

GEORGE CRUIKSHANK E AS ILUSTRAÇÕES PARA OLIVER TWIST: COMO AS ILUSTRAÇÕES TRANSMITEM TEMAS.

GEORGE CRUIKSHANK AND THE ILLUSTRATIONS FOR OLIVER TWIST: HOW ILLUSTRATIONS CONVEY THEMES.

Liniane Diniz da Silveira¹

RESUMO: Pretende-se apresentar como ilustrações relacionadas a narrativas são objetos artísticos que demonstram diversas possibilidades de investigação, entre elas as transferências de temas, culturas e metodologias. A análise foi elaborada pelas ilustrações de George Cruikshank para a primeira edição de *Oliver Twist*, publicada na revista literária *Bentley's Miscellany* em 1837 e, no Brasil, pela editora Melhoramentos em 1957. Para compreendê-las foi traçado o percurso pela vida e carreira do artista e assim entender como os fatores externos, principalmente sua relação com Charles Dickens, tiveram interferências diretas na composição, decisões de quais cenas deveriam ser gravadas e em quais partes da história. Com um cenário de criação definido demonstraremos as alterações entre as edições e o caminho entre Inglaterra, França e Brasil para que essas ilustrações de Cruikshank comesçassem a circular no Brasil.

Palavras Chaves: Ilustrações; George Cruikshank; Circulação e Narrativa.

ABSTRACT: The aim is to show how illustrations related to narratives are artistic objects that demonstrate various possibilities for investigation, including the transfer of themes, cultures and methodologies. The analysis

¹ Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. É bolsista na Assessoria de Ações Estratégicas junto à Pró-reitoria de Extensão e Cultura Proec/UNIFESP. bolsa parcial CAPES/ 2022. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0044025454427825>. liniane.diniz@unifesp.com.

is based on George Cruikshank's illustrations for the first edition of *Oliver Twist*, published in the literary magazine *Bentley's Miscellany* in 1837 and, in Brazil, by the publishing house Melhoramentos in 195? In order to understand them, we traced the artist's life and career to understand how external factors, especially his relationship with Charles Dickens, had a direct influence on the composition, decisions about which scenes to record and in which parts of the story. With the creation scenario defined, we will show the changes between editions and the journey between England, France and Brazil so that Cruikshank's illustrations could begin to circulate in Brazil.

Keywords: Illustrations; George Cruikshank; Circulation and Narrative.

“Eis um maravilhoso manifesto a favor do desenho. Celebra o momento da apreensão e o momento fugaz da reação – uns poucos traços de tinta ou alguns rabisco de pena.”
Edmund de Wall (2012), *A Lebre com olhos de Âmbar*.

INTRODUÇÃO

Com esse artigo e o recorte que propõe, pretende-se demonstrar a circulação de ilustrações entre Inglaterra e Brasil no início século XIX, tendo como objeto principal as ilustrações realizadas por George Cruikshank (1792-1878) para o romance de Charles Dickens (1812-1870): *Oliver Twist*, 1837. Um conjunto de vinte e quatro imagens que podem ser observadas na edição de 195? da editora Melhoramentos². Algumas produções textuais, embora não explicitamente utilizadas no corpo do artigo, foram essenciais para a elaboração destas reflexões, como *The history of the illustrated book: the Western tradition* (1981). A história de Oliver pode ser apreciada no Brasil, primeiramente, no periódico *Jornal da Tarde* (1860-?) sem o acompanhamento das ilustrações que aparecem pela primeira vez na edição da Melhoramentos citada.

Oliver Twist foi escrito por Dickens para ser lançado na revista literária *Bentley's Miscellany* (1836-1868). Eram publicados capítulos semanais já

2 Não há uma data de publicação na folha de rosto da edição, porém pelas menções da edição em estudos literários acredita-se que a triagem é de 1955.

acompanhado das ilustrações, formato que estava sendo intensamente explorado no entre séculos XVIII e XIX, e que se tornou popular no início deste último. Destaca-se que, atualmente, é usual que os livros ilustrados se apresentem como uma forma de compreensão da complementaridade entre a ilustração e a narrativa, do mesmo modo que existem diversos estudos dedicados ao tema. Todavia, no período abordado, esse modelo era novo, envolvia um processo de relações extremamente singular entre artista, escritor e editor – que, porém, não será trabalhado neste texto em particular, por ser complementar ao tema proposto³ – e que interferiam diretamente no resultado da obra. Portanto, opta-se por contar como as imagens pensadas por Cruikshank chegaram, junto da narrativa de Dickens, para o leitor brasileiro.

Nas ruas londrinas do final do século XVIII, são narradas as aventuras do pequeno Oliver, inspiradas pela observação de Dickens do contexto político contemporâneo, dos diversos “tipos” de pessoas e das desigualdades por ele notadas, proporcionando uma literatura crítica e marcada por tons sarcásticos e irônicos. Características como essas eram compartilhadas por Cruikshank, caricaturista e ilustrador prestigiado no final do século XVIII, bem conhecido por suas afrontas à monarquia. Ele produzira diversas queixas ao sistema monárquico, tendo sido proibido de produzir desenhos que induzissem a revoltas contra a rainha Vitória (1819-1903) ou algum dos membros da família Real. Igualmente, abordou assuntos tidos como inapropriados em sua época, como as cólicas menstruais, os bêbados, as condições de mulheres que viviam nas ruas e a situação das crianças órfãs. Como menciona James (1973), George Cruikshank atuou ao longo de três gerações, da Regência, a era da agitação da *Reform Act* e o início do período vitoriano, sempre incorporando os temas políticos em seus desenhos.

George Cruikshank nasceu em Londres e teve uma vida longa e produtiva. Seu contato com as artes viria de família: o pai, Isaac Cruikshank (1764-1811), também era caricaturista e ilustrador, mas não se tornou muito reconhecido. Cruikshank e seu irmão mais novo, Isaac Robert (1789-1856) – que se tornaria especialista em miniaturas – acompanhavam o pai em seus trabalhos no ateliê

