

A MORTE DE DICKENS, POR FILDES, BUSS E BARTHES

Daniel Maggio Michels¹

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Leonardo Poglia Vidal²

Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio

RESUMO: Quando o escritor inglês Charles Dickens morreu subitamente, em 1870, sua família convidou o ilustrador Samuel Fildes para visitá-los por alguns dias, a fim de resolverem o que fazer com as gravuras do romance deixado inacabado, *O Mistério de Edwin Drood*. Caminhando pela casa de Dickens e observando o gabinete do escritor, Fildes teve a ideia de pintar *A Cadeira Vazia*, um estudo realista que mostra a sala na penumbra, com forte iluminação incidindo sobre a cadeira onde não está sentado o autor. Cinco anos depois, Robert W. Buss – que também fora ilustrador de Dickens – dá uma resposta ao vazio provocado pela morte do romancista, enfatizado por Fildes, ao criar a obra *O Sonho de Dickens*, na qual o gabinete original surge apenas como pano de fundo, delineado em traços leves. No primeiro plano, em tons fortes, temos a mesma cadeira – agora com Charles Dickens sentado nela, – como o elemento mais sólido e colorido do conjunto. Enquanto o autor cochila, personagens saem de sua mente, criam vida e tomam conta de todo o espaço da pintura. Após a apreciação dessas duas pinturas, o presente trabalho discute o que sejam a morte ou o nascimento de um autor. Como instrumental teórico, são utilizadas técnicas de **observação de imagens apresentadas por Will Eisner (2005) e o ensaio “A Morte do Autor”, de Roland Barthes (1968). Ao final da argumentação, espera-se salientar lugar que Dickens ocupa nessa discussão de Barthes sobre o autor, o texto e o leitor.**

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura e pintura, Charles Dickens, autoria.*

ABSTRACT: When the English author Charles Dickens died suddenly, in 1870, his family invited the illustrator Samuel Fildes to stay with them for some days, to settle the details of the engravings of the novel left unfinished, *The Mystery of Edwin Drood*. **As Fildes walked through Dickens’ home, and entered the late author’s studio, he had the inspiration to paint *The Empty Chair*, a realistic piece that shows the dim room at dusk time, with the one focus of strong light falling on the novelist’s empty chair. Five years later, Robert W. Buss – a former illustrator of Dickens’ works – paints *Dickens’ Dream* as a counterpoint to the void space emphasized in Fildes’ *The Empty Chair*. In Buss’ version, Dickens’ studio comes as a blurred background outlined in light strokes. In the foreground, in strong tones, we see the same chair – now with Charles Dickens sitting on it, as the more solid and colourful element in the**

¹ Daniel Maggio Michels é bolsista do Programa de Educação Tutorial Letras da UFRGS, orientado pela Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva. (danielmaggioichels@hotmail.com)

² Leonardo Poglia Vidal é doutorando em Literaturas de Língua Inglesa do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, orientado pela Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio. (leo.p.vidal@gmail.com)

set. While the author slumbers into sleep, characters from all the novels he has written drip out of his mind, come to life and take in all the space of the picture. The aim of the present research is to trigger a discussion about authorship. We start by assessing and analysing the two paintings, with the help of the techniques of observation proposed by Will Eisner (2005). After that, we consider the idea of the death of the person and the birth of the **author, addressing Roland Barthes' renowned essay "The Death of the Author" (1968). At the end of the work, we hope to establish a connexion** between the assertions of Barthes and the place occupied by Dickens in this discussion involving the author, the text and the reader.

KEY-WORDS: *Literature and painting, Charles Dickens, authorship.*

Considerações Iniciais

Este artigo aproxima três áreas – pintura, literatura e crítica literária – e trata sobre questões de autoria. Não estamos falando sobre autores em geral, mas sobre um escritor específico, o romancista inglês vitoriano Charles Dickens. O trabalho se estrutura em três partes. Na primeira são apresentadas duas pinturas referentes à morte de Dickens. Na segunda, essas pinturas são analisadas, tendo como apoio algumas ideias do quadrinista estadunidense Will Eisner. Na terceira, utilizando Roland Barthes como base teórica, consideramos a importância da autoria: até que ponto o autor faz a obra; até que ponto o leitor faz a obra; até que ponto a obra faz o autor e o leitor? Nosso trabalho inicia pela morte do autor – não a morte abstrata de que fala a teoria, mas a morte física do escritor Charles Dickens, que ocasionou a criação de dois quadros famosos, *A Cadeira Vazia*, pintado em 1870 por Samuel Luke Fildes, e *O Sonho de Dickens*, obra inacabada datada de 1875, de Robert William Buss.

Começamos, então, apresentando Samuel Luke Fildes, pintor e ilustrador talentoso que construiu uma carreira longa e **bem sucedida, chegando a obter o título honorífico de “Sir”** por serviços prestados junto à Royal Academy of Arts. Na época em que conheceu Charles Dickens, Fildes ainda era um jovem pouco conhecido, que procurava abrir caminho em Londres numa época em que a concorrência era grande. Teve a sorte de ser apresentado a um dos fundadores da Irmandade Pré-rafaelita, o baronete John Everett-Millais, e o mérito de deixar Millais impressionado pelo talento que demonstrava ter. Aquele era o último ano da vida de Dickens, que se encontrava adoentado e corria contra o tempo, lutando para escrever o

romance *The Mystery of Edwin Drood* e procurando alguém capaz de ilustrar a obra. Foi Millais quem recomendou o jovem Fildes a Dickens, que logo passou a gostar muito do rapaz. Fildes se torna, assim, o último ilustrador na vida de Charles Dickens.

No dia nove de junho de 1870 Charles Dickens morreu em decorrência de um derrame. A notícia, que abalou a todos, deixou Fildes especialmente arrasado e inseguro quanto ao próprio futuro. Felizmente, tanto a família do escritor quanto os seus editores deixaram claro que Fildes deveria continuar ilustrando o romance. Ele foi, então, convidado a passar alguns dias em Gads Hill Place, a casa de Dickens, para tratar de detalhes ligados às ilustrações. Foi lá que, visitando o escritório do escritor, Fildes teve a ideia de pintar *A Cadeira Vazia* uma pintura em estilo realista, cujo jogo de luz e sombra deixa claro o seu objetivo: ressaltar a falta que a presença de Dickens fazia.

