1935.html?q=Rembrandt#dcId=1602508402565&p=1). Acesso em: 12 out.2020

LE NOUVEAU Paris. Honoré Daumier. *Europeana Collections*. [s.d.], il. Disponível em: [https://classic.europeana.eu/portal/pt/record/2020903/KKS1964\\_7.html?q=%22Honor%C3%A9+Daumier%22#dcId=1602506852221&p=4](https://classic.europeana.eu/portal/pt/record/2020903/KKS1964_7.html?q=%22Honor%C3%A9+Daumier%22#dcId=1602506852221&p=4). Acesso em: 12 out.2020.

LIMA, Graça; GUEDES, Alexandre. A Ilustração de Livro para Crianças no Brasil: Prelúdio de uma História em Construção. *Brasiliiana de literatura infantil e juvenil*, Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://blij.bn.gov.br/index.php/2019/12/02/a-ilustracao-de-livro-para-criancas-no-brasil-preludio-de-uma-historia-em-construcao>. Acesso em: 01 jun. 2020.

LOUVRE. Work: The Moneylender and His Wife. Department of Paintings: Flemish painting, Paris: Musée du Louvre/Angèle Dequier, 2007. Disponível em: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/moneylender-and-his-wife>. Acesso em: 22 set. 2020.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. *Revista Ícone*, v. 16, n. 2, p. 191-209, 2018.

MEGGS, Phillip B.; PURVIS, Alston W. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MULHERES Peneirando Trigo. Gustave Courbet. In: WARBURG, *Banco Comparativo de Imagens*. [s.d.], il. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4468>. Acesso em: 22 set. 2020

MUSEO DEL PRADO. *Vulcan's Forge*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/vulcans-forge/84a0240d-b41a-404d-8433-6e4e2efd21ab>. Acesso em: 19 ago. 2020.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. *Van Gogh: a vida*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NODELMAN, Perry. *Words about Pictures: The narrative art of Childrens's Books*. Athens, Georgia, USA: The University of Georgia Press, 1988.

NODELMAN, Perry. *More Words About Pictures: Current Research on Picture Books and Visual/Verbal text for young people*. New York: Routhledg, [s.d.].

OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*. São Paulo: Editora DCL-Difusão Cultural do Livro Ltda, 2008.

OLIVEIRA, Rui. *Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.



O GUIA DO LOUVRE. *Editions de la Réunion des musées nationaux*, Paris: Museu do Louvre, 2005.

PORTÚS, Javier. *Velázquez*. Viena: Museu Kunsthistorisches, 2014.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: Caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora Ltda, 2011.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre texto e imagem. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2008.

SALISBURY, Martin. *Illustrating Children's Books: Creating Pictures for Publication*. London: A Quarto Book, 2004.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. *Revista Poiésis*, v. 12, n. 17, p. 29-51, jul. 2011.

SCHAMA, Simon. *O Poder da Arte*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2009.

SEDAK, Maurice. *Where The Wild Things Are*. 2103. ed. New York: Harper Collins Publishers, 2013.

SILVEIRA, André Luis Marques da; COELHO, Lydia Helena Wohl. Uma proposta para unificação das classificações contemporâneas dos livros ilustrados da literatura infantil. *Educação Gráfica*, v. 22, n. 1, abr. 2018. Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Ida-e-volta-1976-de-Juarez-Machado\\_fig1\\_325812319](https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Ida-e-volta-1976-de-Juarez-Machado_fig1_325812319). Acesso em: 12 out.2020

SILVER, Larry. Massys and Money: The Tax Collectors Rediscovered. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, v. 7.2, [n.p.], 2015.

SLIDESHARE. *Vincent Willem van Gogh (1853-1890) & his time*. Jean-François Millet (1914-1875): La sieste, 1858. 31 jul. 2013, il. Disponível em: <https://fr.slideshare.net/jd-peterson/van-gogh-24803976>. Acesso em: 22 set. 2020.