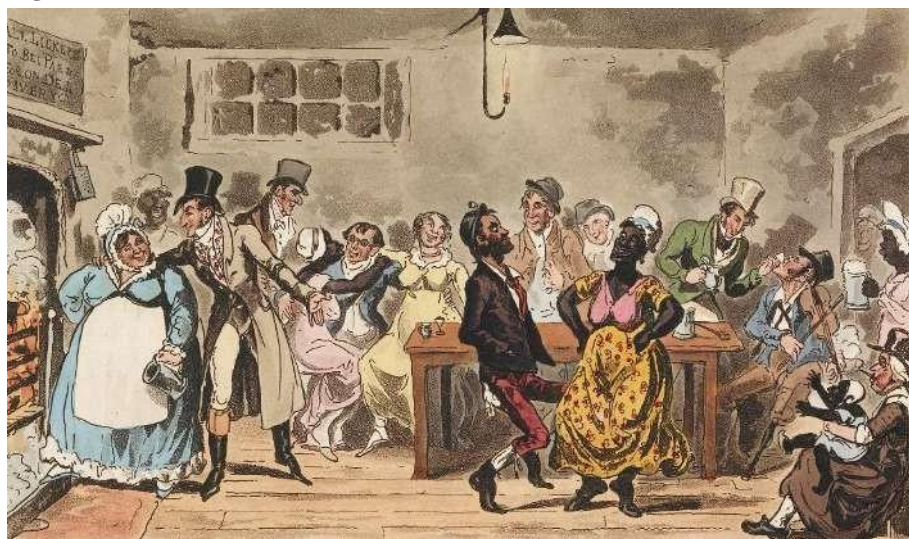
3 O tema aqui proposto faz parte da pesquisa de conclusão de curso: Silveira, Liniane (2019). *As Ilustrações de George Cruikshank para Oliver Twist: Como narrativa e desenho se atravessam. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo*, na qual é investigada a relação entre ilustração e narrativa através da relação artista e autor.

aprendendo o ofício com a prática. Cruikshank e seu irmão trabalharam juntos por anos no início de sua carreira, e foi Robert quem o ensinou a desenhar rostos e mãos. Como a família vivia do ofício, os irmãos não puderam ter uma educação clássica em artes, situação que Cruikshank esclarece apontando que seu pai:

(...) told me that it was not because he despised academic instructions that he had never availed himself of its salutar discipline, but simply because the pressure put upon him in his early years was so great that he had no leisure for the lectures or work of art students. (Jerrold, 1882. Kindle Edition).

Muitas das ilustrações do início da carreira dos Cruikshank foram elaboradas em conjunto. Usualmente, George compunha os desenhos e Isaac os passava para a prancha. É o caso das ilustrações para “*Egan`s Life in London (1821)*”⁴ (figura 1), obra que, inclusive, principiou o reconhecimento de Cruikshank como ilustrador. Contudo, até nas composições individuais, seus traços compartilham muitas similaridades e, mesmo atualmente, são difíceis de distinguir.

Figura 1. Life in London.



Cruikshank, George e Cruikshank, Isaac. *Life in London*, 1821.
 Água forte pintada a mão, Londres, disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1864-0611-398,
 nº: 1864,0611.398, acesso em agosto de 2024.

4 A obra também ficou conhecida como “*Tom and Jerry*”.

A experiência de Cruikshank como ilustrador começou por volta de 1814. As criações de seus personagens, nessa primeira fase, são extremamente próximas às suas caricaturas e principalmente ao trabalho de James Gillray (1756-1815). Há composições nas quais se percebe que Cruikshank utilizou os desenhos do artista como modelos para formar suas figuras, como no caso de “*Combe`s Life Napoleon*” (figura 2). Salienta-se que, na época, a prática da cópia não induzia a mesma opinião que se tem hoje, tratava-se, sobretudo, de um modo de estudar, pois era com a prática que se chegava à perfeição e redesenhar as obras de artistas que eram considerados gênios ou dos que, para o aprendiz, eram tidos como grandes exemplos era um hábito usual⁵.

Figura 2. Landing in Elba.



Cruikshank, George. *Landing in Elba*, 1815, Londres. Coleção Privada James Smith Noel. Disponível em: <https://www.jsnoelcollection.org/the-life-of-napoleon.html>, acesso em setembro de 2024.

-
- 5 O processo de gravação era realizado em ateliês, no qual cada parte da elaboração era coposta por um indivíduo orientado por um mestre, geralmente um artista renomado, processo similar a formação das Guildas. As Guildas foi o sistema de educação artística na Inglaterra até meados de 1768. Guildas podiam ser divididas em duas: “Guildas Seculares” e as “Guildas Religiosas”, a primeira em um ambiente urbano e a segunda em um ambiente rural. Não estavam diretamente ligadas ao ensino da pintura e sim dos ofícios que se concentravam em técnicas artesanais de produção. Nelas um mestre, quase sempre já renomado, poderia ter um número limitado de aprendizes que ganhavam prestígio e privilégios ao se tornarem um integrante. As Guildas, que se localizavam nas cidades, exerciam um grande papel político na sociedade por concentrar a mão de obra em apenas uma entidade, elas podiam realizar requerimentos para suprir os privilégios que mantinham e não serem contestadas porque determinado serviço só era provido por ela. Entretanto, esse domínio é relativo ao tempo, ao local e a qual tipo de atividade seus membros exerciam.

Além dos diversos cadernos de desenho, no qual registrava seus estudos de arquiteturas, ruas, lojas, afazeres cotidianos e pessoas, Cruikshank possuía uma grande coleção de retratos – termo usado aqui como a representação de uma figura humana e não como o estilo da retratística – de pessoas conhecidas e desconhecidas e que, por diversas vezes, foram utilizados, por completo ou como base, nas composições de seus personagens em suas ilustrações.

A delicadeza de Cruikshank, por vezes, passa despercebida devido aos temas propostos, de caráter crítico ou tom satírico. Entretanto, com a observação ou uma análise mais atenta, a percepção de como suas linhas são finas e de que, para isso, ele controlava a quantidade de tinta de forma precisa ou, ainda, que elas podem ter variações trêmulas, recuos ou interrupções que instigam o examinador a percorrer todos os seus contornos para, só então, apreciar o todo da composição, demonstram como suas produções acompanham as elaborações de grandes ilustradores do mesmo período.

John Harvey (1973)⁶ discorre, em seu artigo *George Cruikshank: A Master of The Poetic Use of Line*, que, apesar de não ser Cruikshank quem passava, no início da carreira – seus esboços para a madeira, ele já tinha em mente o efeito que eles teriam quando prontos. Era, também, dotado, de modo particularmente agudo, de certa percepção das consequências do fato de que o resultado do trabalho dependeria do trânsito do desenho por diversas mãos até a gravura impressa. Os pontos, os contornos, as formas e o movimento eram ponderados para obter uma gama específica de possíveis efeitos. Alguns dos exemplos notáveis destas produções são as ilustrações: “*Italian Tales, 1824*”; “*Mornings at Bow Street, 1824*”; “*Three Courses and a Dessert, 1830*”.