O caso do outro pintor analisado em nosso trabalho é diferente. Robert William Buss, autor de *O Sonho de Dickens*, já estava com sessenta e seis anos quando morreu o escritor. Seu único contato profissional com Dickens ocorrera em um passado remoto e havia sido um fracasso. Nesse passado distante Buss fora contratado pela editora Chapman & Hall para substituir o ilustrador Robert Seymour, que cometera suicídio após o término da segunda parte da série *The Pickwick Papers*. (cf. TOMALIN, 2011) Buss abandonara vários projetos pessoais e profissionais para se integrar à nova equipe, e se esmerara no preparo de vinte gravuras iniciais. Das cinco que entregou, apenas duas foram aprovadas e utilizadas. Seu trabalho não agradou nem aos editores nem a Dickens. De acordo com o estudioso de arte Ted Gott, o problema com as imagens ocorreu

porque Buss, que não tinha experiência em metalogravura, recorreu aos serviços de um gravurista também inexperiente. O resultado foram impressões grosseiras, que desmereciam a qualidade dos desenhos. Buss foi despedido e substituído por George Hablot Browne, que se tornou famoso com o **pseudônimo 'Phiz' (cf. GOTT, 2015). Portanto, a única relação** pessoal que Buss manteve com Dickens, a quem nunca chegou a conhecer pessoalmente, não foi positiva. Isso não impediu que Buss seguisse seu caminho e se tornasse, com o tempo, um ilustrador famoso. Se guardou rancor quanto ao episódio, ele foi direcionado aos editores da Chapman & Hall, não contra Dickens, de quem se manteve sempre um leitor entusiasmado, tendo inclusive apresentado uma mostra de pinturas na Royal Academy em 1844 inspirada em personagens de obras do escritor (cf. GOTT, 2015).

O quadro *O Sonho de Dickens* pode ser entendido como uma resposta a *A Cadeira Vazia*, de Fildes. Buss manteve o mesmo escritório como fundo, com a mesma mobília, porém sem utilizar o mesmo traço realista. O que antes era um quarto frio e vazio passa agora a contar com a presença de Dickens, adormecido em sua cadeira. Ofuscando os traços da mobília, como que saídos de um sonho do autor, vários de seus personagens vão surgindo. Essa resposta de Buss ao quadro de Fildes parece indicar que, apesar de o ser humano Dickens ter morrido, ele continua presente na figura do autor, e que suas obras e seus personagens estão disponíveis para serem lidos e conhecidos por quem quer que se disponha a entrar em contato com o mundo ficcional que ele criou.

2 Uma Leitura dos Dois Quadros

Ambas as pinturas são aquarelas. A de Samuel Luke Fildes, *A Cadeira Vazia*, foi feita *in loco*, provavelmente em 1870. Uma versão um pouco diferente (a cadeira estava posta de maneira diversa, o que muda radicalmente a composição da imagem) foi publicada no mesmo ano, na revista *Graphic*. A gravura em questão foi publicada em preto-e-branco e influenciou profundamente Vincent Van Gogh (que havia adquirido todos os 212 volumes de *Graphic*), provavelmente servindo como inspiração para seu quadro de 1888, *A Cadeira de Van Gogh* (cf. BILLS, 2012). A versão de Buss, *O Sonho de Dickens*, foi provavelmente baseada na ilustração de *Graphic* e está inacabada. Faremos uma rápida leitura das duas pinturas, a fim de comparar essas diferentes visões.

2.1 *A Cadeira Vazia*

Usaremos um parágrafo para comentar a relação interessante entre Van Gogh e Fildes. Em suas cartas a seu **irmão Theo, Vincent descreve a morte de Dickens e “aquele desenho impressionante” (VAN GOGH, 1882, tradução nossa)**. Seis anos depois (1889), ele pinta *A Cadeira de Van Gogh*, em companhia de Gauguin, de acordo com o site da National Gallery, em Londres. O quadro é interessante porque tem como tema central uma cadeira amarela, com uma caixa de cebolas ao fundo. Sobre a cadeira, um cachimbo e uma bolsa de tabaco. A caixa de cebolas tem o nome de Van Gogh (Vincent) escrito. O quadro foi pintado quando Paul Gauguin estava trabalhando junto com Van Gogh em Arles, e supostamente os objetos representam as personalidades diferentes dos pintores, o que faz a pintura funcionar como uma espécie de retrato dos dois amigos. E assim, através de objetos simples, dois dos mais

importantes pintores do pós-impressionismo francês ficam retratados. Essa referencialidade é um elemento necessário, **crucial para entendermos o significado d'A Cadeira Vazia**, de Fildes. Sem isso, a pintura trata apenas daquilo que anuncia: uma cadeira vazia.

Para interpretarmos o significado dessa obra é necessário pensarmos em *índices*. Na teoria de Charles Sanders Peirce, índice é um signo que possibilita uma interpretação causal ou natural (PEIRCE, 2000, pp.66-71) – em vez de *ícones*. É preciso deixar de ver a imagem apenas como imagem e agregar outros significados àquilo que é apresentado. Assim, a relação da cadeira vazia com alguém que nela se sentava se torna possível, e entende-se que o quadro não é sobre algo que ali está representado, mas sobre algo que *não está*. É uma obra que trata de uma ausência, em vez de uma presença. O nome ajuda – a cadeira está *vazia*. Tem-se aí duas coisas: uma sugestão de presença (se há necessidade de pregar na cadeira o adjetivo vazia, isso indica que esteve ocupada, que ocupada era o estado comum da cadeira) e uma ênfase na ausência. O título traz a ausência à mente do leitor.

Só isso já bastaria. Trata-se de um quadro sobre ausência. O resto é contextual: se há a ênfase na ausência, a curiosidade natural é a de saber sobre aquilo que não está ali – qual a presença que faz essa ausência ser sentida. E assim se chega em Charles Dickens. *Q.E.D.* Mas há bem mais nesse quadro. Há uma riqueza na cor, um emprego de estilo, uma composição que o torna uma produção notável – o suficiente para chamar a atenção de Van Gogh uma década mais tarde.