THE ANATOMY of Dr Nicolaes Tulp. Oil painting after Rembrandt van Rijn. *Europeana Collections*. [s.d.], il. Disponível em: <https://classic.europeana.eu/portal/pt/record/9200579/m5p34nw7.html?q=rembrandt#dcId=1591726602594&p=14>. Acesso em: 12 out. 2020

THE MAN Christ with Mary as mediator between God and mankind; Christians praying; demons. *Europeana Collections*. [s.d.], il. Disponível em: <https://classic.europeana.eu/portal/pt/search?q=The+man+Christ+with+Mary+as+mediator+between+God+and+mankind%3B+Christians+praying%3B+demons>. Acesso em: 12 out.2020.

TWO parents sitting around in the evening whilst their child sleeps in its cradle. Aquatint after Rembrandt van Rijn, 1644. Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *Europeana Collections*. [s.d.], il. Disponível em:

<https://classic.europeana.eu/portal/pt/record/9200579/kqhbkbjav.html?q=Rembrandt#dcId1=1602508402565&p=>. Acesso em: 12 out.2020.

VAN Eyck's Arnolfini Portrait. *In*: THE NATIONAL Gallery. [s.d], il. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>. Acesso em: 12 out.2020.

VINCENT van Gogh (1853-1890). La méridienne ou La sieste (d'après Millet), 1889-1890. *In*: MUSÉE D'ORSAY, Collections. [s.d.], il. Disponível em: [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=4055](https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4055). Acesso em: 22 set. 2020.

MULHER do camponês, plantação de beterrabas, Vincent Van Gogh, giz, 1885. *In*: WAHOOART.COM. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@@/8XZ67P-Vincent-Van-Gogh-Mulher-do-campon%C3%AAs,-planta%C3%A7%C3%A3o-de-beterrabas>. Acesso em: 22 set. 2020.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2015.

WHITE, Jan V. *Edição e Design: para designers, diretores de arte e editores: o guia clássico para ganhar leitores*. São Paulo: JSN Editora Ltda., 2006.

WIKIMEDIA Commons. *Marinus Claesz. van Reymerswaele 001.jpg*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File\\_talk:Marinus\\_Claesz.\\_van\\_Reymerswaele\\_001.jpg&action=edit&redlink=1](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File_talk:Marinus_Claesz._van_Reymerswaele_001.jpg&action=edit&redlink=1). Acesso em: 14 jul 2020.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WONG, Wucius. *Princípios de Forma e Desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

YUE Minjun (b. 1962). Le déjeuner sur l'herbe. *In*: CHRISTIE'S, Sale 1834: Post-War and Contemporary Art Evening Sale, New York, 16 maio 2007. Disponível em: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/yue-minjun-b-1962-le-dejeuner-4913768-details.aspx>. Acesso em: 22 set. 2020.

ZOGLIO, Izabel. Ilustrador por acaso: mineiro Nelson Cruz coleciona Jabutis. *Boas Novas MG*, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://boasnovasmg.com.br/2018/12/10/3805>. Acesso em: 03 jan. 2020.

## APÊNDICE A

A conclusão desta pesquisa e sua redação final deram-se durante o período em que foi determinado o distanciamento social provocado pelo surto do vírus do Corona Vid-19, que assustou e trouxe importantes mudanças para todo o mundo. Em isolamento, em meu apartamento, senti necessidade de fazer algumas perguntas que pudessem esclarecer dúvidas para as quais não encontrei respostas nos vídeos e entrevistas que o ilustrador havia concedido e que encontram-se disponibilizadas nas redes sociais. Ao mesmo tempo, Nelson Cruz e sua esposa, Marilda Castanha, estavam sendo extremamente solicitados a participar de *lives* para sites, sejam de escolas bem como blogs e outras redes, para darem seus depoimentos sobre o próprio trabalho ou sobre o tema ilustração. Diante dessa dificuldade, Nelson Cruz propôs que eu enviasse algumas perguntas e que ele prontamente as responderia através de gravações realizadas via o aplicativo Whatsapp. Foi quando ele, gentilmente, enviou os três desenhos realizados ainda menino, pertencentes a seu acervo pessoal. As respostas de Nelson Cruz encontram-se transcritas abaixo.

### **Nelson Cruz - 04 de agosto 2020**

1) Como eram as aulas com a Esthergilda Menicucci? Como se deu o contato com a Biblioteca Pública e o conhecimento com os artistas, a História da Arte?