As primeiras críticas às obras de Cruikshank foram fundadas numa eventual desvantagem de sua educação acadêmica tardia. Naquelas críticas, dizia-se que suas pranchas não eram bem finalizadas. Inicialmente, Cruikshank não transferia seus desenhos para as pranchas, esta era realizada por seu irmão ou por outros gravadores, como referido. Com o tempo, o ofício de gravar virou uma prioridade para Cruikshank, que não só aprendeu a fazê-lo como se tornou um exímio gravador. O artista passou a fazer questão de compor suas próprias placas e isto tornou-se, para ele, uma forma de garantir que os seus traços fossem fiéis a suas ideias originais. Apenas deixou de fazê-lo com o avanço da idade e as dificuldades físicas que lhe sobrevieram. Do

6 Informações sobre Harvey: <https://www.john-harvey.co.uk/>.

mesmo modo que, na juventude, criticava-se suas escolhas de trabalho – eleitas, muitas vezes, apenas pelos valores de pagamento – passaram a criticar seu estilo de vida quando adulto, bem como a questionar sua sanidade com o avanço de sua idade. De forma recorrente, como é possível notar, Cruikshank também não teve o apoio dos críticos de arte/culturais como indivíduo, mas suas caricaturas e ilustrações ganharam fama e prestígio, e seu nome podia ser visto nas capas de edições ilustradas, tendo se tornado uma garantia de qualidade durante a primeira metade do século XIX. Essa realidade, porém, se altera com o avançar do tempo e com a mudança no *status* do autor de romances, da popularização deste gênero literário e da ampliação do espaço para os ilustradores em interação com a produção literária.

Para Harvey, Cruikshank é mais que um pintor, é um poeta que escreve com linhas. Por isso, afirma que, para descrevê-lo, é mais fácil compará-lo a escritores como Shakespeare, Dante ou Tolstói do que com artistas contemporâneos a ele que empregavam o mesmo estilo. Ver suas aquarelas era como ler uma poesia, e o texto seria o complemento para que elas fossem entendidas. As ilustrações do artista eram garantia de um alto número de vendas e funcionavam como propaganda positiva para que os livros fossem comprados. São inúmeras as capas que possuem o seu nome em maior destaque que o do escritor, sendo este o caso das primeiras edições de *Oliver Twist*.

A RELAÇÃO ENTRE GEORGE CRUIKSHANK E CHARLES DICKENS E SEUS REFLEXOS NAS PRODUÇÕES

É nesse cenário que o autor Charles Dickens conhece as obras de Cruikshank. Destacamos, como ponto inicial nesta relação, o interesse do escritor pelo conjunto de ilustrações para “*The Drunkard`s Children*” (figura 3)⁷. Dickens admirou-se com suas caricaturas, seus traços, seu olhar crítico sobre Londres, mas desaprovou o que ele chamou de “filosofia distorcida”, sistema que o artista empregava no modo de viver. Surgiu por parte do autor o convite para que Cruikshank ilustrasse uma obra sua, publicada com um de seus pseudônimos *Boz*. Principiou-se assim uma relação extremamente conturbada, com poucos momentos de trégua, mas que deixou produções fascinantes.

7 As oito ilustrações elaboradas para o romance podem ser visualizadas no acervo do artista na coleção do *British Museum*: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1978-U-347.

Figura 3. *The Drunkard's Children*.



Cruikshank, George. The Drunkard's Children, 1848. Impressão em relevo, disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1978-U-347, n°: 1978,U.347. Acesso em setembro de 2024.

Sabe-se, pelas diversas biografias do autor, que Dickens circulou em um meio social que lhe permitia o contato direto com vários artistas. A ligação entre Dickens e este grupo nem sempre se manteve em harmonia, e, por diversas vezes, ocorreram desentendimentos, resultando em queixas feitas por Dickens, como por exemplo, a que dirigiu contra o artista John B. Foster (1865-1930): “You know how I build up temples in my mind that are not made with hands (or expressed with pen and ink), I am afraid.” (Cohen, 1980. p. 3). Entretanto, essas desavenças não alteraram a vontade de que seu trabalho fosse composto com o apoio de imagens.

Como discorre Jane R. Cohen (1980) em seu livro *Charles Dickens and his original illustrators*, em que discute a relação do escritor com seus dezoito ilustradores, Dickens considerava que as cenas representadas constituíam parte importante de suas obras e, mesmo quando passou a ser reconhecido e os críticos diziam-lhe para que publicasse seu livros sem as ilustrações, este afirmava que, mesmo com a dificuldade de coordenar texto e

imagem, elas mantinham vantagens para ele próprio e, principalmente, para seus leitores.

O autor demorou para estabelecer uma relação próxima e de frequência contínua com as imagens propriamente artísticas, tendo nascido em um ambiente no qual elas não eram de fácil acesso. O princípio desta ligação pode ter sido o contato com catálogos e gravuras, que circulavam amplamente, de ambientes extremamente simples às casas de grandes intelectuais da época. Eram, podemos imaginar, impressões gráficas de artistas populares do período, como William Hogarth (1697-1764), ou as caricaturas de Thomas Rowlandson (1757-1827). Estes poderiam ser exemplos da primeira familiaridade de Dickens com imagens artisticamente compostas, contribuindo na elaboração da imaginação do jovem autor. Para ele, essas gravuras, que circulavam em meios tão distintos, possuíam a capacidade de “serem lidas” e seu desejo era que o mesmo ocorresse com sua obra literária.

Dickens acreditava que as ilustrações: “[...] provided a necessary outlet for the overflow of his remarkably visual imagination.” (Cohen, 1980 p. 5). Suas exigências estéticas não se restringiam apenas às cenas representadas, mas à sua obra com um todo, incluindo a cor da capa e da sobrecapa, o espaçamento entre linhas e parágrafos, o tamanho destes e como estariam dispostos na página. Tudo isto eram preocupações e indicações que o autor fazia questão de que fossem atendidas. A relação com seus ilustradores era pessoal, portanto, cada um deles merece atenção específica. A convivência mudava de acordo com a época, o contexto e com a personalidade de cada um. George Cruikshank foi um dos primeiros a trabalhar com Dickens, simultaneamente a Robert Seymour (1798-1836), – ilustrador de *The Pickwick Papers* (1836). Ambos eram artistas já consagrados na Inglaterra lidando com um rapaz de temperamento obstinado. Segundo Cohen, pode-se considerar, ao contrário do que aconteceria subsequentemente, que estes auxiliaram Dickens a atingir a fama e que, por sua vez, com as ilustrações para aqueles trabalhos literários, garantiu-se sua imortalidade.

Naquele momento, o *status* da imagem era superior às produções de ficção e a determinados romances, circunstância que incomodava Dickens. Este fato parece ter sido uma grande interposição para que ele lidasse com Cruikshank, afinal, suas caricaturas eram populares e ocupavam um lugar de relevância no contexto artístico inglês. Como é mencionado por Cohen: “From start to finish, the working relationship between author and artist

was characterized by a struggle for sovereignty.” (1980. p. 15). O projeto que iniciou essa parceria foi a coletânea *Sketches by Boz* (1836), dividida em dois volumes, com contos de Natal.