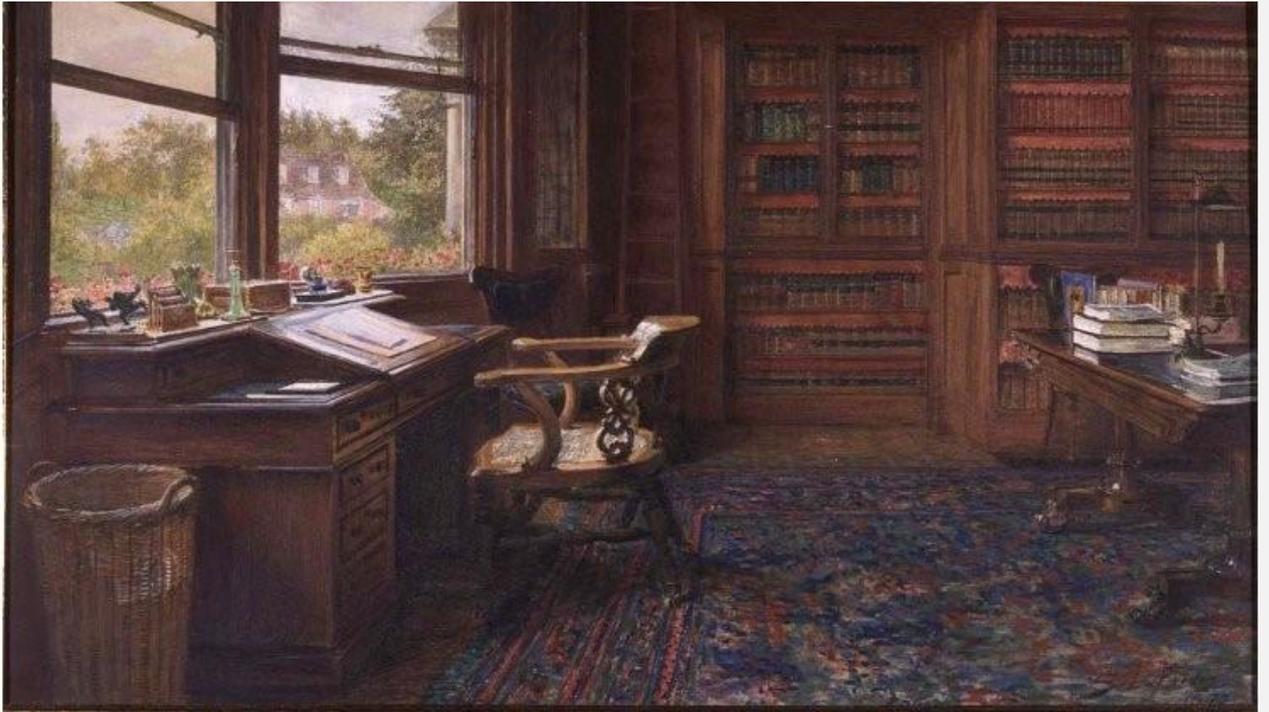


Figura 1 - A Cadeira Vazia (Fildes, 1870)

A primeira coisa que salta aos olhos é a luminosidade da peça. A janela, com a paisagem colorida, é a fonte de luz ambiente. A luz é branca e incide particularmente na cadeira. Como a cadeira está mais recuada, ela aparece contra o fundo mais escuro do ambiente, sobre o qual a luz não incide. Isso faz com que a cadeira esteja iluminada contra um fundo escuro, e o contraste a faz brilhar. As linhas laterais do *stand* onde o livro está aberto também ajudam a ressaltar a cadeira, pois apontam para ela. A cadeira, e não a paisagem na janela, é o objeto principal do quadro.

À medida que os olhos absorvem os detalhes, nota-se o emprego consistente do realismo e o equilíbrio de cores da imagem. A aquarela é notável pela enorme gama de cores e a maneira como podem ser empregadas organicamente, mas no caso dessa pintura a atenção aos detalhes é impressionante. Nota-se o reflexo da luz que bate na cadeira, iluminando a parte

frontal da escrivaninha, e as imagens espelhadas dos livros sobre o tampo reflexivo da mesa, à direita. Até mesmo a semi transparência do cesto de vime é mantida, notando-se claramente o que parece ser um papel descartado dentro dele. Também há a ausência do preto absoluto. As cores são de tal forma consistentes com a luz que parecem ostentar um elemento anacrônico do impressionismo francês, pois essa a escola só seria fundada oficialmente quatro anos mais tarde, por Monet, Degas e Pissarro, entre outros. A grande atenção ao detalhe fino gera um certo preciosismo, o que a princípio distanciaria a pintura do movimento. A semelhança se torna mais clara se olharmos o emprego das cores pastéis na paisagem entrevista pela janela.

Se a luz atrai a atenção para a cadeira, a composição dos elementos da imagem faz um trabalho diverso. Há ali um desequilíbrio, um desconforto estético que é derivado do uso negativo do espaço, de dar prevalência ao plano de fundo. O centro focal da imagem é o espaço vazio.

Temos a cadeira, à esquerda, banhada pela luz. À direita, temos alguns livros (as páginas brancas também se destacam contra o fundo escuro), enquanto quase um terço da imagem traz apenas o que seria o segundo plano, a parte escura, menos iluminada da imagem. Se traçarmos as linhas de composição, temos um esquema simples: os elementos significativos da imagem estariam predominantemente na parte inferior, com destaque para a paisagem iluminada da janela.