Resposta N.C. — Eu desenho desde criança. Já era uma paixão. Quando cheguei na adolescência, com 13, 14 anos eu tinha verdadeira paixão pelo desenho. Eu já dominava o desenho da figura humana e conseguia reproduzir o que eu olhasse, o desenho saía correto. O que aconteceu? Meu irmão, Toninho (meu irmão mais velho) começou a fazer, no início dos anos 70, uma coleção da Abril Cultural chamada *Grandes Nomes da História Brasileira* (se não me engano). Então, tinha lá os bandeirantes, toda a história do Brasil contada desde Cabral. Essa coleção era composta por quatro volumes e contava a história do Brasil até os anos 40, 50, mais ou menos. Bom, era aquele esquema de compra de fascículos durante a semana e dali um mês ou dois meses, a editora mandava para as bancas uma capa dura, e aí você comprava a capa dura e mandava

encadernar. Ocorre que essa coleção era muito ilustrada com pinturas. Eu, menino apaixonado por desenho, quando percebi que aquilo era tinta, por exemplo tinha um fascículo sobre Cândido Portinari que me encantou muito, então, eu vendo aquilo ali, percebi: se a mão de alguém podia fazer aquilo, a minha também, um dia, poderia fazer.

Comecei a reproduzir pinturas com o meu lápis de escola. O que era uma nuance eu dava uns tons clarinhos, o que era uma sobra forte, eu escurecia. Assim, fui me encantando pela pintura. Quando eu tive meu primeiro contato com a Esthergilda Menicucci, levado por dona Mariana Idelfonso (esposa de um vereador). Essa senhora participava do Clube de Mães no bairro Nova Cintra, onde eu nasci. Ela conseguiu essas aulas com a Esthergilda pra mim.

Tive aula com a Esthergilda por uns dois anos, gratuitamente, porque meu pai era pedreiro, minha mãe, dona de casa. Não tinha uma família de posses. Foi assim que cheguei ao ateliê da Esthergilda, que olhou meus desenhos e disse que eu estava pronto, mas precisava conhecer tintas. Tive aulas com ela durante os anos de 1975, 1974. Dois anos estudando pintura.

Para chegar ao ateliê da Esthergilda, eu pegava um ônibus do Nova Cintra até o centro da cidade e de lá pegava outro ônibus para ir até a Savassi. O ateliê era na av. Getúlio Vargas com a praça. Era ali, pertinho da praça da Savassi. Às vezes eu não tinha dinheiro para pagar a segunda passagem e subia à pé. Subia pela rua da Bahia e foi quando descobri a existência da Biblioteca Pública. Uma vez, depois da aula, passei na Biblioteca e perguntei se poderia frequentar. Aí fiz minha carteirinha e um dia perguntei se havia livros de arte. Levaram-me a uma sala de obras especiais, que ficava fechada. Na verdade, abria das 15hs às 21 hs. A sala era um esplendor, para nós que somos artistas! Para mim aquilo foi o grande laboratório. A outra biblioteca pela qual me encantei foi a do Sesc, que ficava exatamente entre a rua Tupinambás e a rua Guarani. Era uma biblioteca melhor. Essas duas bibliotecas me formaram. Por que elas me formaram? Vou te dizer o seguinte: aos 12, 13 anos eu abandonei a escola. Tive uma infância de muita timidez, eu era gago. Você não acredita. Você me ouve falar agora, mas na minha infância e adolescência eu não conseguia falar uma frase inteira. Você já ouviu piada de gago, né? Pois é, era eu (risos).

Piadas à parte, saí da escola também por ser péssimo aluno. Gostava mais de desenhar, brincar na rua e de todos os folguedos de infância de menino do interior. Tive isso no Nova Cintra. Todas aquelas brincadeiras de roda, jogar peão, esconde-esconde, inventar jogos. Tudo isso eu fazia... subia em árvores. Havia outras questões. Na escola

tinha dois soldados que faziam a segurança e castigavam os meninos a pedidos dos professores e da diretora da escola. Eles castigavam os meninos. Levavam os meninos para um quartinho e batiam com a espada. Quando não faziam os meninos fazerem exercícios bem no meio do pátio, para que todos vissem. Eu tinha horror a essa escola. Horror, tinha horror!

