

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

WILSON FILHO RIBEIRO DE ALMEIDA

O AUTOR EM CENA:
as Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, de Charles Dickens

UBERLÂNDIA

2012

WILSON FILHO RIBEIRO DE ALMEIDA

O AUTOR EM CENA:

as Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, de Charles Dickens

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: 1 – Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

UBERLÂNDIA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A447a Almeida, Wilson Filho Ribeiro de, 1985-
2012 O autor em cena : as leituras públicas de A Christmas Carol, de Charles Dickens. / Wilson Filho Ribeiro de Almeida. - Uberlândia, 2012.
198 f. : il.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1.Literatura - Teses. 2. Literatura inglesa - História e crítica - Teses. 3. Dickens, Charles, 1812-1870 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Literatura - Adaptações - Teses. I. Arantes, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

WILSON FILHO RIBEIRO DE ALMEIDA

O AUTOR EM CENA:

as Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, de Charles Dickens

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teoria Literária.

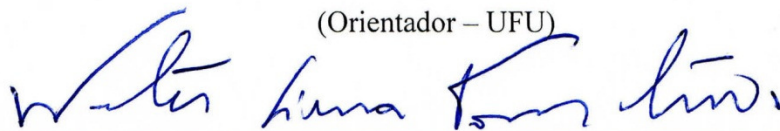
Uberlândia, 29 de Fevereiro de 2012

Banca examinadora:



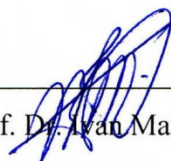
Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

(Orientador – UFU)



Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

(Examinador – UFPR)



Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

(Examinador – UFU)

À minha avó Zélia César da Cunha

Aos meus pais, Wilson e Valda

Às minhas irmãs, Taís e Renata

AGRADECIMENTOS

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelos dez meses de bolsa para pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, pela orientação competente e atenciosa; pela confiança e pelas observações que, sem dúvida, foram essenciais para a realização de meu trabalho; enfim, pela atenção que me prestou desde a primeira vez que o procurei para lhe perguntar se poderia ser meu orientador.

Ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pelas pertinentes indicações apresentadas em meu exame de qualificação e pela ajuda com a revisão das traduções. Agradeço-lhe também a gentileza com que, em Junho de 2008, dispôs-se a ler a vacilante primeira versão de meu projeto de pesquisa, encorajando-me a prosseguir na intenção de cursar o mestrado em Teoria Literária.

À Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, pelos ensinamentos que vieram de forma tão leve e agradável nas duas disciplinas em que fui seu aluno; pelo acompanhamento de meu estágio docência; e por suas valiosas contribuições no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto, cujas considerações apresentadas na banca de defesa da dissertação eu levei em boa conta ao fazer os derradeiros ajustes para a versão final do texto.

Aos professores doutores Eduardo José Tollendal, Maria Ivonete Santos Silva, Dorinha Grossi, Maria do Perpétuo Socorro Calixto, Irley Machado e Leonardo Francisco Soares – de quem fui aluno nas disciplinas do mestrado e que, de algum modo, seja por meio da indicação de textos que me ajudaram na pesquisa, seja pelas aulas sobre literatura, contribuíram para que a dissertação se realizasse a contento.

A Afonso Lana e a Maria José Carvalho, meus antigos professores do curso de Artes Plásticas da UFU e alunos egressos do mestrado em Teoria Literária, aos quais, pedindo conselho, primeiro expus meu intento de cursar esse mestrado em uma área diferente daquela de minha graduação, recebendo, de ambos, a mesma resposta profética: “Você vai gostar.”

A Zélia César da Cunha, minha avó, pela ajuda prestada para que eu realizasse, há dez anos, o curso de inglês, e, posteriormente, o curso de graduação, sem os quais eu não teria feito este mestrado.

A Wilson e Valda Antonieta, meus pais, e a Taís e Renata, minhas irmãs, pelo companheirismo e apoio constantes.

A Deus, origem primeira de todas as coisas.

And these Readings were throughout so conspicuously and so radiantly a success, that even in the recollection of them, now that they are things of the past, it may be said that they have already beneficially influenced, and are still perceptibly advancing, the wider and keener appreciation of the writings themselves. (Charles Kent, 2007, p. 7).

E essas Leituras foram, do começo ao fim, tão visivelmente e tão radiantemente um sucesso, que mesmo em sua rememoração, agora que elas são coisas do passado, pode-se dizer que elas já influenciaram beneficamente, e estão ainda perceptivelmente favorecendo, a mais ampla e mais profunda apreciação dos próprios escritos. (Charles Kent, 2007, p. 7, tradução nossa).

RESUMO

O objeto deste estudo foi a novela *A Christmas Carol*, do escritor inglês Charles Dickens (1812-1870+), em especial o que se refere à sua apresentação nas Leituras Públicas de Dickens, espetáculos em que, no palco, o autor lia trechos de seus livros. O objetivo foi observar o processo de transformação da novela para as performances de Leituras Públicas. Dickens realizou a adaptação do texto para o palco por meio de anotações manuscritas feitas em uma edição impressa do texto original. Esse volume, o qual nomeamos de Roteiro de Leitura, era usado como guia para os ensaios e para as performances. Tivemos acesso ao Roteiro por meio do fac-símile do manuscrito, editado por Philip Collins no livro *A Christmas Carol: the Public Reading Version* (1971). Inicialmente publicada em 1843, a novela *A Christmas Carol* já constava no repertório da primeira Leitura Pública do autor, realizada, em 1853, com o intuito de arrecadar fundos para caridade. Cinco anos mais tarde, Dickens passou a se apresentar profissionalmente, numa carreira que durou doze anos. Seu repertório contou com dezesseis itens, sendo *A Christmas Carol* um dos preferidos do autor e do público. Tal repertório era cuidadosamente adaptado para o palco. Dickens não apenas lia o conteúdo, mas interpretava cada personagem, buscando criar uma variedade de vozes, gestos e emoções. Ao todo, ele se apresentou por volta de 470 vezes, na Inglaterra, na Irlanda, na Escócia, em Paris e nos Estados Unidos. Item mais longo do repertório, *A Christmas Carol* foi lida em não menos que 127 performances, fazendo parte da última Leitura do autor, em 1870. Inicialmente, fizemos uma contextualização histórica das Leituras Públicas de Dickens, procurando entender quais aspectos daquele contexto favoreceram-lhes a boa acolhida e tornaram-lhes possível a realização. Num segundo momento, entendendo o conceito de *performance* de Paul Zumthor, analisamos as Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, observando-as com respeito a dois aspectos: o textual e o performático. Desse modo, procuramos tanto perceber o processo de adaptação do texto, pela análise do manuscrito, quanto formar uma ideia dos aspectos cênicos das Leituras Públicas, por meio de registros de espectadores que as testemunharam.

Palavras-chave: Charles Dickens. Leituras Públicas. *A Christmas Carol*. Performance. Manuscrito.

ABSTRACT

The object of this study was the novelette *A Christmas Carol*, by the English writer Charles Dickens (1812-1870+), specially concerning about its presentation on Dickens' Public Readings, spectacles in which, on stage, the author would read pieces of his books. The objective was to observe the transformation process of the novelette to the Public Reading performances. Dickens adapted the text for stage through manuscript notes on a printed edition of the original text. This volume, named by Philip Collins as prompt-copy and by us, in Portuguese, as *Roteiro de Leitura* (Reading Script), was used as a guide for rehearsals and performances. We had access to the prompt-copy by means of the manuscript facsimile, edited by Philip Collins in the book *A Christmas Carol: the Public Reading Version* (1971). Firstly published in 1843, the novelette *A Christmas Carol* was already on the repertoire of the author's first Public Reading, presented, in 1853, with the intention of collecting funds for charity. Five years later, Dickens began to perform professionally, in a career that lasted twelve years. His repertoire counted with sixteen items, being *A Christmas Carol* one of the most enjoyed by the author and by the public. Such repertoire was carefully adapted for the stage. Dickens not only read the contents, but interpreted each character, seeking to create a variety of voices, gestures and emotions. Altogether, he presented about 470 times, in England, in Ireland, in Scotland, in Paris and in the United States. *A Christmas Carol*, the longest item in the repertoire, was read in no less than 127 performances, being part of the author's last Reading, in 1870. First, we made a historic contextualization of Dickens' Public Readings, seeking to understand which aspects of that context were favorable to their good reception and that made them possible. Then, understanding Paul Zumthor's concept of *performance*, we analyzed *A Christmas Carol*'s Public Readings, observing them with respect to the textual and performance aspects. In this way, we tried both to perceive the adaptation process of the text, through the analyses of the manuscript, and to form an idea about the scenic aspects of the Public Readings, by registers of spectators who witnessed them.

Keywords: Charles Dickens. Public Readings. *A Christmas Carol*. Performance. Manuscript.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Charles Dickens lendo <i>The Chimes</i> , 1844	20
Figura 2 – Charles Dickens como Bobadil, em <i>Every Man in his Humour</i>	66
Figura 3 – Trechos das páginas 6 e 7 do Roteiro de Leitura de <i>A Christmas Carol</i>	87
Figura 4 – Páginas 34 e 35 do Roteiro de Leitura de <i>A Christmas Carol</i>	97
Figura 5 – Páginas 40 e 41 do Roteiro de Leitura de <i>A Christmas Carol</i>	97
Figura 6 – Exemplos de sinais de corte no Roteiro de Leitura	98
Figura 7 – Trecho da página 63 do Roteiro de Leitura de <i>A Christmas Carol</i>	110
Figura 8 – Páginas 18 e 19 do Roteiro de Leitura de <i>A Christmas Carol</i>	122
Figura 9 – Impressões da Leitura de “Sikes and Nancy”	136
Figura 10 – Charles Dickens como ele se apresenta quando está lendo	139
Figura 11 – A última leitura do Sr. Charles Dickens	140
Figura 12 – Encadernação do Roteiro de Leitura de <i>A Christmas Carol</i> : lombada e capa	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. AS LEITURAS PÚBLICAS DE CHARLES DICKENS: TEXTO, LEITURA E CENA	
1.1. Charles Dickens, <i>A Christmas Carol</i> e suas Leituras Públicas	18
1.2. A Leitura Pública como suporte	28
1.3. Os registros das Leituras Públicas de Charles Dickens	39
1.4. Dickens: autoria e público leitor	52
1.5. A experiência teatral de Charles Dickens	62
2. <i>PROMPT-COPY</i> OU “ROTEIRO DE LEITURA” DE <i>A CHRISTMAS CAROL</i>	
2.1. As relações entre texto e espetáculo	76
2.2. <i>A Christmas Carol</i> como Leitura Pública	88
2.3. Marcas de leitura e cena no Roteiro de Leitura de <i>A Christmas Carol</i>	94
2.4. Alterações da narrativa no processo de adaptação do texto	103
2.5. As rubricas de entonação e as mudanças de ênfase e ritmo: índices de oralidade no texto	118
3. AS LEITURAS PÚBLICAS DE <i>A CHRISTMAS CAROL</i> : A CENA	
3.1. O conceito de <i>performance</i> de Paul Zumthor	129
3.2. <i>Performances</i> de Charles Dickens	132
3.3. Memória e improviso na composição das Leituras Públicas	149
3.4. <i>A Christmas Carol</i> em cena	157
3.5. As plateias de Charles Dickens	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	192
APÊNDICE A. LEGENDA PARA AS CITAÇÕES DO ROTEIRO DE LEITURA DE <i>A CHRISTMAS CAROL</i>	198

INTRODUÇÃO

Os princípios do caminho que nos conduziu à pesquisa sobre as Leituras Públicas de Charles Dickens remontam a tempos em que nem imaginávamos escrever uma dissertação de mestrado sobre literatura – ou sobre qualquer assunto que seja. Sendo o interesse antigo, anterior a pretensões relativas à carreira universitária, faz-se conveniente apresentar ao leitor alguns pontos daquele caminho, o qual, de certo modo, haveria de ser determinante para a maneira com que procederíamos à pesquisa.

Não fosse esta uma introdução para um trabalho acadêmico, que requer uma linguagem condizente, e confessaríamos simplesmente que foi o nosso amor pela literatura – o qual, desde a adolescência, tem nos levado a perambular por bibliotecas e sebos de livros usados em busca de novos autores desconhecidos ou conhecidos por fama –, confessaríamos que foi esse amor que nos fez encontrar, na prateleira de baixo de uma estante de ferro da biblioteca de Capinópolis, o romance *David Copperfield*, em seus dois volumes encadernados em capa dura verde oliva, que nos aventuramos a levar para casa um dia. Charles Dickens era um nome de certo modo familiar aos nossos olhos de dezesseis anos, e o bom humor da primeira página, na qual David Copperfield narra o dia de seu nascimento, motivou-nos a percorrer as outras mil páginas que se seguiram.

Porém as bibliotecas de Capinópolis eram desprovidas de outras obras daquele romancista. Somente três anos mais tarde, quando estudávamos no segundo ano do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, foi que encontramos, à nossa disposição, outros livros do autor inglês, na biblioteca do Campus Santa Mônica. Dentre todos, o que mais chamou atenção foi um volume de capa dura em tecido vermelho, cujas páginas estavam repletas de rabiscos, os quais uma rápida consulta à introdução nos informou tratarem-se de traços que haviam sido manuscritos pelo próprio autor.

O livro *A Christmas Carol: the Public Reading Version: a Facsimile of the Author's Prompt-copy*, editado por Philip Collins em 1971, trazia o fac-símile do Roteiro de Leitura usado por Charles Dickens em suas Leituras Públicas, das quais já possuíamos algum conhecimento, pois eram um aspecto costumeiramente citado nas biografias e comentários sobre a carreira do autor – embora poucas vezes ganhassem mais que simples referência.

Em determinado momento de sua carreira, quando era já um romancista famoso, Dickens empreendeu grande número de Leituras Públicas, primeiro, em eventos beneficentes, depois, em espetáculos profissionais. Escolhia episódios de seus romances já publicados, além

de alguns contos e novelas, e os adaptava de modo a se adequarem à leitura dramática. Sozinho no palco, o autor não se limitava a ler simplesmente o conteúdo adaptado, mas interpretava cada personagem em suas peculiaridades, transferindo a caracterização da narrativa para sua interpretação oral e gestual.

O livro editado por Philip Collins disponibilizava ao leitor a versão das Leituras Públicas da novela *A Christmas Carol*. Mais que isso: possibilitava, também, que se observassem vestígios do processo de adaptação do texto: que se percebessem as alterações de palavras, os trechos cancelados, as indicações de interpretação, os acréscimos de frases que não estavam no original. Dada a nossa própria aspiração artística, despertou-nos grande interesse esta sensação de estar, de alguma forma, como que olhando por sobre os ombros do escritor na prática de seu ofício; esta oportunidade de poder conhecer a letra do autor e admirar, mesmo que por fotocópia, o movimento de sua mão registrado no papel. Despertava não menor interesse o carisma daquele artista do século XIX, que havia resolvido levar pessoalmente suas histórias aos leitores, arrastando multidões para os teatros em todos os lugares por onde passou.

Em vista das inúmeras adaptações e releituras de *A Christmas Carol* para o cinema, para a televisão e para os desenhos animados, não éramos totalmente alheios àquela famosa história de Natal de Charles Dickens, embora nunca tivéssemos lido a novela antes de encontrar a edição de Philip Collins. Todavia, era um conhecimento muito superficial, pois viera apenas de uma adaptação em história em quadrinhos do Sonic – o porco-espinho azul, personagem dos videogames – e de um pequeno trecho de um filme com Albert Finney. Portanto, o primeiro contato direto que tivemos com a história de *A Christmas Carol* foi por meio daquele livro em inglês, cheio das correções manuscritas pela pena do autor.

Alguns anos depois, após concluirmos a graduação em Artes Plásticas, decidimos aliar o interesse pela literatura à nossa trajetória universitária e prestar o processo de seleção para o curso de Mestrado em Teoria Literária da UFU. Mas, apesar de ser um interesse de longa data, a única relação que tivéramos com a literatura no âmbito acadêmico havia sido as aulas de Dramaturgia, Literatura Dramática e Crítica Teatral, que frequentáramos no curso de Artes Cênicas como disciplinas optativas. Então, a fim de adentrarmos com maior segurança na pesquisa em Teoria Literária, procuramos um tema que se relacionasse ao teatro. Naturalmente, vieram à lembrança as Leituras Públicas de Charles Dickens e aquela edição do fac-símile do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*.

Nossa primeira hipótese foi a de considerar o Roteiro de Leitura como uma peça de teatro em potencial, que, passando pelo trabalho de um organizador, poderia ser levada para

os palcos por uma companhia de atores, revelando, assim, uma versão de *A Christmas Carol* para o teatro adaptada pelo próprio autor. Depois de algum tempo, essa hipótese mostrou-se de certo modo infundada. Mesmo que as alterações de Charles Dickens tenham aumentado a dramaticidade da novela, a narrativa ainda continuava sendo um elemento fundamental.

Ademais, a complexidade das intervenções manuscritas do autor apontava antes para a possibilidade de se estudar o Roteiro de Leitura como uma obra em progresso – e não como uma versão acabada. Isso porque, de fato, Dickens não chegou a estabelecer uma versão final do texto. Ele estava sempre trabalhando no sentido de melhorar sua adaptação, durante o período de dezesseis anos em que apresentou Leituras Públicas de *A Christmas Carol*. A cada espetáculo, poderiam surgir variações improvisadas, muitas das quais, depois, eram integradas ao Roteiro de Leitura. Além disso, Dickens poderia adequar o texto do Roteiro de acordo com a ocasião: por exemplo, havia trechos que poderiam ser lidos ou omitidos, dependendo do tempo planejado para uma Leitura específica.

Então, chegamos ao objetivo de observar as transformações da novela no processo de transposição para as Leituras Públicas, nas quais o texto passou a ser aliado a elementos teatrais, resultando, assim, numa obra artística diferente. Procuraremos entender como as características do novo suporte para o qual o texto foi adaptado foram determinantes para as alterações que o autor operou no texto. Igualmente, buscaremos perceber como se dava a relação entre texto e espetáculo e, ainda, formar uma ideia de como eram as performances de Charles Dickens.

Ao contrário do que talvez possa parecer a quem leia superficialmente a informação de que Dickens deu Leituras Públicas de suas obras, tais Leituras não eram somente simples passatempos de fim de semana, aos quais o autor se dedicasse esporadicamente nas horas livres ou em certas ocasiões especiais. Não. Veremos que, na verdade, essas apresentações em pouco tempo ganharam um caráter profissional, passando a ocupar uma posição de destaque, embora ainda secundária, nas atividades artísticas de Dickens, que as encarava com a mesma seriedade com que lidava com seu trabalho de romancista.

Portanto, dirigir a atenção para as Leituras Públicas de Charles Dickens é de significativa importância para as pesquisas sobre o autor, pois elas foram um aspecto considerável de sua carreira: a contar desde os primeiros espetáculos beneficentes, ele se apresentou por volta de 470 vezes, não só na Inglaterra, mas também na Irlanda, na Escócia, na França e nos Estados Unidos. Dickens despendia grande trabalho e cuidado na preparação das Leituras, consciente de que deveria desenvolver adequações que valorizassem seus

escritos naquele suporte. Além disso, aliava a literatura a outros elementos artísticos, de modo a se apresentar ao público tanto na qualidade de autor quanto na de “ator”.

Existem alguns livros que tratam, de modo geral, da relação de Dickens com o teatro. Em 1888 T. Edgar Pemberton lançou, em Londres, *Charles Dickens and the Stage: a Record of his Connection with the Drama as Playwright, Actor and Critic*. Em 1910 foi editado, também em Londres, *Dickens and the Drama: Being an Account of Charles Dickens's Connection with the Stage and the Stage's Connection with Him*, de S. J. Adair Fitz-Gerald. Em 1922 surgiu *Mr. Dickens Goes to the Play*, de Alexander Woollcott, editado em Nova York e em Londres. Ainda sobre o teatro na vida e na obra do autor inglês, J. B. Van Amerongen escreveu *The Actor in Dickens: a Study of the Histrionic and Dramatic Elements in the Novelist's Life and Works*, publicado em Nova York no ano de 1926.

Esses trabalhos têm por assunto a dramaturgia de Dickens; as referências teatrais que aparecem em seus romances, discursos e cartas; as peças amadoras nas quais atuou, além de ter participado da montagem; o seu desempenho como ator. Naturalmente, tratando-se da relação de Dickens com os palcos, as Leituras Públicas não foram ignoradas, embora não tenham sido nem o único e nem o principal objeto de atenção desses livros.

Especificamente sobre as Leituras Públicas de Charles Dickens, três autores da época, que presenciaram muitas performances do romancista, registraram suas impressões em livros. Em 1868 a crítica e escritora Kate Field publicou, em Boston, *Pen Photographs of Charles Dickens's Readings: Taken from Life*, a respeito das apresentações de Dickens nos Estados Unidos. Em 1872 Charles Kent publicou *Charles Dickens as a Reader*, editado em Londres e na Filadélfia. O livro de Kent foi a primeira obra a apresentar um resumo histórico completo da carreira de Leituras Públicas do autor. Em 1885 apareceu o livro *Charles Dickens as I Knew Him: the Story of the Reading Tours in Great Britain and America (1866-1870)*, escrito por George Dolby, que havia sido empresário de Dickens em suas três últimas turnês. Vale ainda mencionar que John Forster dedicou às Leituras Públicas seis capítulos da biografia *Life of Charles Dickens*, publicada em 1872-1874.

Dos textos críticos posteriores, além dos estudos de Philip Collins para a edição de 1971 do fac-símile de *A Christmas Carol*, para o volume *Charles Dickens: the Public Readings*, de 1975, e para *Sikes and Nancy and other Public Readings*, de 1983, contam-se dois livros de Raymond Fitzsimons, ambos de 1970: *Garish Lights: the Public Reading Tours of Charles Dickens*, publicado em Nova York; e *The Charles Dickens Show: an Account of his Public Readings 1858-1870*, publicado em Londres. Por fim, de autoria do Professor

Malcolm Andrews, atual editor do periódico *The Dickensian*¹, um livro importante foi lançado em Oxford no ano de 2006: *Charles Dickens and His Performing Selves: Dickens and the Public Readings*.

Assim, considerando-se a extensa bibliografia existente sobre Charles Dickens², pode-se entender que é muito pequeno o número de publicações a respeito das atividades teatrais do autor; menor ainda o das que tratam particularmente das Leituras Públicas.

De estudos acadêmicos, encontramos apenas a tese de Valentina Totonelli, *Da 72 a 124: Dickens, Sikes, Nancy*; da Università degli Studi della Tuscia, Itália. Escrita parte em italiano e parte em inglês, a tese, que data de 2006-2007, traz uma comparação entre o texto da Leitura Pública de *Sikes and Nancy* e o texto original, conforme se encontra no romance *Oliver Twist*.

No Brasil, de acordo com a pesquisa que fizemos, não há nenhuma publicação ou estudo – salvo o nosso próprio – que trate das Leituras Públicas de Charles Dickens. Tampouco existe algo acerca de suas atividades ligadas ao teatro. Além disso, nenhum dos livros citados acima foi traduzido para o português. Esse é um dos motivos porque apresentaremos detalhadamente a carreira de Leituras Públicas e a experiência teatral de Dickens.

Em relação à relevância da obra específica que escolhemos para estudar, *A Christmas Carol* era uma das atrações principais dos espetáculos, sendo a Leitura preferida do público e uma das preferidas do autor. Era o item mais longo e mais constante do repertório, além de ser o item que foi apresentado mais vezes, tendo permanecido no repertório desde o início até o final das atividades de Dickens como Leitor Público: ele apresentou *A Christmas Carol* na Leitura de estreia, em 1853, e na Leitura de despedida, em 1870. Além disso, trata-se, até hoje, de uma das histórias mais conhecidas do escritor, possuindo grande número de adaptações e releituras.³

¹ Periódico da *Dickens Fellowship*, associação mundial de interessados na vida e na obra de Charles Dickens, fundada em 1902. O periódico *The Dickensian*, criado em 1905, é publicado três vezes por ano, reunindo artigos sobre o autor. Fonte: < <http://www.dickensfellowship.org/dickensian> > Acesso em: 02 jan. 2012.

² Conferir lista da bibliografia sobre Charles Dickens em: < <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Biblio.html> > Acesso em: 31 dez. 2011.

³ Sobre as adaptações de *A Christmas Carol* para o cinema e para a televisão, ver o livro *A Christmas Carol and its Adaptations* (2000), de Fred Guida. Existem, ainda, adaptações para o teatro, o rádio, as histórias em quadrinhos, os desenhos animados, além de paródias, continuações e releituras. A esse respeito, vale conferir a lista disponível na Wikipedia: < http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_A_Christmas_Carol_adaptations >. Acesso em: 03 jan. 2012. Digno de nota é que há três espetáculos teatrais da primeira década do século XXI que se relacionam mais de perto com a presente pesquisa, pois se baseiam no texto adaptado por Charles Dickens para as Leituras Públicas. Nesses espetáculos, os atores interpretam o próprio Charles Dickens no ato de contar ao público sua história de Natal: O primeiro é *The Dickens!*, com o ator David Huston, que vem sendo apresentado

Em primeiro lugar, no capítulo “As Leituras Públicas de Charles Dickens: texto, leitura e cena”, faremos uma contextualização histórica de Charles Dickens, sobretudo o que se refere à sua carreira de Leituras Públicas. Os principais autores que nos servirão de fonte serão Charles Kent (2007), John Forster (2008), Kate Field (1871), Amerongen (1969) e Philip Collins (1971).

Procuraremos, ainda, entender que aspectos do sistema literário inglês do século XIX tornaram possíveis os espetáculos de Dickens e favoreceram-lhes a boa recepção do público. Para isso, servirão de base os estudos de Richard Sennett (1988), Ian Watt (1990) e Daniel Puglia (2005).

Num segundo momento, analisaremos as Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, observando-as com respeito a dois aspectos: os elementos textuais e os elementos teatrais. No capítulo “*Prompt-copy* ou ‘Roteiro de Leitura’ de *A Christmas Carol*”, observaremos no manuscrito os indícios do processo de adaptação do texto, procurando entender de que modo a mudança de suporte orientou as alterações feitas pelo autor. Também buscaremos perceber como se dava a relação entre o texto e os espetáculos, pelo exame de índices textuais que apontam para a oralidade da transmissão.

A introdução e as notas de Philip Collins para a edição do Roteiro de Leitura serão fundamentais para esse estudo. Na introdução, Collins traça um histórico das Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, indicando algumas transformações por que passou o texto ao longo dos quase dezessete anos em que foi representado. Além disso, suas notas esclarecem as anotações, cortes, acréscimos, substituições de palavras e indicações cênicas do autor, e trazem citações de jornalistas da época, que ajudam a compreender como se dava a relação entre o texto e a performance.

O exame do texto do Roteiro de Leitura também será embasado pelas considerações sobre a rubrica presentes no livro *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*: a

desde 2001 – esse espetáculo, na verdade, possui três programas de setenta minutos e um programa de duas horas, contando, ao todo, com sete dos itens de Leitura de Dickens.

Fonte: < <http://www.davidhouston.net/page4.html> >. Acesso em: 03 jan. 2012.

O segundo espetáculo é *Charles Dickens's A Christmas Carol*, de 2005, com o ator Greg Oliver Bodine.

Fonte: < <http://www.xmascarol.net/theplay.htm> >. Acesso em: 03 jan. 2012.

O terceiro é *A Christmas Carol... as told by Charles Dickens*, com o ator John Huston. Esse é o espetáculo que mais se aproxima das Leituras de Dickens, no que se refere ao figurino, ao cenário e aos acessórios.

Fonte: < <http://royalcityrag.wordpress.com/2010/12/03/coming-up-on-royal-city-rag-celebrate-the-season-part-1/> >. Acesso em: 03 jan. 2012.

Além desses três artistas, deve-se mencionar ainda mais outro ator: Gerald Dickens, tataraneto do escritor inglês. Em 1993, Gerald criou um espetáculo solo baseado nas Leituras de *A Christmas Carol* feitas por seu tataravô na década de 1860. Desde então, Gerald tem apresentado também outros itens do repertório de Charles Dickens. Neste ano de 2012, em que se está comemorando o bicentenário do autor inglês, Gerald tem performances agendadas para todos os meses do ano.

Fonte: < <http://www.geralddickens.com/biography.htm> >. Acesso em: 06 mar. 2012.

rubrica como poética da cena (1999), de Luiz Fernando Ramos, e pelos ensaios do livro *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)* (2002), de Roger Chartier. O livro *Da cena em cena: ensaios de teatro* (2001), de Jacó Guinsburg, fornecerá esclarecimentos tanto sobre o texto quanto sobre os elementos teatrais.

No capítulo “As Leituras Públicas de *A Christmas Carol*: a cena”, o desempenho de Charles Dickens nos palcos será considerado a partir, principalmente, do conceito de *performance*, conforme desenvolvido por Paul Zumthor nos livros *A letra e a voz* (1993), *Introdução à poesia oral* (1997) e *Performance, Recepção, Leitura* (2000). Por meio das considerações de Philip Collins e, sobretudo, por meio dos testemunhos de Charles Kent, John Forster, Kate Field, Mark Twain e Rowland Hill, apresentaremos uma ideia de como eram os espetáculos de Dickens, de modo a conseguir compreender a maneira com que o texto adaptado era levado aos palcos.

1. AS LEITURAS PÚBLICAS DE CHARLES DICKENS: TEXTO, LEITURA E CENA

1.1. Charles Dickens, *A Christmas Carol* e suas Leituras Públicas

O autor inglês Charles Dickens nasceu em 07 de fevereiro de 1812, na cidade de Portsmouth. Segundo de oito filhos de John Dickens, Charles mudou-se com a família diversas vezes pelo interior da Inglaterra até fixar-se em Londres, em 1823. Aos doze anos, quando o pai foi preso por insolvência, Charles Dickens já trabalhava rotulando frascos numa fábrica de graxa para calçados. As dificuldades financeiras por que passou durante a infância influenciaram seu trabalho posterior como romancista: muitas vezes sua obra tem como tema a infância desafortunada e a denúncia de injustiças sociais.

Dickens iniciou a carreira de escritor aos vinte anos, na função de jornalista. Durante o dia, ele era repórter do Parlamento; à noite, elaborava crônicas que descreviam a vida londrina. Aos vinte e um anos, ele publicou alguns desses textos em revistas, sob o pseudônimo de *Boz*. Três anos mais tarde, aqueles escritos foram reunidos em um livro, intitulado *Sketches by Boz*, cujo sucesso chamou a atenção dos editores Chapman & Hall, que lhe encomendaram uma série de histórias, tendo como assunto os esportistas desenhados pelo artista Robert Seymour.

Os primeiros fascículos não foram muito populares, o que iria mudar depois da escolha de um novo ilustrador, em razão do suicídio de Seymour. O novo desenhista escolhido foi Hablot Knight Brown, que adotou o pseudônimo de *Phiz*. Em pouco tempo, as publicações tornaram-se um “fenômeno de público”. Esse trabalho foi o primeiro romance do autor, *Pickwick Papers*, escrito em 1836-1837 e, logo depois, publicado em livro. (CALDER, 1985, p. 7-10; WALL, 2003, p. vii).

Em 1843, época em que estava escrevendo *Martin Chuzzlewit*, seu sexto romance, Charles Dickens publicou *A Christmas Carol*⁴, primeira obra de uma bem sucedida série de “livros de Natal”. Publicado em 17 de dezembro, o livro já havia vendido mais de 5000 cópias na véspera de Natal, no que os editores, Chapman & Hall, planejaram a primeira de uma sequência de reimpressões. (SLATER, 2003, p. xi).