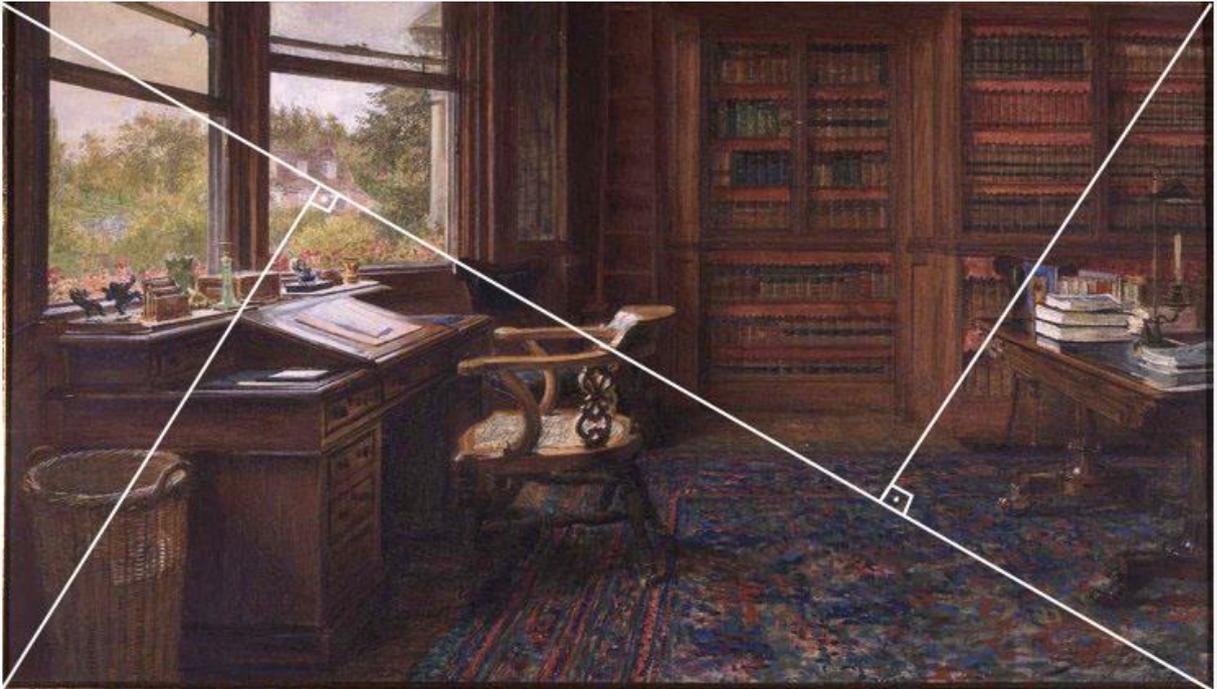


Figura 2 - Linhas de Composição

É interessante notar que outro elemento que recebe destaque neste esquema é o chão. Mais do que isso, se traçarmos as linhas de perspectiva do quadro, seguindo as retas formadas pelos móveis (para determinarmos o ponto de fuga, o horizonte da imagem), teremos algo como:

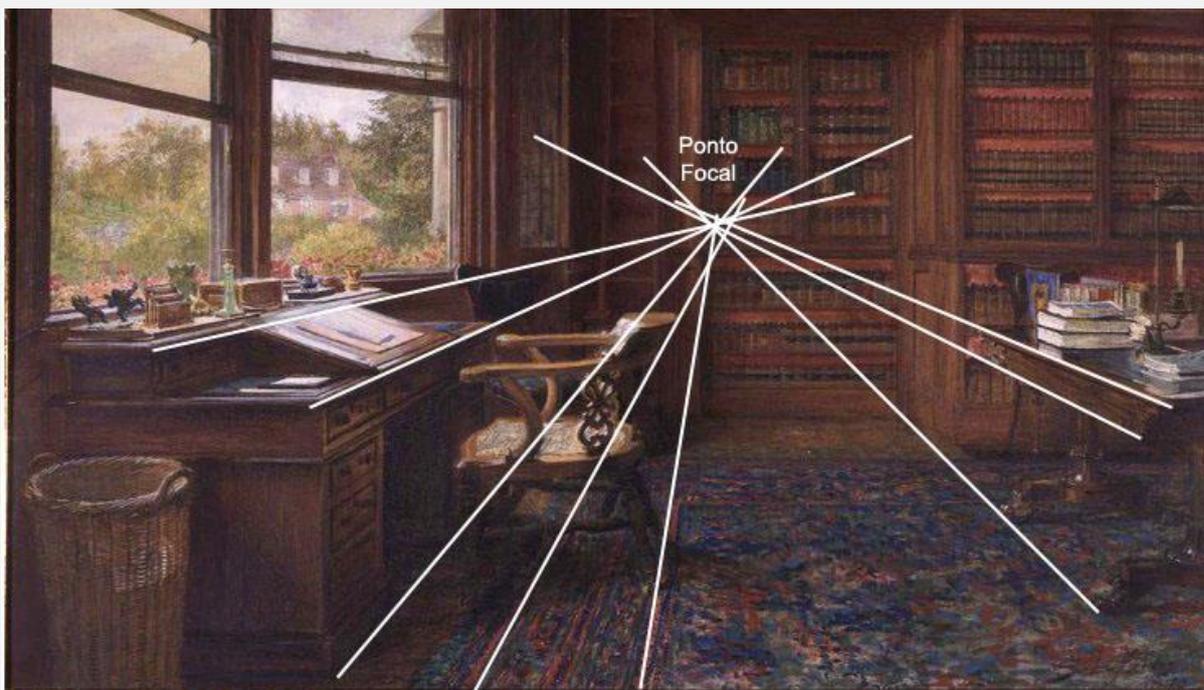


Figura 3 - Ponto Focal da Imagem

Nota-se então que as linhas da imagem convergem para o vazio. É o mesmo uso do espaço de que fala Scott McCloud em seu livro *Desenhando Quadrinhos* (2008, p.24-25): ao colocar os elementos importantes à composição fora de centro, se está chamando a atenção para o desequilíbrio. Assim, não temos apenas um quadro que versa sobre uma ausência, mas também um quadro que usa a própria composição para chamar a atenção para essa ausência. A título de curiosidade, a peça publicada na revista *Graphic* não apresentava o enquadramento tão desequilibrado:

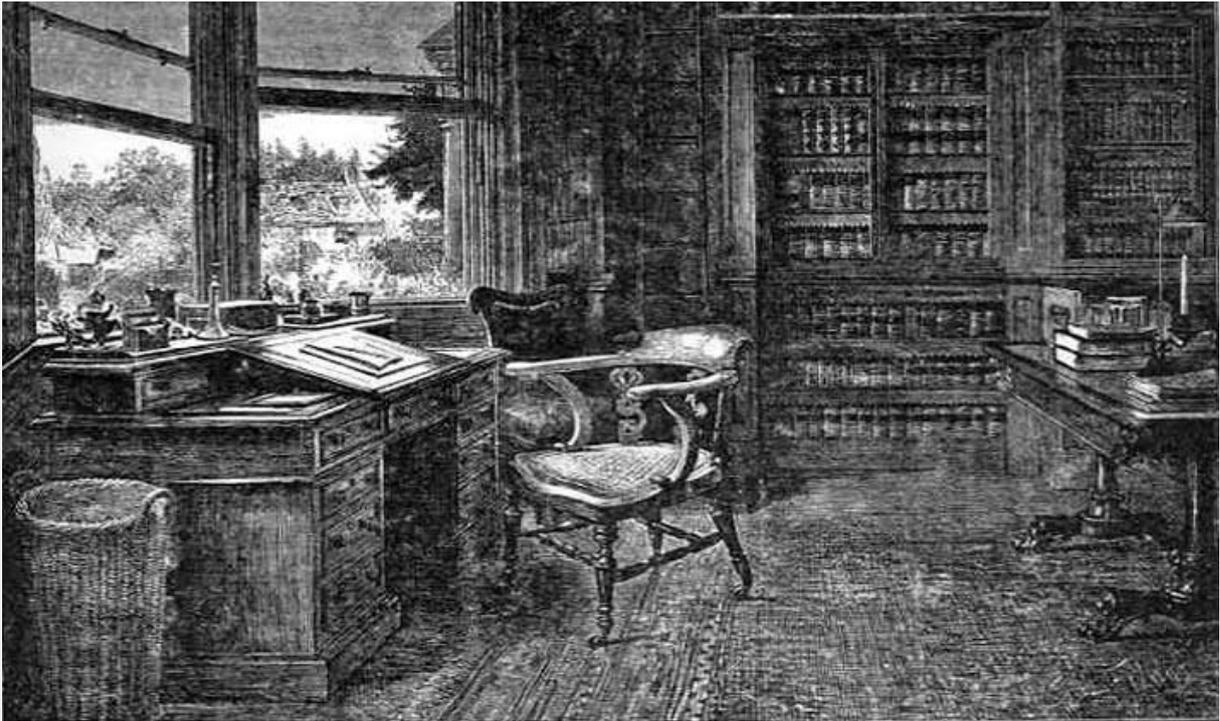


Figura 4 - A Outra Cadeira Vazia.

Como se nota, a cadeira está mais recuada, de forma a trabalhar contra as linhas da composição e ficar em destaque, ainda um ponto de luz contra o fundo escuro. Há um certo equilíbrio na composição da gravura, com a cadeira quase no centro da imagem, que impede o desconforto estético que a aquarela causa. Esta gravura foi a que inspirou Van Gogh, e, possivelmente, Buss.

2.2 O Sonho de Dickens

A primeira coisa que é necessário dizer sobre a aquarela de Buss é que está incompleta, e portanto seria inútil especular sobre como teria sido o resultado final caso o artista tivesse concluído a peça. Embora a parte que está colorida tenha claros indícios de uma intenção mais realista por parte do autor, o que foi concluído é em grande parte um desenho. Ao mesmo tempo, julgar a obra como está, como se o desenho fosse a intenção

final do autor, seria também um ato questionável. O que se pode fazer é tratar a imagem como o que é (uma peça incompleta) e procurar entender suas características. É o que faremos aqui.



Figura 5 - O Sonho de Dickens (Buss, 1875)

A segunda coisa que é necessário dizer sobre a aquarela de Buss é que o movimento se dá em uma direção marcadamente oposta à de Fildes. Temos Dickens sentado em sua cadeira, em seu estúdio, dormitando, cercado de personagens e cenas de sua obra. Essas personagens e cenas dominam o espaço da pintura e aparecem gradualmente, semitransparentes nas bordas (efeito que a aquarela torna bastante interessante, especialmente em relação à tonalidade azulada das sombras atrás de Dickens). A pintura, então, é um

enorme mosaico da obra de Dickens, no qual a figura do autor aparece preponderante, como que envolta em uma névoa azulada. Há o emprego de sombras intensas e pretos absolutos, e também um apelo emocional, no uso de cores saturadas e intensas. Se a obra de Fildes tinha um quê de impressionismo nos temas e no emprego de ambientações vagas e cores frias, Buss apresenta fortes traços surrealistas em sua aquarela. O uso de pretos e linhas claras, de alto contraste, lembra algumas produções europeias do fim do século XIX. Isso está longe do realismo rígido empregado por Fildes e indica já um aceno na direção modernista, ao empregar recursos de focalização interna e expor o íntimo dos personagens.

A disposição dos objetos na escrivaninha, e mesmo na mesa à direita, é praticamente a mesma do quadro de Fildes, o que indica que Buss se inspirou na imagem, mas fez questão não apenas de acrescentar Dickens, como de fazer referência a praticamente toda sua obra no quadro. Apesar da multiplicidade de elementos, há um equilíbrio na composição da imagem: de um lado Dickens, do outro a escrivaninha (que, pode-se supor, está iluminada pela janela). Os dois elementos principais equilibram um ao outro, enquanto os personagens imaginários pairam livres pelo escritório, quase parte do cenário.

2.3 Os Dois Estúdios

Temos aqui uma rara ocasião em que dois artistas de mérito dirigem sua atenção para o mesmo tema, com resultados marcadamente diferentes. O assunto dos dois quadros não é o escritório de Dickens, ou um sonho, mas o autor em si. Ambos os pintores eram admiradores de Dickens e fizeram uma homenagem à sua vida e sua obra. Fildes produziu o que pode

ser entendido como um lamento, uma pintura que enfoca a ausência, que tem o vazio como principal elemento da composição. *A Cadeira Vazia* indica algo que se perdeu.

Buss percebeu isto ao planejar sua obra, e agregou ao quadro de Fildes o que pensou que faltava. Sim, a morte de Dickens fora uma perda enorme; mas a vida de Dickens, sua obra, seus personagens, continuavam vivos e mereciam ser celebrados. Portanto Buss os traz à vida em sua aquarela, em resposta à obra de Fildes. Ao fazê-lo, talvez inconscientemente, dispõe os elementos de forma a restaurar o equilíbrio ao escritório. Se Fildes trabalha a ausência em tons pastéis, Buss ressalta a presença com cores fortes e contrastes marcantes, nos personagens e nas cenas. Em suma, ambos os artistas, com seus quadros, realizam celebrações da carreira de Dickens. Fildes compõe uma elegia; Buss, uma ode.