Claro que me formei no fundamental, mas muito devido à ajuda das professoras, que viam que eu tinha alguma coisa a dar que aquelas notas (risos) que eu conseguia ao final do ano. Nunca levei bomba e sempre passava com as notas mais baixas. Um dia, resolvi que não era meu caminho. Abandonei a escola para horror da minha família.

Voltando às coleções que meu irmão fazia e que eu lia com muita avidez e desejo de aprender. Via aquela pinturas e desenhava muito. Depois vou mandar para você alguns desenhos, acho que tenho isso em arquivo.

2) Qual foi o artista, dentro da História da Arte, que mais influenciou nos seus trabalhos e qual você admira, atualmente?

Resposta N.C – Sempre fiquei encantado pela luz de Van Gogh e pelas sombras de Rembrandt. Fico dando esse salto no tempo até hoje. É claro que passo por outros artistas. Me marca muito, me emociona muito a luz e a sombra de Rembrandt e a pincelada de Van Gogh. Dos artistas contemporâneos eu não consigo me ligar em nenhum, assim especificamente.

3) Como você vê o estranho paradoxo (a meu ver) de não termos nenhum curso de formação específica, nível de graduação superior mesmo, dedicado à ilustração e termos ilustradores e uma produção tão fantástica no país?

Resposta N.C. – Bom, eu penso às vezes que as escolas superiores ainda não conseguiram ver o valor da ilustração enquanto arte e não entenderam que existe um mercado fabuloso para que os estudantes de arte consigam sobreviver do seu trabalho. Acho que a ilustração consegue isso através do livro. A questão é desvincular a ideia de que alguns trabalhos sejam tão infantilizados e que não sejam considerados arte ou considerados como sub-arte. E isso aí, joga uma sombra sobre o trabalho de um grupo de ilustradores que considera a ilustração como uma linguagem da mais alta arte que se

produz no Brasil. Acho que é um pouco por aí, eu acho que não consigo clarear esta resposta, mas vejo que é muito isso.

Eu vejo que é uma elitização das artes plásticas que impede que as ilustrações, que os ilustradores enquanto artistas ocupem as cadeiras da universidade, das escolas de arte. E olha que a ilustração foi a salvação da minha vida enquanto profissão. Até hoje eu me ressinto da minha carreira de artista plástico não ter tido um prosseguimento, mas a ilustração me salvou enquanto indivíduo. Eu precisava, enquanto artista, também comercializar o meu trabalho. Eu só consegui isso através da ilustração, através do livro. Mas tive que repensar toda uma trajetória para encontrar um desenho que comunicasse comigo e com o livro, né? Com o leitor.

A ilustração brasileira é fantástica e muito pouco entendida nos países europeus. Nos concursos que ocorrem eles não entendem a diversidade que existe dentro do nosso país. Eu digo assim porque a gente pode pensar numa escola de ilustração italiana, francesa, inglesa também, espanhola. Mas brasileira? Ela é desprezada. Assim se os ilustradores brasileiros desenharem parecido com uma dessas escolas há muito mais chances de participarem desses concursos que citei. Se a gente entra com a nossa, pode ser uma palavra fácil de repetir que é diversidade – ela representa bem o que se produz por aqui em termos de ilustração. Por exemplo, vou citar Rui de Oliveira. O que o trabalho de Rui de Oliveira tem a ver com o trabalho de Cláudio Martins? O que o trabalho de Cláudio Martins tem a ver com o trabalho da Marilda Castanha? (risos). E o que o trabalho da Marilda tem a ver com o do Odilon Moraes? Do André Neves? É uma diversidade louca! E olha que citei apenas alguns!