⁴ Nas traduções em português, *A Christmas Carol* recebe, no mínimo, cinco títulos diferentes: *Canção de Natal*, *Um Conto de Natal*, *Cântico de Natal*, *Uma Aventura de Natal*, *O Natal do Senhor Scrooge*

Conforme notou John Butt, essa novela foi um pouco baseada em *The Story of the Goblins Who Stole a Sexton*, que é a primeira história de Natal escrita por Dickens. (SLATER, 2003, p. xvi). Originalmente publicada em dezembro de 1836, no décimo número mensal de *Pickwick Papers*, *The Story of the Goblins Who Stole a Sexton* é o capítulo 29 do romance, e consiste na história de Gabriel Grub, um coveiro intratável e mal-humorado que se regenera após receber, na véspera de Natal, uma lição de um bando de duendes que o surpreendem no cemitério.

Dividida em cinco capítulos, nomeados pelo autor de “estrofes”, *A Christmas Carol* também tem início na tarde da véspera de Natal e conta a história de Ebenezer Scrooge, antipático e avarento dono de um escritório de contabilidade em Londres, cujo sócio, Jacob Marley, morreu há exatamente sete anos. O mau humor de Scrooge contrasta com os ânimos natalinos de seu sobrinho, que aparece no escritório para lhe desejar um feliz Natal e para convidá-lo para jantar; de dois cavalheiros que lhe pedem contribuições para caridade; e de seu empregado, Bob Cratchit. À noite, Scrooge recebe em casa a aparição do fantasma de seu falecido sócio, Jacob Marley, o qual, atormentado e penando pelos erros de sua vida egoísta, oferece a Scrooge uma oportunidade de evitar o mesmo destino: durante aquela noite, Scrooge será visitado por três espíritos, que o guiarão em viagens pelo tempo e pelo espaço, resultando em um processo de autoconhecimento que o levará a uma reforma moral.

Pouco antes da publicação de *A Christmas Carol*, Dickens fez uma leitura desse livro de Natal para um pequeno grupo de amigos, que se reuniram na casa de John Forster, futuro biógrafo do escritor. Segundo Charles Kent (2007, p. 11)⁵, esta foi a primeira vez que o autor leu um de seus textos para um grupo de pessoas. J. B. Van Amerongen (1969, p. 30) cita outra reunião, ocorrida em 03 de dezembro de 1844, também nos aposentos de Forster, em que Dickens leu para os amigos outra de suas histórias de Natal, *The Chimes*. Há um desenho que registra essa ocasião (figura 1), feito por Daniel Maclise, artista que desenhou e pintou alguns retratos de Dickens, e que também era seu amigo. A plateia é composta por dez homens, entre eles Forster e o escritor Carlyle. Essa leitura foi seguida por outra, em 05 de dezembro.

⁵ O livro *Charles Dickens as a Reader*, de Charles Kent, que usamos como fonte, está em formato eletrônico. Para facilitar a localização, no texto de Kent, das informações aqui referidas, usaremos a numeração de páginas do texto impresso a partir do endereço da internet, numeração que vai da página 1 à 52.

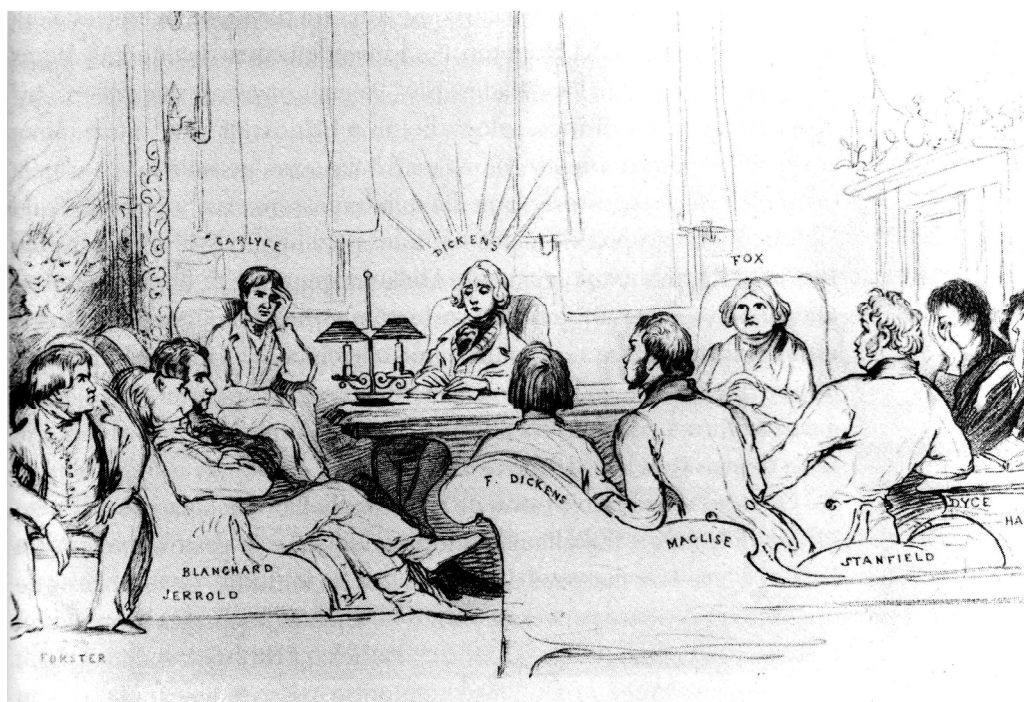


Figura 1: “Charles Dickens lendo *The Chimes*, 1844.” Litografia a partir do esboço de Daniel Maclise. Fonte: MANGUEL, 2002, p. 289.

Segundo Amerongen, o escritor parece ter continuado com o hábito de ler para os amigos esboços e passagens de livros ainda não publicados até quase o fim da vida. Por exemplo, em Paris, enquanto posava para Ary Scheffer, que pintava seu retrato, Dickens leu *The Cricket on the Hearth* para cerca de dezesseis pessoas, incluindo “algumas que disseram saber inglês”, embora sem conseguir convencer disso o autor. (AMERONGEN, 1969, p. 31).

Em uma carta de 1846, comentando a leitura que fizera do primeiro número do romance *Dombey and Son* para alguns amigos, Dickens escreveu a Forster:

Eu estava pensando outro dia que nestes dias de conferências e leituras, uma grande quantidade de dinheiro possivelmente poderia ser feita (se isto não fosse algo indigno) por alguém que fizesse Leituras de seus próprios livros. Seria uma coisa *curiosa*. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 284, tradução nossa).⁶

No entanto, levaria ainda mais de dez anos para que Dickens colocasse em prática essa ideia de ganhar dinheiro, deixando de encará-la como “algo indigno”.

⁶ "I was thinking the other day that in these days of lecturings and readings, a great deal of money might possibly be made (if it were not infra dig) by one's having Readings of one's own books. It would be an *odd* thing.". (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 284). Ver também: AMERONGEN, 1969, p. 30.

Em 27 de dezembro de 1853, na cidade inglesa de Birmingham,⁷ Charles Dickens deu sua primeira *Leitura Pública*⁸, com o propósito de arrecadar fundos para o projeto de um novo instituto literário e científico da região. Durante mais de três horas, Dickens leu *A Christmas Carol* para um auditório de pelo menos duas mil pessoas. Dois dias depois, ele apresentou outra história de Natal, *The Cricket on the Hearth*, e voltou a ler *A Christmas Carol* em 30 de dezembro. Essas três Leituras adicionaram considerável quantia aos cofres do instituto. (KENT, 2007, p. 11-12).

Nos anos seguintes, Dickens apresentou algo em torno de outras dez Leituras para fins beneficentes, geralmente na época do Natal, sendo *A Christmas Carol* um item constante: Dickens leu esse livro em Sheffield, a 22 de dezembro de 1855, e em Chatham, a 27 de dezembro de 1857, ambas as Leituras em benefício do Instituto dos Mecânicos de cada uma das mencionadas cidades. Em Chatham, Dickens faria ainda mais cinco Leituras em prol daquela instituição, experimentando trechos de outros livros, como *David Copperfield* e *Nicholas Nickleby*, terminando com nova Leitura de *A Christmas Carol*, em 19 de dezembro de 1865. (KENT, 2007, p. 12-13).

A primeira Leitura em Londres aconteceu em 30 de junho de 1857. O escritor Douglas Jerrold havia morrido no início do mês. Alguns autores, que haviam sido mais intimamente associados a ele em sua carreira literária, organizaram, em sua homenagem, bem como em ajuda à família, uma série de entretenimentos, entre os quais uma Leitura de Dickens, que, de acordo com Kent (2007, p. 13), foi um “maravilhoso sucesso” financeiro. Se a primeira Leitura de *A Christmas Carol* nas províncias havia durado três horas, sua primeira Leitura em

⁷ Há controvérsias sobre o local da primeira Leitura Pública de Dickens; Peterborough e Chatham são cidades que reivindicam essa honra. Porém Charles Kent afirma ter sido em Birmingham e, segundo Amerongen (1969, p. 31), essa é a informação geralmente aceita.

⁸ Usaremos a expressão *Leitura Pública* com base no termo *public reading*, usado por Philip Collins. Também no século XIX chamavam as apresentações de Charles Dickens de *Public Readings*, ou, simplesmente, *Readings*, como em geral o fazem Charles Kent e John Forster. O sentido desse termo é próximo ao que se chamaria, no século XX, de *leitura dramática*, que, segundo Patrice Pavis, é “um gênero intermediário entre a leitura de um texto por um ou vários atores e a espacialização ou encenação de um texto”, podendo utilizar alternadamente os dois métodos. (PAVIS, 1999, p. 228). Portanto, *Leitura Pública* é uma especificidade do termo *espetáculo*, que tem caráter mais genérico e pode se referir não só à “parte visível” de uma peça de teatro (representação), como também “a todas as formas de artes da representação (dança, ópera, cinema, mímica, circo, etc.) e a outras atividades que implicam uma participação do público (esportes, ritos, cultos, interações sociais) [...]” (PAVIS, 1999, p. 141). Sempre que usarmos o termo *espetáculo* será com esse significado genérico, ou seja, como sinônimo de “apresentação artística”. Entenderemos as Leituras Públicas de Dickens como sendo constituídas por elementos teatrais, mas sem confundi-las com o teatro em si. Outro termo que usaremos para se referir às Leituras de Dickens será *performance*. Entenderemos a noção de *performance* a partir do conceito de Paul Zumthor, o qual diz respeito ao corpo e sua relação com o espaço, e que será comentado ao longo da dissertação, especialmente no terceiro capítulo. Não se deve confundir esse conceito com o uso específico que se faz da palavra *performance* relativo às artes do século XX, sobretudo às artes visuais.

Londres foi diminuída em trinta minutos: começou às 20h00 e terminou às 22h30, com cinco minutos de intervalo no meio.

Para Charles Kent, foi nessa ocasião que Dickens reconheceu a possibilidade de, com boa razão, fazer algo melhor do que sua primeira intenção de desistir completamente dessas Leituras, encaradas como simplesmente exaustivas e sem remuneração. Ele começou a perceber que de modo algum a dignidade de sua posição de autor seria rebaixada por aparecer assim, em várias partes do Reino Unido, na competência de Leitor Público, diante de multidões de seus compatriotas. Isso seria, na verdade, uma gratificação para si mesmo como artista, e também para seus ouvintes, que o apreciariam em dois aspectos de sua arte, “como Autor e como Leitor”.

Ele percebeu claro o suficiente, portanto, que seu trabalho naquelas capacidades associadas eram perfeitamente compatíveis; que, em outras palavras, ele poderia, se assim o quisesse, muito razoavelmente aceitar as obrigações como Leitor que cresciam sobre ele, como estando entre suas ocupações legítimas. (KENT, 2007, p. 14, tradução nossa).⁹

Amerongen (1969, p. 31) informa que, nessa época, Dickens recebia cerca de vinte cartas por semana, perguntando o preço que ele cobraria para dar uma Leitura. O autor ainda fez mais duas Leituras beneficentes de *A Christmas Carol*: em dezembro de 1857, em Conventry; e em 26 de março de 1858, no *Music Hall* de Edimburgo, para membros do Instituto Filosófico.

Um mês depois, Charles Dickens deu sua primeira Leitura Pública como profissional, iniciando uma carreira bem sucedida que duraria doze anos. (KENT, 2007, p. 13-14). Nessas apresentações, no palco, o autor lia para a plateia trechos de seus livros já publicados. Além de alguns contos, ele escolhia episódios dramáticos de suas novelas e romances, como o assassinato de Nancy, em *Oliver Twist*, ou a tempestade na qual morre Steerforth, em *David Copperfield*. Seu repertório contou com dezesseis itens ao todo:

- 1 - *A Christmas Carol* – novela; primeiro da série de cinco livros de Natal.
- 2 - *The Trial from Pickwick*: – capítulo 34 do romance *Pickwick Papers*; episódio do julgamento do Sr. Pickwick.
- 3 - *David Copperfield* – seleção de seis capítulos do romance *David Copperfield*.
- 4 - *The Cricket on the Hearth* – novela; terceiro dos cinco livros de Natal.
- 5 - *Nicholas Nickleby* – trechos do romance *Nicholas Nickleby*.
- 6 - *Bob Sawyer's Party* – outro episódio de *Pickwick Papers*.
- 7 - *The Chimes* – novela, segundo dos cinco livros de Natal.

⁹ “He perceived clearly enough, therefore, that his labours in those associated capacities were perfectly compatible; that, in other words, he might, if he so pleased, quite reasonably accept the duties evolving upon him as a Reader, as among his legitimate avocations.” (KENT, 2007, p. 14).

- 8 - *The Story of Little Dombey* – trecho do romance *Dombey and Son*.
- 9 - *Mr. Chops, the Dwarf* – conto; de acordo com Kent (2007, p. 36), era o item mais curto.
- 10 - *The poor Traveller* – conto.
- 11 - *Mrs. Gamp* – trecho do romance *Martin Chuzzlewit*.
- 12 - *Boots at the Holly Tree Inn* – conto.
- 13 - *Barbox Brothers* – conto; Kent (2007, p. 42) informa que foi lido poucas vezes.
- 14 - *The Boy at Mugby* – conto; história de Natal.
- 15 - *Doctor Marigold* – conto; história de Natal.
- 16 - *Sikes and Nancy* – episódio do assassinato de Nancy, do romance *Oliver Twist*.

Além desses, outros quatro textos foram preparados e impressos, mas nunca foram apresentados: *Mrs. Lirriper*; *The Haunted Man*; *The Prisoner of the Bastile* e um episódio de *Great Expectations*. (AMERONGEN, 1969, p. 40-41). Os dois itens mais populares eram *A Christmas Carol*, um dos preferidos do autor, e a cena do julgamento do Sr. Pickwick, os quais geralmente eram apresentados em conjunto no mesmo espetáculo. Tal repertório era adaptado para o palco de forma cuidadosa. O autor não apenas lia o conteúdo, mas interpretava cada personagem, buscando criar uma variedade de vozes, gestos e emoções.

Contando desde a primeira Leitura como amador, Charles Dickens se apresentou por volta de 470 vezes, dividindo-se a carreira profissional em quatro turnês pelas capitais e províncias da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda, e uma turnê nos Estados Unidos. As Leituras Públicas contribuíram para aumentar ainda mais a fortuna e a fama do escritor, embora, por outro lado, também tenham debilitado sobremaneira sua saúde.

A Christmas Carol era o item mais longo do repertório: durava uma hora e meia em sua última e mais reduzida versão. Essa novela foi lida em não menos que 127 apresentações e fez parte da Leitura de despedida, que ocorreu em Londres no ano de 1870, pouco antes da morte do autor. (COLLINS, 1971, p. ix-xxiii; SLATER, 2003, p. xxvi).

A primeira Leitura de Charles Dickens como profissional aconteceu no *St. Martin's Hall* de Londres, em 29 de abril de 1858, uma noite de terça-feira. Se até então ele nunca havia lido em proveito próprio, agora ele o fazia confessadamente, não só nos anúncios impressos do espetáculo como também diretamente para o público. Antes de iniciar a Leitura de *The Cricket on the Hearth*, Dickens dirigiu à plateia um discurso no qual explicava seus objetivos e os motivos que o levaram a se decidir por uma carreira profissional.

Estando habituado a ler ocasionalmente alguns de seus livros mais curtos a várias audiências, “em benefício de uma variedade de bons propósitos”, e a algum custo para ele mesmo, tanto em tempo como em dinheiro, Dickens disse ter se tornado enfim impossível, por qualquer razão, satisfazer às demandas, sempre acumulando. Por isso, ele se viu obrigado

a escolher entre ler, a partir de então, em sua própria causa, como uma de suas “ocupações reconhecidas”, ou não mais ler de jeito nenhum. Não foi difícil decidir-se pela primeira opção; escolha para a qual Dickens apresentou algumas razões:

Primeiramente, eu me convenci de que não envolverá qualquer comprometimento do crédito e da independência da literatura. Segundo, eu há muito tenho tido a opinião, e há muito tenho agido de acordo com a opinião, de que nestes tempos o que quer que traga um homem público e seu público face a face, em termos de confiança e respeito mútuos, é uma coisa boa. (DICKENS apud KENT, 2007, p. 14, tradução nossa).¹⁰

A esta altura, o autor já não encarava como sendo uma indignidade exercer a Leitura Pública como atividade profissional, do modo que parecia encarar quando primeiro teve a ideia. Outros fatores que lhe interessaram foram a chance de ter um contato direto com o público e as possibilidades que poderiam surgir desse encontro. Em uma carta de 1857 ao escritor Edward Bulwer, Dickens escreveu:

Quando eu primeiro comecei esta interpretação de mim mesmo, eu fui encorajado pela esperança de que eu poderia derramar em alguns corações, alguma expressão nova do significado de meus livros, que os tocaria de uma nova maneira. Neste momento esse propósito é tão forte em mim, e tão reais são minhas ficções para mim mesmo, que, depois de centenas de noites, eu chego com um sentimento de perfeito frescor àquela pequena mesa vermelha, e gargalho e choro com meus ouvintes, como se eu nunca tivesse estado lá antes. (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 49, tradução nossa).¹¹

Portanto, ele entendia que, na Leitura Pública, pela união do texto adaptado dos livros ao gesto e à voz, seria possível desenvolver variações no modo como o sentido seria recebido pelo público.

Além disso, a falta de pagamento dos direitos autorais pode ter influenciado sua decisão de começar uma carreira profissional de Leituras. Philip Bolton informa que, já em fevereiro de 1844, isto é, pouco mais de um mês após a publicação do livro, no mínimo oito produções de *A Christmas Carol* já haviam aparecido nos palcos londrinos. (SLATER, 2003, p. xxviii).

Sem receber nenhum lucro por aquelas produções teatrais, adaptadas de seu trabalho, Dickens viu uma oportunidade de aumentar sua renda ao levar, ele mesmo, o tão popular livro

¹⁰ “Firstly, I have satisfied myself that it can involve no possible compromise of the credit and independence of literature. Secondly, I have long held the opinion, and have long acted on the opinion, that in these times whatever brings a public man and his public face to face, on terms of mutual confidence and respect, is a good thing.” (DICKENS apud KENT, 2007, p. 14).

¹¹ “When I first entered upon this interpretation of myself, I was sustained by the hope that I could drop into some hearts, some new expression of the meaning of my books, that would touch them in a new way. To this hour this purpose is so strong in me, and so real are my fictions to myself, that, after hundreds of nights, I come with a feeling of perfect freshness to that little red table, and laugh and cry with my hearers, as if I had never stood there before.” (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 49).

de Natal aos espectadores. O grande sucesso daquela obra no meio impresso, nas adaptações para o teatro, e em suas primeiras Leituras feitas com objetivo filantrópico, deve ter encorajado Charles Dickens a empreender uma carreira profissional.

Após dezesseis Leituras em Londres, que deram início à sua *primeira turnê*, administrada por Arthur Smith, Dickens seguiu em excursão pelas províncias do Reino Unido, durante três meses, apresentando 87 Leituras. De volta a Londres, foram marcadas três Leituras de Natal, novamente no *St. Martin's Hall*, a primeira delas no dia 24 de dezembro de 1858. Em cada ocasião, Dickens leu *A Christmas Carol* e *The Trial from Pickwick* a plateias que “literalmente transbordavam”, deixando “multidões de pretendentes que a cada noite falhavam em obter entrada.” Em consequência disso, outras cinco Leituras foram marcadas, que terminaram em 08 de fevereiro de 1859, completando o total de 111 Leituras da primeira turnê. (KENT, 2007, p. 14-15).

Houve um intervalo de dois anos, período em que o autor esteve escrevendo o romance *Great Expectations*, publicado em números semanais. Uma regra estabelecida por ele, que só seria quebrada nos últimos anos, era nunca dar uma série de Leituras na mesma época em que estivesse escrevendo um romance.

Arthur Smith fez os planos para a *segunda turnê*, que, após sua morte, seria dirigida pelo Sr. Headland. Indo de 28 de outubro de 1861 até 30 de janeiro de 1862, a segunda turnê ficou restrita à Inglaterra, e teve um número menor de apresentações. Desta vez, foram visitadas muitas das principais cidades inglesas que não haviam sido visitadas anteriormente, totalizando 47 espetáculos. De volta a Londres, foram organizados mais dois grupos de Leituras: dez apresentações no *St. James's Hall*, de 13 de março a 27 de junho de 1862; e treze apresentações no *Hanover Square Booms*, de 02 de março a 13 de junho de 1863.

Pouco depois, Dickens foi convidado para dar duas Leituras na Embaixada Britânica em Paris, sendo a renda destinada ao *British Charitable Fund* dessa cidade; o sucesso das duas apresentações fez com que se desse uma terceira Leitura. O público era em parte inglês e em parte francês, e nele estiveram, segundo Kent (2007, p. 15), muitos dos mais talentosos e distintos parisienses.

O escritor voltaria aos palcos somente após um intervalo de quase três anos. Uma firma especializada em organizar diversos tipos de divertimentos públicos, a Messr. Chappell, ofereceu-lhe um contrato, pelo qual a firma assumiria toda a responsabilidade financeira das Leituras. De acordo com a proposta enviada pela Messr. Chappell, e que o autor aceitou, uma “esplêndida quantia” estava garantida a ele como remuneração. Mais tarde, de tempos em

tempos essa quantia seria aumentada. Assim, Dickens ficou livre das responsabilidades administrativas e de supervisão geral. (KENT, 2007, p. 16).

A *terceira turnê* foi planejada pela Messrs. Chappell, sob a supervisão do empresário George Dolby. Pela primeira vez, a turnê através da Inglaterra e da Escócia foi entremeada de Leituras ocasionais em Londres. Uma série de trinta Leituras começou em 10 de abril e terminou em 12 de junho de 1866. Seis meses depois, foi organizada uma série mais longa, também sob organização da Messrs Chappell e sob direção do Sr. Dolby. Apenas desta vez, havendo a primeira série superado muito as expectativas, a remuneração prometida ao escritor foi considerável e voluntariamente aumentada pelos organizadores. De 15 de Janeiro a 13 de maio de 1867 foram dadas cinquenta Leituras, não só pelas cidades da Inglaterra e da Escócia, mas também da Irlanda. Ambas as séries tiveram sua abertura e seu fechamento no *St. James's Hall*, em Londres. (KENT, 2007, p. 16).

A esta altura, Dickens já havia recebido muitas propostas para se apresentar nos Estados Unidos, e ele começou a cogitar a ideia de uma turnê pela América. Porém, desta vez, ele dispensou a Messrs. Chappell e decidiu seguir independentemente, aceitando para si toda a responsabilidade do empreendimento, apenas mantendo o Sr. Dolby como empresário. (KENT, 2007, p. 16).

Foram planejadas oitenta Leituras, mas, de fato, foram dadas exatamente setenta e seis. A *turnê americana* foi inaugurada pela Leitura de *A Christmas Carol* e *The Trial from Pickwick* em Boston, no dia 02 de dezembro de 1867, e encerrada no *Steinway Hall* de Nova York, em 20 de abril de 1868. Durante os cinco meses que esteve nos Estados Unidos, Dickens deu, em média, quatro Leituras por semana, lotando todos os auditórios por onde passou. Kent (2007, p. 17) comenta que as filas para se comprar os ingressos formavam-se horas antes do início das vendas, e que os pretendentes poderiam passar uma noite de inverno inteira, sob granizo e neve, para estar em prontidão quando os guichês de venda abrissem. Mesmo assim, muitos não conseguiam o ingresso desejado. Isso porque, durante toda a temporada, houve o problema de especuladores que conseguiam comprar grandes quantidades de ingressos, para depois revendê-los por preços maiores.

Em média, 1500 pessoas compareciam a cada Leitura. Segundo a estimativa de Charles Kent (2007, p. 17), cerca de 114 mil pessoas ouviram a voz do autor ler para elas “aquilo que elas haviam lido sozinhas anteriormente.” A quantia arrecadada no menor teatro da turnê, em Rochester, chegou a \$2500, enquanto que o maior rendeu mais de \$6000. Tomando uma média de \$3000 por Leitura, Kent conclui que Dickens conseguiu, ao todo, \$228.000 em sua turnê americana.

Mas as fadigas não foram menores e sua saúde sofreu durante os quatro meses de inverno e viagens constantes. Um mês após voltar para casa, foi anunciado o encerramento definitivo de sua carreira de Leitor Público. Novamente, a firma Messrs. Chappell foi intermediária entre o autor e o público, declarando em um anúncio que, sabendo que Dickens estava determinado a se aposentar das Leituras Públicas, haviam apresentado a ele a proposta de uma última série de Leituras nas principais cidades da Inglaterra, da Irlanda e da Escócia, a qual foi aceita. O anúncio enfatizou que esta seria definitivamente a série final, e que, posteriormente, de nenhum modo Dickens aceitaria se apresentar outra vez em qualquer lugar. (KENT, 2007, p. 18).

A *turnê de despedida* começou em 08 de outubro de 1868 e foi interrompida abruptamente em 22 de abril de 1869, devido ao adoecimento do autor. Das cem Leituras planejadas, foram dadas setenta e quatro. Kent (2007, p. 18) julga que, há muito tempo, suas “imensas energias, seu temperamento flexível, e sua esplêndida constituição”, vinham sendo “cruelmente” sobrecarregados. Estando Dickens com a saúde abalada pelo acidente de trem que havia sofrido em 09 de junho de 1865, a surpresa foi, para Kent, ele ter resistido ainda por tanto tempo. Para dar uma ideia das fadigas decorrentes das Leituras, mesmo no início, Forster cita uma carta do autor, da época da Primeira Turnê, que descreve as atividades de um dia:

Na sexta nós saímos de Shrewsbury a caminho de Chester; vimos que estava tudo certo para a noite; e então fomos para Liverpool. Voltei de Liverpool e li em Chester. Deixamos Chester às 11 da noite, após a leitura, e fomos para Londres. Chegamos a *Tavistock House* [casa de Dickens em Londres] às 5 da manhã no sábado, saímos às 10 e um quarto naquela manhã, e chegamos aqui. (Gadshill: 15 de agosto de 1858). (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 224, tradução nossa).¹²

A última turnê foi interrompida devido ao conselho do médico de Dickens, Frank Beard, que recomendou que as Leituras deveriam ser abandonadas, para não colocar em risco a vida do autor. Durante algum tempo, toda intenção de completar a série foi vetada pelo médico. Porém nove meses depois a ordem foi revogada, de modo a permitir as últimas doze Leituras de despedida, que aconteceram no *St. James's Hall*, de 11 de janeiro a 15 de março de 1870. (KENT, 2007, p. 19).

Para Charles Kent (2007, p. 19), a permissão dessas Leituras tornou-se depois, em um sentido, apenas matéria de “triste arrependimento.” Na ocasião, pela primeira vez desde que

¹² "On Friday we came from Shrewsbury to Chester; saw all right for the evening; and then went to Liverpool. Came back from Liverpool and read at Chester. Left Chester at 11 at night, after the reading, and went to London. Got to Tavistock House at 5 A.M. on Saturday, left it at a quarter past 10 that morning, and came down here (Gadshill: 15th of August 1858)." (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 224).

se tornara Leitor profissional, Dickens consentiu em apresentar uma série de Leituras no mesmo período em que escrevia um romance publicado em partes mensais: *The Mystery of Edwin Drood*, que, aliás, terminou por ficar inacabado, com apenas seis dos doze números planejados. Consequentemente, conclui Kent, no momento em que mais precisava de repouso, Dickens não deixou para si mesmo o descanso necessário.

A Última Leitura teve um público de 2034 pessoas – segundo Kent (2007, p. 48), a maior audiência já recebida naquele lugar, tendo sido completamente ocupados cada canto disponível e todos os corredores do teatro. O conteúdo foi, novamente, os dois itens preferidos, *A Christmas Carol* e *The Trial from Pickwick*. No discurso de despedida, o autor disse que se retiraria dos palcos para se dedicar apenas à literatura. Menos de três meses depois, em 09 de junho de 1870, Charles Dickens morreu, aos 58 anos, após um derrame cerebral. (WALL, 2003, p. x).

1.2. A Leitura Pública como suporte

No século XIX, encorajados pelo êxito de Charles Dickens, outros escritores igualmente tentaram a carreira de Leitor Público, mas nenhum deles parece ter obtido tanto sucesso, conforme aponta o escritor americano Mark Twain, o qual, aliás, também chegou a apresentar Leituras Públicas e conferências:

O que tem o nome de “leitura”, como divertimento público, num tablado, foi tentado pela primeira vez por Charles Dickens, creio eu. Trouxe ele a idéia consigo da Inglaterra, em 1867. Tornara-se muito apreciado em sua terra, e fizera-a tão aceitável e tão apreciável na América que as suas casas sempre ficavam à cunha, e, numa só temporada, ganhou duzentos mil dólares. (TWIN, 1961, p. 239).

[...] Dickens tinha estabelecido uma moda que outros tentaram imitar, mas não me lembra ninguém que fosse mais temporariamente bem sucedido naquilo. A leitura em público foi posta de parte, depois de certo tempo, e não voltou a ser retomada até por volta de uns vinte anos depois que Dickens a havia introduzido; depois, surgiu e lutou por certo tempo, naquela forma curiosa e sem arte denominada de Leitura de Autores. Quando a Providência cansou-se daquele tipo de crime, as Leituras de Autores deixaram de incomodar e largaram o mundo em paz. (TWIN, 1961, p. 240).

Mark Twain julga ter sido Charles Dickens o primeiro autor a tentar, no palco, a apresentação de leituras de sua obra. Todavia, ao escrever sobre a carreira do escritor inglês, Charles Kent (2007, p. 6) alerta que as leituras em público, feitas por um autor de seus escritos, são “tão antigas quanto a própria literatura.”

Para entendermos melhor os espetáculos de Charles Dickens, compreendendo a Leitura Pública como suporte artístico, bem como a relação dela com o público e com formas semelhantes de apresentação e recepção literária, traremos, a seguir, considerações sobre a literatura oral, a leitura individual vocalizada, a leitura ouvida, a Leitura Pública como espetáculo e, mais especificamente, sobre esse tipo de Leitura feita por um autor de sua própria obra, em épocas anteriores a Dickens.