3 Roland Barthes e “A Morte do Autor”

Nossa investigação dos quadros de Fildes e Buss apresenta dois ângulos de observação diferentes do fato que é a morte de Dickens. O quadro de Fildes lamenta a perda de tudo o que essa pessoa significa: um amigo e mentor que ajudaria o jovem pintor a abrir caminho numa profissão disputada; o ícone cultural que representa o olhar do intelectual de sua época. Mais ainda, *A Cadeira Vazia* lamenta todas as obras que – por ter morrido – Dickens deixou de escrever. Por outro lado, a pintura de Buss reduz o plano da realidade a uma posição mais apagada, concentrando-se em toda a riqueza e cor que aquilo que Dickens deixou representa. Essas interpretações se diferenciam no valor que cada uma dá para o que foi perdido ou para o que foi preservado, o que mostra a relatividade que este

tema reflete. As pessoas morrem, mas aquilo que conseguem criar permanece.

O **texto “A Morte do Autor”, escrito por Roland Barthes em 1968**, nos auxilia a transpor essas questões levantadas na análise dos dois quadros para o terreno da crítica literária, investigando o que sejam o autor e a autoria. Em seu conhecido ensaio, Barthes propõe uma série de reflexões que podem ser colocadas em diálogo com as sensações provocadas quando observamos os quadros de Fildes e Buss.

“A Morte do Autor” inicia com um mapeamento cronológico do papel que o autor representa em épocas e em sociedades diferentes. Na Antiguidade, o escritor é tratado como um mediador entre diferentes dimensões, pois recebe inspirações do mundo dos deuses e as transforma em histórias para serem contadas aos homens. Na Idade Média, no contexto europeu cristão feudal, a arte passa a ter um caráter pedagógico e uma função de unificação social. A arte é feita de Deus para Deus, pois é Deus quem instiga o autor a escrever, dando-lhe a inspiração e a criatividade. Em troca da dádiva da criação, o trabalho feito pelo autor deve ser direcionado de volta ao Criador, em forma de agradecimento. A posição do autor é uma posição privilegiada, pois ele é a pessoa agraciada com a capacidade de fazer a ligação entre o humano e o divino. A partir do Renascimento, com uma valorização da participação do artista no processo de criação, o prestígio e a importância do autor crescem consideravelmente, atingindo o ápice no período do Romantismo, quando surge a ideia do gênio criador. A figura do autor se torna tão importante que ofusca qualquer outra. O autor agora é o Deus criador que produz e rege o seu próprio universo ficcional. É nesse momento histórico que

Dickens escreve e publica sua obra, torna-se famoso, é reverenciado e passa a personificar tudo aquilo que um grande autor representa. *A Cadeira Vazia* mostra a dor de um universo que acaba de perder o seu criador, ao passo que *O Sonho de Dickens* celebra o ato criação, quando as criaturas saem da mente do autor e passam a ocupar todos os espaços da obra.

Com referência a essas diferentes contextualizações sobre o papel do escritor, o texto de Barthes está longe de ser neutro. O entusiasmo de Barthes pende para a literatura produzida a partir do Modernismo, quando a ênfase passa do autor para o texto, na época do florescimento dos estudos linguísticos. **Barthes chama esse novo autor de “Scriptor”,** aquele que tem por função organizar as diferentes vozes no texto. O scriptor perde o brilho da centralização do mérito por sua escrita. Pode-se dizer que volta a prevalecer o toque externo. Na antiguidade havia as inspirações dos deuses, na cristandade as epifanias concedidas por Deus. Com a modernidade, surge outro elemento externo determinante, a pluralidade de vozes que a sociedade apresenta e que o scriptor registra. Alguns anos mais tarde, Barthes conseguiria separar quem é quem quando se trata de um texto literário de maneira **muito clara: “Quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida real) e quem escreve não é quem é.”**³ (BARTHES, 1977, p. 40)

Consideremos o uso dos tempos verbais, quando se fala sobre uma pessoa, ou sobre uma obra literária. Se nos referimos **à vida de Dickens, a pessoa, usamos o pretérito: “O escritor nasceu em 1812 e morreu em 1870”. Mas quando analisamos o**

³ Tradução nossa do original em francês “*Qui parle (dans le récit) n’est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n’est pas qui est.*”

autor, ou a obra, preferimos o presente: “Scrooge torna-se um avarento devido a traumas que traz desde a infância”. A história da pessoa Charles Dickens está feita, concluída, é passado. Existe inclusive um código de ética que incentiva as pessoas a não emitirem julgamento de valor sobre os mortos, que não estão mais aqui para se defenderem de críticas. Mas as leituras feitas sobre as obras, as interpretações dos motivos do comportamento de personagens, essas serão sempre novas e bem-vindas, na medida em que haja novos leitores e novos olhares, num processo sem fim que garante a continuidade da fortuna crítica de cada autor. Por isso, o tempo verbal mais indicado para a crítica literária é o presente.

Outro texto de Barthes que aborda a mesma questão é “To Write, an Intransitive Verb?”, título da conferência ministrada no simpósio sobre Estruturalismo ocorrido em 1967 na Johns Hopkins University, em Baltimore, nos Estados Unidos. Se o verbo ‘escrever’ fosse intransitivo, a regência seria: ‘quem escreve, escreve’. O mérito e a posse da escrita ficariam com o autor. Mas se ‘quem escreve, escreve algo’, parte do protagonismo vai para o texto, que passa a ter sua identidade e seu poder específico de significar, importando menos ‘o que o autor quis dizer quando escreveu’ do que as possibilidades de leitura que o texto comporta. E ainda, se ‘quem escreve, escreve algo para alguém’, chega a vez do leitor, que preenche as lacunas com aquilo que traz na sua bagagem de experiência pessoal. (cf. BARTHES, 2007)

A grande contribuição de Barthes para as questões de autoria é a distribuição da força nesses três pontos: autor, texto, leitor. Segundo Barthes, há uma evolução do tempo do culto do autor para o tempo contemporâneo da literatura, que

contempla o estudo de obras, autores e escolas. Num passado mais remoto, até o período do Renascimento, a ênfase recaía sobre estudos de Retórica. A partir de então, Barthes fala em uma escalada descendente em que a escrita passa a ser **“ameaçada” pelo Racionalismo, até o ponto em que** – no final do século XIX – **fica completamente “arruinada” pelo Positivismo**, criando-se assim um abismo que separa a Literatura da Linguística, o qual só recomeça a ser vencido a partir do Modernismo, quando as duas áreas começariam a se reaproximar. (cf. BARTHES, 1967)

É por essa reaproximação da Literatura e da Linguística que os textos de escritores modernos provavelmente agradam tanto a Barthes e recebem dele uma atenção especial – pelo cuidado que têm com a forma, que é mais compacta, pela fusão entre os conceitos de forma e conteúdo. Mas como nosso trabalho é sobre Dickens – um escritor do tempo menos admirado por Barthes em sua cronologia sobre o papel do autor – nossos argumentos a partir de agora passam a se movimentar de forma a se distanciar um pouco dos rumos seguidos pelo crítico francês.