Entre altos e baixos, essa foi uma fase complicada em que autor e artista trocaram críticas e mantiveram atitudes para interferir no trabalho um do outro. Se Dickens não enviava os rascunhos com o enredo e não aceitava as alterações sugeridas por Cruikshank, este, por seu lado, demorava a realizar as placas ou se negava a trabalhar com alguém que não lhe dava liberdade para a realização dos desenhos. Uma figura importante nesse cenário é o editor do autor, William Harrison Ainsworth (1805-1882), que conseguiu intermediar a situação para que *Sketches by Boz* fosse publicado – mesmo que o segundo volume não tenha contido as placas – e para que o devido reconhecimento fosse dado de um para o outro. O destino, todavia, reservava mais uma jornada em que teriam de lidar com a proximidade. Dickens é convidado a trabalhar na revista literária *Bentley's Miscellany*, pelo amigo e dono desta, Richard Bentley (1708-1782). O que ele não esperava era que Cruikshank tivesse sido escolhido por Bentley como o ilustrador oficial do periódico e que, conseqüentemente, o autor não poderia escolher com qual artista trabalharia.

As ilustrações realizadas para o romance *Oliver Twist* podem ser consideradas em dois blocos. O primeiro, onde autor e escritor trabalharam juntos, compondo as cenas, escolhendo o lugar que elas ocupariam, definindo os traços para os personagens e quais deveriam ter mais destaque. Quem ocuparia o centro da imagem e qual o cenário melhor acompanharia. O outro define-se pelo momento em que Dickens deixou Londres por alguns meses e não forneceu conteúdo escrito para que Cruikshank montasse as pranchas ou, quando lhe enviava, suspendia as reuniões, tendo parado de aceitar as sugestões do ilustrador a respeito de que decisões deveria tomar. O ápice da irritação de Dickens ocorreu quando Cruikshank propôs alterações textuais para que o conjunto do romance descrevesse melhor o cotidiano londrino.

Quando Dickens voltou de sua viagem, Cruikshank havia entregado a outra parte das ilustrações (seis delas), já prontas para impressão. No caso deste conjunto, foi o próprio artista quem gravou as placas de metal. O resultado obtido desagradou o gosto de Dickens que afirmou que Cruikshank havia criado figuras feias, que as imagens eram extremamente políticas, seguindo o modelo de suas caricaturas e que eram demasiado fortes para o romance.

Dickens solicitou que elas fossem refeitas, segundo Blanchard Jerrod (1826–1884). O pedido foi negado por Bentley, que alegou que eles não tinham tempo hábil para refazê-las e que tinham que cumprir prazo de entrega já estipulado para publicação do romance, dividido em duas edições. Do mesmo modo, Bentley tinha consciência de que seria impossível uma conciliação entre artista e autor. O impacto desta situação fica evidente nas ilustrações quando analisadas junto ao texto.

O romance foi apresentado ao público em 1837 pela revista literária *Bentley's Miscellany*, publicação direcionada a um público seletivo, considerado de alto nível de intelectualidade e, conseqüentemente, pertencentes a uma classe social distinta e mais elevada. As publicações ocorriam mensalmente, com a reunião de romances, poemas e ilustrações. A revista era uma das mais prestigiadas na época, sendo sinônimo de qualidade para as produções que a compunham, incluído os artistas e autores convidados para colaborar em cada edição. Apesar de possuir um público específico de interesse, o modelo de tiragens diárias e, principalmente, as ilustrações, permitiam que o romance fosse acessado por uma população não intelectual. Como cita Cohen: “Not only expanded the world of his readers, but the number of his readers, especially among the uneducated.” (Cohen, 1980, p. 9).

Cada tiragem apresentava um capítulo de cada romance. Já os poemas eram colocados por inteiro, com intervalo de um autor para o outro, e nem todos eram acompanhados de representações visuais. O papel do artista, no caso dos romances, era fundamental para prender e manter a atenção do leitor, uma vez que as placas eram dispostas antes dos textos, mesmo que a concepção do desenho tivesse sido antecedente à descrição proposta pelo autor para seus ilustradores. A responsabilidade de se tornar fiel à descrição do personagem ou cena e, ao mesmo tempo, não antecipar nenhum conhecimento da narrativa era um trabalho dificultoso, um dos fatos, pelos quais esse não era um ofício necessariamente popular entre os artistas.

Mesmo com o grande prestígio das revistas literárias na época vitoriana, o trabalho realizado para representar ou gravar as cenas de uma obra literária não era bem pago e não constituía grande prestígio no mundo artístico formal – que se voltava para as telas e o sistema dos salões ou exposições oficiais. Como lembra Cohen (1980), as ilustrações permaneceram o que os romancistas são para os poetas: os menos prestigiados, embora, geralmente, os mais populares.

Para as edições em formato de livro, Dickens fez diversas alterações, inclusive de uma edição para outra. Essas modificações foram tanto na narrativa quanto na organização como, por exemplo, no caso do formato do *Oliver Twist* em três volumes⁸, em que ele retirou parágrafos e substituiu passagens inteiras. Como menciona Franciano Camelo (2014), o enredo de *Oliver Twist* foi sendo desenvolvido e modificado até ganhar estabilidade na impressão de 1846. A história foi bem recebida na Inglaterra, fazendo sucesso praticamente de imediato. As edições ilustradas foram as mais vendáveis. Entretanto, as tiragens diárias continuavam a ser mais lucrativas, além de garantir renda, por um maior intervalo de tempo, para o escritor, o artista e o editor. E se caso algo de errado acontecesse, ela poderia ser suspensa ou interrompida sem maiores implicações.

A CIRCULAÇÃO DE OLIVER TWIST NO BRASIL

Em uma sessão dedicada à literatura chamada *Folhetim*, o *Jornal da Tarde*, que circulava no Rio de Janeiro, apresenta ao público o romance *Oliver Twist* no sábado 23 de abril de 1870. Com a transposição do título e do nome do autor para o português – Oliveiro Twist de Carlos Dickens – foi reproduzido até o capítulo LII (*A Última Noite de Vida do Judeu*) no dia 20 de agosto de 1870. Com a interrupção abrupta da narrativa, o jornal divulgou uma nota. Por ela, os leitores ficaram sabendo que o responsável pela tradução, até então, era o famoso escritor Machado de Assis (1839-1908). Ressalta-se que o esclarecimento de Assis para interromper suas traduções aconteceu entre os capítulos XXVII e XXVIII. Logo, o jornal ainda manteve a publicação diária do folhetim por mais vinte e cinco capítulos.