No sentido etimológico estrito, a literatura seria a arte das letras, e, portanto, não ocorreria sem a escrita. Aqui, porém, usaremos a palavra “literatura” no sentido lato, designando toda arte verbal, tanto oral quanto escrita, do modo como a definem Robert Scholes e Robert Kellogg, autores do livro *A natureza da narrativa* (1977), que partem da distinção feita por Milman Parry (apud SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 11): “A literatura subdivide-se em duas grandes partes, não tanto por haver duas espécies de cultura, mas por haver duas espécies de *forma*: *uma parte da literatura é oral, a outra é escrita*.”

Segundo os autores, a pesquisa de Parry demonstrou que a composição das epopeias de Homero se deram antes da difusão, na Grécia, do uso da escrita com finalidades semelhantes às modernas. O estudo de Parry esclareceu que a literatura composta oralmente distingue-se da literatura escrita mais quanto à forma do que quanto ao conteúdo. A principal característica observada por Parry na literatura oral é a composição por meio de fórmulas, isto é, por grupos de palavras que são empregadas regularmente sob as mesmas condições métricas e semânticas “para expressar uma determinada idéia essencial.” Desse modo, os poetas orais improvisam, baseando-se nas fórmulas convencionais em sua tradição poética. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 13-14).

Numa tradição de narrativa poética oral, os cantadores individuais são tão importantes quanto os poetas individuais numa tradição de narrativa escrita, mas ambos têm papéis muito diferentes. O cantador depende inteiramente de sua tradição. Os enredos, episódios, e mesmo frases, com que constrói seus versos são “tradicionais e ‘formulares’ no mais amplo sentido. Ele não compõe nem decora um texto fixo. Cada produto é um ato de criação isolado.” O canto só existe no momento em que está sendo apresentado. Fora isso, ele é apenas um “canto potencial do infinito repertório no aparelho abstrato da tradição do cantador.” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p 14).

Todavia, alguns daqueles poemas da tradição oral foram registrados por escrito. Para Scholes e Kellogg, essa transcrição era problemática. O cantor que ditava a um escriba, ou que escrevia ele próprio, “teria de recitar muito mais devagar do que o faria normalmente”, o

que, de certo modo, prejudicaria sua usual forma de composição. De acordo com Scholes e Kellogg, um esforço tão árduo deveria ser motivado por alguma circunstância especial, visto que o texto resultante não teria qualquer utilidade para o cantor. Uma hipótese para a origem de textos como os de Homero seria a de que as transcrições tenham sido feitas a pedido de um colecionador. (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 20).

Sendo, por conseguinte, antes manifestações de uma tradição do que a criação de um indivíduo, os poemas narrativos compostos oralmente que foram preservados por escrito não são, em sua maioria, associados a nomes de poetas individuais. Para Scholes e Kellogg, quando isso acontece, como no caso de Homero, deve-se entender que “seu papel como cantador ou intérprete é muito mais próximo do que o conceito moderno de ‘autoria’ para descrever o homem por trás do poema.” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 13-14).

Essa explanação sobre a literatura oral é importante para que se perceba a diferença entre a literatura que é oral desde sua origem e a literatura vocalizada que tem origem em um texto escrito. Com o surgimento de uma tradição textual, prosseguem Scholes e Kellogg, apareceu uma “tradição pseudo-oral”, quando uma nova espécie de animador profissional, que se limitava a memorizar textos escritos e sair a recitá-los, começou a “competir com o cantador verdadeiro.” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 20).

Deve-se ter em mente, portanto, que não é a modalidade de apresentação o que “distingue a genuína tradição oral da escrita”, mas, sim, o método de composição, pois somente a literatura oral é composta por uma dicção *formular*, isto é, por uma linguagem controlada por uma “*gramática* tradicional que fornece um número limitado de padrões selecionados da linguagem total da cultura pela qual articulações adequadas são formadas metricamente (no caso de poesia), sintática e semanticamente.” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 20 e p. 33-34).

Na tradição escrita, a leitura por muito tempo esteve associada à voz. Na verdade, o hábito da leitura e a voz eram inseparáveis, tanto que Roger Chartier (2003, p. 34) aponta como uma mutação fundamental na história da leitura a passagem do hábito da leitura oralizada, que era necessária para que o leitor compreendesse o sentido do texto, a uma leitura possivelmente apenas visual e silenciosa. A transformação se deu ao longo da Idade Média; de início, entre os séculos VII e XI, a leitura silenciosa era restrita aos *scriptoria* monásticos; depois, chegou às escolas e universidades, no século XII, e à aristocracia, no século XIV. Uma das mudanças que facilitaram esse tipo de leitura foi a introdução, pelos escribas irlandeses e anglo-saxões da Alta Idade Média, da separação entre palavras nos textos, o que

facilitou a tarefa da leitura, criando a possibilidade “de se ler mais rapidamente e, conseqüentemente, de se lerem mais textos e textos mais complexos.”

Contudo, Chartier (2003, p. 34) alerta que a conquista pelo Ocidente medieval da capacidade da leitura silenciosa e visual não deve levar à conclusão de que essa forma de leitura era inexistente na Antiguidade greco-romana. Ele afirma que, nas civilizações antigas, entre os povos para os quais a língua falada era a mesma que a língua escrita, a ausência de separação entre as palavras não era obstáculo para a leitura silenciosa. Portanto, a prática de se ler em voz alta, para si mesmo ou para os outros, na Antiguidade, não deve ser atribuída à falta de capacidade de se ler apenas com os olhos, mas, sim, “a uma convenção cultural que associa fortemente o texto e a voz, a leitura, a declamação e a escuta.”

De acordo com Alberto Manguel (1997, p. 90), no capítulo “A leitura ouvida”, do livro *Uma história da leitura*, reunir-se para ouvir alguém ler era uma prática comum e necessária no mundo laico da Idade Média. Isso porque, em primeiro lugar, a alfabetização era rara: até o começo da Renascença, o aprendizado da leitura e da escrita era exclusividade dos membros da Igreja, da aristocracia e, depois do século XIII, da alta burguesia.

Em segundo lugar, porque, antes da invenção da prensa, o livro era privilégio de um pequeno número de proprietários ricos. Mesmo que eles pudessem eventualmente emprestar os seus livros, esse empréstimo limitava-se a pessoas de sua própria família ou classe. “As pessoas que queriam familiarizar-se com determinado livro ou autor tinham amiúde mais chance de ouvir o texto recitado ou lido em voz alta do que de segurar o precioso volume nas mãos.” (MANGUEL, 1997, p. 138).

É preciso considerar que havia maneiras diferentes de se ouvir um texto. Segundo Paul Zumthor (2005, p. 103), tanto as civilizações da Antiguidade como as da Idade Média não eram “totalmente penetradas pela prática, pelo conhecimento e pelos valores da escrita.” Mas, assim como Scholes e Kellogg, Zumthor também observa que a diferença entre os dois períodos é considerável. As epopeias de Homero, por exemplo, surgidas antes da propagação da escrita, tinham a transmissão inteiramente vocal, “enquanto a poesia medieval formou-se em um mundo onde a escrita já estava difundida”, mesmo que ainda muito distante da predominância absoluta que ela teria na Europa depois da invenção da imprensa, no século XV.

A imprensa precisou de um período de cem anos para se difundir ao ponto de se tornar de uso corrente. Antes disso, houve um período de “oralidade mista”, em que existia a escrita, mas o que contava era o que era “dito, pronunciado pela voz e percebido pelo ouvido”. No julgamento de Zumthor (2005, p. 103-104), obras como *La chanson de Roland*, a qual

remonta ao século XI, por muito tempo tiveram uma existência unicamente vocal, até que, “a uma certa época, copistas tiveram a idéia de anotar em pergaminho o conteúdo desses poemas.”

A partir do século XI, por toda a Europa, *joglars*¹³ itinerantes cantavam ou recitavam de memória seus próprios versos ou versos de autoria de mestres trovadores. Os jograis eram artistas públicos que se apresentavam em mercados e feiras e, também, diante das cortes. Na maioria, eram de origem pobre e não recebiam a proteção da lei e os sacramentos da Igreja. Os trovadores, por outro lado, eram descendentes de linhagens nobres e compunham “canções formais em louvor de seus amores inatingíveis”, mas parecem não ter sido tão populares quanto os jograis. (MANGUEL, 1997, p. 138-139).

Os trovadores eram essencialmente compositores, enquanto que os jograis eram principalmente cantores ou recitadores. (ZUMTHOR, 1993, p. 56). Apropriando-se de um poema, o jogral podia refundi-lo, corrigindo-o a seu modo, tentando melhorar a qualidade. Em seguida, apresentava ao público como sendo a única versão autêntica. Para Lêda Tâmega Ribeiro (1986, p. 62), esta refundição, em parte escrita e em parte oral, “era uma questão quase imperativa para o jogral”, pois as obras não agradavam ao público indefinidamente, “sendo preciso remanejá-las constantemente para satisfazer o seu desejo de novidade e de aperfeiçoamento.” Assim, as obras, repetidas e divulgadas, sofriam uma “série de refundições interligadas entre si, renovadas através de várias gerações, estando em estreito contato com a memória do povo.” A tradição, dessa maneira, era sempre renovada e recriada.

Paul Zumthor (2005, p. 104) acredita que, nessa época, poemas como *La chanson de Roland* eram certamente declamados, ou mesmo *acantilados*, isto é, modulados “segundo uma melodia relativamente monótona.” Zumthor chama a atenção para o caráter performático dessas apresentações, ressaltando que os jograis

[...] não tinham nada a ver com os saltimbancos de feira. Eram verdadeiros intérpretes, que “cantilavam” seus poemas em lugares públicos, nas cortes reais, nos castelos senhoriais, e em outros lugares, ao curso de verdadeiras *performances*. Quero dizer com isso que você se encontrava diante de um homem fisicamente presente, um intérprete que adotava um certo tom de voz, acompanhava-a por certas mímicas, dirigindo-se aos ouvidos e aos olhos de seu público. (ZUMTHOR, 2005, p. 104).

¹³ “Para designar os indivíduos que assumiam a função de divertimento, as sociedades medievais dispuseram de um vocabulário ao mesmo tempo rico e impreciso, cujos termos, na mobilidade geral, não param de deslizar uns sobre os outros.” (ZUMTHOR, 1993, p. 55). Nos séculos XI e XII, generalizou-se, nas línguas vulgares, “o uso dos derivados do latim *joculator* (de *jocus*: jogo): francês *jongleur* e *jongleur*, occitano *joglar*, espanhol *juglar*, galego-português jogral, italiano *giullare* e *giocolare*, inglês *juglere* ou *jogler*, alemão *gengler*, neerlandês *gokelaer* [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 56).

Assim, Zumthor esclarece que, na transmissão de um texto pela voz, ou seja, na *performance*, supõem-se a presença física simultânea de quem fala e de quem ouve, o que implica “uma ligação concreta, uma imediaticidade, uma troca corporal: olhares, gestos.” Isso distingue a *performance* da transmissão que se faz apenas por escrito, pois

[...] quando a leitura torna-se muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo. Saímos do presente, escapamos das exigências de uma presença física, às restrições espaço-temporais. A imprensa vai permitir que um livro seja lido em qualquer lugar e a qualquer momento. (ZUMTHOR, 2005, p. 109).

A Leitura Pública assume um caráter intermediário entre a recitação performática dos jograis e a leitura solitária vocalizada. Obviamente, entre um extremo e outro, há muitos graus que a Leitura Pública pode apresentar: ora se utiliza de elementos teatrais em sua apresentação, tais como o cenário, o figurino, o gesto, a voz; ora se aproxima da leitura individual vocalizada, concentrando a atenção no texto que está sendo lido e permitindo apenas um público restrito e familiar ao leitor.

Alberto Manguel (1997, p. 139) comenta que a experiência de ouvir a leitura de um livro era uma experiência muito diferente daquela de assistir à recitação de um jogral, esta que tinha as características de uma representação teatral e cujo “sucesso ou fracasso dependia, em larga medida, da capacidade do intérprete de variar expressões, uma vez que o tema era bastante previsível.”

Embora a Leitura Pública também dependesse do “desempenho” de quem lia, Manguel (1997, p. 139) informa que a ênfase estava mais no texto que no intérprete. “A platéia dos recitais observaria um jogral cantar as canções de determinado trovador, como o célebre Sordello; a platéia de uma leitura pública podia ouvir a anônima *História de Renard, a raposa* lida por qualquer membro alfabetizado da casa.” Nas cortes, como eventualmente nas casas humildes, liam-se livros em voz alta para os amigos e familiares, com finalidade tanto de instruir quanto de entreter.

De acordo com as pesquisas de Paul Zumthor (1993, p. 61), entre os vários textos que retratam as condições de exercício da arte vocal, muitos testemunhos referem-se não a cantores ou recitadores, mas a leitores. Um autor, tendo acabado sua obra, fazia a leitura em voz alta, “diante de seu mandante ou na presença de um auditório escolhido”. Como, por exemplo, Giraldus Cambrensis, que, em 1187, precisou de três dias para ler em público sua *Topographia Hiberniae*, em Oxford; e Boncompagno da Signa, que fez a Leitura Pública de sua *Rhetorica* em Bolonha, em 1215, e em Pádua, em 1226.

Ou, então, um grupo de amadores solicitava “um leitor profissional para *conter* ou *retraire* (tais parecem ter sido os termos técnicos em uso na França) o texto desejado”.

(ZUMTHOR, 1993, p. 61). Ainda, em uma pequena reunião aristocrática, uma das pessoas presentes, que poderia ser homem ou mulher, fazia a leitura para os outros, reunidos em volta.

Práticas que foram favorecidas, mesmo na época em que se expandia o uso da escrita em língua vulgar, “pela repugnância (como sugere Crosby) que os Grandes, ainda que letrados, sentiam ao impor-se o duro trabalho que era a leitura direta.” Tanto que, a partir de então, não era difícil encontrar, “entre os clérigos ou mesmo burgueses – pessoas competentes nessa arte. Uma classe de intérpretes assim especializados precisou formar-se bem rapidamente.” Segundo Zumthor (1993, p. 62), muitos índices predisõem a pensar que tais “leituras”, confiadas a novos profissionais, não demoraram a transformar-se em espetáculo.

Tal convenção subsistiria ainda na época moderna, entre os séculos XVI e XVIII, mesmo que de maneira mais restrita. Nesse momento, quando ler em silêncio era prática comum aos leitores letrados, a leitura em voz alta continuaria sendo “base fundamental de diversas formas de socialização, familiares, cultas, mundanas ou públicas”. (CHARTIER, 2003, p. 35).

Nos séculos XVI e XVII, eram comuns as leituras informais. Por exemplo, no *Dom Quixote*, de Cervantes, o título do capítulo LXVI da parte II deixa evidentes as possibilidades tanto da leitura silenciosa quanto da leitura ouvida: “Capítulo LXVI - Que trata do que verá quem o ler, ou do que ouvirá quem o ouvir ler.” Alberto Manguel e Roger Chartier também chamam a atenção para episódios do *Dom Quixote* que representam ou fazem referência às leituras públicas e à narrativa oral.

Manguel (1997, p. 142) cita o capítulo XXXIV da parte I, no qual um estalajadeiro conta que muitos trabalhadores reúnem-se em sua estalagem, e sempre algum dos poucos que sabem ler pega um livro de cavalaria e o lê para mais de trinta pessoas a seu redor. No mesmo episódio, o cura lê o manuscrito de uma novela em voz alta aos presentes. A leitura ocupa os três capítulos seguintes, “enquanto todos se sentem livres para interromper e comentar à vontade.” Chartier cita o capítulo XX da parte I, em que Sancho Pança narra um conto a Dom Quixote, por meio de métodos característicos da narrativa oral:

A narrativa de Sancho se dá por meio da multiplicação de repetições, de orações relativas, de frases mal construídas; ele interrompe constantemente o fio da história com referências a sua situação em relação a Dom Quixote. (CHARTIER, 2002, p. 23).

Para Chartier (2002, p. 23), nesse episódio, Cervantes encenou a “diferença absoluta entre as maneiras de se falar e as de se ler (ou de se escutar e de se ler)”, pois Dom Quixote, ao ouvir Sancho, espera que a narrativa seja linear, sem digressões ou repetições, e se

impacienta “ao ouvir uma narrativa tão estranha a um leitor como ele, acostumado a apreender textos em sua forma escrita, estável e fixa.”

Nas sociedades do Antigo Regime, refere Chartier (1999, p. 142-143), ler em voz alta ainda era uma forma compartilhada e muito comum de sociabilidade. “Lia-se em voz alta nos salões, nas sociedades literárias, nas carruagens ou nos cafés.” Assim, sobre a base do conhecimento recíproco, da familiaridade, ou do encontro casual para passar o tempo, a leitura em voz alta “alimentava o encontro com o outro.”

Já no século XIX, a leitura em voz alta voltou-se para determinados espaços. Inicialmente, a pedagogia e o ensino: “fazendo os alunos ler em voz alta, procurava-se paradoxalmente controlar sua capacidade de ler em silêncio, que era a própria finalidade da aprendizagem escolar.” Lia-se em voz alta também nos lugares institucionais, como a universidade, o tribunal e a igreja. Durante a primeira metade do século XIX, “a leitura em voz alta foi também vivida como uma forma de mobilização cultural e política dos novos meios citadinos e do mundo artesanal e depois operário.” A seguir, foram se esvaziando muitas formas de sociabilidade, de lazer e “de encontros que eram sustentados pela leitura em voz alta.” (CHARTIER, 1999, p. 143).

Mas a Leitura Pública de sua própria obra feita por um autor muito conhecido têm algumas características específicas. Mesmo que o autor pouco se utilize de recursos teatrais, ainda assim a atenção não ficará somente no texto, como ocorreria no caso de uma Leitura feita por um Leitor desconhecido. No caso de Charles Dickens, então, que se preocupava com a teatralidade das apresentações, as quais tinham um caráter profissional, a figura do autor era o foco principal de interesse.

Alberto Manguel (1997, p. 290) entende que um dos motivos que levou as plateias às Leituras Públicas de Dickens foi o desejo de “ver o desempenho do autor, não como ator, mas como escritor; ouvir a voz que o escritor tinha em mente quando criou uma personagem; comparar a voz do escritor com a escrita.”

As Leituras Públicas de autores remontam à Grécia Antiga. Charles Kent (2007, p. 6), a partir de um relato de Luciano, faz uma comparação entre as Leituras de Charles Dickens e as apresentações do historiador grego Heródoto nos Jogos Olímpicos. Então com cinquenta anos, Heródoto refletiu, por longo período, em como poderia, com o mínimo de dificuldade e no menor tempo, trazer para si mesmo e para seus escritos “grande glória e reputação”.

Relutante quanto a enfrentar as fadigas do trabalho de visitar sucessivamente as principais cidades da Grécia, ele engenhosamente pensou na ideia de aparecer em pessoa nos

Jogos Olímpicos, discursando aos mais importantes de toda a população grega. Munido de trechos selecionados de sua *História*, Heródoto leu ou declamou fragmentos de sua narrativa no palco do anfiteatro à multidão reunida. De tal modo agradou ao público, tanto pelo texto quanto pela forma de apresentá-lo, que foi interrompido repetidamente pelos aplausos dos ouvintes, os quais, ao fim do recital, saudaram-no com sonora e prolongada aclamação. (KENT, 2007, p. 6).

De acordo com Kent (2007, p. 7), este relato é o primeiro registro de uma Leitura dada por um “Grande Autor”. Há, também, um incidente descrito por Tucídides, em que um garoto de quinze anos, ouvindo, extasiado, os fatos heroicos narrados pela voz “sonora e apaixonada” de Heródoto, chorou ao clímax da narrativa. Para Charles Kent, o relato de Luciano sobre aquelas primeiras Leituras poderia ser aplicado, com uma mudança de nomes, às Leituras de seu próprio tempo, isto é, do século XIX. Obviamente relacionando o historiador grego à figura de Charles Dickens, Kent cita um comentário de Luciano sobre Heródoto:

“Ninguém ignorava”, ele diz, “o nome de Heródoto; nem havia uma única pessoa na Grécia que não o havia visto nas Olimpíadas, ou ouvido falar dele por aqueles que vieram de lá: tanto que em qualquer lugar a que ele chegava os habitantes apontavam com seus dedos, dizendo ‘Aquele é o Heródoto que escreveu as Guerras Persas no dialeto jônico, este é quem celebrou nossas vitórias.’ Assim os frutos que ele colheu de suas histórias foi o recebimento em uma assembleia do aplauso geral de toda a Grécia, e o ressoar de sua fama, não unicamente em um lugar e por um trompete solitário, mas por tantas bocas quanto houve de espectadores naquela assembleia.” (LUCIANO apud KENT, 2007, p. 7, tradução nossa).¹⁴

Cinco séculos depois de Heródoto, no tempo do Império Romano, no século I d.C., as Leituras feitas por autores se tornaram uma cerimônia social da moda. Alberto Manguel apresenta algumas considerações de Caio Plínio Cecílio Segundo, chamado de Plínio, o Jovem, o qual participava de Leituras não só como ouvinte de outros autores, mas também como leitor de suas obras. Baseado em Plínio, Manguel (1997, p. 279-280) revela que existia um etiqueta estabelecida para os autores e para os ouvintes. Os ouvintes deveriam oferecer uma reação crítica, na qual o autor poderia se basear para aperfeiçoar o texto. “Além disso,

¹⁴ “‘None were ignorant,’ he says, ‘of the name of Herodotus; nor was there a single person in Greece who had not either seen him at the Olympics, or heard those speak of him that came from thence: so that in what place soever he came the inhabitants pointed with their finger, saying ‘This is that Herodotus who has written the Persian Wars in the Ionic dialect, this is he who has celebrated our victories.’ Thus the harvest which he reaped from his histories was, the receiving in one assembly the general applause of all Greece, and the sounding his fame, not only in one place and by a single trumpet, but by as many mouths as there had been spectators in that assembly.’” (LUCIANO apud KENT, 2007, p. 7).

esperava-se que os ouvintes ficassem até o fim da apresentação, independente do tempo que durasse, de forma a não perder nenhuma parte da obra”.

Se quisesse obter sucesso com suas Leituras, o autor também deveria seguir algumas regras, “pois havia toda espécie de obstáculo a ser superado.” Em primeiro lugar, ele precisava encontrar um local apropriado para ler. Havia homens ricos que, imaginando-se poetas, recitavam para um grande número de conhecidos em uma sala especialmente construída para essa atividade em suas casas de campo, o *auditorium*. A maioria desses espaços era de uso exclusivo dos proprietários, embora alguns poetas ricos fossem generosos e emprestassem seus auditórios para a apresentação de outros. “Uma vez reunidos os amigos no local designado, o autor tinha de encará-los de uma cadeira colocada sobre um tablado, usando uma toga nova e exibindo todos os seus anéis.” (MANGUEL, 1997, p. 280).

A duração das Leituras poderia variar de algumas horas até dias inteiros. Muitas delas devem ter parecido intermináveis, observa Manguel (1997, p. 281), que informa que Plínio compareceu a uma que durou três dias. “Indo de várias horas à metade de uma semana, as leituras públicas tornaram-se quase inevitáveis para quem quisesse ser conhecido como autor.”

Entre as razões sugeridas por Plínio, segundo as quais a leitura em público era um exercício benéfico, estão o prazer de ouvir a própria voz e a celebridade. “Ele justifica essa autocomplacência observando que a audição de um texto levava a platéia a comprar a peça publicada, causando assim uma demanda que satisfaria tanto os autores quanto os editores-livreiros.” Na concepção de Plínio, para um autor, ler em público era o melhor modo de se conseguir público para suas obras. “Na verdade, a leitura pública era em si mesma uma forma rudimentar de divulgação.” (MANGUEL, 1997, p. 282).

De acordo com Alberto Manguel (1997, p. 283), no século VI, as Leituras Públicas cessaram, “porque parecia não haver mais um ‘público educado.’” Mas, no século XII, como mostram os exemplos fornecidos por Paul Zumthor, expostos acima, as leituras de autores voltaram a ser populares.

Manguel (1997, p. 284) faz referência, ainda, a outros autores que, nos séculos seguintes, fizeram Leituras de seus textos, tanto seculares quanto religiosos: Jean de Joinville dedicou, em 1309, sua *Vida de São Luís* a “vós e vossos irmãos que a ouvirão ser lida”. O historiador francês Froissart, no final do século XIV, leu seu romance *Méliador* para o conde du Blois. O príncipe e poeta Charles d'Orléans leu seus poemas, escritos entre 1415 e 1440, para a corte de Blois em noites para as quais outros poetas eram convidados. A peça de teatro *La Celestina*, de Fernando de Rojas, deixava claro em sua introdução de 1499 que ela

deveria ser lida em voz alta a um grupo de cerca de dez pessoas, sendo provável que o autor tenha apresentado o texto previamente a seus amigos. Ariosto leu, em janeiro de 1507, o inacabado *Orlando Furioso* à convalescente Isabela Gonzaga. Na Inglaterra, o poeta Geoffrey Chaucer, “cujos livros estão cheios de referências à literatura lida em voz alta, certamente leu sua obra para uma platéia atenta.”

A censura também foi um dos motivos que levaram às Leituras: proibido pelas autoridades francesas de publicar suas *Confissões*, Jean-Jacques Rousseau “leu-as durante o longo e frio inverno de 1768 em várias residências aristocráticas de Paris.” (MANGUEL, 1997, p. 288).

Mais ou menos na mesma época de Dickens, o poeta Alfred Lord Tennyson “começou a assombrar as salas de visita de Londres com leituras de seu poema mais famoso (e mais longo): *Maud*.” No julgamento de Alberto Manguel (1997, p. 288), longe de ter o profissionalismo de Dickens, Tennyson apenas buscava o aplauso, a “confirmação de que sua obra tinha de fato uma platéia.”

Ouvir alguém ler “ao mesmo tempo enriquece e empobrece o ato de ler”, afirma Manguel (1997, p. 146). A experiência de receber um texto pela leitura em voz alta de outra pessoa é muito menos pessoal do que a de “segurar o livro e seguir o texto com nossos próprios olhos.” Exceto no caso de o ouvinte possuir uma personalidade dominadora, a voz do leitor retira a capacidade do ouvinte de “estabelecer um certo ritmo para o livro, um tom, uma entonação que é exclusiva de cada um.” Desse modo, fica estabelecida uma hierarquia, muitas vezes visível na própria “posição privilegiada do leitor, numa cadeira separada ou num pódio”, que coloca o ouvinte no domínio de quem lê.

Por outro lado, a leitura em voz alta força o leitor a ser mais metódico, “a ler sem pular e sem voltar a um trecho anterior, fixando o texto por meio de uma certa formalidade ritual.” (MANGUEL, 1997, p. 146). Assim, ao mesmo tempo em que diminui a liberdade do ouvinte, a Leitura Pública também dá ao texto “uma identidade respeitável, um sentido de unidade no tempo e uma existência no espaço que ele raramente tem nas mãos voláteis de um leitor solitário.” (MANGUEL, 1997, p. 147).

1.3. Os registros das Leituras Públicas de Charles Dickens

A seguir, observaremos a importância das pesquisas sobre a memória para o estudo das Leituras Públicas de Charles Dickens. Mantendo em vista que nosso conhecimento das Leituras de Dickens virá por meio de registros de testemunhas, estudaremos as questões que envolvem o registro da memória, bem como as implicações entre memória e história.

Hoje, podemos ter uma ideia de como eram aquelas apresentações do autor inglês por meio de registros escritos por jornalistas e espectadores que as testemunharam. Mas é preciso levar em conta que a Leitura Pública, constituída por elementos de teatralidade, possui um caráter efêmero e que, ao ser recuperada por meio de um registro, ela recebe a influência do intermediário, ou seja, do autor do relato. O espectador que assistiu ao espetáculo e registrou suas impressões em um texto funciona como um filtro entre o fato real e o leitor de seu relato.

Portanto, ao estudante das Leituras Públicas de Charles Dickens, faz-se importante considerar os aspectos principais relativos aos registros memorialísticos e históricos. Especialmente porque, de acordo com Beatriz Sarlo, há um conflito no que diz respeito ao entendimento do passado, pois

A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma constituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum. (SARLO, 2007, p. 9).

Os principais testemunhos que usaremos como fonte serão os relatos de John Forster, biógrafo do escritor; de Charles Kent, o primeiro a escrever um livro sobre a carreira de Leituras Públicas de Dickens; do escritor americano Mark Twain; e de Kate Field e Rowland Hill, os dois principais jornalistas que, junto a Charles Kent, são citados por Philip Collins nas notas de sua edição do fac-símile do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*.

John Forster (1812-1876+), além de biógrafo, foi amigo íntimo de Charles Dickens. Cerca de dois anos depois da morte do escritor, Forster lançou o primeiro dos três volumes da biografia *The life of Charles Dickens* (1872-1874). Em 1874, a biografia completa estava disponível ao público. No terceiro volume da biografia, os capítulos IX, XI e XIII tratam, respectivamente, da primeira, da segunda e da terceira turnê de Leituras profissionais de Dickens. Ainda no terceiro volume, os capítulos XV e XVI relatam a turnê pelos Estados Unidos e o capítulo XVII narra o encerramento da carreira de Leituras Públicas do autor.

Jornalista e homem de letras, Charles Kent (1823-1902+) também foi amigo próximo

de Charles Dickens. Kent foi o cronista oficial das Leituras na Inglaterra, tendo as observado durante muitos anos. Pouco depois de haver se retirado dos palcos, Dickens emprestou a ele todos os Roteiros de Leitura, prometendo toda ajuda que pudesse dar a Kent na elaboração de seu livro – mas morreu antes que pudesse ajudar muito. (COLLINS, 1971, p. 174). Publicado em 1872, *Charles Dickens as a Reader*, de Charles Kent, foi um dos primeiros livros acerca desse aspecto da carreira de Dickens e trouxe um resumo detalhado da trajetória do autor como Leitor Público, desde as primeiras Leituras amadoras até a Leitura de despedida, além de comentar individualmente cada item do repertório.

No início de 1868, Mark Twain (1835-1910+), escrevendo como correspondente especial do jornal *Alta California*, de São Francisco, publicou uma resenha sobre uma Leitura Pública de Charles Dickens, à qual ele assistira no *Steinway Hall*, de Nova York, em dezembro de 1867. Na época, Twain contava trinta e dois anos, e Dickens, cinquenta e cinco. O artigo foi escrito em Washington, no dia 11 de janeiro de 1868, e publicado no *Alta California* na edição de 05 de fevereiro. Quarenta anos depois, Mark Twain voltou a escrever sobre o assunto em sua *Autobiografia*.

Philip Collins (1923-2007+) foi professor de inglês na Universidade de Leicester, Inglaterra. Pesquisador especialista em Charles Dickens, Collins é considerado um dos principais responsáveis pelo reconhecimento da crítica acadêmica, a partir da segunda metade do século XX, do valor literário do escritor inglês. Em 1970, ano do centenário da morte de Dickens, Collins apresentou conferências e Leituras Públicas das obras do autor inglês em países como França, Itália, Canadá e Estados Unidos; no mesmo ano, escreveu e narrou o programa comemorativo na Rádio BBC. Além do manuscrito de *A Christmas Carol*, que editou em 1971, ele publicou também *Charles Dickens: the Public Readings*, em 1975.¹⁵

Suas notas para a edição do fac-símile do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol* citam muitos jornais e periódicos, a fim de fornecer ao leitor uma ideia de como eram as Leituras de Dickens, da receptividade do público, de como a apresentação poderia ser diferente de uma noite para outra e, ainda, das relações que o autor fazia entre o texto do Roteiro e o espetáculo.