Nós temos também uma luta pela vida, aí eu vou dizer que é a vida material que faz com que o ilustrador se dedique à produção. A produzir mas não a estudar profundamente a ilustração. Ultimamente, o estudo da ilustração, um interesse pela teoria, vem acontecendo entre essa geração de ilustradores que vem surgindo. Cito o interesse do Odilon pelo lado teórico da imagem. O Fernando Vilela, a Estela Barbieri. Tudo isso, acontece dentro da conjuntura caótica que nós temos, enquanto país. Isso faz com que se disperse uma intenção de aprofundar estudos. Não posso deixar de citar a Ciça Fittipaldi, a Ângela Lago que fazia um trabalho voltado ali para a obra de arte. Pode parecer não haver uma aparente coesão, ao citar esses ilustradores, mas há.

Quando a gente começa a citar toda uma produção de imagens que acontece no país, eu não posso deixar de falar na produção de imagem indígena, a arte popular. Tudo isso contribui para que o país tenha uma produção imagética de alta importância. E isso,



os europeus entendem como algo exótico, mas não como identidade. Isso para nós é uma identidade.

Estudar tudo isso é algo que requer uma dedicação que, às vezes, a condição política do país não permite a esses artistas. Eles precisam simplesmente de produzir para sobreviver.

Talvez seja isso.

4) Você reconhece brasilidade na produção dos ilustradores nacionais, no sentido de vermos nossa cultura representada?

Resposta N.C. — Costumo fazer algumas palestras e às vezes eu falo nisso. A produção brasileira de imagem é impressionante e extremamente rica. Quando a gente começa a pensar que há uma cultura amazônica que produz uma imagem influenciada pelos rios, pelas florestas, pelos indígenas... todo esse contexto de mata, mata selvagem, de pássaros, de cores, isso gera uma cultura, um tipo de cultura. Por outro lado, tem uma região mais seca que é o nosso Nordeste, que produz um outro tipo de imagem completamente diferente da amazônica. Se a gente desce um pouco, vai dar ali nas imagens que a Bahia e os baianos criaram com a cultura negra. A escravização e todo aquele sofrimento, aquela negritude africana que veio e se estabeleceu ali já cria uma outra forma de imagem. E nós aqui no Sudeste, que já foi mais ocupado pela cultura portuguesa, geramos um outro tipo de imagem. Aí vamos um pouco mais para o sul, pouco não, descambamos lá para o sul e a gente vai encontrar a influência europeia, do sul da América, Paraguai, Uruguai, Argentina.

Tudo isso influencia culturalmente e passa a gerar um tipo de imagem que nos representa também, ou seja, o que não nos falta são temas para serem estudados. Quando a gente vê o que a arte popular gera é uma coisa belíssima! Eu vejo assim, os ilustradores não se dedicando a isto. Eles, essa geração mais nova, eles preferem já pegar um carro que já está andando, infelizmente, que é a ilustração europeia. Por aí vem aquela ideia do subdesenvolvimento: não havendo escolas aqui se procura escolas lá fora. Isso, podemos colocar na nossa conta, que somos mais veteranos. Nós deveríamos ter criado escolas. Nós deveríamos estar dando cursos, formando.

Quando estive em Bolonha, junto com a Marilda, em 98, eu levei um choque. Quando olhei a ilustração italiana e identificava aquela pincelada, aquela forma de ver a representação voltada para o livro. Quando vi a ilustração japonesa identificava que só

poderia ter sido feita por um nipônico. O mesmo acontecendo com a ilustração francesa, a polonesa, os russos. Tudo isso tinha uma identificação. E nós, a ilustração brasileira, não tinha. Eu levei um choque ao perceber isso. Voltando para o Brasil vim conversando muito sobre isso com a Marilda: como que na nossa ilustração, a nossa ilustração pessoal, no meu trabalho não havia especificamente uma imagem que se pudesse dizer “brasileira”.

O trabalho da Marilda já tinha uma tendência que eu chamo de amazônica. Mata, ilustração que veio da mata. Ela tem essa diversificação de imagens que é uma coisa impressionante. A qual eu observo muito e admiro muito por ter essa identidade. Mas no meu trabalho não tinha, ainda.