Era resolução minha [de Machado], de acordo com o recado que de V. Ex. recebi, por intermédio de nosso comum amigo, o doutor França, esperar a chegada do Sr. Oliveira para nos entendermos todos três a respeito do trabalho que faço para o *Jornal da Tarde* como tradutor do folhetim. Nisto atendia eu à consideração devida para com os dignos proprietários do *Jornal da Tarde*. — Sobreveio, porém, uma circunstância que me obriga a modificar aquela resolução, e dizer a V. Ex., que não posso continuar a traduzir o folhetim, como

8 Segundo Jane R. Cohen era tradicional que as ficções da época fossem publicadas em três volumes.

até agora fazia. Não querendo pôr embaraços ao Jornal da Tarde, continuarei a tradução até sábado, 18. (Sousa, 1955, p. 452 *apud* Lísias, 2002, p. 16.)

A editora Hedra lançou uma nova edição de *Oliver Twist* em 2002 que retoma as traduções de Machado de Assis, concluindo a versão pelo trabalho do escritor Ricardo Lísias (1975-). Na sinopse, Lísias explica quais foram os critérios para continuar o trabalho e quais os cuidados foram necessários, afinal, a responsabilidade de prosseguir com a composição de um dos maiores escritores brasileiros era, e é, enorme. Além das traduções realizadas por Machado de Assis, Lísias utiliza como contribuição a transposição executada por Antônio Ruas, que foi elaborada do original em inglês para o português.

Outra diferença entre os autores citados é que Assis optou por uma maior liberdade, incluindo seu estilo, tão reconhecível, na forma da narrativa. Retirou trechos que achava longos demais ou simplesmente reduziu parágrafos em que Dickens se prolongava demasiado nas descrições ou naquelas em que a realidade de Oliver aparecia muito dura. Ajustou o texto optando por frases pequenas que sintetizassem o conteúdo. Como menciona Lísias: “Os cortes realizados por Machado também são notáveis: às vezes, uma frase ou um parágrafo traduz toda uma página de Charles Dickens. Não é difícil, tal a frequência com que os cortes ou condensações ocorreram, encontrar exemplos” e “Massa nota que Machado evita passagens muito crueis e reduz, muitas vezes, a violência do texto de Dickens, às vezes cortando alguns trechos, outras suavizando-os.” (Lísias, 2002, p. 15, 17).

Antônio Ruas, por outro lado, seguiu fielmente a escrita original, deixando, inclusive, os dialetos populares que Dickens usou para caracterizar seus personagens. Ficou conhecido por realizar uma tradução mais “comportada”, algo mais próxima do original. Na versão de Lísias, este autor-tradutor acrescenta algumas comparações para que tenhamos a percepção de como as predileções de cada um interferem na leitura:

Outras vezes, contudo, Machado parece — como aliás sempre lhe foi característico — preciosista com a linguagem e cunha expressões verdadeiramente brilhantes como o irônico ‘empresário de enterros’, descoberto para traduzir ‘*undertaker*’. Antônio Ruas preferiu o correto ‘agente funerário’, perdendo assim certa matriz cômica que a expressão poderia carregar. (Lísias, 2002, p. 18).

A circulação do romance é um tema altamente estudado, em diversas circunstâncias distintas, incluindo as especificidades de cada tradução e de seus tradutores. Esses estudos, no entanto, recaem sobre os aspectos literários ou gramaticais, sobre as particularidades de Charles Dickens ou de Machado de Assis, ou como elas funcionam juntas. Contudo, esses detalhes relativos especificamente ao processo da tradução – similar no contexto brasileiro ou internacional – não serão aprofundados neste artigo, pois o foco da presente análise recai sobre como as gravuras de George Cruikshank são introduzidas nesse contexto. Ainda assim, é importante ponderar sobre os elementos constitutivos das traduções e de seus caminhos, pois elas demonstram uma ligação direta entre Inglaterra, França e Brasil, ligação essa que também recai sobre as ilustrações.

Com o êxito de *Oliver Twist*, os franceses realizaram uma tradução quase que simultaneamente ao lançamento da primeira edição em formato de livro, em 1838⁹. É fato considerável para pensarmos a circulação, descrita acima, uma vez que a referida tradução de *Oliver Twist* para o *Jornal da Tarde* foi elaborada a partir da versão francesa escrita por Alfred Gérardin (1841-1905) em uma tradução, essa sim, diretamente do inglês¹⁰. Essa edição não possuía ilustrações e foi elaborada antes das últimas modificações no enredo feitas por Dickens.

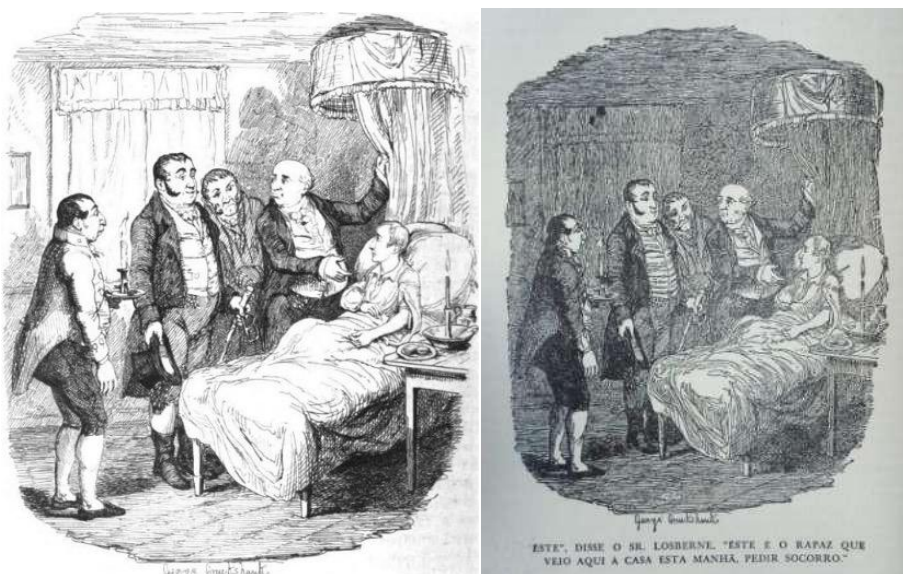
A segunda edição do romance – sem ser aquela que foi publicada em formato de *folhetim* –, efetuada pela editora Melhoramentos (195?), é a primeira a exibir as gravuras de Cruikshank no Brasil. Os traços finos da composição são visíveis apesar da condição de impressão mais escura do que as que saíram na revista *Bentley's Miscellany*. Igualmente, percebemos que algumas partes foram preenchidas com linhas adicionais que não aparecem nas ilustrações originais, o que possivelmente está relacionado às técnicas

9 Dicken produziu um total de cinco edições, incluindo modificações: *Boz issue of Oliver Twist: or, the Parish Boy's Progress*, em 1838; *A New Edition, Revised and Corrected*, *The Adventures of Oliver Twist*; or, *The Parish Boy's Progress*, em 1846; *Cheap Edition, The Adventures of Oliver Twist*, em 1850; *Library edition, The Adventures of Oliver Twist*, em 1858; *Charles Dickens Edition, The Adventures of Oliver Twist*, em 1867.