Além do livro de Charles Kent, a maior parte das informações que Philip Collins fornece vem de duas fontes principais: de Kate Field, o livro *Pen Photographs of Charles*

¹⁵ Para mais informações sobre Philip Collins, conferir:

< <http://www.guardian.co.uk/news/2007/may/15/guardianobituaries.booksobituaries> > Acesso em: 10 out. 2011.
 < <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1551453/Professor-Philip-Collins.html> > Acesso em :10 out. 2011.
 < <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/professor-philip-collins-448487.html> > Acesso em: 10 out. 2011.

Dickens' Readings (edição de 1871); e, de Rowland Hill, *Notes on Charles Dickens' Christmas Carol* (cerca de 1930), versão datilografada que ainda não foi publicada e que esteve na coleção da Condessa de Suzannet, passando, depois, à coleção da Dickens House, em Londres. Por isso nosso acesso ao texto de Hill será somente a partir das citações feitas por Collins.

Kate Field (1838-1896+), filha do ator e dramaturgo americano Joseph M. Field, foi escritora e crítica que seguiu de perto e entusiasmadamente as performances de Dickens em Boston, nos anos de 1867 e 1868. Dickens leu a primeira edição de seu *Pen Photographs* (Boston: Loring 1868), ficou muito satisfeito e o elogiou com entusiasmo. (COLLINS, 1971, p. 174).¹⁶

Rowland Hill (1848-1945+), editor de um jornal local de Bedford, município do leste da Inglaterra, traçou abundantes notas das Leituras de *A Christmas Carol* feitas por Dickens entre 1868 e 1870. Ele esteve presente na última apresentação do autor, em 15 de março de 1870. Seus apontamentos sobre as supressões e alterações textuais de Dickens estão muito próximos do que se percebe pelo livro de Leitura editado por Philip Collins, que não os cita em suas notas, pois que eles apenas repetem o que é visível no fac-símile; mas, para Collins, a precisão de Hill a esse respeito encoraja a confiar em seus relatos sobre outros assuntos – em particular, seu registro de como o efetivo fraseado de Dickens, tanto como seus efeitos vocais e histriônicos, variava de noite para noite.

Hill foi famoso, ele mesmo, em sua região, por suas Leituras Públicas e recitais, que, segundo Collins, foram até elogiadas pelo ator inglês Sir Henry Irving (1838-1905+). Sua reconstrução da última performance de Dickens, sessenta anos depois do evento, foi uma “notável realização”, e ele esteve intelectualmente ativo até sua morte, na idade de noventa e sete anos. (COLLINS, 1971, p. 174-175).¹⁷

Na definição de Roland Barthes (2003, p. 36), *escrevente* é aquele que usa a linguagem com uma finalidade – seja a defesa de uma doutrina, o registro de um testemunho, a veiculação de uma notícia. O escrevente “considera que sua palavra põe termo a uma ambigüidade do mundo, institui uma explicação irreversível (mesmo se ele admite que ela seja provisória), ou uma informação incontestável (mesmo se ele se considera um modesto

¹⁶ Para mais informações sobre Kate Field, ver: WHITING, Lilian. *Kate Field: a Record*. London, Sampson Low & Co, 1899; e Boston: Little, Brown and Co, 1899. (COLLINS, 1971, p. 174).

¹⁷ As referências biográficas de Rowland Hill provém de consultas de Collins ao obituário do jornal *Bedfordshire Times* de 5 de outubro de 1945, e de outras informações dadas por Cyril Hargreaves, da Borough Librarian de Bedford. (COLLINS, 1971, p. 175).

ensinante)”. A palavra do escrevente carrega uma mensagem, e ele não admite que se leia outro significado senão aquele que teve a intenção de dizer: para ele, a palavra é apenas um instrumento, um meio para se atingir um fim.

Tal não ocorre com a palavra do *escritor*: a menor alteração de sintaxe, de pontuação, de palavra, compromete a escritura, pois o escritor tem na própria linguagem o seu objetivo. A palavra é, ao mesmo tempo, meio e fim. Ao escritor, “o real lhe serve apenas de pretexto” (BARTHES, 2003, p. 33). As ideias que expõe, os sentimentos que exprime, os fatos que descreve, tudo lhe serve apenas de motivo para trabalhar o texto: são seu ponto de partida, não de chegada. O texto do escritor apresenta antes questionamentos que respostas ou testemunhos da verdade ou do real, e é, portanto, carregado de ambiguidade.

Assim, a intenção de registrar fielmente os fatos, de registrar a “verdade”, caracteriza os autores dos relatos sobre as performances de Charles Dickens como escreventes. Porém Marina Maluf chama a atenção para que se perceba que, apesar da intenção objetiva de registro fiel da realidade, o texto do escrevente também é ambíguo, mesmo que ele não tenha consciência disso. Tal se dá porque

Não há mensagem que seja irreversível, informação que não seja ambígua, porque não há uma interpretação de qualquer objeto. O que existe são perspectivas da realidade, e nenhuma delas esgota completa e definitivamente, quer a análise, quer a descrição. (MALUF, 1995, p. 28).

Se a ficção é uma realidade inventada, a história, ao contrário, tem sua base em fatos. No entanto, o registro histórico é apenas um olhar sobre a realidade, pois ela não pode ser abarcada por inteiro. O historiador escreve de um ponto de vista específico, que determina suas escolhas: determina o que ficará de fora e o grau de importância que a narrativa dará a cada um dos fatos. Isso porque, face à amplitude da realidade, torna-se impossível o seu registro completo, forçando o registrador a fazer um recorte.

No julgamento de Jean Duvignaud, Maurice Halbwachs, em seu estudo sobre a memória coletiva, opõe-se “à concepção de tempo homogêneo, estável e linear”, presente nos estudos históricos de seu tempo e afirma que “não se pode concentrar num único quadro a totalidade dos acontecimentos passados.” (MALUF, 1995, p. 42). Daí depreende-se que cada fato real possui uma multiplicidade de interpretações e que, dependendo do ponto de vista, do olhar que se lance sobre ele, sua relação com os outros fatos poderá ser diferente.

O mesmo acontece no ato da rememoração, que seleciona e organiza os fatos vividos no passado. É certo que o texto memorialístico, qualquer que seja seu caráter, seja ele centrado no narrador ou o testemunho “de uma época ou evento”, deriva mais dos fatos do que da invenção. Mas, segundo Louis Renza (apud MALUF, 1995, p. 29), o sujeito da escrita,

ao selecionar e organizar suas lembranças, “transforma fatos empíricos em artefatos”, isto é, em fatos construídos. Assim como o historiador, o memorialista escreve de uma determinada perspectiva: ele lembra e descreve suas experiências particulares de tempos passados a partir do ponto de vista do presente. Por isso, a marca da personalidade do autor é um obstáculo que impede a retomada fiel do passado. (MALUF, 1995, p. 30).

Nos registros das Leituras Públicas de Charles Dickens, a marca da personalidade de cada testemunha afeta a percepção do evento em dois momentos distintos: no momento da recepção do espetáculo e no momento da rememoração e da escrita.

No momento da recepção, há uma seleção de toda a gama de informações e sensações que surgem com a performance, seleção que varia de acordo com o repertório e a percepção particular de cada espectador. Por exemplo, um figurinista, ou um alfaiate, prestaria especial atenção ao figurino de Charles Dickens, enxergando detalhes inacessíveis aos leigos. Portanto não se deve esquecer que Mark Twain era um famoso escritor e que Kate Field era filha de um homem de teatro.

Aqueles que acompanharam grande número de Leituras de Dickens, como Kate Field, Charles Kent e Rowland Hill, puderam estabelecer um diálogo entre elas, percebendo as variações de uma apresentação para outra, enquanto que Mark Twain, diferentemente, teve a percepção de um espectador de uma única Leitura Pública de um único item¹⁸, e, por isso, só poderia relacioná-la, quando muito, aos relatos que conhecia de outras testemunhas: “Os críticos do Herald and Tribune”, escreveu Twain, “devem ter sido levados por suas imaginações quando escreveram seus elogios extravagantes [das Leituras de Dickens].” (TWIN, 1868, tradução nossa).¹⁹

Apesar de a única Leitura a que Mark Twain assistiu não ter sido *A Christmas Carol*, que é o objeto específico de nosso estudo, seu relato é importante como contraponto aos outros testemunhos. Conforme explicado no parágrafo anterior, por ter visto apenas uma Leitura isolada, Twain relatou o ocorrido de uma perspectiva diferente dos outros, que eram mais íntimos dos espetáculos de Dickens. Outra diferença é que, fora alguns trechos de jornal citados por Philip Collins e J. B. Van Amerongen, Mark Twain é o único dos testemunhos que usaremos como fonte que faz uma crítica negativa ao desempenho de Dickens. Os

¹⁸ Mark Twain assistiu à leitura de *David Copperfield*.

¹⁹ “The Herald and Tribune critics must have been carried away by their imaginations when they wrote their extravagant praises of it.” (TWIN, 1868).

demais, sobretudo os daqueles que foram amigos do autor, Forster e Kent, são marcados pelos elogios e louvores.

É difícil saber se Twain era, de fato, um crítico mais severo e consciencioso ou se Dickens, naquela apresentação específica, estivera em um “mau dia”. Como todo performer, comenta Collins (1971, p. xiv), Dickens tinha seus maus dias e seus dias inspirados. O próprio Mark Twain reconhece essa possibilidade:

Cada passagem que o Sr. D. leu, com exceção àquelas de que tomei nota, foi interpretada com um grau de habilidade muito abaixo do que sua reputação como leitor nos levaria a esperar. Eu apresentei minhas “primeiras impressões”. Possivelmente, se eu pudesse ouvir o Sr. Dickens ler mais algumas vezes, eu poderia encontrar um diferente tipo de impressões tomando conta de mim. Mas, não sabendo nada sobre isso, não posso afirmar com certeza. (TWIN, 1868, tradução nossa).²⁰

As notas a que Twain faz referência foram escritas em um cartão durante o espetáculo. Nelas, ele qualifica algumas passagens da *Leitura de Dickens*: a raiva de Pegotty ao ficar sabendo do desaparecimento da “Pequena Emly” foi uma “excelente atuação – cheia de espírito”; as considerações de Pegotty para sua procura de Emily foi “ruim”; as sugestões inspiradas da Sra. Micawber para negociar as dívidas do marido foram “boas”; e Dora, a esposa de David Copperfield, e a tempestade na qual Steerforth morre, foram “não tão boas como poderiam ter sido”. Comentaremos um pouco mais sobre essas notas adiante.

O lugar em que Mark Twain ficou na plateia também teve influência nas considerações que escreveu acerca do espetáculo. Ele inicia o artigo informando que seu lugar ficava no meio do *Steinway Hall*, e era “mais afastado do orador do que seria agradável ou proveitoso.”²¹ Depois, quase no final do texto, Twain faz uma crítica que, talvez, não teria feito caso tivesse se sentado nas primeiras filas:

Ele [Dickens] é um mau leitor, em certo sentido – porque ele não enuncia suas palavras nítida e distintamente – ele não divide as sílabas claramente, e, por isso, muitas e muitas delas caíram mortas antes de chegar à nossa parte da plateia. (TWIN, 1868, tradução nossa).²²

Charles Kent (2007, p. 4), por outro lado, pode observar as Leituras de Dickens de um ponto de vista privilegiado. No prefácio de seu livro, ele comenta que os fatos que descreve

²⁰ “Every passage Mr. D. read, with the exception of those I have noted, was rendered with a degree of ability far below what his reading reputation led us to expect. I have given “first impressions.” Possibly if I could hear Mr. Dickens read a few more times I might find a different style of impressions taking possession of me. But not knowing anything about that, I cannot testify.” (TWIN, 1868).

²¹ “I had a seat about the middle of Steinway Hall, and that was rather further away from the speaker than was pleasant or profitable.” (TWIN, 1868).

²² “He is a bad reader, in one sense – because he does not enunciate his words sharply and distinctly – he does not cut the syllables cleanly, and therefore many and many of them fell dead before they reached our part of the house.” (TWIN, 1868).

têm a vantagem de virem de seu próprio conhecimento pessoal. Do começo ao fim da carreira de Leitor de Dickens, ele a observou atentamente. Ele assistiu às Leituras tanto “diante como por trás das cenas”, assistiu a elas tão bem da plateia quanto da coxia, “ao abrigo da tela sobre a plataforma.”

Há que se atentar, ainda, a dois pontos. O primeiro é que, de um lado, estão os relatos de Mark Twain, Kate Field e Rowland Hill, cujo conhecimento de Charles Dickens vinha por meio de sua obra e reputação, o que lhe dava certa aura de escritor famoso e inatingível; enquanto que, do outro lado, estão os testemunhos de quem mantinha relações de amizade com o autor, John Forster e Charles Kent: o escritor lhes era familiar; eles o encontravam em situações cotidianas e não apenas na interação ator/espectador. Por meio de conversas e trocas de correspondência, inclusive, Forster e Kent puderam obter do próprio Dickens informações acerca das Leituras Públicas e de sua composição.

A segunda particularidade a se considerar é que John Forster, Charles Kent e Rowland Hill eram compatriotas de Charles Dickens, ao passo que Mark Twain e Kate Field, que o assistiram em sua turnê pelos Estados Unidos, eram americanos. Assim, para Twain, torna-se algo digno de nota características que pareceriam naturais a Forster, Kent e Hill. Em seu artigo, Twain (1868, tradução nossa) repara que Dickens entrou no palco “no modo mais inglês” e com estilo e aparência mais típicos dos ingleses.²³ Também o sotaque lhe causou algum estranhamento: “Ele pronunciou Steerforth ‘St’yaw-futh’. Isso irá sugerir a você que ele é um tanto inglês em sua fala. Ninguém repara muito isso, todavia.”²⁴

O outro momento em que a marca da personalidade de cada testemunha afeta a percepção do fato narrado é o instante da rememoração e da escrita. Marina Maluf (1995, p. 30) enfatiza que, de fato, apenas “a partir de um presente é que o passado pode ser evocado” Segundo ela, a recordação é por natureza construtiva: resulta de um ponto de observação do presente, que julga e seleciona os fatos do passado, de acordo com o que esse ponto de observação no presente julga importante. (MALUF, 1995, p. 76).

Também Beatriz Sarlo (2007, p. 12) observa que as “visões do passado” são construções: não podendo ser eliminado, o passado irrompe no presente na medida em que é “organizado por procedimentos da narrativa” e, através desses procedimentos, “por uma

²³ “He strode – in the most English way and exhibiting the most English general style and appearance [...]” (TWIN, 1868).

²⁴ “He pronounced Steerforth ‘St’yaw-futh.’ This will suggest to you that he is a little Englishy in his speech. One does not notice it much, however.” (TWIN, 1868).

ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo. Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro.” Para ela

O presente da enunciação é o “tempo de base do discurso”, porque é presente o momento de se começar a narrar e esse momento fica inscrito na narração. Isso implica o narrador em sua história e a inscreve numa retórica da persuasão (o discurso pertence ao modo persuasivo, diz Ricoeur). Os relatos testemunhais são “discurso” nesse sentido, porque têm como condição um narrador implicado nos fatos, que não persegue uma verdade externa no momento em que ela é enunciada. É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma “experiência fenomenológica” do tempo presente da enunciação. “O presente dirige o passado assim como um maestro, seus músicos”, escreveu Ítalo Svevo. E, como observa Halbwachs, o passado se distorce para introduzir-se coerência. (SARLO, 2007, p. 49).

O “presente” do indivíduo é definido por G. J. Whitrow (2005, p. 170-171) como “tudo que interage com ele em um dado instante. É a relação entre o indivíduo e o resto do Universo, tudo que lhe está acontecendo em um certo instante – tudo que é de fato presente para ele.” Essa definição de presente “pode ser aplicada a qualquer indivíduo, inanimado ou animado, desde que ele seja capaz de interagir com o meio ambiente”, sem a necessidade de uma autoconsciência.

Aquelas notas de Mark Twain, escritas em um cartão, serviram-lhe como um instrumento referencial para ajudar a memória, pois, qualificando determinadas cenas, tentaram fixar algumas das impressões que ele teve durante o espetáculo. Assim, houve uma aproximação entre o sujeito do presente, no ato de rememorar, e o sujeito do passado, que vivenciou o fato. Porém, ainda que haja tentativas nesse sentido, a proximidade nunca será total.

Marina Maluf atenta para a distância que existe entre o sujeito que lembra e escreve suas memórias e o sujeito que vivenciou os fatos, ao afirmar que há uma transformação interna do indivíduo no processo de rememoração:

[...] o “eu” do passado não é o mesmo “eu” que se apresenta no momento da escrita. O esforço de reordenação das imagens passadas é condicionado pelo presente de quem se lembra. Isto significa a construção de uma outra unidade para o conjunto diverso das imagens passadas; em outras palavras, é a elaboração de um novo ponto de vista ou perspectiva em relação ao passado, que reconstrói a vivência primeira e todavia não coincide com ela. Dessa forma o sujeito que se mostra ao leitor é antes o sujeito do presente e não o que é contado por ele próprio. (MALUF, 1995, p. 31).

Ou seja, no texto memorialístico existe uma separação entre o autor enquanto narrador e enquanto personagem. Marina Maluf (1995, p. 31) expõe, ainda, algumas considerações de Ecléa Bosi, que escreveu que “o trabalho da lembrança não é um afastar-se para reviver o

passado tal como ele se deu”, como se fosse possível guardar as lembranças de experiências vividas em um estado puro e intocável.

Assim como o trabalho do historiador, que consiste em “reconstruir significações pretéritas a partir de seus condicionantes presentes, a relembração é uma reconstrução orientada pela vida atual, pelo lugar social e pela imaginação de quem lembra.” Tudo que é lembrado ou esquecido no trabalho de recriação do passado diz respeito a “uma necessidade presente daquele que registra.” Portanto, a lembrança surge porque a situação presente induz a isso.

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos [...] porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI apud MALUF, 1995, p. 31).

Nesse quesito, os dois registros de Mark Twain são particularmente interessantes, pois são separados por um período de quarenta anos. A diferença entre os tratamentos que o artigo de jornal e o capítulo da *Autobiografia* dão às Leituras de Dickens deve-se também, certamente, à diferença de função dos dois meios: o primeiro, um artigo jornalístico, de caráter mais objetivo, que cumpre papel tanto informativo como crítico; o segundo, mais próximo da escrita memorialística, de caráter mais afetivo e que pode se constituir numa tentativa de reviver a experiência pela lembrança no momento da escrita, ou mesmo uma revisita do passado em busca da identidade presente ou uma “rememoração catártica”, colocando “para fora as vivências de um tempo” e revivenciando-as em outro. (MALUF, 1995, p. 32).

Mas ligado a isso está o momento particular em que se compôs cada narrativa. Quando escreveu o texto para o jornal, Mark Twain ainda mantinha fortes na memória as impressões que experimentara ao presenciar a Leitura de Dickens, pois não se passara mais de duas semanas desde o evento, enquanto que, na *Autobiografia*, a lembrança daquela noite deveria atravessar uma camada mais grossa do filtro do tempo.

Na *Autobiografia*, a crítica de Twain ao espetáculo de Charles Dickens é muito menos negativa. No artigo, ele escreve que o “rico humor” de Dickens não conseguiu tocar o público, exceto quando ele “lia para si mesmo”. Dickens deveria ter feito a audiência rir, ou chorar, ou gritar conforme sua vontade – mas não o fez. O público esteve muito mais dominador do que deveria ter estado, conclui Twain (1868). Na *Autobiografia*, ao contrário, o

feito e o poder de Dickens sobre a plateia parecem mais evidentes, na menção à cena da morte de Steerforth, a qual, aliás, deixa de ser qualificada de “não tão boa como poderia ter sido”:

[Dickens] Lia com grande força e animação, e, nas passagens mais vivas, com um efeito impressionante. É preciso compreender que ele não lia apenas, mas também representava. A leitura da cena em que Steerforth perde a vida, num naufrágio, foi tão viva e tão plena de ação enérgica que a platéia quase perdeu o pé, por assim dizer. (TWIN, 1961, p. 240).

Há mais um fator digno de nota. O grande sucesso de Charles Dickens levou e encorajou outros escritores a tentar a carreira de Leitor Público, inclusive Mark Twain, que fez conferências e Leituras de seus textos durante algum tempo. Na *Autobiografia*, após descrever a noite em que assistiu a Dickens, Twain relembra sua própria experiência como conferencista e Leitor e expõe algumas considerações teóricas sobre essa forma de apresentação artística. Primeiramente, ele faz uma distinção entre conferência e Leitura:

Conferência e leitura eram coisas inteiramente diferentes; o conferencista não usava notas, manuscritos ou livros, mas fazia a conferência de cor, e pronunciava-a noite após noite, com as mesmas palavras, durante toda a temporada, nos quatro meses de inverno. (TWIN, 1961, p. 240).

Twain informa que o gênero de conferências era bem popular nos Estados Unidos, quando ingressou nele, em 1868.²⁵ Depois de três temporadas, Mark Twain fez uma pausa de quinze anos, retornando aos palcos somente em 1884.

Nunca eu tinha tentado a leitura como ofício, e queria experimentá-la. Contratei Major Pond, com uma percentagem, para me conduzir pelo país, contratei Cable como auxiliar, a seiscentos dólares por semana, com despesas pagas, e iniciamos a nossa aventura. Foi um fiasco! Pelo menos no início. Eu escolherei muito bem as minhas leituras, mas não as tinha estudado. Supunha que seria necessário apenas fazer como Dickens – subir ao tablado, pegar o livro e ler. Foi o que fiz, e saiu uma droga. As coisas escritas não servem para falar; a sua forma é literária; são duras, inflexíveis e não se prestam a ser enunciadas felizes e eficientemente com a língua [...] (TWIN, 1961, p. 241-242).

Quando Mark Twain escreve, em sua *Autobiografia*, sobre a apresentação de Charles Dickens, ele já havia passado, ele mesmo, pela experiência de dar suas próprias Leituras Públicas, diferentemente da época em que fez a crítica para o jornal. No momento em que escreve a *Autobiografia*, Mark Twain possui outra percepção em relação ao palco; ele sabe como é estar do outro lado, sabe como o público pode ser difícil de agradar, conhece as

²⁵ Essa não é uma data inteiramente confiável, pois, conforme alerta uma nota do editor, em outro capítulo da *Autobiografia* Twain dá o ano de 1866. Mas caso tenha sido mesmo em 1868, ele apresentou suas primeiras conferências menos de um ano depois de haver presenciado a Leitura de Dickens.

dificuldades e os mecanismos para se dar uma Leitura Pública. Esse é um dos motivos porque sua crítica a Charles Dickens é muito mais favorável.

A experiência de dar Leituras Públicas também foi vivida por Rowland Hill, com o particular de que usava o repertório do próprio Dickens em suas Leituras. Possivelmente isso deve ter influenciado o seu registro das performances de *A Christmas Carol*.

Marina Maluf traz mais algumas distinções entre história e memória, às quais é importante considerar. Se a história e o texto memorialístico têm em comum o passado como material e “recolhem de tempos remotos fragmentos significativos e os apresentam como um pretérito interpretado”, não se confunde, entretanto, o trabalho de interpretação do historiador com a rememoração pessoal; cada um lida com os conjuntos do passado de maneira específica. Para Maurice Halbwachs, a história analisa a sociedade e seus grupos de uma perspectiva exterior, enquanto “a memória, ao contrário, é a reconstituição de experiências pessoais e sociais que se desenrola sempre a partir de dentro do grupo, de modo a oferecer dele um quadro de analogias no qual seus membros se reconheçam.” (MALUF, 1995, p. 41).

Também para Pierre Nora (apud MALUF, 1995, p. 44), história e memória se opõem. A memória é ligada à experiência vivida e tem uma relação afetiva com os fatos. Devido a esse caráter afetivo, podem surgir, mesmo após longos períodos de adormecimento, revitalizações repentinas da memória. Ela está sujeita ao “movimento dialético da lembrança e do esquecimento”, sem ter consciência de suas alterações sucessivas. A memória é “sensível a toda sorte de recordações particulares ou simbólicas” e é “vulnerável às manipulações, censuras e projeções”, tanto voluntárias quanto involuntárias, do sujeito que lembra. Segundo Nora, a “memória é um fenômeno sempre atual”, uma experiência constantemente revivida no “presente eterno”, ao passo que a história é uma “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais.”

Para a memória, as lembranças adquirem um valor sagrado; a história, por outro lado, problematiza a memória por meio de uma operação objetiva, intelectual e crítica, que trabalha com cortes temporais, dessacralizando a lembrança.

Assim, o contraponto da história vivida é a análise histórica que toma o passado não como seu, mas como uma representação; não como vivência, mas com o desejo de compreendê-lo, de torná-lo inteligível.

À larga e contínua corrente do tempo onde se aloja a memória, a história, que não tem nenhum comprometimento afetivo com as experiências daqueles de quem ela fala – que as vê de fora – fragmenta o tempo fluido, introduz períodos, seleciona os acontecimentos e separa os fatos. (MALUF, 1995, p. 44).

No caso dos registros das Leituras Públicas de Charles Dickens é preciso observar que, por mais que porventura tenham tido o objetivo historiográfico, o fato de os autores terem vivenciado a experiência de assistir às apresentações do escritor inglês dá a eles certo grau de afetividade com o objeto de seus relatos. John Forster e Charles Kent, que tiveram em vista um projeto de registro histórico, têm ainda a particularidade da relação de amizade que mantiveram com Charles Dickens. Por isso, eles transitam entre uma perspectiva externa e uma perspectiva interna aos fatos.

Os aspectos de afetividade que o sujeito mantém com os elementos que constituem o fato podem determinar tanto a interpretação da experiência, no momento em que é revivida pela memória, como também a própria percepção do fato, na ocasião em que é vivenciado.

Há um detalhe curioso quanto à noite em que Mark Twain foi ouvir Charles Dickens. É uma referência que aparece em ambos os relatos. No artigo jornalístico de 1868 a menção é discreta:

Dickens [...] não enuncia suas palavras nítida e distintamente [...], e, por isso, muitas e muitas delas caíram mortas antes de chegar à nossa parte da plateia. [Eu digo “nossa” porque eu me orgulho em observar que havia uma dama bonita e jovem comigo – uma jovem mulher branca altamente respeitável.] (TWAIN, 1868, tradução nossa).²⁶

Dado o caráter público do texto, ele se abstém de fornecer outros pormenores, embora não tenha resistido à tentação de mencionar o fato. Porém na *Autobiografia*, mais livre e aberto para expor seus sentimentos, ele revela a identidade da moça e as circunstâncias que o levaram ao espetáculo de Dickens.

Ouvi-o [a Dickens] uma vez, durante aquela temporada; foi no Auditório Steinway, em dezembro, e fez a fortuna da minha vida – não em dólares; não estou pensando em dólares; fez a verdadeira fortuna da minha vida pelo fato de ter feito a felicidade da minha vida; naquele dia, fui ao Hotel São Nicolau, para ver meu companheiro de excursão no **Quaker City**, Charley Langdon, e fui apresentado a uma mocinha suave, tímida e linda, irmã dêle. A família ia ver Dickens e eu os acompanhei. Foi há quarenta anos; desde aquele dia, até hoje, a irmã nunca mais saiu da minha mente nem do coração. (TWAIN, 1961, p. 239).

Para Mark Twain, a presença da irmã de Langdon, Olívia, que, dois anos mais tarde, viria a ser sua esposa, conservou-se inseparável da lembrança da Leitura Pública de Dickens, carregando-a com um sentimento afetivo especial que influenciaria sempre sua retomada pela memória, ajudando também na sua preservação. Além disso, pode ter sido igualmente determinante no próprio momento da recepção; afinal, por melhor que fosse a performance de

²⁶ “Dickens [...] does not enunciate his words sharply and distinctly [...] and therefore many and many of them fell dead before they reached our part of the house. [I say “our” because I am proud to observe that there was a beautiful young lady with me – a highly respectable young white woman.]” (TWAIN, 1868).

Charles Dickens, seria impossível que ela obtivesse a integral atenção de um homem apaixonado que estivesse em companhia da linda moça de suas paixões.

A memória funciona por meio de associações e analogias. Marina Maluf escreve que a memória é, ao mesmo tempo, lembrar e esquecer.

O ato de rememorar encerra um conjunto de intenções conscientes e inconscientes que selecionam e elegem – escolha que é derivada de incontáveis experiências objetivas e subjetivas do sujeito que lembra. Por isso, ao relembrar, o indivíduo memorizador constrói paisagens e imagens que são verdadeiros campos de significado do lembrado. (MALUF, 1995, p. 70).

Ao escrever, o memorialista pode se servir de instrumentos referenciais para a memória, pois a memória pessoal nem sempre consegue perceber sozinha os “traços e contornos que trariam de volta as imagens do passado.” Ela pode precisar de outras lembranças e, por isso, invocar “conjuntos referenciais constituídos pela sociedade”. Esse recurso a contribuições exteriores é muito importante para a reconstrução pessoal do passado.

Segundo Marina Maluf (1995, p. 36), “para que a memória individual se realize ela sempre se socorre da memória alheia, que funciona como um repositório de pontos de contato.” Mas, mesmo que o relato traga lembranças de outras pessoas, é o indivíduo “memorizador” quem garante “a rememoração do passado, quem o conhece e o toma como seu”, imprimindo nele a sua “marca pessoal, que retira significados particulares de uma coleção de imagens comuns.” (MALUF, 1995, p. 37).

Tanto John Forster quanto Charles Kent serviram-se de documentos e da memória alheia para construir seus relatos. Kent, que, em 1870, já estava projetando escrever um livro comemorativo que registrasse a carreira de Leituras de Charles Dickens, recebeu deste, logo após a Leitura de despedida, uma carta aprovando a sugestão: “Tudo o que eu puder fornecer em auxílio do registro proposto (o qual, *é claro*, seria muito mais agradável a mim se feito por você do que por qualquer outra mão) deverá estar ao seu dispor.” (DICKENS apud KENT, 2007, p. 4, tradução nossa).²⁷ Dickens deixou claro que todas as estatísticas, todos os Livros de Leitura, seriam confiados a Kent como referência. Porém, conforme já observado, apesar de Dickens ter lhe oferecido prestar todos os esclarecimentos e informações de que necessitasse, Philip Collins informa que ele morreu antes de poder ajudar muito.

Forster e Kent muito se valeram, igualmente, de suas correspondências com Charles Dickens, citando com frequência as cartas do autor. Forster não apenas utiliza as cartas que

²⁷ “Everything that I can let you have in aid of the proposed record (which, *of course*, would be far more agreeable to me if done by you than by any other hand) shall be at your service.” (DICKENS apud KENT, 2007, p. 4).

recebeu do amigo como também as que Dickens escreveu para os familiares. Na verdade, toda a narrativa de Forster é estruturada de maneira a intercalar as cartas de Dickens, trazendo para a biografia as palavras do biografado. Vale lembrar, ainda, que Forster incluiu em *The life of Charles Dickens* um fragmento de autobiografia que Dickens havia escrito por volta do final da década de 1840, e que, mais tarde, legou ao amigo biógrafo (TAMBLING, 2004, p. xix), mostrando que também estava disposto a ajudar Forster no trabalho de escrever sobre sua vida.

Portanto, percebemos que há uma série de fatores, ligados aos testemunhos e registros que nos servirão de fonte, que determinam o modo como formaremos uma ideia das Leituras Públicas de Charles Dickens.