Barthes comenta a literatura a partir de seu ponto de observação, que é o do final da década de 1960. E seus exemplos se apoiam predominantemente em textos de escritores de língua francesa. Já o ponto de observação deste trabalho é o da segunda década do século XXI, e leva em conta a produção literária em língua inglesa, pois é nela que se insere a escrita de Dickens. Passadas quase cinco décadas desde o fim dos tempos estruturais, com o novo milênio chegamos a um período de grande amplitude e liberdade formal. É como se chegássemos a uma espécie de síntese dialética, na qual é

possível reconhecer que tanto há retórica nos modernistas, quanto (chegamos assim a outro anacronismo) havia linguística **nos escritores do passado. Apesar de o conceito de “linguística”** ainda não existir nos tempos da Idade Média, a língua inglesa não seria hoje o que é sem a contribuição prestada por certos homens do passado como, por exemplo, o rei Alfredo, o Grande, ou os escritores Geoffrey Chaucer e William Shakespeare. Cada um deles tem papel fundamental no desenvolvimento dos três estágios de evolução da língua inglesa: o Inglês Antigo, o Inglês Médio e o Inglês Moderno. No século IX, O Rei Alfredo (ele mesmo um tradutor) decretou que clássicos escritos em latim deveriam ser traduzidos para o inglês, para valorizar a língua de sua terra. No século XIV, inspirado pelo que faz Dante Alighieri no Renascimento italiano, Geoffrey Chaucer escreve *Contos da Cantuária* – não em latim (língua da Igreja) nem em francês (língua da aristocracia normanda), mas no dialeto local, o Inglês Médio. Shakespeare, que pertence a um período de transição linguística, cria elementos de linguagem que passarão a integrar a estrutura do Inglês Moderno, como o –ed no final dos verbos no passado, por exemplo. (cf. BURGESS, 1970). Na tradição de língua inglesa, esses três nomes são tão reverenciados quando se trata da ligação entre Literatura e Linguística quanto são os de escritores modernos como James Joyce ou T. S. Eliot.

Sabemos que cada novo movimento artístico herda características do movimento que o precede, ao mesmo tempo em que se rebela contra essas características. Considerando a questão do ponto em que nos encontramos hoje, parece-nos que o discurso de Barthes é mais direcionado aos críticos literários do que aos leitores ou escritores de literatura. O tripé

autor/obra/leitor sempre existiu. O que muda é a ênfase colocada pela crítica literária quando traça considerações sobre cada uma dessas partes. Quem escreve a obra é o autor, que só se torna autor quando coloca o ponto final na obra; a qual passa a ter uma existência própria; que só tem uma função quando é lida pelo leitor, que não seria um leitor se não tivesse uma obra para ler.

Mas quais são então as marcas de autoria em Dickens? Como funcionam a sua retórica e a sua linguagem? Como ocorre com todos os escritores que resistiram o suficiente para chegarem a ser chamados de canônicos, as marcas de autoria em Dickens são facilmente identificáveis por seus leitores. A forma e a dosagem de elementos como o sentimentalismo, a ironia, o humor, as técnicas de argumentação, são imediatamente reconhecidas. As características de Dickens se fundem com as da literatura vitoriana, para o bem e para o mal. Quando surge a agenda moderna, que rejeita as características mais acentuadas do período anterior, as marcas do estilo de Dickens passam a representar as coisas que não devem ser feitas ou admiradas. Ou seja, um escritor como Dickens deveria ser aniquilado no auge do modernismo. Mas não é isso o que acontece, porque os grandes modernos continuam a recorrer a ele. Em *Aspects of the Novel*, quando fala sobre o sentimentalismo, o uso de tipos e de caricaturas, E. M. Forster **comenta que Dickens “tem tudo para ser ruim, só que não é. Na verdade, trata-se de um dos nossos grandes escritores”**⁴. (FORSTER, 2005, p. 71) James Joyce segue a fórmula de Dickens nos momentos em que se propõe a atingir o leitor através sentimento. Um exemplo disso é o lirismo que utiliza no

⁴ Nossa tradução para o original em inglês: “*He ought to be bad. He is actually one of our big writers...*”

fechamento de algumas obras, como no conto “The Dead”, em *Dubliners*, ou na moldura inicial e final de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Por que isso acontece? Arriscaríamos responder que é porque os ingleses são ingleses, não se interessam tanto por teorizações. São conservadores e sempre valorizam a tradição que os precede. Outro exemplo está na página oficial do escritor T. S. Eliot, uma página que se chama *He Do The Police In Different Voices*. Essa estrutura linguística tão moderna é na verdade uma citação tirada do romance *Our Mutual Friend*, de Dickens⁵. A página de Eliot se define como um espaço criado para explorar as diferentes vozes narrativas do poema *The Waste Land*, cujo título original era: *The Waste Land: He Do The Police in Different Voices*. O subtítulo foi depois removido por ser considerado ousado demais para a época.

Grahame Smith diz que para uma teoria crítica trabalhar **com sucesso a obra de Dickens ela “precisa levar em conta seu virtuosismo linguístico, seu espírito cômico, e precisa dar conta de todas as fases de sua produção. Se não conseguir abarcar essas três coisas, essa teoria, seja ela qual for, tem ser descartada, sob pena de comprometer o estudo da obra”** (SMITH, 2016, fonte digital).