10 Indicamos a leitura das dissertações: *Oliver Twist no Brasil: A tradução do Antissemitismo de Machado de Assis a Will Eisner* de Robert Eli Salem (2013) e *Machado de Assis e a (re) escrita de Oliver Twist* de Franciano Camelo (2014). Ambos se aprofundam na circulação das traduções e no papel intermediário da França, Salem, inclusive, aborda as ilustrações para as traduções do romance, incluindo as de Cruikshank, e as posteriores em território brasileiro.

de impressão distintas utilizadas nas respectivas tiragens, bem como sua interferência no tipo de papel empregado em cada caso. Consta-se que essa substituição faz com que o jogo entre luz e sombra explorado pelo artista não seja tão nítido na edição da Melhoramentos e que a composição perca um pouco de sua harmonia (figura 4 e 5).

Figura 4 e 5. Comparação entre a ilustração original e a mesma ilustração na tiragem da edição brasileira.



Cruikshank, George. Figura 4: 1830, Gravura. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0316-219, nº: 1859,0316.219 e Figura 5: Gravura, 195?. Foto da edição Melhoramentos.

A França ganha um papel de destaque na investigação da circulação de Cruikshank entre Inglaterra e Brasil, assim como ocorreria com muitos artistas do período, principalmente, quando avaliamos este fenômeno na perspectiva do livro ilustrado. Os franceses realizavam traduções dos clássicos ingleses com um intervalo de tempo muito curto¹¹ em relação a seu lançamento e, com frequência, eram essas edições que chegavam ao Brasil. Sandra

11 Não entraremos em questões de mérito das traduções que são, por diversas vezes, questionadas em relação à qualidade.

Guardini T. Vasconcelos (2002) fez um levantamento dos romances ingleses que circulavam no Brasil no século XIX no qual pode-se notar como muitas das edições estão, originalmente, em francês, fato relacionado ao contexto brasileiro, sobretudo no quesito político¹².

No período em que se localizam as referidas primeiras edições do *Oliver Twist* na Europa, o Brasil não contava com uma produção gráfica plenamente desenvolvida e algumas edições brasileiras eram levadas para serem montadas na França, e, nesse processo, as ilustrações eram inseridas na edição que, portanto, voltava já pronta. A produção gráfica no país começou a ter maior investimento e um desenvolvimento mais efetivo por volta da metade do século XIX, mas, ainda assim, as composições ficaram voltadas, prioritariamente, para folhetins e periódicos. Como lembra Salem:

Até os grandes escritores brasileiros, como Machado de Assis e José de Alencar, tiveram seus livros publicados e impressos ou na França, nas matrizes dos livreiros franceses que dominaram o comércio do livro no Brasil, como a Garnier; ou em Portugal pelas filiais e firmas associadas dessas mesmas empresas. (Salem, 2013, p. 52)

Segundo informações da editora Melhoramentos, quando foram comprados os direitos de tradução e publicação de *Oliver Twist*, estes já incluíam as ilustrações. Entretanto, até o presente momento, não foi possível responder questões importantes sobre o processo pelo qual elas foram impressas, quais as dificuldades encaradas, se a ordem dos desenhos segue o modelo original ou se optaram por mudanças, entre outros detalhes que a equipe atual da Melhoramentos não possui¹³. Contudo, podemos assegurar que as ilustrações presentes na edição da Melhoramentos são percebidas como importantes nas edições brasileiras que se seguiram, como Salem cita:

A influência das figuras de Cruikshank sobre o público leitor e os re-criadores de *Oliver Twist* nos séculos seguintes, tem sido fundamental para se estabelecerem as imagens de Fagin. E, talvez mais importante ainda den-

12 Nas teses indicadas sobre tradução esse contexto também é descrito.

13 Na época em que a pesquisa foi elaborada, 2019, entramos em contato com a editora Melhoramentos averiguando quais informações eles possuíam e foi transmitido que, na atual sede, não consta nenhum documento a respeito da edição. Eles possuem apenas os comprovantes do direito de compra do romance para publicação. Em uma nova tentativa obtivemos a mesma resposta, que eles não possuem informações específicas sobre a elaboração da edição.

tro do nosso contexto, que abrange adaptações infantis e quadrinhos, essas primeiras ilustrações ajudaram a estabelecer, até os dias de hoje, uma tradição de ilustrar as obras de Dickens e de preservá-las como manifestações de uma época específica, a Vitoriana. (Salem, 2013, p. 94,95)

DIFERENÇAS E APONTAMENTOS DAS ILUSTRAÇÕES INGLESAS E BRASILEIRAS: TRAÇOS E RASCUNHOS CRIANDO UM PERCURSO.

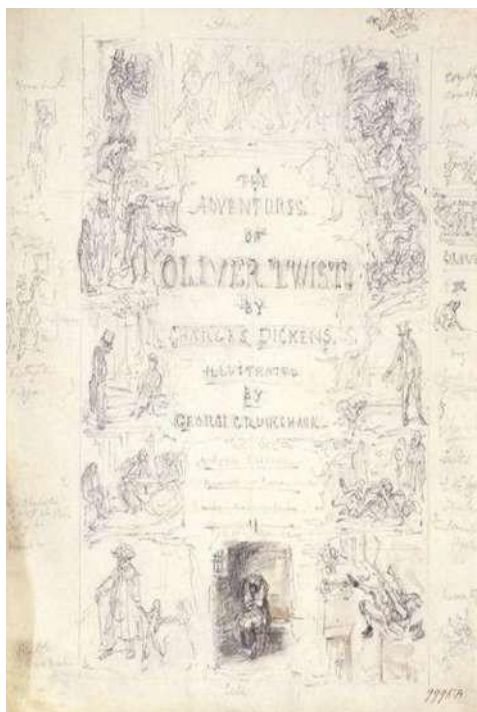
As pranchas que contém as ilustrações de Cruikshank para o *Oliver Twist*, podem ser divididas em duas partes, para ressaltar diferenças na composição. Como citado anteriormente, a primeira parte foi elaborada com a existência de um diálogo prévio entre artista e autor e a segunda parte, que compreende as últimas seis gravuras, foi realizada durante um período de ausência de Dickens. É durante a publicação das últimas que a briga entre artista e autor atinge seu auge. Os desenhos tiveram como base cartas com os trechos que deveriam ser transpostos às imagens, sem anotações detalhadas sobre escolhas específicas ou de como interpretá-las, maneira que Cruikshank sempre detestou, por não possibilitar a conversa direta com o escritor. Junto a isto, Cruikshank tinha criado uma certa aversão pelo modo como Dickens vinha considerando a relação com ele, e, por conseguinte, aproveitou da situação do afastamento do autor para atuar com mais liberdade e elaborar os desenhos a seu modo.