1.4. Dickens: autoria e público leitor

Em um artigo acerca dos prefácios de *Pickwick Papers* (As Aventuras do Sr. Pickwick), Daniel Puglia observa alguns aspectos do sistema literário inglês no século XIX. Baseando-se em Antonio Candido, Puglia (2005, p. 1) expõe que, definindo-se a literatura pela tríade autor-obra-público, surge dessa relação o quarto elemento do processo: seu efeito. Por isso, tanto as formas como os temas da obra dialogam com a tradição da civilização, moldando-se sempre ao público, sendo imprescindível “incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo.”

Por essa razão, voltando-se para o estudo dos autores, de suas obras e de seus públicos, é necessário atentar para o “modo como as respectivas sociedades definiram a posição e o papel desses artistas, como as obras dependeram dos recursos técnicos ‘para incorporar os valores propostos’ e, não menos importante, como se configuravam os públicos.” De outro lado, também se deve perceber que a atividade desses escritores instigou “a diferenciação de grupos, a criação de suas obras transformou recursos de comunicação expressiva e suas obras delimitaram seu público.” Dessa maneira, obra e público atuam um sobre o outro, juntando-se a eles “o autor [...] para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.” (CANDIDO apud PUGLIA, 2005, p. 2).

Sem pretender esmiuçar a aplicação, feita por Puglia, da teoria de Candido ao sistema literário inglês, partiremos da ideia de que autor, obra, e público, são fatores que se afetam mutuamente. Assim, a partir dessa ideia, buscaremos compreender que aspectos do sistema literário do qual Dickens fazia parte foram determinantes não só para que ele escolhesse a

Leitura Pública como outro suporte válido para sua literatura, mas também para que encontrasse um público vasto o suficiente para mantê-lo nessa atividade durante dezesseis anos.

Inicialmente publicado em partes mensais, que foram reunidas em livro no final de 1837, desta vez sob o nome verdadeiro do autor e não mais com o pseudônimo Boz, como vinha sendo feito nas reportagens e ensaios, o romance *Pickwick Papers* deu início à crescente fama de Charles Dickens (WORMALD, 2003, p. xiii).

Conforme se percebe no prefácio, o autor começava a desenvolver, já nesse primeiro romance, o senso de moral que seria importante em seus livros posteriores, principalmente em *A Christmas Carol*. Dickens escreveu que, se algum dos episódios narrados, ao mesmo tempo em que proporcionasse divertimento em sua leitura, também levasse um único leitor a pensar melhor de seus semelhantes e a olhar para o lado mais gentil da natureza humana, ele ficaria “orgulhoso e feliz de ter levado a tal resultado.” (DICKENS, 2003a, p. 7, tradução nossa).²⁸

De fato, parece que inicialmente seu propósito era apenas o de fazer divertir, mas durante a escrita tomou consciência do meio poderoso que tinha em suas mãos. Dentro de seu sistema literário, viu o impacto e o potencial daquele livro que conquistava mais e mais leitores. (PUGLIA, 2005, p. 3).

Daniel Puglia (2005, p. 4) aponta algumas razões para o aumento de vendas dos capítulos de *Pickwick Papers*: o aparecimento da personagem Sam Weller, no quarto número; a qualidade superior das ilustrações de Phiz e, ainda, segundo alguns críticos, “a crescente popularidade deveu-se antes ‘a uma maior coesão narrativa e aprimoramento da escrita’”, o que seria perceptível ao se comparar a qualidade da narração dos primeiros episódios e a dos últimos. Afinal, era um escritor iniciante, que aproveitava aquele primeiro contrato para desenvolver seu estilo.

Todavia, além desses motivos específicos, havia razões de caráter geral: em comum com outras atividades industriais, a produção em grande escala no mercado editorial sofreu o impacto da divisão do trabalho, ocasionando o crescimento da produtividade e o barateamento dos custos. Ainda, havia o lento, mas contínuo, aumento da alfabetização na população urbana, que começava a desfrutar de um melhor sistema de iluminação pública e doméstica, “bem como de estradas e ferrovias que facilitavam a distribuição física de livros e periódicos.” (PUGLIA, 2005, p. 4).

Tudo isso contribuiu para que maior número de pessoas tivesse acesso aos trabalhos de um escritor, cujo público não mais ficava circunscrito pelos limites da cidade ou do país.

²⁸ “[...] he would be proud and happy to have led to such a result.” (DICKENS, 2003a, p. 7).

Este foi o “nascimento do moderno mundo editorial [...] no contexto da Revolução Industrial com seus elementos constituintes de tecnologia, distribuição e comercialização.” (SMITH, Grahame, 1996, p. 27 apud PUGLIA, 2005, p. 5). O primeiro romance de Charles Dickens surgiu junto ao

[...] início de um processo de melhorias na qualidade do papel, da impressão e da encadernação que, associadas ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução das ilustrações, tornava o livro uma mercadoria extremamente atraente. (PUGLIA, 2005, p. 5).

Esse processo de melhorias do livro como mercadoria decorreu de outro processo, que, na Inglaterra, havia começado no século XVIII: o do aumento do público leitor. Ian Watt informa que muitos observadores daquele século “achavam que sua época assistiu a um notável e crescente interesse popular pela leitura”, mesmo que, comparado aos dos séculos seguintes, o número de leitores ainda fosse pequeno. (WATT, 1990, p. 34).

Tal crescimento parece ter se dado a partir de 1750. Segundo a pesquisa de Watt (1990, p. 36), a publicação média de livros novos “praticamente quadruplicou ao longo do século”: se, de 1666 a 1756, a média foi inferior a cem livros por ano, de 1792 a 1802 ela saltou para 372.

Os preços dos livros eram muito variados. Havia aqueles luxuosos, destinados às “bibliotecas dos nobres e dos comerciantes ricos” e havia, também, os romances (gênero que começava a surgir naquela época), os quais eram vendidos em formatos menores, a um preço médio e que “Pouco a pouco passaram a ser publicados em dois ou mais volumes pequenos, vendidos a três *shillings* se encadernados e a dois *shillings* e três *pence* em folhas soltas.” (WATT, 1990, p. 39).

Ian Watt (1990, p. 45) julga que o fato de a literatura começar a se dirigir a um público mais amplo deve ter diminuído a importância relativa “daqueles leitores que dispunham de instrução e tempo ocioso suficientes para se interessar, profissional ou semiprofissionalmente, pelas letras clássicas e modernas”, aumentando, em contrapartida, a importância relativa “daqueles que desejavam uma forma mais fácil de entretenimento literário, ainda que gozasse de menor prestígio entre os intelectuais.” Se, como se supõe, as pessoas sempre leram por distração ou prazer, “parece que no século XVIII surgiu uma tendência de perseguir esses objetivos com maior exclusividade do que antes.”

Mas não era apenas na literatura que se buscava essa distração. Watt (1990, p. 45) informa que as cidades, principalmente Londres, “ofereciam numerosos entretenimentos:

durante a temporada havia peças, ópera, bailes de máscaras, bailes públicos, reuniões, enquanto os novos balneários lotavam nos meses ociosos de verão.”

Embora os espetáculos públicos tenham continuado no século seguinte, houve uma mudança na maneira como a experiência do espetáculo passou a ser recebida pela sociedade. Richard Sennett entende o século XIX como período de transição de uma cultura pública para uma cultura privada. Ele observa que, no século XVIII, existia um equilíbrio entre geografia pública e privada, quando a “luta pela ordem pública na cidade [...] e a tensão entre as exigências da vida pública e da vida privada constituíam os elementos de uma cultura coerente”. Mas após as “grandes revoluções no final do século, e a ascensão de um capitalismo industrial nacional em tempos mais modernos,” houve uma “mudança fundamental nas idéias de público e privado”. (SENNETT, 1988, p. 34).

Todavia, Sennett (1988, p. 34) chama atenção para o fato de que “o peso da sublevação social e política do final do século XVIII” não extinguiu instantaneamente a vida pública, pois uma “geografia pública se estendeu pelo século XIX adentro, aparentemente intacta, mas efetivamente transformando-se em seu interior.”

Uma das forças que atuaram nessa mudança foi “um duplo relacionamento que no século XIX o capitalismo industrial veio a ter com a vida pública nas grandes cidades”. Devido aos traumas do capitalismo naquele século, gradualmente, “a vontade de controlar e de moldar a ordem pública foi se desgastando” e as pessoas passaram a se preocupar mais em se proteger contra ela. “A família constituiu-se num desses escudos”, revelando-se “cada vez menos o centro de uma região particular, não pública, e cada vez mais como um refúgio idealizado, um mundo exclusivo, com um valor moral mais elevado do que o domínio público.” (SENNETT, 1988, p. 35).

Apesar disso, o entretenimento e o espetáculo em público ainda eram muito presentes. Por exemplo, Sennett (1988, p. 159) imagina que, para uma velha parisiense, nascida no Antigo Regime, que vivesse até a década de 1880, “os contrastes entre a cidade de sua juventude e a cidade de sua velhice poderiam parecer um crescimento febril da vida pública no século XIX.” Isso porque, na época, o “espetáculo corria as ruas da cidade”: as subidas de Nadar em um balão, “que trouxeram centenas de milhares de pessoas para o Champs de Mars”; o surgimento de uma girafa no Jardin des Plantes, “que reuniu tanta gente, que muitas pessoas morreram pisoteadas”; e as multidões que acorreram ao Jardin Turc para ver o cachorro Munito, “que, ao que se supunha, falava”. Assim a “busca febril de emoções pelos habitantes de Paris do século XIX” contrastaria, na memória da velha, com “os

cuidadosamente elaborados intercâmbios entre estranhos que ela havia testemunhado em criança, nos dias anteriores à primeira revolução.”

Portanto, dizer que a cidade estava deixando de ser uma cultura pública pareceria contraditório. Na verdade, o que aconteceu foi uma separação maior entre a vida privada e a vida pública, separação que não existia no século anterior, e que transformou o comportamento em público no século XIX. Sennett esclarece que, numa cidade de espetáculos, “os momentos de entusiasmo público são efêmeros”: como disse Máxime Du Camp (apud SENNETT, 1988, p. 159), é como se “a cabeça das pessoas fosse tomada por um vendaval de loucura. Os entusiasmos parisienses são repentinos, e por vezes tremendos, mas não duram muito.”

Em consequência daquela separação, os “termos do espetáculo” tornaram-se “unilaterais”: agentes, de um lado; observadores, de outro. A multidão que olhava o balão de Nadar testemunhava “uma ação fora da experiência cotidiana” – e era justamente isso o que o tornava espetacular. Mas houve uma mudança de comportamento do público em relação ao século anterior. Ele assistia ao espetáculo, mas não mais se sentia livre o bastante “para subir e falar com Nadar”, por exemplo. “O espectador passivo, o circunstante, fica silencioso e pasmo: a cidade pode ser que esteja em polvorosa, mas até mesmo nesta excitação aparecem os sinais de uma transformação.” (SENNETT, 1988, p. 159-160).

Porém o entusiasmo com as Leituras Públicas de Charles Dickens não passou: o escritor viu-se obrigado a encerrar sua carreira de Leitor profissional, doze anos após tê-la iniciado, justamente pela exaustão física e pela incapacidade de atender à demanda. A partir das observações de Richard Sennett, acreditamos que um dos motivos para que o interesse pelas apresentações de Dickens não tenha arrefecido foi, provavelmente, o fato de que ele era, em primeiro lugar, um escritor de literatura. Na época, quando a leitura silenciosa já se tornara um hábito e a obtenção de livros e jornais já não era tão difícil, a recepção literária havia se transformado em uma atividade muito mais privada do que no passado. Assim, Dickens estava presente não apenas na vida pública das pessoas, quando assistiam a ele nas Leituras, mas também cotidianamente, em suas vidas privadas, quando o liam nos jornais e nos livros.

Na Inglaterra, a partir das primeiras décadas do século XIX, deu-se início a um intenso processo de alfabetização do povo em geral, incluindo as mulheres e as classes mais pobres, adultos e crianças. (GILLARD, 2011). Nesse período, o trabalho da leitura direta já não devia

ser visto como algo indigno²⁹ e o público de literatura impressa passou a ser muito maior do que era o público de literatura escrita na Idade Média. Se, na era medieval, antes da invenção da prensa, a Leitura Pública tinha o propósito de facilitar o acesso ao conteúdo dos raros livros manuscritos, no século XIX sua prática com a mera finalidade de facilitar o acesso diminuiu bastante, embora ainda existisse.

Conforme John Forster observa, todas as classes sociais se sentiam atraídas pelas personagens de *Pickwick Papers*. (PUGLIA, 2005, p. 4). Também Charles Kent (2007, p. 11) refere que Dickens escrevia indiscriminadamente para todas as classes do público leitor: para “o mais altamente educado e o menos educado, jovem e velho, rico e pobre.” Suas histórias natalinas eram frequentes nos teatros, “fazendo que seu nome circulasse como moeda corrente”. Sua obra percorria os bairros dos teatros populares, os “lares das classes médias”, chegando até os “gabinetes de leitura dos mais ricos.” (PUGLIA, 2006, p. 1).

Mas o maior segmento do público leitor de Dickens era constituído pela classe média. (KENT, 2007, p. 11). Embora as “camadas mais pobres de trabalhadores urbanos e rurais” não tivessem acesso imediato aos livros, a “formação de um público leitor amplo” foi incentivada pela publicação seriada de cerca de 32 páginas por mês pelo preço de um *shilling*. (PUGLIA, 2005, p. 5).

Além disso, pequenos “clubes de leitura eram formados, o custo era dividido entre várias pessoas e mesmo os não alfabetizados ouviam as leituras em voz alta.” (PUGLIA, 2005, p. 5). Os livros de Dickens passavam também pelos cafés e tabacarias, nos quais os trabalhadores se reuniam para, “mediante o pagamento de uma pequena quantia para o chá”, ouvir o dono do estabelecimento ou alguém que soubesse ler fazer “a leitura em voz alta da história que estava sendo publicada naquele momento.” (PUGLIA, 2006, p. 1).

A referência aos clubes de leitura é um dado importante. Criados com o objetivo de dividir o custo, esses clubes levaram o público ao hábito de ouvir literatura. Trata-se, aqui, de um fenômeno diferente da literatura oral, que, como vimos, toma seus materiais de uma tradição, a qual é constantemente modificada pelos diversos intérpretes ao longo dos tempos.

Diferente disso, os clubes de leitura transpunham para a oralidade obras que haviam sido criadas originalmente para o suporte impresso. Levava-se para a voz um texto em princípio destinado à leitura silenciosa, cujas características não se apagavam totalmente com a transposição, surgindo, daí, um intermediário entre a literatura escrita e a literatura oral.

²⁹ Lembre-se que, conforme citamos na página 34, Paul Zumthor (1993, p. 62) informa que a prática da Leitura Pública na Idade Média era favorecida não só pelo alto índice de analfabetismo, mas também “pela repugnância [...] que os Grandes, ainda que letrados, sentiam ao impor-se o duro trabalho que era a leitura direta.”

Em primeiro lugar, em um clube de leitura, havia que se respeitar o texto, no qual recaía a ênfase, visto que o público estava pagando para “ler” determinado autor e não para ver e ouvir o intérprete. Este, entretanto, cumpria importante papel de intermediário e, inevitavelmente, agregava à obra, mesmo que de forma involuntária, sua criação performática. Certamente, deveria haver aqueles leitores de maior sucesso entre os ouvintes. Percebia-se que a voz, o ritmo, a entonação, os gestos, tudo era determinante para a recepção do livro, que poderia ser muito diferente de um leitor para outro, mesmo que procurassem ser fiéis ao texto.

Logo, fica patente o motivo do interesse despertado no momento em que Charles Dickens – o autor em pessoa – resolveu fazer Leituras Públicas de suas obras. Os leitores queriam conhecer o Sr. Pickwick, Sam Weller, Ebenezer Scrooge – todos, conforme o autor os imaginara. Por outro lado, foi igualmente o fato de o intérprete se tratar do próprio autor dos livros o que lhe propiciou a liberdade para alterá-los, buscando melhor adequação ao palco. Tratavam-se, portanto, de releituras das obras publicadas.

A experiência da Leitura Pública feita por um escritor como Dickens teria um sentido muito diferente daquelas dos clubes de leitura. O enfoque não mais ficava restrito somente ao texto, mas também à performance e à própria figura do autor. Em primeiro lugar, o que os espectadores queriam era ver Charles Dickens.

Os meios editoriais da época proporcionaram aos autores a fama que atrairia a curiosidade do público sobre sua pessoa. Ao viajar com seu espetáculo, Dickens encontrava, em todos os lugares, espectadores ansiosos esperando para vê-lo. Queriam conhecer o criador daquelas histórias de que tanto gostavam, o homem responsável por seus livros preferidos. Em outubro de 1858, de York, quando estava em turnê pelo interior inglês, no período de sua primeira série de Leituras profissionais, Dickens escreveu a Forster:

Eu fui levado bem próximo ao que eu algumas vezes sonho que possa ser minha Fama quando uma senhora cujo rosto eu nunca vira me parou ontem na rua e me disse, *Sr. Dickens, permita-me tocar a mão que tem enchido minha casa com tantos amigos*. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 229, nota 232, tradução nossa).³⁰

Mesmo Mark Twain revela a aura de artista inatingível que acompanhava o escritor inglês, a quem o público endeusava: “veio Dickens em pessoa!” – exclama Twain, ao narrar a entrada no palco. A grande expectativa de Twain com relação ao famoso romancista talvez

³⁰ “‘I was brought very near to what I sometimes dream may be my Fame,’ he wrote to me in October from York, ‘when a lady whose face I had never seen stopped me yesterday in the street, and said to me, *Mr. Dickens, will you let me touch the hand that has filled my house with many friends.*’” (FORSTER, 2008, v. 3, p. 229, nota 232).

explique sua decepção com a Leitura a que assistiu: o “Dickens em pessoa” nunca estaria à altura do Dickens idealizado:

[...] aquela cabeça velha e estranha adquiria uma espécie de beleza, de quando em quando, e um fascinante interesse, quando eu pensava no maravilhoso mecanismo em seu interior, a maquinaria complexa, mas perfeitamente ajustada, que poderia criar homens e mulheres, e colocar neles o sopro da vida e modificar todas suas maneiras e ações, elevá-los, degradá-los, assassiná-los, casá-los, conduzi-los através do bem e do mal, através da alegria e da tristeza, em sua longa marcha do berço à sepultura, e nunca perder sua divindade sobre eles, nunca cometer um erro! Eu quase imaginei que eu poderia ver as rodas e roldanas trabalhando. Esse era Dickens – Dickens. Não havia a menor dúvida sobre isso, e ainda assim não era tão fácil de conceber. De alguma maneira esse deus poderoso parecia ser apenas um homem, afinal de contas. Como os grandes, de tão alto, caem de seus pedestais quando nós os vemos em carne humana comum, e sabemos que eles comem porco e repolho e agem como os outros homens. (TWIN, 1868, tradução nossa).³¹

Contudo, eram poucos que possuíam o mesmo espírito crítico de Mark Twain e Dickens continuava sendo celebrado em toda parte. Na opinião de Charles Kent, nenhum escritor jamais havia obtido tanta popularidade durante seu tempo de vida, com seus próprios contemporâneos, quanto Dickens. Popularidade que não sofreu nenhum abalo ou enfraquecimento no período de trinta e quatro anos, ou seja, do ano em que foi publicado seu primeiro romance até o ano de sua morte. (KENT, 2007, p. 11). Todos, até mesmo os transeuntes iletrados nas vias públicas, conheciam a fisionomia de Dickens. (KENT, 2007, p. 19). Daniel Puglia menciona que, no obituário do escritor publicado no *Daily News*, ele foi descrito como “o único escritor que todos liam e de quem todos gostavam; quem não lia quaisquer outros romances, lia os de Mr. Dickens.” (PUGLIA, 2006, p. 1).

Diferente de Heródoto, que leu sua obra nos Jogos Olímpicos, onde se reuniam as mais importantes personalidades da Grécia, com o intuito de evitar as dificuldades de percorrer as principais cidades gregas a fim de se fazer conhecido, o objetivo de Charles Dickens com suas Leituras Públicas não era apenas o de levar seus escritos ao conhecimento das pessoas, pois elas já os conheciam. Se Heródoto desejava ser conhecido em muitos lugares sem precisar visitá-los, Dickens visitou muitos lugares já sendo conhecido neles. O interesse do escritor inglês com suas Leituras não era chamar a atenção unicamente para sua

³¹ “[...] that queer old head took on a sort of beauty, bye and bye, and a fascinating interest, as I thought of the wonderful mechanism within it, the complex but exquisitely adjusted machinery that could create men and women, and put the breath of life into them and alter all their ways and actions, elevate them, degrade them, murder them, marry them, conduct them through good and evil, through joy and sorrow, on their long march from the cradle to the grave, and never lose its godship over them, never make a mistake! I almost imagined I could see the wheels and pulleys work. This was Dickens -- Dickens. There was no question about that, and yet it was not right easy to realize it. Somehow this puissant god seemed to be only a man, after all. How the great do tumble from their high pedestals when we see them in common human flesh, and know that they eat pork and cabbage and act like other men.” (TWIN, 1868).

figura de autor ou para o texto literário em si, mas para o texto como sendo, agora, um dos muitos elementos de um espetáculo performático.

Obviamente, o aspecto financeiro foi também um forte incentivo para o empreendimento. Caracterizando Dickens como um autor no centro do capitalismo e que “ao mesmo tempo formou e foi formado por um novo público que se voltava para a literatura”, Daniel Puglia conclui que a independência de sua crítica social talvez fosse “uma adequação a um sistema” que iria “privilegiar a venda de seus livros.” (PUGLIA, 2005, p. 8-9).

O tom de triunfo com que encerrou seu prefácio à edição econômica de 1847 de *Pickwick Papers* mostra, na opinião de Puglia, a crença de um autor utilizando os meios materiais de produção à disposição do sistema literário em que estava inserido. (PUGLIA, 2005, p. 4). Dickens “agradece a gentileza com que o público recebeu sua obra” e “escreve seu prefácio com o arrojo do empreendedor que tem uma missão a cumprir, mas ao mesmo tempo obedece a lógica das vendas, dos custos, dos prazos e do lucro.” (PUGLIA, 2005, p. 9). O mesmo pensamento o guiou quando resolveu agregar as Leituras Públicas entre suas atividades profissionais.

No fundo, suas Leituras acabavam por ser igualmente uma forma de divulgação. Num movimento circular, ao mesmo tempo em que a popularidade de Dickens lhe deu a segurança para poder viajar com seu espetáculo sem o receio de não encontrar espectadores, as Leituras aumentaram ainda mais o interesse do público pelo autor. Por exemplo, após a primeira apresentação em Boston, a 02 de dezembro de 1867, ele escreveu a Forster:

É realmente impossível exagerar a magnificência da recepção ou o efeito da leitura. A cidade inteira não irá falar sobre nada além disso e não ouvirá sobre nada além disso hoje. Todos os ingressos para aquelas anunciadas aqui, e em Nova York, estão vendidos. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p.391-392, tradução nossa).³²

Assim como, na Antiguidade, as Leituras de Plínio, o Jovem, levavam as plateias a comprar os textos publicados, também os espetáculos de Dickens, de acordo com os livreiros, aumentaram consideravelmente as vendas daqueles romances cujos trechos haviam sido adaptados para o palco. Do mesmo modo, vendeu-se grande número de cópias das “Versões de Leitura”, editadas em 1867-1868. (AMERONGEN, 1969, p. 35).

Uma página de Forster (2008, v. 3, p. 225) revela que livros eram vendidos juntamente com os ingressos para as Leituras. Em Liverpool, durante a primeira turnê de Dickens, um público de duas mil e trezentas pessoas saudou o autor. Além dos ingressos vendidos, mais de

³² “It is really impossible to exaggerate the magnificence of the reception or the effect of the reading. The whole city will talk of nothing else and hear of nothing else to-day. Every ticket for those announced here, and in New York, is sold.” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p.391-392).

duzentas libras em dinheiro foram arrecadadas à entrada: em uma carta, Dickens contou que seus auxiliares venderam todos os livros, além de dispensar centenas de pessoas.

Por fim, cabe ressaltar, ainda, mais um aspecto do sistema literário ao qual Charles Dickens pertencia, um aspecto específico dos meios editoriais da época, que contribuiu com a fama do autor e que foi importante para a forma como se dava a relação entre ele e seus leitores.

Jorge Luis Borges (2006, p. 248) disse que, começando pelo jornalismo e chegando ao romance por esse caminho, Dickens manteve-se, a vida toda, fiel ao estilo daí resultante. “Seus romances eram publicados em folhetim, e seu eco foi tamanho que os leitores seguiam a sorte dos personagens como se fossem verdadeiros.”

O termo *folhetim*, conforme o usaremos aqui, refere-se ao modo de publicar ficção em partes, usado, a partir do século XIX e durante muito tempo, para a publicação de romances. (MEYER, 2005, p. 16). Publicados em jornais ou revistas, os romances saíam em números mensais ou semanais, de maneira que o leitor era obrigado a comprar os próximos números para conhecer a sequência da história. Segundo a pesquisa de Marlise Meyer (2005, p. 30), o folhetim foi concebido na França, na década de 1830, pelo editor Émile Girardin.

A fórmula foi um sucesso. Para se ter uma ideia do impacto de um folhetim popular, basta observar o exemplo do jornal *Constitutionnel*, cuja circulação, após cair de 9.000 exemplares, em 1836, para 3.600, em 1844, subiu para 25.000, em 1845-46, graças ao romance *Juif errant*, de Eugène Sue. (HALLEWELL, 1985, p. 139). A tiragem do *La Presse*, jornal de Girardin, em um ano, aumentou de 70.000 para 200.000 exemplares. (SERRA, 1991, p. 19).

Os números de *Pickwick Papers* chegaram a vender 40.000 cópias por mês, ao passo que Byron e Scott, os dois autores anteriores com vendas expressivas na Inglaterra, atingiam cerca de 7.000 cópias mensais. Portanto, o surgimento do folhetim, e também de Charles Dickens, aconteceu “dentro de um contexto em que o sistema literário acompanhava a velocidade da revolução industrial.” (PUGLIA, 2005, p. 9).

Marlise Meyer (2005, p. 63) relata que, praticamente, toda a ficção da época passou a ser publicada em folhetim. Somente depois de sair o último número, e conforme o sucesso obtido, o romance aparecia em volume. O autor deveria considerar sua história por partes, com as devidas técnicas de corte e suspense, que levariam os leitores a comprar o número seguinte, e, ainda, “com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando.” (MEYER, 2005, p. 59).

A história era construída aos poucos, parte por parte, conforme ia sendo publicada. Por isso, o enredo não seguia necessariamente o rumo previamente planejado pelo autor. Nesse sentido, o folhetinista também se aproximou de seus leitores, visto que a resposta do público influenciava a sequência do romance. Em *Pickwick Papers*, por exemplo, a simpatia despertada por Sam Weller fez cair sobre essa personagem um enfoque maior nos episódios subsequentes. Em tal contexto, principalmente após *Os mistérios de Paris* (1842-1843), grande sucesso do escritor francês Eugène Sue, surgiu o fenômeno das cartas dos leitores, que davam sugestões ao autor, como a volta de personagens e mudanças de enredo. Assim,

Coloca-se para o autor uma certa necessidade na elaboração do romance que vai tecendo, impelido por várias e imprevistas determinações. Agradar ao público continua, evidentemente, sendo uma delas. Mas agradar aceitando sua colaboração, seguindo suas sugestões, que lhe chegam por via de cartas. (MEYER, 2005, p. 76).

Portanto, houve um estreitamento na relação entre o público e os autores. Isso contribuiu sobremaneira para o crescente interesse dos leitores pela figura do escritor. Daniel Puglia (2006, p. 2) entende que, devido ao ritmo paulatino com que cada história aparecia no mercado, ela era assunto do público durante um longo tempo – algo similar ao que acontece com as modernas novelas de televisão, “com a diferença de que seu autor era propagandeado, incensado e celebrado como um gênio criativo da estirpe de Shakespeare, ou seja, como indefectível marca d’água nas cédulas da cultura.”

A possibilidade de serem atendidos em seus pedidos, de verem suas opiniões levadas em conta, contribuiu para o entusiasmo dos leitores para com o folhetim, criando grande fama e expectativa em torno dos folhetinistas. Esse aspecto do sistema literário do qual Charles Dickens participava foi muito importante para o sucesso de seus espetáculos, pois, quando saía em turnê com suas Leituras Públicas, ele encontrava multidões ávidas por vê-lo em ação, dando vida às personagens que haviam conhecido e acompanhado nos jornais durante muitos meses seguidos e aos quais haviam reencontrado nos livros.

1.5. A experiência teatral de Charles Dickens

Se, no século XIX, os novos meios de produção e de transporte e o crescente processo de alfabetização proporcionaram que os livros e jornais chegassem a um maior número de lugares e de pessoas; se o método folhetinesco de publicação aumentou a fama dos escritores e o interesse por eles; se os clubes de leitura habituaram as pessoas a ouvir a literatura

impressa e suscitaram, também, a curiosidade em ver as obras interpretadas pelos próprios autores; se tudo isso forneceu um ambiente propício para que um escritor ganhasse dinheiro em espetáculos de leitura de seus livros, que, por onde passassem, encontrariam espectadores que conheciam a fama do autor e que desejavam vê-lo pessoalmente, por que Charles Dickens foi o primeiro dos escritores que eram populares na época a fazer tal tentativa e, ainda, por que nenhum dos autores que posteriormente tentaram obteve sucesso comparável?

Aos outros autores faltava a experiência teatral de Charles Dickens, a qual havia sido adquirida em muitas peças amadoras de que ele havia participado. No entendimento de Charles Kent, Dickens tinha “em um extraordinário grau o elemento dramático em seu caráter”, constituindo uma parte integrante de sua individualidade. (KENT, 2007, p. 5, tradução nossa).³³ De fato, um dos principais motivos que levaram o escritor às Leituras Públicas foi seu forte interesse pelos palcos e pela arte de representar.

J. B. Van Amerongen (1969, p. 8) informa que, já nos anos de 1827 e 1828, quando trabalhava para o advogado Edward Blackmore, Dickens e um colega escriturário muitas vezes iam a teatros particulares, onde ocasionalmente eles mesmos atuavam. Nessa época, Dickens era um frequentador regular de peças teatrais, chegando a ir, durante um período de três anos, quase todas as noites ao teatro, especialmente para assistir às atuações de Charles Mathews, o velho.

Isso não era somente amor pelo divertimento, comenta Amerongen (p. 9, tradução nossa): Dickens se sentia atraído pelos palcos, consciente de seus “próprios poderes de observação e imitação.” Tanto que, aos vinte anos, ele considerou seriamente sua vontade de se tornar ator. “Ele ‘praticava imensamente (mesmo tais coisas como entrar e sair andando, e sentar-se em uma cadeira) geralmente cinco, seis horas por dia,’ confiando grande número de papéis à memória.”³⁴

Dickens marcou uma entrevista com Bartley, o administrador de *Covent Garden*,³⁵ e com o ator John Philip Kemble, para recitar a eles algum trecho do repertório de Mathews. Entretanto, uma doença o impediu de comparecer ao encontro. Pouco depois, tornando-se

³³ “It is observable, in the first instance, in regard to Charles Dickens, that he had in an extraordinary degree the dramatic element in his character. It was an integral part of his individuality. It coloured his whole temperament or idiosyncrasy.” (KENT, 2007, p. 5).