Foi aí que eu fiz o *Dirceu e Marília*, fiz o *Chica e João*, *Bárbara e Alvarenga*. Foi onde eu concluí que deveria abaixar a bola, esquecer o mundo e fazer uma ilustração de acordo com o mundo que eu nasci, cresci e vi e vejo até hoje. Ou seja, o passado português, o passado afro que eu vivi. A minha família é assim: do lado do meu pai a família é negra, do lado da minha mãe, a família é branca. Então eu sou filho de negro e branco. Ao invés de ficar refletindo demais sobre isso, eu resolvi já partir para o desenho daquela imagem que via nas cidades históricas e nas histórias que ocorreram nesses lugares. Acho que é por aí que começa a minha imersão no meu próprio país, na medida em que eu consigo produzir algumas histórias e algumas ilustrações com teor político.

O período em que eu passei trabalhando no *Diário da Tarde*, de 1990 a 1994 foi muito importante para isto. Eu considero que foi ali a universidade que eu não tive, o curso de Belas Artes que eu não fiz. Todos os dias eu chegava no jornal às 5 horas da tarde e eu tinha que ilustrar uma matéria de política, economia, arte e uma de cidade. Era uma loucura. Eu me propus a criar ilustrações sem texto. Nunca colocava um texto. Desejava que o conteúdo fosse silencioso. Eu já estava praticando ali a leitura de imagem, a narrativa que depois eu iria prolongar em várias páginas. Aquele núcleo silencioso seria transformado em narrativa.

Quanto às influências em nosso trabalho, considero que são boas e importantes mas durante um período. A gente deve abandonar as influências e estar atento. Uma coisa é influência, outra coisa é você usar o trabalho do outro, a linha, o traço de outro ilustrador e fazer uma carreira. A ilustração é uma linguagem e uma forma de arte forte e todos estamos sujeitos a influências.

Gosto de uma ideia nacionalista embora não seja fechado nesta questão. Quando penso no Movimento Armorial que o Ariano Suassuna promoveu no Nordeste, no

Pernambuco, unindo a cultura medieval com o contemporâneo dele, os cantadores, o cordel. A imagem que vem daquilo é brasileira. Gosto do Jackson do Pandeiro, gosto do Luiz Gonzaga, do Milton Nascimento. Gosto do gaúcho cantando. Cada um canta com uma voz diferente. Eu gosto do samba, o samba de prato do Recôncavo Baiano, os cantos indígenas, isso é nacionalismo. Isso eu acho que nos representa bem, nos representa muito. Acho que, às vezes, isso assusta algumas pessoas que têm medo de que isso, que a defesa disso se torne algo poderoso politicamente, socialmente.

Precisamos voltarmos para nossas imagens para termos o que defender enquanto país, que tenhamos uma identidade para mostrar. Não interessa que o McDonald's tenha uma imagem e que aqui, eu tenha que usar a imagem deles. Dane-se! Eu não quero saber disto. Não quero saber de uma Microsoft que chega e impõe o seu poderio, a sua imagem. Eu acho que a nossa força estaria, está presente se estivéssemos estudando nossos signos, essas imagens e através disso aí, marcar nossa presença no mundo.

5) Quanto ao livro *Os Trabalhos da Mão*, de quem foi a proposição do texto? Sua ou da editora? Como foi o processo criativo da ilustrações?

Resposta N.C. — O texto me foi apresentado pelo Marcelo Delaghol quando ele era editor da Positivo. Não foi uma proposta minha não. Achei que aquele texto era tão divino, tão inspirado e tem um caráter tão humanitário que achei que meu desenho, em si, era muito pouco para ele. Aí tive essa iluminação de trazer a minha paixão pela arte, pela História da Arte, por, basicamente, aquilo que me formou na vida que foram alguns dos artistas ali presentes.

Procurei pensar em “mãos”. Fiz a seleção muito intuitivamente. Ia pesquisando nos livros e todas as pinturas que remetiam ao trabalho das mãos, eu selecionava. Então, selecionei muita coisa. Depois eu fui lendo o texto e pensando naquelas imagens que eu havia selecionado, naquela pinturas. Aí fui encaixando e apostando que podia dar certo. Tinha que dar certo, porque quando uma ideia se apossa da minha cabeça eu não consigo pensar em outra coisa. Então eu investi tudo naquela proposta e foi uma proposta pesada.