As cenas representadas nem sempre estão localizadas, se acompanharmos estritamente o trecho da narrativa selecionado. Geralmente, elas se encontram na página anterior ou posterior à indicada, mas são assistidas por legendas que deixam distinto o episódio representado. Essas não são visíveis nas primeiras tiragens, sendo um processo acrescentado subsequentemente. A assinatura do artista sempre é colocada no centro inferior do desenho. Bem localizadas, os leitores não ficam muito tempo sem localizá-las e fruí-las. Estão dispostas nos ápices do enredo, com a exibição dos indivíduos mais instigantes. Enquanto Dickens queria representações de todos os personagens, Cruikshank se dedicava apenas aos “não íntegros”, sendo desleixado quando precisava desenhar um personagem de caráter mais distinto.

Extremamente detalhista, Cruikshank emprega minúcias que tornam o ambiente reconstruído na ilustração muito verossímil, nele distinguindo-se claramente as fisionomias dos personagens e suas expressões,

que são realçadas na composição. Consegue-se, inclusive, ler as manchetes dos jornais ou os letreiros das vitrines apresentados em desenho ou objetos menores como velas, retratos, cachimbos, jarros com flores, relógios, entre outras miudezas que tornam uma configuração de miniatura. Há, também, um perceptível cuidado ao desenhar o vestuário das figuras, fazendo com que, através de determinadas características, seja possível, por exemplo, reconhecer a qual classe social o personagem pertence. Como relatado, Cruikshank possuía diversos cadernos de estudos, e não é diferente para o caso de *Oliver Twist*. É possível acompanhar o seu processo de criação através dos diversos rascunhos que ele elaborou e que estão disponíveis nos acervos do *British Museum* e *Victoria and Albert Museum*, como destacamos nos exemplos das figuras 6 e 7.

Figura 6. Rascunho para capa de uma das edições de *Oliver Twist*.



Cruikshank, George. *Oliver waited on by the Bow Street Runners*, 1838-46, Lápis sobre papel. Disponível no Victoria and Albert Museum: Prints & Drawings Study Room, level E, case I, shelf 96, 9995O.

Figura 7. Estudo de personagens.



Cruikshank, George. 1838-46, Lápis sobre papel. Disponível no Victoria and Albert Museum: Prints & Drawings Study Room, level E, case I, shelf 96, 9995B.

Da primeira etapa de desenhos, pode-se analisar a troca de correspondências entre artista e autor, registrando tanto as solicitações como as descrições. Isto pode ser visualizado nos recortes: “My Dear Sir, – Can you let me have a subject for the second Plate? The first is in progress. By the way, would you like to see the Drawing? I can spare it for an hour or two if you will send for it.” (Cruikshank, *Pilgrim*, I, 353 apud Vogler, 1973-74, p. 71) ou: “My Dear Cruikshank’. I have described a small kettle for one of the fire – a small black teapot on the table with a little tray & so forth – and a two ounce tin tea cannister. Also a shawl hanging up – and the cat & Kittens before the fire.” (Dickens, *Pilgrim*, I, 353 apud Vogler, 1973-74, p. 71). O segundo trecho com a descrição de Dickens possibilita supor o acompanhamento do processo criativo de Cruikshank e das diferenças nas tiragens da gravura, como demonstrado nas imagens a seguir¹⁴:

14 Não colocamos a versão da gravura na edição original pois ela não está mais disponível para uso, como esclarecido no site do *British Museum*, mas colocamos o link de acesso, no qual ela

Figura 8. Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers.



Cruikshank, George. *Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers*, 1838-46, lápis sobre papel. Disponível no *Victoria and Albert Museum*: Prints & Drawings Study Room, level E, case I, shelf 96, 9995F.

Figura 9. Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers.



Cruikshank, George. *Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers*, 1838-46, aquarela sobre papel. Coleção particular: Coleção Lordprice. Disponível em: <https://www.alamy.it/foto-immagine-oliver-twist-signor-bumble-e-onorevole-corney-prendendo-te-illustrazione-originale-da-george-cruikshank-per-il-romanzo-di-dickens-del-1837-1839-21750798.html>, acesso em set. de 2024.

pode ser visualizada. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-1111-2788, acesso setembro de 2024.

Figura 10. Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers.



Cruikshank, George. *Mr. Bumble degraded in the eyes of the paupers*, 195?. Gravura.

Para além da correspondência trocada, Cruikshank tinha uma gama de estudos de personagens, que ele realizou durante sua juventude, muito antes de conhecer Dickens, e que se enquadravam ou se assemelhavam aos personagens que o escritor descrevia nos enredos de *Oliver Twist*. Um dos conjuntos que Cruikshank menciona ter sido elaborado em momento anterior ao de sua relação com Dickens, e que ele efetivamente utiliza para representar o personagem *Oliver*, é nomeado “*The Life of a London Thief*”¹⁵. Outro personagem que Cruikshank baseia em seus estudos anteriores é *Fagin (the Jew)*. Fagin foi o personagem mais redesenhado por Cruikshank, o que causou mais controvérsia, e a gravura do romance que fez mais sucesso. É uma das representações que Dickens considera “demasiado” para o enredo. Foi elaborada com extrema liberdade por Cruikshank que, ignorando as orientações de Dickens, une duas cenas do romance numa só imagem.

15 As composições datam de 1824 a 1857 e podem ser visualizadas no acervo dedicado ao artista no *British Museum*.

Também é a principal fonte da discussão levantada especificamente pela ação de Cruikshank¹⁶.

A questão mais importante do desentendimento de Cruikshank e Dickens, derivado da relação conturbada aqui descrita, foi que Cruikshank pleiteia ter uma autoria, vista na realidade por ele como uma coautoria, no enredo de *Oliver Twist*. Porém, quando esta afirmação é feita, o contexto já era outro: Cruikshank estava em idade avançada e Charles Dickens, já falecido, era um escritor renomado, profundamente identificado com o século XIX.