³⁴ “He ‘practised immensely (even such things as walking in and out, and sitting down in a chair) often from five, six hours a day,’ committing a great number of parts to memory.” (AMERONGEN, 1969, p. 9).

³⁵ A *Royal Opera House*, célebre sala de concertos conhecida corriqueiramente como *Covent Garden*, nome do distrito de Londres em que se localiza. Fonte: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Covent_Garden > Acesso em: 08 ago. 2011.

bem-sucedido na função de repórter parlamentar, ele desistiu da carreira de ator, dizendo que havia pensado nos palcos apenas como um “meio de ganhar dinheiro.”

Amerongen sugere que, havendo Dickens sempre se sentido como tendo uma missão a cumprir, e olhado para si mesmo como um “apóstolo do humanitarismo”, ele percebeu que, como escritor, encontraria melhor suporte para as críticas sociais que caracterizariam seu trabalho.

Em todo caso, Charles Dickens continuou ligado à atividade teatral durante toda a vida. Amerongen cita uma informação dada por Theodore Taylor no livro *Charles Dickens, The Story of his Life*, segundo a qual, em 1836, durante as publicações de *Pickwick Papers*, Dickens atuou em *The Strange Gentleman*, peça de sua autoria, que esteve em cartaz no *St. James Hall*. Todavia, Amerongen (1969, p. 9) alerta que essa informação, a única existente sobre o assunto, é dada sem “nenhuma autoridade” e dificilmente pode ser aceita, mesmo que Adair-Fitzgerald não a julgue de todo improvável, chegando a supor que Dickens tenha sido um dos garçons da peça.

Seja como for, também é importante notar o trabalho de dramaturgia realizado por Charles Dickens. De 1836 a 1838, ele escreveu quatro peças: a farsa *The Strange Gentleman* (1836), a qual, apesar do sucesso obtido em Londres, onde foi apresentada cinquenta vezes, e em Nova York, foi rejeitada pelo autor, que disse desejar que ela fosse esquecida. A ópera cômica *The Village Coquettes* (1836), com texto de Dickens e música de John Pyke Hullah, que estreou no *St. James Hall* em 06 de dezembro de 1836, logo depois de *The Strange Gentleman*, não conseguindo mais que dezessete apresentações.

Pouco depois, o ator J.P. Harley requisitou a Dickens uma peça para seguir o sucesso de *The Strange Gentleman*; muito ocupado na ocasião, o autor lhe enviou um texto intitulado *Cross Purposes*, o qual havia escrito antes de se tornar famoso; o texto foi representado como *Is She His Wife?* (1837), uma farsa de trinta minutos, que ficou em cartaz de 06 de março a 31 de maio de 1837. *The Lamplighter* (1838), uma farsa, é a última das peças que Dickens escreveu sozinho; foi escrita para seu amigo William Charles Macready, famoso ator e diretor de teatro. A peça foi rejeitada por Macready, havendo sido levada aos palcos somente após a morte do autor.³⁶

Registram-se, na vida de Charles Dickens, muitos espetáculos teatrais amadores, que eram apresentados privativamente. Para Charles Kent (2007, p. 5), as peças particulares que

³⁶ Sobre a dramaturgia de Charles Dickens:

< http://home.earthlink.net/~bsabatini/Inimitable-Boz/charles_dickens_plays.html > Acesso em: 10 ago. 2011.

Dickens organizou, durante anos, em seu círculo familiar, prepararam o caminho para as futuras Leituras profissionais não menos diretamente que as primeiras Leituras filantrópicas.

Em 1842, durante a primeira visita do escritor à América, um de seus colegas de viagem, Lord Mulgrave, sugeriu que ele tomasse parte em um espetáculo beneficente dos oficiais de seu regimento, em Montreal; sugestão a qual Dickens prontamente aceitou. Além de atuar, Dickens assumiu também a função de contrarregra das duas farsas que foram representadas. Sobre essa função, ele escreveu a Forster:

Mas eu não fui anunciado como contrarregra para nada. Todos foram avisados de que eles teriam de se submeter ao mais ferrenho despotismo; e não é que eu me tornei Macready para com eles? Eu fiz marcações exatas do cenário, e listas de acessórios requeridos; e as preguei na cadeira do ponto. Eu mesmo fui o ponto quando não estava em cena; quando eu estava, eu fiz do ponto regular do teatro o meu substituto. (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 10-11, tradução nossa).³⁷

Percebe-se a seriedade com que Dickens encarava a produção de uma simples peça amadora, procedendo a um exigente trabalho de direção de cena, chegando mesmo a exercer a função de ponto, isto é, passando aos atores, durante a peça, as falas e ações das personagens.

A atuação teatral sempre foi predominante na mente do autor, escreve Amerongen. As ocasiões favoritas eram as peças amadoras particulares, feitas em sua casa com a participação dos filhos e amigos. Aos vinte e um anos, por exemplo, escreveu e atuou com membros de sua família e de seu círculo de conhecidos *The O'Thello*, uma versão burlesca da tragédia de Shakespeare. Em muitas datas festivas eram encenadas tais peças familiares.³⁸ Dickens tomava para si o encargo de tudo, “desde a escrita dos cartazes até a preparação do ponche para refresco das crianças.” (AMERONGEN, 1969, p. 13-14).

Uma das melhores produções, segundo Forster, foi uma adaptação de *Tom Thumb*, de Fielding. Entre os espectadores convidados, estava o escritor Thackeray, o qual, dizem, “rolou em seu assento com um incontrolável ataque de risos.” Dickens fez o papel do Fantasma de Gaffer Thumb, e chegou a cantar uma canção de sua própria autoria. (AMERONGEN, 1969, p. 14).

³⁷ “I am not however, let me tell you, placarded stage-manager for nothing. Everybody was told they would have to submit to the most iron despotism; and didn't I come Macready over them? I had regular plots of the scenery made out, and lists of the properties wanted; and had them nailed up by the prompter's chair. I prompted myself when I was not on; when I was, I made the regular prompter of the theatre my deputy.” (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 10-11).

³⁸ Para mais detalhes sobre as peças familiares organizadas por Dickens, conferir o Capítulo 1 do livro *The Actor in Dickens* (1969), de J. B. Van Amerongen.

Amerongen enfatiza que, a vida inteira, Dickens precisava de não mais que um leve pretexto – e, muitas vezes, de pretexto nenhum – para “se jogar de coração e alma” na montagem e atuação de uma peça de teatro. Além das representações familiares, Dickens levou ao público geral no mínimo oito peças, atuando junto a um grupo de amigos artistas, entre os quais John Forster; o dramaturgo Wilkie Collins; Mark Lemon, editor da revista *Punch*; e John Leech, primeiro ilustrador de *A Christmas Carol*.

A primeira da série foi *Every Man in his Humour*, de Ben Jonson (figura 2). Em 1845 ela foi apresentada duas vezes: a primeira vez no teatro da Srta. Kelly, na *Dean Street*,³⁹ em 21 de setembro; a segunda vez em um espaço maior, para algum projeto de caridade. Em 1847, levaram essa comédia para várias cidades, em benefício de Leigh Hunt e do dramaturgo John Poole; e, em 1850, eles apresentaram-na em *Knebworth Castle*, casa do escritor Edward Bulwer. (AMERONGEN, 1969, p. 15-16).



Figura 2 – Charles Dickens como Bobadil, em *Every Man in his Humour*. (Gravura a partir de uma pintura de C. Robert Leslie, R.A.). Fonte: AMERONGEN, 1969, p. 2.

Também em 1845, produziram uma adaptação, feita por Forster, da peça *Elder Brother*, de Beaumont & Fletcher, em benefício da atriz Frances Maria Kelly. Em 1848, desta vez para ajudar o ator e dramaturgo Sheridan Knowles, deram apresentações da comédia

³⁹ *Miss Kelly's Theatre*, igualmente conhecido como *Royalty Theatre*, era também uma escola dramática dirigida pela atriz Frances Maria Kelly.

shakespeariana *The Merry Wives of Windsor*, em que Dickens interpretou, inicialmente, o papel de Falstaff, e, depois, o de Slender.

Com o objetivo de prover autores empobrecidos com auxílio financeiro e moradia grátis, Dickens e Bulwer instituíram, em 1850, a Guilda de Literatura e Arte. Neste ano, Bulwer escreveu uma comédia em cinco atos, *Not so Bad as We Seem*, a qual foi exibida em 16 de maio de 1851, a fim de arrecadar fundos para a Guilda: na plateia, estiveram a Rainha Victoria, o Príncipe e uma “vasta audiência das pessoas mais distintas”. (AMERONGEN, 1969, p. 16).

Seguiu-se, em 1851, também com o objetivo de ajudar a Guilda, *Mr. Nightingale's Diary*, uma farsa desenvolvida em parceria por Charles Dickens e Mark Lemon, a qual obteve grande sucesso financeiro, tanto em Londres quanto nas províncias. O elenco foi uma seleção de ilustradores e autores, como Wilkie Collins. Na peça, a ação se passa em uma estação de tratamento, onde os planos de um médico vigarista e charlatão (Lemon) são desmascarados por Gabblewig, um ator que é um homem de mil faces (Dickens).

Este último é um tipo malandro. Durante a peça, Gabblewig se disfarça em um sacristão surdo, em um inválido frágil, em Sam Weller (popular personagem de *Pickwick Papers*), e, no momento de destaque, na Sra. Gamp (personagem do romance *Martin Chuzzlewit*). No trabalho de interpretação de Gabblewig, a qual, na verdade, reunia cinco personagens diferentes, Dickens já demonstrava sua versatilidade, aptidão que seria fundamental para as Leituras Públicas, quando ele passaria então a representar todas as personagens de uma história.

Logo depois, em 1851-1852, encenaram *Used Up*, adaptação feita por Charles Mathews da peça francesa *L'Homme Blasé*. Todavia, apesar dos esforços, a Guilda de Literatura e Arte faliu. Somente três anos depois, em 1855, Dickens voltou a aparecer como ator, apresentando em sua própria casa a peça *The Lighthouse*, de Wilkie Collins. Esta foi a primeira vez em que Dickens não representou uma personagem cômica. Seguiram-se apresentações beneficentes desse espetáculo, em favor do Hospital de Tuberculose de Brompton. O sucesso obtido levou Wilkie Collins a escrever, em 1857, outro melodrama, *The Frozen Deep*, o qual, depois de uma apresentação privativa, foi levada a algumas das principais cidades inglesas, em benefício da viúva de Douglas Jerrold. (AMERONGEN, 1969, p. 17).

Além de nesses espetáculos mais longos, Dickens atuou em pelo menos outras seis farsas, e ensaiou cinco textos que não chegaram a ser levados ao público. Amerongen acredita

que o prazer que Dickens sentia em atuar era tão grande que se pode dizer que esse era o principal motivo de seu envolvimento com o teatro amadorístico.

Seu amor pelos seus amigos e colegas autores, ou sua admiração pela arte e pelas letras em geral, não podem ser postos em dúvida, mas estas performances beneficentes eram principalmente destinadas a exhibir seus poderes histriônicos. (AMERONGEN, 1969, p. 18, tradução nossa).⁴⁰

Como exemplo, Amerongen (1969, p. 18) cita ocasiões em que as peças continuaram em exibição mesmo após terem acabado os motivos filantrópicos: a montagem de *The Merry Wives of Windsor* foi originalmente planejada com a intenção de se fazer uma doação para uma curadoria perpétua da casa de Shakespeare em Stratford, mas, quando esse plano foi abandonado, em razão de a própria cidade assumir tal obrigação, isso de modo algum impediu que se levasse adiante a montagem da peça; igualmente, quando Leigh Hunt, em favor de quem se apresentava a peça de Ben Jonson, recebeu uma pensão do governo, o grupo continuou sua turnê pretendida mesmo assim.

Isso corrobora com nossa afirmação de que o gosto e o interesse de Dickens pelas atividades de atuar e organizar um espetáculo foi também um dos motivos principais que o levaram às Leituras Públicas.

A fim de melhor entendermos as características de Charles Dickens como ator, convém observar algumas considerações de Richard Sennett acerca do comportamento dos homens públicos no século XIX. Para Sennett (1988, p. 241), entre os termos que formavam a personalidade no século XIX estavam a “autoconsciência a respeito do sentimento” e a ideia de que a espontaneidade era uma anormalidade. A natureza transcendente foi “substituída pela sensação imanente e pelo fato imediato, na qualidade de cerne da realidade” e as raízes da personalidade entraram em “um novo tipo de crença secular.”

Acreditava-se que era possível fazer uma leitura da personalidade e dos sentimentos de um indivíduo mediante a observação de sua aparência. Em razão disso, as pessoas começaram a usar “mecanismos de defesa [...] contra sua própria crença no desvendamento involuntário da personalidade e contra a superposição do imaginário privado e público.”⁴¹ (SENNETT, 1988, p. 42).

⁴⁰ “His love of his friends and fellow-authors, or his admiration of art and letters generally, cannot be doubted, but these benefit performances were primarily meant to display his histrionic powers.” (AMERONGEN, 1969, p. 18).

⁴¹ Sennett nota que foram essas defesas que, por “um estranho caminho,” encorajaram as pessoas a elevar “os artistas que atuam em público ao *status* peculiar de figuras públicas” que passaram a ocupar no século XX. (SENNETT, 1988, p. 42).

Descobrir a personalidade de uma pessoa a partir de sua aparência tornou-se “uma questão de procurar pistas nos detalhes do seu vestuário.” Por sua vez, essa decodificação do corpo nas ruas afetou a relação entre o palco e a vida real.

Os códigos de credibilidade a respeito das aparições nas ruas começaram a diferir fundamentalmente da crença nas aparências no palco. Dessa forma, a burguesia cosmopolita estava tentando ver, em termos comparáveis com a visão de Balzac, mas sua visão levava a um divórcio entre arte e sociedade. (SENNETT, 1988, p. 203).

Assim, o século XIX não apenas separou a vida pública da vida privada, como também diferenciou o comportamento mostrado no palco do comportamento comum das pessoas na sociedade. Por um lado, acreditando que não se podia evitar mostrar o que se sente, e que “a verdade de qualquer emoção, declaração ou argumento em público” dependia do caráter da pessoa que estava falando, a única defesa segura que as pessoas encontraram para se esquivar da sondagem foi

[...] tentar evitar sentir, tentar não ter sentimentos a exhibir. [...] Num meio onde se pensa que os sentimentos, uma vez despertados, eram exibidos além do poder da vontade de ocultá-los, o retraimento do sentimento é o único meio de se manter um certo grau de invulnerabilidade. Tentava-se, por exemplo, proteger a personalidade usando o mínimo possível de jóias, rendas, debruns de tipo incomum, de forma a não atrair a atenção para si [...]” (SENNETT, 1988, p. 42).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que “procuravam parecer o mais discretas possível”, começaram também a “exigir que no teatro os trajes fossem indicadores precisos das personalidades, das histórias de vida e da posição social” das personagens. Nas peças históricas encenadas na metade do século XIX, por exemplo,

[...] o ator devia representar exatamente a aparência que se supunha que um príncipe dinamarquês medieval deveria ter ou que um imperador romano deveria ostentar. No melodrama, trajes e gestual cênico tornaram-se logo tão estilizados que, vendo um homem adentrar o palco com passos curtos e afetados, poder-se-ia imediatamente perceber que se tratava do vilão, antes mesmo que proferisse qualquer palavra. (SENNETT, 1988, p. 43).

Na sociedade, os sentimentos eram reprimidos, mas, nos palcos, deviam ser abertos e claramente expressados. Ao contrário do que se passava na vida real, nas artes cênicas, via-se uma “personalidade reinante”, “uma pessoa fortemente declarada.” (SENNETT, 1988, p. 43). Assim, com a entrada da personalidade no domínio público, “a identidade do homem público dividiu-se em dois.” De um lado, havia os artistas, que foram os poucos que “continuaram a se expressar em público de modo ativo, e conservaram o imaginário do homem enquanto ator que orientava o Antigo Regime”, tornando-se, na primeira metade do século XIX, verdadeiros

profissionais nisso. De outro lado, estavam os espectadores, que mais se concentravam em observar a vida pública do que em participar dela. (SENNETT, 1988, p. 243).

O músico e o ator subiram na escala social, “muito acima do nível da criadagem onde se encontravam no Antigo Regime.” Essa ascensão social do artista foi baseada “na ostentação de uma personalidade vigorosa, excitante, moralmente suspeita, inteiramente oposta ao estilo de vida burguesa normal, na qual se evitava, através da supressão dos seus sentimentos, ser lido como pessoa.” (SENNETT, 1988, p. 43).

Portanto, a “intrusão da personalidade no âmbito público alterou radicalmente a ponte dos códigos de credibilidade entre palco e rua.” No final da década de 1830, o público começou a exigir que, pelo menos na arte, fosse possível saber, “sem dificuldade, quem alguém era, apenas ao olhá-lo ou olhá-la.” Logo, esse “desejo por aparições críveis e verdadeiras, no palco, começou a tomar forma como uma exigência de cuidado com o costume histórico.” (SENNETT, 1988, p. 218-219).

A partir de 1830, e durante muitas décadas depois, o historicismo, embora não fosse novo, ganhou uma força que nunca havia tido antes: “o público demandava exatidão a fim de criar a ‘ilusão necessária’ do teatro”, enquanto que, no palco, havia uma “tentativa apaixonada, embora frequentemente inepta, de fazer com que as personagens das peças vestissem costumes absolutamente corretos e recriações cuidadosas do período em que a peça se situava.” (SENNETT, 1988, p. 219).

Como exemplo, Sennett (1988, p. 220) cita a coleção de costumes históricos de Edith Dabney, a qual mostra vestidos de mulheres da classe média que foram reproduzidos para o palco sem nenhuma “tentativa de mudança ou teatralização dos trajes – muito pelo contrário. O que se vê no palco é o que aquela pessoa realmente é.” No mesmo sentido, também passou-se a buscar um realismo nos gestos dos atores: “o corpo devia se mover exatamente da mesma maneira que os corpos se moviam na ‘vida real’. Até mesmo no melodrama, movimentos melodramáticos por parte de um ator eram considerados de mau gosto nos anos 1850.”

Richard Sennett (1988, p. 245) observa que, nas artes da representação, a expressão levantou “inevitavelmente uma questão complexa de personalidade.” No período do Romantismo, a partir do novo código de personalidade imanente, aqueles que se apresentavam em público resolveram essa questão criando novas identidades públicas para si mesmos.

Para ressaltar o contraste com o século XVIII, vale comentar que o francês Denis Diderot havia tentado resolver o problema negando que a personalidade tivesse um papel importante. Diderot expôs suas ideias sobre o ofício do ator no diálogo “Paradoxo sobre o

comediante”, de 1769. Em sua concepção, o ator deveria ter “bom discernimento”, deveria ser “um espectador frio e tranqüilo”, deveria ser insensível e possuir “a arte de tudo imitar”. (DIDEROT, 1973, p. 460). Ou seja, o ator deveria criar as expressões das personagens mediante uma técnica, e não com base nas expressões de sua própria personalidade.

Se o comediante⁴² fosse sensível, ser-lhe-ia permitido, de boa fé, desempenhar duas vezes seguidas um mesmo papel com o mesmo calor e o mesmo êxito? Muito ardente na primeira representação, estaria esgotado e frio como mármore na terceira. Ao passo que imitador atento e discípulo atento da natureza, na primeira vez que se apresentar no palco sob o nome de Augusto, de Cina, de Orosmano, de Agamenon, de Maomé,⁴³ copista rigoroso de si próprio ou de seus estudos, e observador contínuo de nossas sensações, sua interpretação, longe de enfraquecer-se, fortalecer-se-á com novas reflexões que terá recolhido [...]. Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se? (DIDEROT, 1973, p. 461).

Assim, o ator que se apresentasse unicamente a partir de seus sentimentos, não teria nenhuma unidade de desempenho: “Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera.” Diversamente, o ator que representasse “com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória,” havendo medido e ordenado tudo em sua cabeça, seria “um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito”. Ele usaria “os mesmos acentos, as mesmas posições, os mesmos movimentos.” (DIDEROT, 1973, p. 461).

Deve-se notar que Diderot sugere a imitação da natureza humana somente mediante algum “modelo ideal”. Para ele, a emoção real não se prestaria a ser transportada ao palco: “transportais ao teatro vosso tom familiar, vossa expressão simples, vosso porte doméstico, vosso gesto natural e vereis quão pobre e fraco sereis.” (DIDEROT, 1973, p. 464). No sentido inverso, pareceria exagerado e deslocado alguém que agisse e falasse, na vida real, do mesmo modo que agem e falam as personagens de uma peça.

Segundo o autor francês, o teatro é regido por convenções, que fazem com que se torne verossímil tudo o que acontece no palco. Portanto, nesse aspecto, Diderot entendia o teatro de uma perspectiva oposta àquela que se tornaria predominante a partir da década de 1830, que buscava imitar a vida real, conforme apontado por Richard Sennett. Como se vê, além da técnica do ator, a ideia de verossimilhança também foi um elemento importante na discussão de Diderot. De acordo com seu pensamento, “*ser verdadeiro*” no teatro não é mostrar as coisas como elas são na natureza, mas, sim, é

⁴² Por “comediante”, Diderot se refere ao ator em geral.

⁴³ Personagens de Corneille, Racine e Voltaire.

[...] a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante. [...] Esse modelo não influi somente no tom; modifica até o passo, até a postura. (DIDEROT, 1973, p. 465).

Na Inglaterra, contudo, seria somente na década de 1880 que as discussões sobre o teatro passariam do texto para a arte do ator, provavelmente, segundo Marvin Carlson (1993, p. 232), a partir do livro, de 1880, *L'art et le Comédien*, do ator francês Constant Coquelin (1841-1909). Fortemente baseado nas ideias de Diderot, o livro foi traduzido para o inglês em 1881. As discussões trazidas pelo texto de Coquelin encorajaram uma tradução do “Paradoxo sobre o Comediante”, feita em 1883, com um prefácio do ator Henry Irving. Discordando veementemente de Diderot e Coquelin, Irving afirma que o grande ator não nega a sensibilidade; em vez disso, ele sente as emoções mais agudamente que os outros e usa esses sentimentos em sua arte. (CARLSON, 1993, p. 233).

Como mostra o estudo de Richard Sennett, essa era uma postura surgida já nas primeiras décadas do século XIX, quando um “laço similar entre arte imanente e personalidade se desenvolveu em todas as artes sob a ascendência do Romantismo.” (SENNETT, 1988, p. 248). Segundo Raymond Williams, nos anos 1820, a “ênfase na habilidade [como definindo um artista] fora gradativamente substituída por uma ênfase na sensibilidade”. (WILLIAMS apud SENNETT, 1988, p. 248).

Observando as características de Charles Dickens como ator, veremos que ele usava a naturalidade e a sensibilidade próprias do teatro de sua época. Dickens procurava uma imitação da realidade, mas sem pautá-la em um modelo ideal ou exagerado, como defendia Diderot.

Amerongen (1969, p. 23, tradução nossa.) informa que, comentando a montagem de *The Merry Wives of Windsor*, os principais jornais enfatizaram o fato de que Dickens nunca exagerava, como também nunca tentou forçar sua personagem a ter uma proeminência despropositada. Ainda assim, apesar de ter uma personagem relativamente pequena, Dickens “dominava a cena, mesmo quando ele não participava da ação.”⁴⁴

Um jornalista observou que ele era sempre “exultante e impetuoso”, e dava a suas personagens uma “personalidade forte”; o que era também uma de suas características como romancista, acrescenta Amerongen (1969, p. 25). Borges (2006, p. 247) entende que Dickens identificava-se com cada uma das personagens de seus livros. Provavelmente, devia se

⁴⁴ “[...] in spite of the comparatively little scope the part gave him, he always dominated the scene, even when he did not participate in the action.” (AMERONGEN, 1969, p. 23).

identificar, também, com as personagens que representava no teatro. O desenvolvimento de uma personalidade forte nas personagens, a identificação com elas, a ausência de exageros, notada pelos jornais da época, mostram que Charles Dickens possuía as características comuns aos atores do século XIX, descritas por Richard Sennett.

As críticas dos jornais ainda destacavam que, embora atuando em peças amadoras, Dickens estava no mesmo nível de atores profissionais. Segundo o *Times*, ele assumiu a gabarolice de Bobadil, personagem da peça de Ben Jonson, com uma “facilidade que pertencia antes a um veterano dos palcos do que a um amador.” (*TIMES* apud AMERONGEN, 1969, p. 20, tradução nossa).⁴⁵ O *Courier* assegurou que os profissionais fariam bem em tomá-lo como modelo. (AMERONGEN, 1969, p. 20). Mesmo o ator William Macready, o qual era muito exigente e atacava as atuações amadoras em geral, concordou que Dickens era o único amador habilitado a ter alguma pretensão para o talento teatral. Ao ouvir Dickens fazer a leitura de uma peça, Macready reconheceu que ele o fez como um ator experiente. (AMERONGEN, 1969, p. 25).

Na verdade, Dickens baseava muito suas atuações no trabalho do ator Charles Mathews, a quem se assemelhava na versatilidade, na volubilidade, nos “extraordinários poderes de imitação” e na capacidade de assumir diferentes personagens pelas mudanças de voz e expressão facial. (AMERONGEN, 1969, p. 23).

Mathews era o modelo para as atuações cômicas, que eram as preferidas de Dickens. Nas poucas ocasiões em que interpretou papéis sérios, os críticos reconheceram nele a influência do ator francês Frédérick Lemaître. O próprio Dickens afirmou que Lemaître havia sido o único ator a quem ele tentou tomar como exemplo. (AMERONGEN, 1969, p. 25).

Entre as ocasionais críticas desfavoráveis, as mais comuns diziam respeito a sua “voz um pouco áspera” e a seus “gestos desajeitados.” No entanto, há registros que elogiam o efeito criado pela composição gestual desenvolvida por Dickens, como o da Sra. Cowden-Clarke, que destaca detalhes como os convulsivos puxões espasmódicos de seu pé e a colcha fortemente segura sobre seu corpo trêmulo em *Past Two o'clock in the Morning*. (AMERONGEN, 1969, p. 26).

Outra importante característica de Dickens como ator, que mais tarde ele levaria para as Leituras Públicas, era a improvisação. Amerongen informa que, em muitos casos, ele exibia o discernimento e a facilidade dos mais experimentados profissionais, conseguindo superar tranquilamente todas as dificuldades inesperadas. Por exemplo, durante a primeira

⁴⁵ “Mr. Dickens assumed the swagger of the ‘Paul’s Man’ with an ease that belonged to a stage veteran rather than to an amateur.” (*TIMES* apud AMERONGEN, 1969, p. 20).

exibição de *Not so Bad as We Seem*, a espada de um dos cavalheiros derrubou sem querer todos os objetos que estavam sobre uma mesa. No papel de Lord Wilmot, Dickens, que estava ali perto, gritou rapidamente, como se aquilo fizesse parte da cena: “Aqui, garçom! venha e limpe esta bagunça!”⁴⁶ Em outra ocasião, perto do final de *A Good Night's Rest*, Mark Lemon perdeu sua deixa, mas essa falta foi suprida por um improviso de Dickens, que observou, com uma “fisionomia de pesar”: “Ele deve estar em um terrível estado de espírito, está perdendo a memória agora.”⁴⁷ (AMERONGEN, 1969, p. 26, tradução nossa).

Muitas vezes, introduzia de propósito, aqui e ali, improvisações que se adequavam à cena, geralmente com sentido cômico, uma técnica conhecida como “gag”. Certa feita, em *The Frozen Deep*, Dickens inesperadamente disse a uma das personagens, que havia se disfarçado com uma capa de sofá: “Ele tem a aparência comum de quem está indo cortar o cabelo.”⁴⁸ Segundo Amerongen, Dickens parecia praticar esse tipo de improviso muito livremente, hábito que não tinha a aprovação dos “atores sérios”, como Macready. (AMERONGEN, 1969, p. 26).

Por fim, vale ressaltar que não era apenas a atividade de ator que Charles Dickens exercia no meio teatral. Ele trabalhava também como contrarregra e, muitas vezes, como arranjador de cena, como carpinteiro de palco, como responsável pelos objetos cênicos, como ponto e até mesmo como maestro da banda de músicos. Além disso, ele dava, em mínimos detalhes, as indicações de como deveriam ser os figurinos, mostrando, na opinião de Amerongen (1969, p. 27), “um maravilhoso senso de efeito cênico”.

Nos ensaios, repetia vezes inumeráveis os vários papéis com os atores, os quais o obedeciam, mesmo aqueles que eram profissionais. (AMERONGEN, 1969, p. 27). De acordo com um artigo da Sra. Cowden-Clarke, publicado em 1876, Dickens estava sempre dirigindo e supervisionando tudo. Os ensaios eram trabalhados tão seriamente que o resultado final possuía um acabamento comparável ao de um espetáculo profissional. Por exemplo, uma de suas “Regras para os Ensaios” era a de que cada erro de marcação, de entrada ou de saída, deveria ser corrigido três vezes sucessivas. (AMERONGEN, 1969, p. 28).

Portanto, quando Charles Dickens concebeu o plano de levar sua obra literária para o público em apresentações profissionais de Leituras Públicas, ele já possuía uma vasta experiência teatral que lhe proporcionou os conhecimentos técnicos necessários para compor

⁴⁶ “Here, drawer! come and clear away this wreck!” (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 26).

⁴⁷ “He must be in an awful state of mind, his memory is going now.” (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 26).

⁴⁸ “He has a general appearance of going to have his hair cut.” (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 26).

um espetáculo de sucesso, elaborando as características gestuais, vocais e expressivas de cada personagem, bem como escolhendo e organizando figurino, cenário e iluminação.

A Leitura Pública como espetáculo remonta à Grécia Antiga. Charles Dickens, ao subir nos palcos para ler textos de sua autoria, estava usando uma forma de expressão artística comum desde a Antiguidade, passando pela Idade Média, pelos salões do século XVIII, até chegar aos clubes de leitura do século XIX. Muitos autores do passado, como Heródoto, Plínio e Chaucer, haviam levado ao público suas próprias obras por meio desse tipo de espetáculo. Contudo, o desenvolvimento dos meios editoriais e de transporte no século XIX, como também o início de um processo de alfabetização popular, possibilitou que o público de um escritor que decidisse fazer Leituras de seus livros fosse bem mais vasto que nos séculos anteriores.

Viajando em turnê pelas províncias do Reino Unido e pelas cidades dos Estados Unidos, Dickens encontrava multidões que desejavam vê-lo em cena, representando as personagens que haviam acompanhado nos romances publicados em folhetins e, depois, em livros. Além disso, sua experiência como dramaturgo e como ator e diretor de peças de teatro amadorístico foi muito importante, pois lhe deu o preparo necessário para transpor o texto do papel para os palcos. Desse modo, Charles Dickens encontrou nas Leituras Públicas uma oportunidade de entrar diretamente em contato com seus leitores e, também, de agregar ao seu trabalho literário os recursos cênicos que a performance lhe proporcionaria.