No meio do caminho o Marcelo Dellaghol se demitiu da Positivo e a Cristiane Mateus entrou. Vieram questionamentos novos, diferentes. Por exemplo, a editora questionava se o livro não ficaria pretensioso com aquelas imagens. Isso me abalou um pouco mas acreditei que ia dar certo. Bom, acho que deu certo, tanto é que ganhei o Prêmio Jabuti (risos) e eu fiquei super feliz da vida.

Voltando a falar do caráter humanitário do texto, acho que ele só poderia ser ilustrado com algo também tão humanitário quanto as obras que aqueles artistas produziram durante a história da humanidade. Havia o risco, porque eu não poderia errar, tinha de acertar a mão. Bom, a história final você já sabe. Você tem aí o livro e muito obrigado por gostar dele.

6) Como você vê o papel do ilustrador hoje e o seu papel?

Resposta N.C. — Pensar que alguém tem que ter um papel é como pensar que alguém tem que ter um posicionamento. Acredito que podemos ter esse posicionamento, mas também a questão de estar refletindo sobre uma imagem, uma história, sobre uma sequência de imagens, uma sequência de textos. Acho que temos que fugir um pouco dessa história do papel. Porque, se não, o livro não é sincero. Por exemplo, você pega um ilustrador que eu admiro muito que é o Rui de Oliveira. Apesar da diversificação que o trabalho dele possa ter, ele é muito coeso, muito firme naquele diálogo que ele vai traçar. Falo do diálogo imagético. Assim como a Marilda também. Se ela vai traçar um diálogo com uma imagem, o livro é daquele jeito. Muda para outra história, para outro livro, o assunto, a abordagem muda mas não muda o artista. No caso específico da Marilda, ela diversifica a abordagem imagética dela mas você sabe que é ela.

Eu acredito que o melhor papel é este: de enquadrar o seu raciocínio em algo, mas depois se libertar dele. O assunto muda, o raciocínio muda. Você muda de história, muda de abordagem, mas há uma essência que você não muda que é o seu desenho enquanto arte. Isso você não muda. Mas também se mudar não tem problema. Todo artista tem o direito de mudar porque se o livro é uma exposição de um pensamento e o pensamento vem em forma de conversa, isso muda e mudando você pode até voltar ou avançar. Isso torna o livro um objeto humanizado porque quem está produzindo está expondo um pensamento. O pensamento exposto no livro é dinâmico e o dinâmico muda de direção... Nós temos esse direito.

Então, qual é o papel? É ser franco, ser sincero, ser correto. E o que é ser correto? É ser correto consigo mesmo, ser honesto consigo mesmo porque assim você está sendo sincero com o leitor. Ao ilustrar você está travando uma conversa com o leitor. Todas as vezes que um leitor, lá do Rio Grande do Sul, lá da Amazônia, da Bahia, do Rio ou do interior do país estiver abrindo um livro nosso, a gente não vai estar por perto para responder. O leitor vai chegar a uma conclusão que a gente não sabe qual é. Por isso que

a gente tem que ser sincero e franco na imagem que produzir. Eu creio que esse seja de imediato o nosso papel.

Quanto ao meu papel, eu acho que é, enquanto indivíduo, projetar o máximo do que eu penso e o que eu sinto em forma de arte. Por exemplo, no meu livro *A árvore do Brasil* (2009)<sup>3</sup> é uma história triste, trágica. Eu tinha que passar aquela imagem com arte para que o leitor fizesse uma leitura visual agradável, que ele curtisse aquelas ilustrações. Que ele tivesse deleite ao virar cada página porque senão ele abandonaria a leitura. A história já é triste e se você contar de um jeito triste ele vai abandonar o livro. Então o meu papel é estar presente em tudo aquilo que a Estergilda me ensinou e que aprendi com todos os livros; é projetar com maior prazer as imagens tristes de uma história e também nas histórias que resultam em alegria. Que ao final o leitor se sinta agradecido pelo livro que ele acabou de fechar. Mesmo que a história entristeça, ele se sinta valorizado porque foi uma boa conversa.