A questão da autoria dos personagens e, conseqüentemente, de um certo desfecho na narrativa não acontece só no caso do romance de Dickens, mas com diversos escritores com os quais o artista trabalhou, justamente porque, para ele, o conceito de criação não era individual e sim a colaboração de saberes para formar o todo. Um exemplo é o do editor e escritor William Harrison, em que as declarações de Cruikshank sobre como ele trabalhou com os escritores, oferecendo rascunhos que funcionaram como base para a narrativa ou em sua composição. Isto ocorreria através de diálogos pessoais e em acordo, o que parece ser confirmado pelas cartas que Cruikshank e Harrison trocaram enquanto constituíam a história. Essa questão é extremamente complexa e com pormenores que não cabem neste artigo, mas que compõem a pesquisa do qual ele deriva.

Vogler e Cruikshank (1973) concluíram que Cruikshank ilustrou 863 livros e realizou 700 caricaturas, sem mencionar os rascunhos, que Dickens escreveu apenas dois deles e que, portanto, essa desavença é uma parte insignificante na carreira de ambos e que, até o surgimento de novos documentos que comprovem uma “verdade”, ela deve ser deixada de lado. Todavia, essa complexa relação ofuscou, na prática, os estudos e o interesse por George Cruikshank durante muito tempo, ficando o ilustrador à sombra do prestígio de Dickens. O desconhecimento da obra de Cruikshank não deve prevalecer. As circunstâncias, agora, voltam a mudar, abrindo espaços para pesquisas que abordem sua longa produção artística.

16 Salem (2013), que estuda o Antissemitismo nas traduções de Machado de Assis e Will Eisner, usa as ilustrações para exemplificar a visão pejorativa dos judeus na época vitoriana, ressaltando como as ilustrações para *Oliver Twist* demonstram visualmente essa opinião. Isto é sobremaneira evidenciado nas ilustrações de Cruikshank por suas similaridades com suas caricaturas, que, por sua natureza, são extremamente políticas. Baseando uma ilustração para o romance numa caricatura preexistente, Cruikshank teria amplificado a controvérsia ao superpor estes vocabulários visuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ilustrações possibilitam diversas vertentes de investigação. No presente artigo, assim como na pesquisa na qual ele se insere, a análise parte do objeto – no caso os desenhos de Cruikshank para a edição de *Oliver Twist* – abrange os temas que estão diretamente ligados a este artista visual, ao seu processo de criação e à circulação e divulgação de seu trabalho. Esta pluralidade de abordagens complementam-se, do mesmo modo que ilustração e narrativa se complementam, determinando uma natural interdisciplinaridade e demonstrando a singularidade que envolve essa relação entre texto e imagem.

As primeiras publicações ilustradas de *Oliver Twist* foram organizadas em duas edições. Nelas, o nome de Cruikshank aparecia junto ao de Dickens. Como mencionado, o nome de Cruikshank ocupava, até mesmo, um lugar de destaque na capa. Com o desentendimento ocorrido na parte final da produção para o periódico em que o romance fora originalmente publicado, o nome do Cruikshank foi retirado, pelo autor, das capas das novas edições. Da mesma maneira, deixou de ser mencionado quando o assunto de *Oliver Twist* era abordado, não apenas no que fosse relativo às ilustrações, mas, também, nas adaptações que se inspiraram em sua produção. Posteriormente, diversas versões ilustradas do romance foram publicadas, algumas contando com as imagens criadas por Cruikshank. O final do século XX e início do XXI conheceu um interesse renovado pelo livro ilustrado e novos investimentos em livros infantis, ilustrados e em animações. Isto trouxe as ilustrações de Cruikshank novamente para posição de destaque, permanecendo toda a questão do conflito com Dickens adormecido. Assim, recupera-se um artista que havia permanecido relativamente eclipsado.

O mundo literário e o da ilustração pareciam o lugar perfeito para o florescimento da imaginação, âmbito no qual diferentes expressões se misturassem, sem distinção. Todavia essa não é sempre a realidade. Como em outras situações, uma “caixinha” não pode ser usada para catalogar a ação de Cruikshank ou Dickens. Ressalto que cada caso é particular e que os moldes analíticos não servem para todos os casos. Deve-se ter a atenção para ressignificá-los de acordo com o objeto escolhido e o cuidado de compreender contexto e fatores que não estão direta e exclusivamente ligados à produção dos desenhos que debatemos, mas que interferiram diretamente na produção

final de um objeto que é texto literário-folhetim-livro acompanhado por ilustrações criadas para ele ao mesmo tempo.

Um objeto conta uma história, história essa que envolve todos esses pequenos detalhes expostos: da vida e relação dos artistas/autores aos cenários que representa e às circulações de desenhos e imagens gravadas e impressas. Mesmo que o processo de sua interpretação se mostre complexo e, por vezes, cansativo, investigar as interações de literatura e a imagem sempre oferecerão um conforto a quem se dispuser a enfrentar o desafio. Separadas já garantem experiências únicas, juntas intensifica-se esse sentimento. Desta forma, termino convidando-os a ler um livro ilustrado.

REFERÊNCIAS

- Camelo, F. (2014). Um romance, duas traduções: no rastro de Oliver Twist. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 7(1), 43-61.
- Cohen, J. R., & Rabb, J. M. (1980). *Charles Dickens and his original illustrators*. Ohio State University Press.
- Wall, E. (2012). *A lebre com olhos de âmbar*. Editora Intrínseca.
- Dickens, C. (195?). *Oliver Twist*. Editora Melhoramentos.
- Dickens, C., Ainsworth, W. H., & Smith, A. (1837). *Bentley's Miscellany*. Richard Bentley, New Burlington Street.
- Harthan, J. (1981). *The history of the illustrated book: the Western tradition*. Thames and Hudson.
- Harvey, J. (1973). George Cruikshank: A Master of the Poetic Use of Line, *Princeton University Library Chronicle*, 35(1-2), 129-55.
- James, L. (1973). An Artist in Time: George Cruikshank in Three Eras. *The Princeton University Library Chronicle*, 35(1/2), 157-168.

Jerrold, B. (1882). *The Life of George Cruikshank*. Chatto and Windus.

Lísias, R. (2002). Apresentação. In Dickens, C. *Oliver Twist* (pp. 11-21). Hedra.

Salem, R. E. (2013). *Oliver Twist no Brasil: a tradução do antissemitismo de Machado de Assis a Will Eisner*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia].

Vasconcelos, S. G. T. (2002). *A formação do romance brasileiro: 1808-1860 (vertentes inglesas)*. Unicamp. <https://www2.iel.unicamp.br/webdocs/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>

Vogler, R. A., & Cruikshank, G. (1973). Cruikshank and Dickens: A Reassessment of the role of the Artist and the Author. *The Princeton University Library Chronicle*, 35(1/2), 61-91.