2. *PROMPT-COPY* OU “ROTEIRO DE LEITURA” DE *A CHRISTMAS CAROL*

2.1. As relações entre texto e espetáculo

Na concepção de Jacó Guinsburg (2001, p. 9 e p. 13), o espetáculo teatral consolida-se em ato no momento em que são conjugados, em certo espaço, três fatores principais: o texto, o ator e o público. Tradicionalmente, “sobretudo no teatro dramático de base literária”, o texto é visto como “uma precondição, um dado prévio provido pela literatura” para que o “teatro” seja realizado em cena – quer dizer, o texto é o elemento de base, que tem uma anterioridade em relação aos outros dois elementos fundamentais do teatro. Contudo, Guinsburg (2001, p. 9) entende o texto de modo mais amplo, afirmando que, mesmo nos casos em que há uma proposta de se desenvolver a peça “através e como resultado do próprio processo de criação cênica, pode-se manter o ‘texto’ como fator constituinte da representação teatral.”

Para ele, o texto teatral existe, colocando-se como antecedente do espetáculo, mesmo quando é “o último elemento a ser definido no processo de produção e por mais aberta que seja a encenação ao entrelaçamento do improviso e do aleatório”. Isso porque, qualquer que tenha sido sua forma de elaboração e “seu valor específico no conjunto”,

[...] a disposição das partes no roteiro a ser seguido, a fixação de traços e esboços ou figuras de personagens e a ordenação dos elementos verbais, dialógicos e ambientais, sempre levarão a um gênero de estrutura e discurso cênicos que terá, esquemática ou plenamente, o caráter de “peça”, “texto”, ou coisa equivalente, no contexto do espetáculo [...] (GUINSBURG, 2001, p. 9).

No caso das Leituras Públicas de Charles Dickens, conforme veremos, o autor fazia a adaptação para o palco a partir de uma cópia impressa do texto original, em que ele desenvolvia suas alterações manuscritas. Essa cópia era encadernada e Dickens a usava como guia tanto nos momentos de ensaio quanto durante as Leituras. Entretanto, no momento do espetáculo, muitas vezes surgiam improvisos, alguns dos quais eram, depois, agregados ao manuscrito.

Em relação ao livro *A Christmas Carol*, ademais, Dickens não chegou a estabelecer uma versão definitiva: de tempos em tempos surgiam novas alterações, sobretudo em relação aos cortes. O autor poderia tanto cancelar trechos que até então faziam parte da versão de Leitura, como também trazer de volta trechos anteriormente cancelados. Assim, *A Christmas Carol* possuía um texto que antecedia cada espetáculo, mas que estava sempre em processo de elaboração. Além disso, havia muitas alterações presentes no Roteiro de Leitura que podiam

ser usadas ou não, dependendo das circunstâncias e das exigências de tempo e espaço específicas de cada apresentação.

A maioria dessas variações é visível no manuscrito que Dickens usava como guia de leitura, no qual encontraremos indicações concretas para podermos investigar-lhe o processo de adaptação, mesmo que apenas seja possível determinar a ordem das alterações de maneira imprecisa. Philip Collins se refere a esse manuscrito pelo termo *prompt-copy* – literalmente, “cópia de ponto”. Será essa *prompt-copy*, com suas alterações pertencentes a vários estágios da carreira de Charles Dickens, que iremos considerar como o texto das Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, designando-a, em português, por Roteiro de Leitura.

Da união entre o texto e o ator, escreve Jacó Guinsburg (2001, p. 9), surge a personagem, “a máscara assumida pelo intérprete.” Revestindo-se do papel, o corpo do ator “estabelece por si um espaço cênico,” mesmo quando não há cenário, isto é, “em um tablado nu ou num simples lugar qualquer de um desempenho.” Guinsburg (2001, p. 19) refere-se à personagem teatral como *máscara encarnada*, a qual, em sua definição, supõe sempre “a presença de uma *persona*, ou seja, de uma máscara e de um corpo que vai assumi-la e ao qual irá revestir como ‘outro’ em relação ao ‘eu’ do ator, por delegação estética.” Dessa maneira, segundo ele, a máscara encarnada torna-se o “elemento central do teatro, aquele que o diferencia de outras modalidades de comunicação artística e interpessoal.” (GUINSBURG, 2001, p. 10).

Nas Leituras Públicas de Dickens, embora houvesse a interpretação das personagens, não havia essa encarnação dos papéis senão de maneira imperfeita e fragmentada. O motivo era justamente o fato de um mesmo e único ator, Dickens, interpretar mais de uma personagem – ou melhor, *todas* as personagens da história. Além disso, como observaremos adiante, o cenário, o figurino e os acessórios enfatizavam o caráter de Leitura do espetáculo, de modo que a figura de Charles Dickens, o autor que lia sua obra, não deixava de estar constantemente presente, dificultando a ilusão e a encarnação dos papéis.

Acrescente-se a isso outro fator importante: afora todas as personagens da história, Dickens assumia também um papel que funcionava como elemento estruturador da obra, uma voz mediadora, que permeava as cenas, descrevia personagens, espaços e ações: o narrador.

Conforme definem Scholes e Kellogg (1977, p. 1-2), a *narrativa* é uma obra literária marcada por duas características principais: “a presença de uma estória e de um contador de estórias.” O *drama*, por outro lado, “é uma estória sem contador; nele, os personagens interpretam diretamente aquilo a que Aristóteles chamou uma ‘imitação’ do tipo de ação que encontramos na vida.”

Mesmo que, nas Leituras de *A Christmas Carol*, Dickens tenha aumentado a dramaticidade da novela, cancelando a maioria das interferências do narrador nos diálogos e assumindo a voz e os gestos de cada personagem, ainda assim, a narrativa continuou sendo um elemento importante e muito presente nos espetáculos.

Por conseguinte, as Leituras Públicas de Charles Dickens não se classificam como teatro dramático, visto que não há completa encarnação dos papéis pelo ator e que, entre um diálogo e outro, existe forte mediação narrativa entre a história e os espectadores. Mas podemos afirmar que eram espetáculos constituídos por *elementos teatrais*, pois, segundo Jacó Guinsburg, (2001, p. 15) “há teatralização quando determinadas funções são ativadas” Por exemplo, “a mera intenção gestual nos coloca diante do teatral”

As funções teatralizantes presentes nas Leituras de Dickens, tais como a oralidade e a relação do corpo com o espaço, serão observadas no terceiro capítulo. Por ora, destacamos que a existência de elementos teatrais nas apresentações de Dickens justifica o nosso uso de considerações sobre o texto teatral para compreender alguns aspectos importantes do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*.

No livro *Do palco à página*, recorrendo acerca das formas de publicar teatro na época Moderna, Roger Chartier (2002, p. 69) informa que, no início dessa época, em toda a Europa, era muito comum a resistência dos autores em imprimir peças teatrais. Argumentava-se que as peças, que eram criadas exclusivamente com vistas no espetáculo, perdiam a vivacidade do palco em “sua forma alterada na página”. Por exemplo, o espanhol Lope de Vega escreveu, na dedicatória de sua peça *La Campana de Aragón*:

A força das histórias é maior quando são encenadas do que quando são lidas, do mesmo modo que se diferenciam a realidade da pintura, e o original de seu retrato [...]. Sendo assim, ninguém poderá negar que as façanhas e as sentenças referidas no teatro, ao vivo, com seus personagens, não sejam de grande efeito para renovar a fama na memória das pessoas, enquanto os livros o fazem com menos força, com mais dificuldade e tomando mais tempo. (VEGA apud CHARTIER, 2002, p. 76).

Desse modo, pensava-se que a “publicação impressa de uma comédia” não podia ser “mais do que uma cópia infiel, fraca e inerte da *performance*, que é sua forma original e verdadeira.” (CHARTIER, 2002, p. 76). Além da “incompatibilidade estética entre o propósito original das peças, escritas para serem representadas, vistas e ouvidas, e a forma impressa, que as privavam de sua ‘vida’”, outro motivo para se resistir à impressão, conforme o dramaturgo John Mardon, era “o próprio processo de publicação”, que deixava a obra nas

mãos dos operários das oficinas, “que introduziam muitos erros no texto.” (CHARTIER, 2002, p. 70-71).

Na verdade, era um dilema sem uma solução definitiva. Ainda que acreditassem que as obras perdiam muito ao serem destituídas dos elementos do espetáculo, os autores resistentes aceitavam imprimi-las, a fim de manter um mínimo de controle, visto que, de todo modo, elas acabariam sendo impressas por terceiros, mesmo sem autorização. As edições pirateadas traziam erros mais graves que aqueles causados pelos empregados das oficinas de impressão.

Comparando-se a peça original e sua “cópia pirata”, poder-se-ia notar omissões, confusões de sentido, substituições e acréscimos. Isso era devido ao modo como se procediam a essas cópias: o autor da publicação pirata, havendo assistido à peça muitas vezes, transcrevia o texto de memória, o que, por conseguinte, deixava a peça à mercê de equívocos provindos de falhas da audição ou da memória. Tal prática era comum na França e na Espanha. (CHARTIER, 2002, p. 43-68).

Na Inglaterra, além da memória, usava-se, ainda, o auxílio da estenografia.⁴⁹ Graças a esses métodos rápidos de redação, “os textos das peças encenadas à tarde nos teatros podiam ser no mesmo instante anotados e em seguida transcritos e vendidos a um editor.” (CHARTIER, 2002, p. 45). A estenografia, ou taquigrafia, é um método que permite que se escreva na velocidade da fala. Porém Chartier esquece de alertar que esse método podia gerar erros não menores que aqueles gerados pela memória.

Segundo Waldir Cury (200?, p. 19), a Inglaterra do século XVI proporcionou o ambiente propício para um desenvolvimento da arte da estenografia, fazendo surgir muitas tentativas “no sentido de abreviar a escrita ordinária visando à escrita veloz”. Por exemplo, o método de William Ratcliff, publicado em 1688, pelo qual se escrevia apenas as consoantes das palavras, omitindo as vogais, ou vice-versa. Por esse método, a frase “Our Father who art in heaven” escrever-se-ia “Our Fth wh rt n hvn”. Assim, percebe-se que o entendimento do texto estenografado exigiria uma tradução, a qual não era imune a erros de interpretação.

Embora a contragosto, os dramaturgos passaram a publicar a versão impressa de suas peças, a fim de evitar as cópias piratas que traziam modificações tão grandes que, de acordo com Lope de Vega (apud CHARTIER, 2002, p. 45), seriam “o suficiente para comprometer a honra e a reputação do melhor poeta da nossa nação e das estrangeiras”

⁴⁹ “Devemos recordar que pelo menos dez manuais de ‘*characterie*’, ‘*brachygraphy*’, ou ‘*stenography*’ foram publicados entre 1588 e 1626.” (CHARTIER, 2002, p. 45).

As condições de representação também poderiam ser uma justificativa para a impressão. John Webster (apud CHARTIER, 2002, p. 71), na edição de 1612 de *The White Devil*, explicou aos leitores que não fazia mais que tomar em seu nome a liberdade que outros haviam tomado antes dele, e que fazia isso principalmente em razão de a peça ter sido “encenada durante um Inverno tão rigoroso e num teatro tão devassado e escuro, que ela pedia (o que constitui a única graça e razão de se lançar uma tragédia) um texto que impusesse autoridade completa e compreensiva.”

Mas Chartier (2002, p. 72) sublinha que, mesmo que não houvesse condições adversas como um inverno rigoroso e um teatro escuro, “as circunstâncias da representação podiam alterar as peças, frequentemente encurtadas para que seu tempo de duração se tornasse apropriado para o palco.” A impressão, portanto, seria uma forma de registrar “a obra tal como ela fora originalmente concebida e redigida pelo autor”, antes das alterações impostas pela cena.

Ademais, a publicação impressa igualmente possibilitaria melhor apreciação da “beleza de estilo das peças” (CHARTIER, 2002, p. 77), uma vez que a recepção pela leitura individual, na qual cada leitor compõe sua própria performance receptiva, com seu ritmo particular, podendo interrompê-la, reler passagens, consultar dicionários, buscar referências, permitiria “aos leitores das publicações impressas reconhecer e apreciar em todos os sentidos”, como também copiar e memorizar, as “figuras retóricas que regem a composição do texto. O que não deixava de ser uma razão para se superar a tradicional relutância em publicar as peças.” (CHARTIER, 2002, p. 79).

A ênfase na escritura e na importância de se ler a peça “estava inscrita na influência deixada por Ben Jonson”, que, ao publicar o in-fólio de seu *Workes* em 1616

[...] rompeu com a prática tradicional que transferia a propriedade das peças para a companhia de teatro, como se os verdadeiros autores fossem os diretores das companhias e não os dramaturgos. Ao vender [...] suas peças diretamente aos editores, Ben Jonson aproveitou os recursos do livro impresso para estabelecer uma relação de propriedade com suas obras. (CHARTIER, 2002, p. 72-73).

No caso de Ben Jonson, o espetáculo era entendido antes como um “simples veículo [...] de transmissão da obra do autor” do que “como uma contribuição a uma produção colaborativa da peça.” (CHARTIER, 2002, p. 73-74).

Com o tempo, durante o processo de criação, os autores começaram a pensar no texto também como possibilidade de publicação impressa, de maneira que o resultado agradasse não apenas ao espectador, mas igualmente ao leitor. Portanto, ao escrever, o dramaturgo de

fato estava desenvolvendo duas obras de arte distintas: primeiro, o espetáculo teatral, que fazia uso de todos os mecanismos cênicos, visuais e sonoros, constituindo-se num trabalho coletivo que agregava as contribuições do diretor, dos atores e de todos os profissionais da cena, do qual o texto era apenas mais uma das várias partes integrantes da peça; segundo, o trabalho literário impresso, que tinha a palavra escrita por meio artístico.

Também às Leituras Públicas de *A Christmas Carol* devemos aplicar uma distinção entre texto e espetáculo. De um lado, existiam as performances, com todos seus recursos de som e imagem, das quais poderemos ter não mais que uma ideia imperfeita. De outro, há o texto que era usado como guia de leitura, no qual encontraremos vestígios daquelas apresentações.

É difícil afirmar com certeza se, ao elaborar o Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*, Charles Dickens tinha em mente a intenção de publicar o texto depois. De qualquer modo, entendemos que seu principal objetivo era o espetáculo, pois foi a intenção de ler em público que levou o autor ao processo de adaptação do livro. Assim, embora o texto fosse um dos elementos principais, ele só se realizaria no palco, no momento da Leitura.

Já observamos que, permanecendo sempre como obra aberta, em constante transformação, o texto ao mesmo tempo afetava e era afetado pela performance. Além de mais tarde agregar ao texto os improvisos que surgiam durante a Leitura, Dickens também poderia desenvolver novas ideias a partir da reação do público. Uma característica da Leitura Pública feita pelo próprio autor, conforme nota Alberto Manguel (1996, p. 286), a partir da concepção de Plínio, é que elas servem “não somente a levar o texto ao público, como também trazê-lo de volta ao autor.”

O texto que nos permitirá observar muitas dessas variações será o Roteiro de Leitura que está na *Berg Collection* da *New York Public Library*. O fac-símile desse Roteiro foi editado em 1971 por Philip Collins – edição da qual nos serviremos em nosso estudo. Em sua introdução, Collins (1971, p. x, tradução nossa) informa que, de alguns dos outros itens, existe mais de um Roteiro de Leitura, “com suas emendas manuscritas e direções cênicas pertencendo a sucessivos estágios da evolução das leituras.”⁵⁰ Por exemplo, na turnê americana, Dickens fez um novo e mais reduzido Roteiro de Leitura de *Doctor Marigold*. No caso de *The Chimes*, sabe-se que o Roteiro original, “aparentemente desaparecido”, foi feito

⁵⁰ “Some of his other readings texts exist in more than one ‘prompt-copy’ version, with his manuscript emendations and stage-directions belonging to successive stages of the reading’s evolution.” (COLLINS, 1971, p. x).

dez anos antes do Roteiro sobrevivente, uma versão tardia, de 1868. (COLLINS, 1971, p. x-xi).

Mas, de *A Christmas Carol*, o único Roteiro de Leitura existente, e, com muita probabilidade, o único que Dickens chegou a usar, é aquele reproduzido no fac-símile editado por Collins. Desse modo, o texto deste Roteiro traz as alterações manuscritas pertencentes a todos os estágios por que passou – pelo menos a partir do início da carreira profissional.

Collins (1971, p. x-xi) afirma com certeza que este Roteiro estava em uso em 1859, pois Dickens escreveu, em uma das folhas em branco no início do livro, uma lista⁵¹ de cidades nas quais ele se apresentou durante a turnê provinciana, em outubro daquele ano. Além do nome das cidades, Dickens anotou nomes de hotéis e os dias do mês e da semana em que estaria em cada lugar.

Porém não se sabe ao certo se era este o Roteiro que Dickens usou nas primeiras Leituras para caridade, entre 1853 e 1858. Nas primeiras Leituras de 1853, em Birmingham, os itens lidos foram *A Christmas Carol* (duas vezes), e *The Cricket on the Hearth* (uma vez). Deste último, sobreviveram dois Roteiros de Leitura. Pela comparação de Collins, um deles (na *Berg Collection*) tem o formato muito parecido com o Roteiro de *A Christmas Carol* – com páginas de uma edição comum embutidas em folhas maiores. O outro (na *Free Library of Philadelphia*) é diferente de todos os outros Roteiros conhecidos dos livros de Natal. Trata-se apenas de uma cópia comum da edição de 1846, ainda em sua encadernação original, cujo texto apresenta muito menos abreviações que o Roteiro da *Berg Collection*. (COLLINS, 1971, p. xi).

Philip Collins (1971, p. xii, tradução nossa) sugere que esta versão menos abreviada seja a que Dickens leu em 1853, havendo preparado a outra para as Leituras profissionais, a partir de 1858. Caso tal suposição esteja correta, prossegue Collins, poder-se-á deduzir que

⁵¹ Lista escrita por Dickens em uma folha em branco do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol* (COLLINS, 1971, p. 176):

Monday	10	Ipwich – Great White Horse
Tuesday	11	Norwich
Wednesday	12	Norwich
Thursday	13	Bury – Angel
Monday	17	Cambridge – Peacock
Tuesday	18	Cambridge
Wednesday	19	Peterborough Railway Hotel
Thursday	20	Bradford George
Friday	21	Nottingham George
Sat[urda]y	22	Nottingham
Monday	24	Oxford Star
Tuesday	25	Oxford Star
Wednesday	26	Birmingham Hen & Chickens
Thursday	27	Cheltenham

houve igualmente um primeiro Roteiro de *A Christmas Carol*, menos abreviado e ainda em sua encadernação comum. Como não há indícios concretos de que essa cópia tenha existido, Collins concebe a hipótese de que, desde o início, Dickens tenha se preocupado mais com a adaptação de *A Christmas Carol* do que com a de *The Cricket on the Hearth*. “Ou talvez outra *prompt-copy* do *Carol* seja descoberta algum dia, datando das leituras de 1853.”⁵²

Em todo caso, pode-se afirmar que, durante toda a carreira profissional, de 1858 a 1870, Dickens usou o mesmo Roteiro de Leitura, o qual traz as marcas dos muitos estágios por que passou o texto durante esses doze anos. O manuscrito apresenta-nos não uma somente, mas muitas versões de Leitura de *A Christmas Carol*.

Collins (1971, p. xvi, tradução nossa) admite não se sentir seguro para traçar todos os estágios em que o texto do Roteiro foi reduzido ou revisado, embora muitos sejam “óbvios a qualquer um que passe alguns minutos estudando páginas sucessivas” e “outros possam ser traçados mais acuradamente quando as cores das tintas que Dickens estava usando são conhecidas”.⁵³

Nas notas da edição do fac-símile, Philip Collins fornece esclarecimentos sobre as alterações de Dickens, transcreve suas palavras manuscritas, informa a ordem de algumas modificações, esclarece a retomada do texto após cortes mais longos, e, também, informa as cores das tintas usadas em cada passagem – visto que o fac-símile está em preto e branco.

As alterações distinguem-se como feitas a tinta marrom, a tinta azul e a lápis. Isso indica, em geral, a ordem em que foram feitas. A tinta marrom às vezes é quase preta, mas Collins não se sentiu capaz de distinguir entre a tinta mais marrom e a mais preta a ponto de afirmar com certeza que cada uma poderia pertencer a diferentes estágios de escrita. Na maior parte do Roteiro de Leitura, as alterações a tinta marrom são anteriores às aquelas a tinta azul; igualmente, as alterações a lápis, em geral, foram feitas antes das alterações a tinta azul – “na verdade, Dickens geralmente ‘confirmava’ as alterações a lápis”, reescrevendo-as com tinta azul, mais legível e permanente. (COLLINS, 1971, p. 171-172).

Entretanto, em muitos casos, as mudanças a tinta marrom são posteriores às aquelas a tinta azul. Portanto, alerta Collins (1971, p. 172), não se deve supor que todas, ou a maioria, das alterações foram feitas em três fases claramente distintas – marrom, lápis e azul. Havendo usado o Roteiro durante pelo menos doze anos, Dickens deve ter feito pequenas

⁵² “No such copy is known to exist, or to have existed, however, so maybe Dickens had, from the start, taken more trouble over the *Carol* than over *The Cricket*. Or maybe another *prompt-copy* will be discovered one day, dating from the 1853 readings.” (COLLINS, 1971, p. xii).

⁵³ “Some of these are obvious to anyone who spends a few minutes studying successive pages; others can be traced more accurately when the colours of the inks that Dickens was using are known.” (COLLINS, 1971, p. xvi).

mudanças em muitas ocasiões.

Todavia, Collins (1971, p. 172) acredita que as maiores revisões devem ter sido feitas em pelo menos quatro fases, sendo que as mudanças iniciais podem ter se originado em um hipotético primeiro Roteiro, hoje perdido: a primeira revisão, em 1853, quando Dickens preparou a primeira Leitura Pública, realizada em dezembro daquele ano; a segunda, em algum ponto, ou pontos, entre 1853 e 1857, quando a duração da Leitura foi reduzida em trinta minutos; a terceira, na primavera de 1858, em preparação para a primeira temporada profissional, quando foi reduzida em outros trinta minutos; e a quarta, no Outono de 1858, quando ainda outros trinta minutos (ou mais) foram subtraídos da apresentação.

Philip Collins (1971, p. xvi, tradução nossa) reconhece que “Muito a respeito da ordem exata de suas mudanças textuais, sem falar nas datas, permanece duvidoso ou, melhor, especulativo.”⁵⁴ Ainda assim, embora não seja possível determinar ao certo quais cortes foram feitos em cada ocasião, Collins (1971, p. 172) consegue indicar, algumas vezes, quando ainda faziam parte da Leitura certos episódios que mais tarde viriam a ser cortados.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, os editores aproveitaram as Leituras Públicas de Charles Dickens como uma forma de publicidade para vender os livros do autor. Quando Dickens começou a carreira profissional de Leituras, em 1858, seus editores ingleses, Bradbury & Evans, lançaram a *Readings Edition*, edição que reunia os itens do repertório inicial, incluindo *A Christmas Carol*. Entretanto, essa primeira edição não ajuda a saber o estado do Roteiro de Leitura naquela época, pois se tratava simplesmente de uma reimpressão em brochura barata do texto original de 1843. (COLLINS, 1971, p. 172-173).

Nessa época, comenta Collins, Dickens era desencorajador para qualquer tentativa de edição ou de leitura de um Roteiro como o de *A Christmas Carol*. Por exemplo, o autor disse em uma entrevista, em 1861:

Não há nenhum resumo impresso do Carol, Dombey, etc., como eu os leio, ou aproximadamente como eu os leio. Nem existe qualquer resumo dessa espécie, salvo em minhas próprias cópias; e nelas o resumo é feito, em parte fisicamente, e em parte mentalmente, e nenhum ser humano senão eu mesmo poderia esperar conseguir segui-lo. (DICKENS apud COLLINS, 1971, p. xvii, tradução nossa).⁵⁵

⁵⁴ “Much about the exact order, let alone the dating, of his textual changes nevertheless remains doubtful or, at best, speculative.” (COLLINS, 1971, p. xvi).

⁵⁵ “There are no printed abridgement of the Carol, Dombey, &c., as I read them, or nearly as I read them. Nor is there any such abridgement in existence, save in my own copies; and there it is made, in part physically, and in part mentally, and no human being but I myself could hope to follow it.” (DICKENS apud COLLINS, 1971, p. xvii).

Portanto, aparentemente os Roteiros de Leitura, a princípio, não se destinavam à publicação. Mas a dificuldade não impediu os editores de tentar. Pouco antes de seguir para a turnê de Leituras na América, Dickens emprestou os Roteiros dos dez itens que ele iria apresentar lá a seus editores americanos, Ticknor & Fields, que publicaram uma edição do repertório completo (Boston e Nova York, 1867-1868). (COLLINS, 1971, p. xi e p. 173).

Primeiramente lançados em livretos, cada um contendo dois itens – correspondendo aos vários pares de itens que poderiam constituir uma noite de espetáculo –, esses textos depois foram reunidos em um volume, *The Readings of Dickens as Arranged and Read by Himself* (Boston: Ticknor & Fields, 1868), que foi reimpresso em Londres por Chapman & Hall (1883 e 1907). Até a publicação de *Charles Dickens: the Public Readings*, editado por Philip Collins em 1975, essa era a única coletânea editada que reunia os itens das Leituras.

Collins (1971, p. 173) observa que a edição de *A Christmas Carol* feita por Ticknor & Fields foi evidentemente organizada a partir do Roteiro de Leitura da *Berg Collection*, isto é, o Roteiro do fac-símile. Segundo o exame de Collins, o texto publicado por Ticknor & Fields difere muito pouco do livro de Leitura como reformulado por Dickens, exceto na regularização de alguns “problemas menores” de pontuação, normas editoriais de tipografia e ortografia, etc. Além disso, existem algumas poucas ocasiões nas quais Ticknor & Fields interpretaram erradamente determinadas indicações do manuscrito: por exemplo, Collins aponta casos em Ticknor & Fields tomaram por grifos ou cortes no texto o que era, na verdade, apenas borrões de tinta. É incerto se Dickens chegou a ler as provas desta edição. Pelas datas em que ela foi publicada, Collins sugere que isso é improvável, embora não seja impossível.

Em todo caso, a página de rosto⁵⁶ traz, subscritos pela assinatura de Charles Dickens, os dizeres: “A edição contendo a marca dos Srs. Ticknor e Fields é a única edição correta e autorizada de minhas Leituras.” (DICKENS, 1868, p. 1, tradução nossa).⁵⁷

No final da carreira, quando as *Versões das Leituras* já haviam sido publicadas, Dickens passou a cuidar para que os Roteiros saíssem mais inteligíveis, talvez com o intento de facilitar a tarefa de futuros editores. Collins (1971, p. xii) informa que, concebendo as últimas Leituras, o autor em geral fazia, primeiramente, “um rápido trabalho de cortar-e-colar”, rabiscando algumas alterações; depois, mandava imprimir uma pequena edição

⁵⁶ O único exemplar que conseguimos da edição de Ticknor & Fields de *A Christmas Carol* foi uma versão transcrita para a internet. Os números de página que daremos como referência estarão de acordo com as páginas impressas a partir do endereço eletrônico, que seguem da página 1 à 28.

⁵⁷ “The edition bearing the imprint of Messrs. Ticknor and Fields is the only correct and authorized edition of my Readings.” (DICKENS, 1868, p. 1).

privada do texto alterado – uma impressão em “bons caracteres legíveis”; mais tarde, durante ou após os ensaios, Dickens faria correções, a lápis ou a tinta, em uma cópia de tal edição. Assim, o Roteiro final exibía somente as marcas manuscritas dessa segunda fase da adaptação.

Mas, nos primeiros anos, quando estava preparando *A Christmas Carol* e os outros livros de Natal que ele transformou em Leitura, Dickens simplesmente pegava uma edição comum do texto original, na qual escrevia as alterações de todos os estágios de adaptação. O texto usado para fazer o Roteiro de *A Christmas Carol*, conforme indica a folha de rosto, é uma cópia da décima segunda edição, de 1849; as páginas originais foram embutidas em folhas maiores, de modo a proporcionar mais espaço para as alterações manuscritas do autor, e encadernadas em capa dura. (COLLINS, 1971, p. xii).

Em primeiro lugar, o livro assim encadernado era o suporte e o material de que o autor se servia para fazer a adaptação do texto para o palco: assim como um pintor que retomasse um trabalho concluído dez anos antes, acrescentando novas tintas sobre uma imagem que, não obstante, continuaria tendo a função de base norteadora para as alterações que o pintor fizesse.

Em segundo lugar, o livro era o guia para a leitura do texto durante os ensaios e durante o espetáculo, embora, em pouco tempo, Dickens tenha memorizado o texto da apresentação, passando a usar o livro apenas como objeto cênico, conforme veremos no próximo capítulo. Mesmo assim, o autor poderia voltar-se para o Roteiro a fim de compensar eventuais falhas de memória.

A edição de Ticknor & Fields trouxe aos leitores o texto das Leituras Públicas como se fossem obras acabadas, omitindo os vestígios do processo de adaptação, visíveis no Roteiro de Leitura, bem como as notas de margem com indicações de cena e de leitura do texto. Por exemplo, compare-se a seguinte citação do texto de Ticknor & Fields com o mesmo trecho no Roteiro (figura 3):

“Um feliz Natal, tio! Deus o proteja!” gritou uma voz alegre. Era a voz do sobrinho de Scrooge, que veio até ele tão rapidamente que essa foi a primeira notificação que Scrooge teve de sua chegada.
 “Ora!” disse Scrooge, “Embuste!”
 “Natal um embuste, tio! Você não quis dizer isso, estou certo?” [sic]
 (DICKENS, 1868, p. 4, tradução nossa).⁵⁸

⁵⁸ “A merry Christmas, uncle! God save you!” cried a cheerful voice. It was the voice of Scrooge's nephew, who came upon him so quickly that this was the first intimation Scrooge had of his approach.

“Bah!” said Scrooge, “Humbug!”

“Christmas a humbug, uncle! You don't mean that, I am sure? [sic]” (DICKENS, 1868, p. 4).

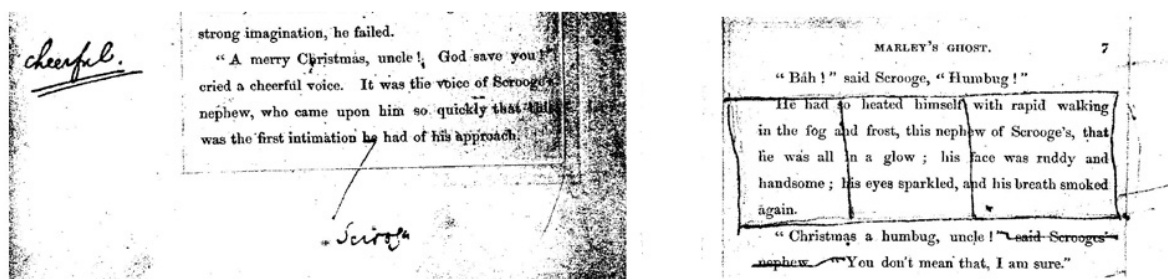


Figura 3 – Trechos das páginas 6 e 7 do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol* (1971).

Na página 6 do manuscrito, Dickens escreveu uma nota de entonação na margem esquerda (*cheerful* / alegre) e substituiu “*he*” (ele) por “*Scrooge*”; na página 7, ele cancelou um parágrafo narrativo entre as falas de Scrooge e do sobrinho e cortou a frase “*said Scrooge’s nephew*” (disse o sobrinho de Scrooge). Não é possível perceber tais mudanças na edição de Ticknor & Fields.