4 Considerações finais

Termina assim nossa visita às obras de Fildes, Buss e Barthes, cujo objetivo foi apresentar algumas considerações sobre a importância e o papel do autor, tendo como centro da investigação a figura do escritor inglês Charles Dickens. Concluimos que as pinturas de Fildes e de Buss são igualmente

⁵ A expressão “ele faz a polícia com vozes diferentes” remete, no romance de Dickens, a uma senhora simples que se gaba por ter um filho alfabetizado, que lê o jornal em voz alta para o resto da família, e que interpreta as falas da crônica policial usando vozes diferentes para pontos de vista diferentes.

importantes e pertinentes, principalmente por serem tão diferentes, a ponto de – ao serem colocadas lado a lado – provocarem um efeito de complementaridade que faz jus à complexidade sempre envolvida quando se trata de estudos de autoria.

O exercício de analisar essas duas pinturas nos ajuda a estabelecer um encadeamento de ideias que abre caminho para o exame do ensaio sobre autoria apresentado por Roland Barthes. O trato com as imagens serve também para evidenciar a importância que têm ilustradores como Fildes e Buss e os materiais produzidos por eles. A arte da ilustração, que tantas vezes tem sido tratada como coisa secundária, agora passa a ser valorizada da maneira como merece.

Eisner faz referência à memória comum da experiência (cf. EISNER, 1999), explicando que um artista precisa conhecer tanto o efeito das técnicas que utiliza quanto saber quais sensações deseja obter junto ao público que quer atingir. Daí se explica o rigor com que Dickens e seus editores consideravam os efeitos produzidos por cada uma das gravuras utilizadas para ilustrar os romances. A ilustração é parte integrante da obra, comunica utilizando outros meios que não os verbais. Segundo Eisner, a compreensão de uma imagem requer uma comunidade de experiência. É preciso que se desenvolva uma interação, pois o artista evoca imagens armazenadas na memória inconsciente de ambas as partes. O sucesso ou o fracasso da empreitada depende da facilidade com que o leitor/receptor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. São duas as habilidades que Eisner cita como importantes para que o artista consiga fazer com que sua mensagem seja compreendida: a competência da representação e a

universalidade da forma escolhida. O estilo e a adequação da técnica seriam acessórios da imagem e do que ela está indicando.

Em certo sentido, a análise e a interpretação de uma obra de arte são processos tão pessoais e criativos quanto a obra em si. Busca-se, com base em indícios e fatos, substanciar o que é em última instância uma impressão, um desconforto estético. Ler é recriar. De modo que o exercício de interpretação que foi aqui realizado é mais uma proposta de leitura do que uma assertiva sobre o real significado das imagens em questão. Todo esforço crítico descamba numa impressão pessoal do **objeto tratado. Todo crítico é um “palpiteiro”, e isso faz a beleza** do jogo. É precisamente essa qualidade pessoal que faz com que a crítica seja meritória, e a obra de arte inesgotável – dois olhares sobre o mesmo objeto resultam em duas perspectivas distintas. E é disso que tratam o contraste entre as duas pinturas e as considerações sobre a vida e a morte do autor.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland et alii. *Poétique du récit*. Paris: Gallimard, 1977.

BARTHES, Roland. “A morte do autor” (1968). Tradução de Mario Laranjeira. In: *O rumor da língua*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **“To write: an intransitive verb?” (1967).** In: **MACKSAY, R.; DONATO, E. (Orgs.)** *The structuralist controversy*. In: Congresso *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, 1, 1967. Johns Hopkins University. Anais. Edição comemorativa dos 40 anos do evento. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

BILLS, Mark. (Ed.) *Dickens and the artists*. New Haven: Yale University Press, 2012.

BURGESS, Anthony. *English literature*. London: Longman, 1970.

BUSS, Robert William. *Dickens' dream*. 1875. Pintura inacabada, óleo sobre tela. 53,3 x 89,5 cm. Londres: Charles Dickens Museum. Disponível em: <http://content.ngv.vic.gov.au/col-images/api/EPUB000015/1280>. Acesso em 17/06/2016.

CHAUCER, Geoffrey. *Contos da Cantuária*. (1478) Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin/Cia. das Letras, 2013.

DICKENS, Charles. *Our mutual friend*. (1865) Posneck: Everyman, 1994. _____ . *The mystery of Edwin Drood*. (1870) New York: Everyman, 2004.

_____ . *The Pickwick papers*. (1837) Harmondsworth: Penguin, 1978.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. Tradução de Leandro Luigi. São Paulo: Devir, 2005.

_____ . *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIOT, T. S. *The waste land*. (1922) Nova York: Norton, 2012.

FILDES, Samuel Luke. *The empty chair*. 1870. Gravura de aquarela sobre papel. 90,5 x 72,5 cm. The Free Library of Philadelphia. Disponível em: <http://www.victorianweb.org/painting/fildes/drawings/7.html>. Acesso em: 17/06/2016.

_____ . *The [other] empty chair*. Gravura de aquarela. In: *The Graphic*, 1870. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Samuel_Luke_Fildes. Acesso em 03/09/2016.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. (1927) Londres: Penguin, 2005.

GOTT, Ted. 'Robert Buss, 'The monopolist' and Charles Dickens.' In: *National Gallery of Victoria Art Journal*. N. 50. Disponível em: <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/robert-buss-the-monopolist-and-charles-dickens/>. Acesso: 15/11/2015.

HEDOTHEPOLICE. Webpage do escritor T. S. Eliot. Disponível no endereço: <http://hedothepolice.org/about/title.html>. Acesso: 21/08/2016.

JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*. (1916) Editado por John Paul Riquelme. York: Norton, 1994.

_____. *Dubliners*. (1914) Editado por Margot Norris. Nova York: Norton, 2006.

McCLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos*. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3.ed.. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SMITH, Grahame. "Dickens and critical theory". [The Victorian Web]

Disponível no endereço

<http://www.victorianweb.org/authors/dickens/turkey/turlit09.html>.

Acesso em 07/05/2016.

TOMALIN, Claire. *Charles Dickens: a life*. London: Viking, 2011.

VAN GOGH, Vincent. *A cadeira de Van Gogh com cachimbo*. 1888. Óleo sobre tela. 93 x 73,5 cm. National Gallery (Londres). NG3862.

.Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk>. Acesso: 07/08/2016.

VIDAL, Leonardo Pogliã. *O Quixote de Cervantes: estudo comparativo entre o capítulo VIII do Quixote de Cervantes e sua adaptação para os quadrinhos por Will Eisner*. Monografia de Graduação. São Leopoldo: UNISINOS, 2010.