Cada livro é um risco, um desafio, uma reflexão. Como eu disse, é um pensamento que gera uma reflexão e todo pensamento é passível de contestação. Então o risco é esse. A gente tem que passar, da melhor forma, o melhor diálogo. Acredito que o meu papel seja esse: procurar atingir o melhor do que posso dar, enquanto artista, enquanto ser pensante que está discutindo algo com alguém que está bem distante de mim.

Você diz que meus dois últimos livros tinham uma conotação social. É, isso aí é algo que reflete a camada social de onde eu vim. Meu pai era pedreiro, a nossa casa era uma casa pobre que foi crescendo. Mesmo assim, não chegou a atingir um patamar de classe média. Eu sou classe média hoje. Só mais tarde percebi como a questão política atingia a nossa vida e a de todos os trabalhadores, e todas as classes sociais, das classes mais desfavorecidas, esse discurso político que a gente vê da esquerda. Então, sim. Sim, eu procuro sempre pensar nessa fusão para que o livro atinja quem precisa atingir. É um alerta.

Em *Se os tubarões fossem homens*, aquele peixinho vermelho podia ser amarelo, podia ser verde, azul, mas preferi o vermelho para dar uma provocada e também porque Bertold Brecht, sendo comunista, ele era vermelho. Então aquele peixinho é uma homenagem a ele também.

---

<sup>3</sup> *A árvore do Brasil* (2009) é um livro de imagens que conta a história de uma árvore centenária que sobrevive às transformações da natureza, da ação do homem. A passagem do tempo é representada também como a história do Brasil e a árvore como testemunha das mudanças sociais.

Quanto ao livro *Os Trabalhos da Mão*, ele entra nesse contexto que você percebeu. Sinceramente eu não havia percebido isso naquele livro não, mas existe. Existe, inevitavelmente; quando se fala no trabalho das mãos não se fala de mãos que usam luvas. Usam luvas de operário, mas não luvas de alta sociedade. Eu gosto de estar sempre abordando a minha ilustração com essa conotação, sempre que possível. Para dizer que estamos aqui e estamos alertas.

7) Você leu outros livros, outros textos para “se inspirar”, buscar referências ao iniciar as ilustrações para o livro *Os Trabalhos da Mão*?

Resposta N.C. — Não. Não li nenhum outro texto. Foquei naquilo que realmente o Alfredo Bosi escreveu porque achei que ali já tinha tudo. Eu não sou muito teórico, sou muito intuitivo. Vou trabalhando com a memória que eu tenho de toda essa cultura, de História da Arte, da pintura, da escultura e principalmente observar a rua. Eu penso sempre em imagem, sabe, o texto vem sempre em segundo lugar. É por aí.

8) O que você lê quando não está ilustrando?

Resposta N.C. — Eu não tenho um autor preferido. O que me formou foi cultura geral. Eu tenho uma paixão por Guimarães Rosa, isso aqui entre nós mineiros é até lugar comum, não é? (risos) Pois é, o *Grande Sertão: Veredas* já, li duas vezes e quero ler uma terceira. Porque tudo isso que ele representa para nós, do espírito do homem do interior, esse sertanejo que ele transformou numa civilização sertaneja. Não sei se existe isso. Mas o conjunto da vida sertaneja do sertão mineiro é a forma como ele transgrediu e nos trouxe essa imagem (que nem sei se era uma imagem real) do vaqueiro, do sertanejo de uma forma geral. Mas a forma poética que encanta a gente, não é? Então, eu tenho essa paixão por Guimarães Rosa. Recentemente fiz uma capa para um dicionário que vai sair pela Páginas, a editora da Leida Reis. O dicionário chama *Para ler Guimarães Rosa* do professor Luiz Carlos Rocha. É um dicionário belíssimo, importantíssimo e eu fiz a capa. Como fiquei feliz por ter feito! Descobri que tenho um autor preferido sim e que é Guimarães Rosa.

Sou leitor de poesia. Gosto de leituras rápidas, poesia e contos. Eu acho que os poetas são grandes artistas, grandes escritores. Basicamente isso, no fundo, no fim sou



um leitor de poesia que lê contos e tem enorme preguiça de ler livros de 800 páginas. A não ser o *Grande Sertão: Veredas*. (risos)