A fim de facilitar a análise do Roteiro de Leitura e de deixar mais inteligíveis ao leitor as alterações feitas por Dickens, os trechos do Roteiro que traremos para ilustrar nossa exposição serão traduzidos, indicando-se as mudanças sofridas pelo texto original mediante um código, da seguinte maneira:

[**Alegre**] “Um feliz Natal, tio! Deus o proteja!” gritou uma voz alegre. Era a voz do sobrinho de Scrooge, que veio até ele tão rapidamente que essa foi a primeira notificação que {ele} **Scrooge** teve de sua chegada.
“Ora!” disse Scrooge, “Embuste!”

{Ele tinha se esquentado tanto com ligeira andada entre neve e névoa, este sobrinho de Scrooge, que ele estava todo em flama; sua face estava rubra e vistosa; seus olhos faiscavam, e sua respiração fumegava de volta.}

“Natal um embuste, tio!” {disse o sobrinho de Scrooge.} “Você não quis dizer isso, estou certo.” (DICKENS, 1971, p. 6-7, tradução nossa).⁵⁹

*Legenda⁶⁰

- {Entre chaves}: São os trechos cancelados.
 - **Fonte caligráfica em negrito**: São os trechos acrescentados pelo autor.
 - [Entre colchetes]: São as rubricas e anotações de margem.
 - Sublinhados: São as palavras grifadas pelo autor no manuscrito.
- Muitas palavras aparecem com sublinhado duplo.

⁵⁹ [**Cheerful**] “A merry Christmas, uncle! God save you!” cried a cheerful voice. It was the voice of Scrooge’s nephew, who came upon him so quickly that this was the first intimation {he} **Scrooge** had of his approach.
“Bah!” said Scrooge, “Humbug!”

{He had so heated himself with rapid walking in the fog and frost, this nephew of Scrooge’s, that he was all in a glow; his face was ruddy and handsome; his eyes sparkled, and his breath smoked again.}

“Christmas a humbug, uncle!” {said Scrooge’s nephew.} “You don’t mean that, I am sure.” (DICKENS, 1971, p. 6-7).

⁶⁰ As citações do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol* seguirão o código apresentado nesta legenda, a qual se encontra também no Apêndice A (p. 199), onde poderá ser mais rapidamente consultada, em caso de dúvida.

Assim, para que o leitor pudesse notar, na edição de Ticknor & Fields, as alterações no texto, seria preciso que fizesse um esforço comparativo entre essa edição e uma edição do texto original. Perceber as mudanças por tal expediente seria um trabalho muito mais difícil que observá-las no Roteiro de Leitura, no qual o contraste entre o texto tipográfico e as marcas manuscritas as deixa em destaque. Além disso, como se percebe no exemplo acima, na edição impressa de Ticknor & Fields o leitor não teria acesso às anotações de margem, como aquela que enfatizava, antes da fala do sobrinho, o tom de voz que deveria ser usado.

Diferentemente, o Roteiro de Leitura permite que, pelas notas de entonação escritas por Dickens, o leitor imagine as cenas, relacionando o texto à performance; permite que o leitor perceba visivelmente as mudanças operadas no texto original, podendo, algumas vezes, conhecer também a ordem em que tais mudanças foram feitas no processo de adaptação; enfim, permite ao leitor que conheça o texto que Charles Dickens tinha em mãos e diante dos olhos no momento do espetáculo, com todas as possibilidades que um texto aberto lhe fornecia – pois, conforme comentamos no início deste capítulo, nada impedia que trechos cancelados por Dickens retornassem à Leitura mais tarde, existindo, também, partes que eram lidas dependendo da ocasião e do tempo disponível.

Portanto, somente a publicação, em 1971, do fac-símile de *A Christmas Carol*, editado por Philip Collins, forneceria aos leitores e pesquisadores a oportunidade de dispor do material bruto e concreto da adaptação de Charles Dickens, visto que o texto das publicações anteriores da versão das Leituras Públicas passava, antes, pela seleção dos editores.

Atualmente, o manuscrito está disponível também na internet, no site da *New York Public Library*, o qual, apesar da qualidade apenas mediana das imagens, permite que se veja a cores as páginas do Roteiro de Leitura.⁶¹

2.2. *A Christmas Carol* como Leitura Pública

Em vista da complexidade do manuscrito, o qual traz mudanças feitas em muitas ocasiões durante os doze anos da carreira de Charles Dickens como Leitor Público profissional, permitindo que se tenha ideia das várias versões de Leitura que o livro *A*

⁶¹ O Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol* está disponível em:

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=1749787&word=dickens%20christmas%20carol&s=1¬word=&d=&c=&f=&k=0&lWord=&lField=&sScope=&sLevel=&sLabel=&snum=0&imgs=20> Acesso em: 17 set. 2011.

Christmas Carol teve, na ocasião atual nós não realizaremos o trabalho de mapear detalhadamente os diferentes estágios do processo de adaptação do texto. Isso merecerá um estudo à parte. A seguir, resumiremos o conteúdo da Leitura de *A Christmas Carol* tomando por base apenas a versão publicada por Ticknor & Fields em 1867. Igualmente, chamaremos a atenção para algumas das mudanças mais significativas em relação ao texto original, sobretudo as mudanças no enredo.

A primeira alteração digna de nota é relativa à divisão dos capítulos. A novela *A Christmas Carol* é originalmente dividida em cinco “estrofes”.⁶² Na versão das Leituras Públicas, o autor fundiu a Estrofe Cinco, “O Fim Disto” (*The End of It*), à Estrofe Quatro, “O Último dos Espíritos” (*The Last of the Spirits*). Na primeira página, com um acréscimo entre o título da obra e o título da Estrofe Um, Dickens deixou clara a nova divisão do texto, em quatro partes. De acordo com Charles Kent (2007, p. 20), Dickens começava a Leitura exatamente assim:

UM CORO DE NATAL.
Em Quatro Estrofes
ESTROFE UM.
O FANTASMA DE MARLEY.

(DICKENS, 1971, p. 1, tradução nossa).⁶³

A Estrofe Um, “O Fantasma de Marley” (*Marley’s Ghost*), começa por uma revelação do narrador a respeito de Marley: Marley estava morto. Dessa informação, a narrativa passa para a caracterização do antigo sócio de Marley: Scrooge, um mão-fechada austero e antissocial, que não despertava simpatia de ninguém, e gostava que fosse assim.

A história tem início em uma véspera de Natal escura e gelada. Scrooge está atarefado em seu escritório de contabilidade, vigiando pela porta o escriturário, o qual copia cartas em um cubículo, sob o precário aquecimento de um fogo muito baixo, devido à pouca quantidade de carvão fornecida pelo chefe.

A primeira cena dramática é um diálogo entre Scrooge e seu sobrinho, que aparece no escritório para desejar-lhe um Feliz Natal. Scrooge responde com irritação, mostrando não se importar mais com o Natal do que com qualquer outro dia do ano:

⁶² Tratando-se de uma novela, o termo mais apropriado seria “capítulo”, uma vez que “estrofe” se refere às partes de um texto poético em versos. No entanto, o próprio título da novela nos sugere que Dickens nomeou os capítulos de “estrofes” com a intenção de criar uma metáfora, em que cada capítulo da história de Scrooge corresponderia a uma estrofe de uma canção de Natal.

⁶³ “A CHRISTMAS CAROL. / *In Four Staves* / STAVE ONE. / MARLEY’S GHOST.” (DICKENS, 1971, p. 1).

Que é o tempo de Natal para você além de um tempo de pagar contas sem dinheiro; um tempo de se descobrir um ano mais velho, mas nem uma hora mais rico; um tempo para fazer o balanço de seus livros e ter cada item neles no período em torno de uma dúzia de meses apresentado improdutivo diante de você? (DICKENS, 2003, p. 36, tradução nossa).⁶⁴

O sobrinho o convida para jantar e recebe como resposta apenas uma confirmação irônica. A partir daí, as palavras do sobrinho são rebatidas laconicamente com um “Boa tarde!” de Scrooge. O sobrinho vai embora, sem dizer nenhuma palavra de irritação. Nesta cena, percebe-se que a personalidade do escriturário também contrasta com a de Scrooge, pois ele aplaude o discurso do sobrinho em louvor ao Natal. Porém Dickens omitiu da *Leitura Pública* a troca de cumprimentos entre o escriturário e o sobrinho, quando este vai embora.

Com a saída do sobrinho, entram no escritório dois cavalheiros. Eles vêm pedir a Scrooge uma doação para os pobres e necessitados. Scrooge responde que não doará nada: ele ajuda a sustentar as prisões e as casas de trabalho, elas custam muito – “aqueles que são demasiado pobres devem ir para lá.”

Dickens cortou o parágrafo que contava a retirada dos cavalheiros, como também o longo parágrafo seguinte, em que o narrador descrevia o que estava acontecendo na rua naquele momento. Também omitiu o episódio em que um menino começava a cantar um coro de Natal à porta de Scrooge, que o escoraçava com a régua em riste.

Portanto, após a resposta de Scrooge aos cavalheiros, o narrador avisa que, enfim, a hora de fechar o escritório havia chegado. Há, então, um diálogo entre o escriturário e Scrooge, o qual, de muita má vontade, concede ao empregado o dia seguinte de folga. Fechado o escritório, os dois saem. O narrador resume a trajetória de Scrooge para casa – trajetória que, na *Leitura Pública*, é descrita com menos detalhes.

Em casa, antes de abrir a porta, Scrooge tem uma visão: num rápido instante, em vez da aldrava da porta, ele vê o rosto de Marley, iluminado por uma luz sinistra. A seguir, o narrador acompanha os preparativos de Scrooge para dormir.

Trancado em seu quarto, já de pijama, ele ouve um som estranho vindo dos andares de baixo, como o de correntes arrastadas sobre garrafas de vinho. O ruído sobe pelas escadas e, então, atravessa a porta: eis que um espectro surge no quarto. É o Fantasma de Marley. Segue-se o diálogo entre ele e Scrooge. Marley revela que, nos sete anos que se passaram desde sua morte, ele não teve descanso, pois foi constantemente atormentado pelo remorso de não ter

⁶⁴ “What's Christmas time to you but a time for paying bills without money; a time for finding yourself a year older, but not an hour richer; a time for balancing your books and having every item in 'em through a round dozen of months presented dead against you?” (DICKENS, 2003, p. 36).

feito, durante a vida, o bem que deveria, envolvido que esteve sempre apenas com seus negócios financeiros.

O Fantasma oferece a Scrooge uma oportunidade para evitar o mesmo destino: ele será assombrado por Três Espíritos. O primeiro virá à uma hora da noite seguinte; o segundo, no mesmo horário na próxima noite; e o terceiro à meia-noite do outro dia.

Dickens omitiu da Leitura Pública a visão que Scrooge tinha, olhando pela janela, de uma multidão de espíritos acorrentados que sofriam por não poder mais praticar a caridade que deveriam ter feito durante a vida. Marley sai pela janela e some de vista. Após verificar a porta pela qual o fantasma havia entrado, Scrooge, estando muito cansado, vai para cama e adormece.

Na Estrofe Dois, “O Primeiro dos Três Espíritos” (*The First of the Three Spirits*), Scrooge acorda ao som do relógio da igreja, que badala a primeira hora. O quarto está totalmente escuro. De repente, uma luz lampeja pelo aposento. É o Fantasma do Natal Passado, que é então descrito, embora com menos pormenores que no texto original. Nas palavras de Philip Collins (1971, p. 186, tradução nossa), “Dickens trabalhou duro revisando esta abertura da Estrofe Dois.”⁶⁵

Após várias alterações, feitas em diferentes momentos, Dickens cancelou quase três páginas, que descreviam o período de tempo entre o despertar de Scrooge e a badalada do relógio da igreja. Nesse tempo, o narrador mostrava ao leitor os pensamentos de Scrooge, que revelavam sua dúvida e seu temor quanto à possível aparição do espírito. Com o corte, após as primeiras linhas do capítulo, que informam que Scrooge acordou e que estava escuro, a narrativa salta direto para o instante em que o sino toca e o espírito aparece.

Há um pequeno diálogo entre Scrooge e o Fantasma, que diz a Scrooge ser o Fantasma dos Natais de seu passado, e que as coisas que ele irá ver são “sombras das coisas que foram”, as quais, portanto, não terão consciência deles. Ambos atravessam uma parede do quarto e aparecem nas ruas movimentadas de uma cidade.

Aqui, houve o primeiro grande corte no Roteiro de Leitura, com o cancelamento de dez páginas. Na verdade, a Estrofe Dois é a mais curta do Roteiro, havendo sofrido os maiores cortes. No texto original, após atravessarem a parede, Scrooge e o espírito apareciam em uma estrada rural, que Scrooge logo reconhecia como sendo o lugar onde passara a infância. Eles andavam pela estrada, passando por alguns alegres viajantes no caminho, até chegar a uma

⁶⁵ “Dickens worked hard revising this opening to Stave Two.” (COLLINS, 1971, p.186).

escola. Ali, Scrooge via a si mesmo, quando criança, solitário, lendo próximo ao fogo. O velho Scrooge se emocionava e chorava. Pouco depois, empolgava-se alegremente ao ver, pela janela, as cenas que faziam parte das leituras do menino.

“Vamos ver outro Natal”, dizia o Fantasma. Com isso, o pequeno Scrooge crescia um pouco. Logo, chegava uma garotinha, sua irmã. Havia um diálogo entre o jovem Scrooge e a irmã, pelo qual se ficava sabendo que o menino havia recebido a permissão do pai para voltar para casa no Natal. Seguia-se uma pequena conversa, em que o Fantasma e Scrooge falavam sobre a irmã, a qual havia morrido, deixando um filho, o sobrinho de Scrooge. Estes dois episódios na escola, Dickens cortou-os inteiramente das Leituras Públicas, de modo que, atravessando a parede do quarto, Scrooge e o Fantasma já aparecem na cidade.

A julgar pela decoração das lojas, ali também era época de Natal. Chegam a um armazém, que Scrooge reconhece como o armazém do Velho Fezziwig, do qual havia sido aprendiz na juventude. Logo surge Fezziwig, dizendo a seus dois aprendizes, Ebenezer Scrooge e Dick Wilkins, que fechem as portas e preparem o salão para a festa. Há, então, uma longa narrativa sobre o baile de Natal, descrevendo a música e as danças. Em um diálogo com o Fantasma, Scrooge reconhece como Fezziwig era um bom patrão, e manifesta seu desejo de poder dizer “uma palavra ou duas” a seu escriturário.

A seguir, aparece outra cena. Scrooge, já um homem, conversa com a noiva. No diálogo, ela rompe o compromisso, alegando que Scrooge havia substituído seu amor por ela pelo amor ao lucro e aos negócios. Dickens cortou da Leitura Pública o episódio seguinte, que mostrava, anos mais tarde, a antiga noiva de Scrooge em seu lar, junto de seu marido e de seus filhos. Ferido pela lembrança e dizendo não querer ver nada mais, Scrooge luta com o espírito. Exausto, ele de repente percebe que está de volta ao seu quarto. Vai até a cama e dorme.

No início da Estrofe Três, “O Segundo dos Três Espíritos” (*The Second of the Three Spirits*), Scrooge novamente acorda em seu quarto de dormir. Percebe que há uma luz no quarto contíguo e vai até lá, onde encontra, sentado em um trono formado por toda espécie de guloseimas, um gigante, que é o Fantasma do Natal Presente. Outra vez, Dickens diminuiu bastante o suspense que antecede o encontro de Scrooge com o Fantasma. No texto original, o sino dava a hora marcada e nada acontecia. O narrador seguia acompanhando a expectativa de Scrooge até que, mais de quinze minutos depois de ouvir o sino, ele percebia a luz no outro aposento. Mas, na Leitura Pública, Scrooge acorda e já de pronto percebe a luz, não demorando a ir de encontro ao novo Fantasma, com quem trava um curto diálogo.

O espírito transporta Scrooge até a casa de seu escriturário, Bob Cratchit. Omitiu-se da Leitura Pública quase oito páginas, que narravam o trajeto pelas ruas da cidade, descrevendo as lojas e as pessoas. Omitiu-se também um diálogo entre Scrooge e o Fantasma.

Na casa de Bob Cratchit, a narração da ceia de Natal é intercalada por diálogos entre os membros da família. As personagens que têm voz nestes diálogos são: Bob Cratchit, sua esposa, e os filhos Martha, que é uma moça, e Tiny Tim, um menino aleijado. Depois disso, a imagem dos Cratchit se dissipa e Scrooge percebe que está agora na casa de seu sobrinho. Houve outro corte nessa mudança de cena: originalmente, antes de chegarem à casa do sobrinho, Scrooge e o Fantasma passavam por muitos lares da cidade, por um casebre no meio do mato, por um farol a cerca de duas léguas do litoral e por um navio em pleno mar.

Na casa do sobrinho, Scrooge assiste às conversas e brincadeiras da festa. O sobrinho de Scrooge, sua esposa, e a irmã rechonchuda desta última são as personagens que falam nesta cena. Em seguida, o narrador faz um sumário sobre os outros muitos lugares em que Scrooge e o Fantasma foram depois. Dickens cortou da Leitura Pública a cena em que o Fantasma apresentava a Scrooge um menino e uma menina, esqueléticos e esfarrapados, que o acompanhavam: a Ignorância e a Penúria. Então, ouve-se o relógio dar meia-noite. O Fantasma do Natal Presente desaparece e Scrooge vê outro espírito se aproximando.

A Estrofe Quatro, “O Último dos Espíritos” (*The Last of the Spirits*), abre com a continuação dessa cena. É o Fantasma do Natal Ainda Por Vir. Durante todo o tempo, este espírito ouve as perguntas de Scrooge sem dizer nenhuma palavra. Eles aparecem nas ruas da cidade e presenciam a conversa de três senhores, que comentam a morte de um conhecido deles. O Fantasma conduz Scrooge à parte obscura da cidade. Eles entram numa loja de coisas usadas. Ali, observam a faxineira, a lavadeira e o empregado do agente funerário vender ao dono da loja coisas que pegaram da casa do morto.

O ambiente se transforma, e agora Scrooge se encontra frente a uma cama sem cortinas, onde está o corpo daquele homem. Scrooge pede ao espírito que lhe mostre alguma ternura ligada a uma morte, para que ele tenha coragem de encarar aquela cena.

Aqui, houve um corte, pois, antes disso, no texto original, Scrooge pedia ao Fantasma que lhe mostrasse alguém comovido pela morte daquele homem. Ele então presenciava o diálogo de um casal endividado com o homem, e que se sentia aliviado ao saber de sua morte, na certeza de que o herdeiro da dívida não seria tão impiedoso quanto ele.

Na Leitura Pública, a cena muda direto para a casa de Bob Cratchit. Pela conversa da família, percebe-se que Tiny Tim morreu. Falam, nesta cena, Bob, a Sra. Cratchit, e dois de

seus filhos: uma das crianças e um rapaz, Peter. Dickens omitiu a cena em que Bob Cratchit subia até o quarto onde estava o corpo do menino, e também o diálogo em que Bob contava sobre a atenção e carinho que recebera do sobrinho de Scrooge, quando este soubera da notícia.

O Fantasma leva Scrooge até um cemitério. A Leitura Pública omitiu também a passagem em que Scrooge, durante o trajeto, via seu escritório, indo até lá para ver a si mesmo no futuro, mas encontrando ali um homem que não era ele.

No cemitério, Scrooge vê a lápide do morto, onde se lê: Ebenezer Scrooge. Demonstrando arrependimento, Scrooge promete que mudará seu comportamento, a fim de evitar aquele destino. Ele vê o espírito se transformando na coluna de sua cama, e percebe que está de volta ao quarto. Originalmente, terminava aqui a Estrofe Quatro.

Scrooge vai à janela e pergunta a um garoto na rua em que dia estavam. “Dia de Natal”, responde o menino. Scrooge pede a ele que vá comprar um peru, o qual pretende mandar para a família de Bob Cratchit. Dickens cancelou o passeio de Scrooge pelas ruas de Londres, onde ele encontrava um dos cavalheiros que vieram lhe pedir donativos no começo da história, e a quem Scrooge prometia, agora, generosa doação.

Scrooge vai até a casa de seu sobrinho. À porta, há um pequeno diálogo com a empregada, que o deixa entrar, para espanto de todos que vêem que o Sr. Scrooge veio para as festas do jantar. O narrador encerra resumindo a mudança de comportamento de Scrooge, o qual, a partir daquele dia, tornou-se generoso e amável para com todos, e que ficou conhecido por saber celebrar o Natal como ninguém.

2.3. Marcas de leitura e cena no Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*

Observaremos, a seguir, o Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*, procurando apresentar os principais tipos de anotações manuscritas que transformaram o texto impresso no guia para a performance, como também perceber vestígios do processo de adaptação e de intercâmbio entre o texto e a cena. Examinaremos, em primeiro lugar, a parte física do manuscrito, para entender quais eram os sinais usados por Charles Dickens tanto para adaptar o texto quanto para, depois, entendê-lo e segui-lo durante os ensaios e as Leituras. Em segundo lugar, voltar-nos-emos para as alterações da narrativa. Por fim, verificaremos os sinais que indicavam o modo como o texto deveria ser passado para a oralidade da performance.

Com isso, entraremos no terreno da Crítica Genética, que trabalha com a investigação dos processos criativos em arte. O crítico genético é aquele que lida “com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo [...]” (SALLES, 2008, p. 25). Nesse sentido, o crítico acompanha o trabalho contínuo do artista, “observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não *é*, mas *vai se tornando*, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.” (SALLES, 2008, p. 25).

Assim, analisando os documentos dos processos criativos, a Crítica Genética “pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra.” (SALLES, 2008, p. 28). Por *documentos de processo*, Cecília de Almeida Salles (2008, p. 38) se refere a todos os documentos que lançam luz sobre o processo de construção de uma obra artística. Na literatura, os manuscritos surgem como um dos principais documentos, a partir dos quais os pesquisadores se envolvem “nas tentativas de decifração de palavras rasuradas a lápis, a tinta ou a máquina. Margens repletas de escrituras aparentemente caóticas; páginas reescritas cinco, seis, sete vezes [...]” (SALLES, 2008, p. 37).

Mas, além dos manuscritos, há outros documentos de processo de que o crítico genético pode se valer, como, por exemplo, diários, cartas, entrevistas e ensaios, nos quais o autor descreva ou comente seu processo criativo. Ainda, os registros de testemunhas que acompanharam o trabalho do artista também podem servir como documentos de processo.

Salles (2008, p. 70) alerta que a investigação genética deve ser acompanhada por teorias que sejam adequadas às características específicas da obra que se está estudando. Em nossa observação do processo criativo de Charles Dickens, além de recorrermos a teorias do teatro e a noções sobre a narrativa, teremos em mente o conceito de *performance* de Paul Zumthor, o qual estudaremos no terceiro capítulo.

Escrevendo sobre o método da Crítica Genética, Cecília de Almeida Salles (2008, p. 61) aponta que o principal ponto de referência para acompanhar as decisões do artista ao longo do processo criativo é “a obra, assim como foi entregue ao público.”

No caso das Leituras Públicas de Charles Dickens, há uma dificuldade para encontrar essa referência. Isso porque as Leituras eram obras em processo contínuo, que não chegaram a se fixar em versões definitivas e acabadas. Embora, numa abordagem específica, possamos considerar cada performance como uma etapa nesse processo, na qual o autor apresentava uma versão da obra ao público, outra dificuldade é o fato de que não podemos conhecer tais apresentações senão de maneira indireta. Daí a importância de se acompanhar a investigação

do processo criativo das Leituras Públicas de Charles Dickens com uma pesquisa que tente compreender o modo como se davam as performances, formando uma ideia da forma em que a obra era apresentada ao público. Assim faremos no capítulo seguinte.

Quanto ao método de análise do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*, tomaremos por base, em primeiro lugar, a pesquisa de Philip Collins, cujas notas traremos para dialogar com nossas próprias observações. Também nos basearemos no método usado por Roger Chartier no capítulo "O texto de teatro: transmissão e edição", do livro *Do palco à página* (2002). Nesse capítulo, Chartier observa as diferenças entre o texto da edição oficial de uma peça de Molière e o texto de sua edição pirata, separando por categorias os tipos de mudanças e variações. Seguindo o exemplo de Chartier, organizaremos por categorias os tipos de interferências manuscritas feitas por Charles Dickens no processo de adaptação do texto de *A Christmas Carol*.

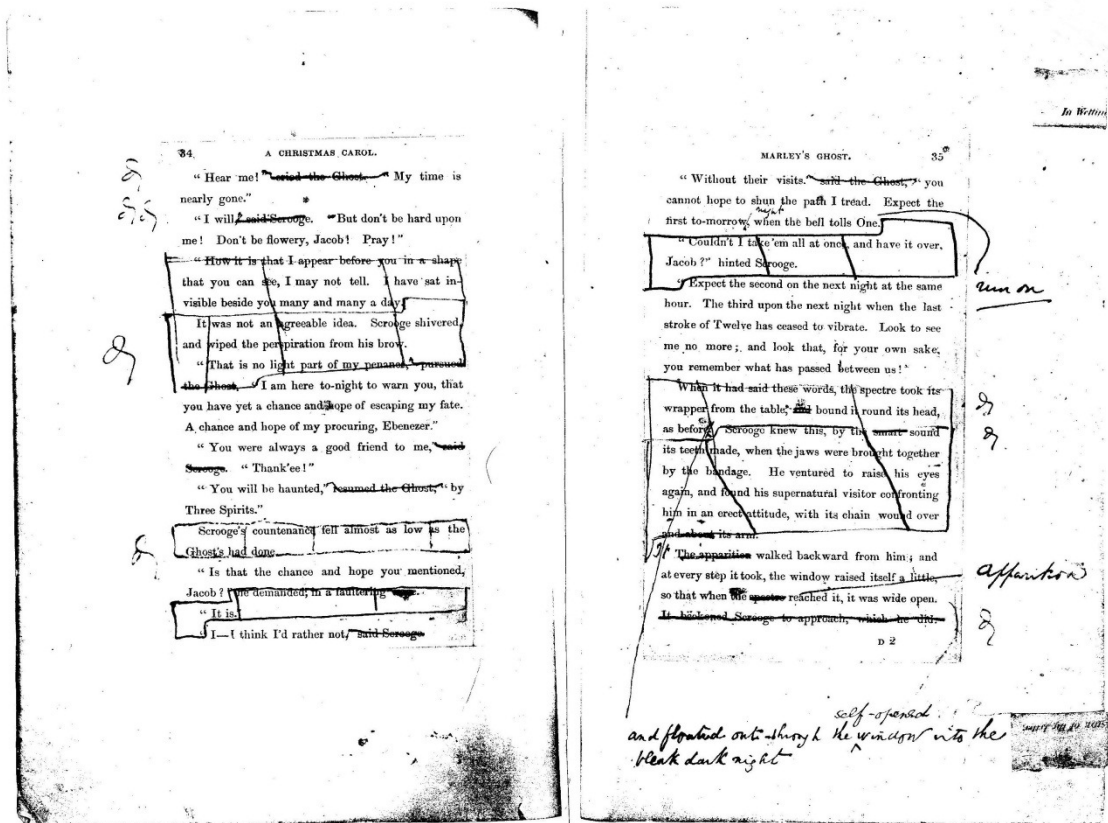


Figura 4 – Páginas 34 e 35 do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*. (DICKENS, 1971).

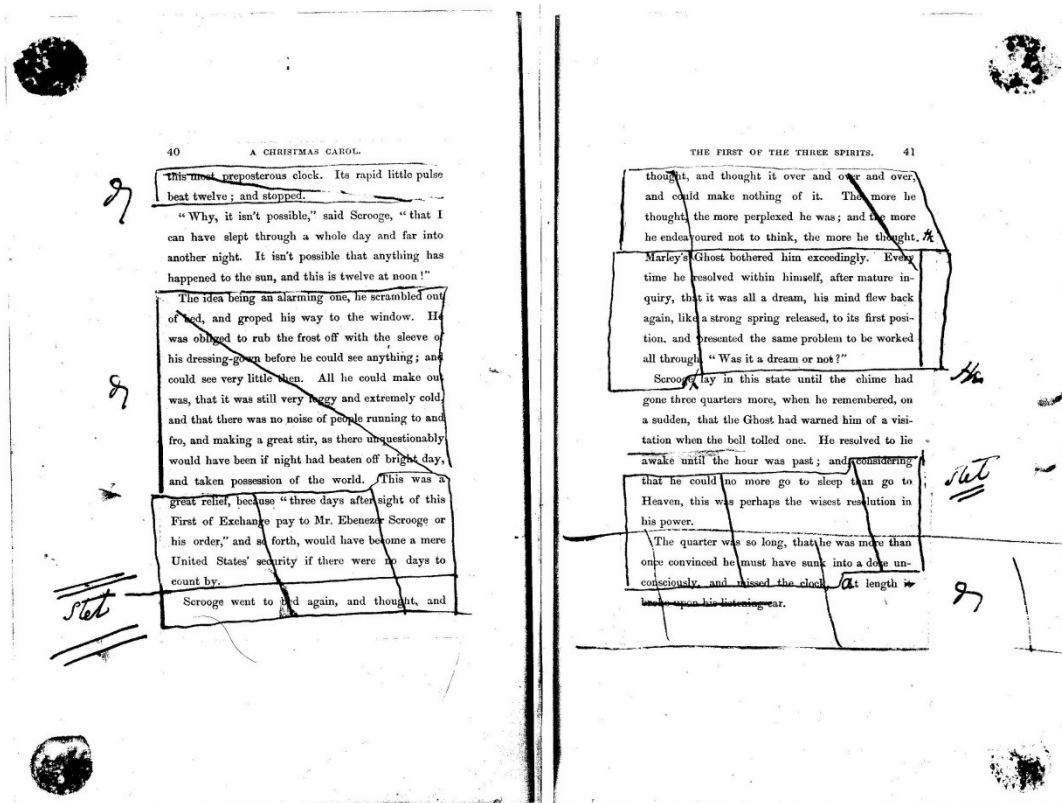


Figura 5 – Páginas 40 e 41 do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*. (DICKENS, 1971).

Sinais de corte

No interior do texto, Dickens riscava as palavras e parágrafos que seriam omitidos da Leitura. Nas margens, ao lado de muitos desses cortes, ele desenhava sinais que, segundo Philip Collins (1971, p. 178), indicavam precisamente as supressões no texto. Esses sinais estão presentes ao longo de todo o Roteiro de Leitura. (Conferir figuras 4, 5 e 6).

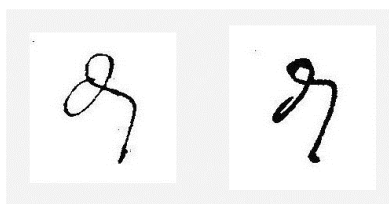


Figura 6 – Exemplos de sinais de corte no Roteiro de Leitura (DICKENS, 1971, p. 34 e 40).

Collins não esclarece qual era sua função exata. Apresentaremos, aqui, três hipóteses acerca da finalidade desses sinais. A primeira hipótese é a de que tenham sido desenhados antes dos riscos no interior do texto. Nesse caso, pode-se supor que Dickens tenha, no início, tentado manter o Roteiro mais limpo, indicando os cortes de maneira mais discreta, apenas nas margens, mas que, com a experiência, acabou percebendo que o começo e o fim de cada supressão ficaria mais inteligível se ele fizesse os cortes por meio de riscos no próprio texto. Porém duas evidências refutam tal suposição.

Em primeiro lugar, o sinal aparece não somente ao lado de cortes maiores, mas, também, ao lado de cortes simples, de poucas palavras, como se vê no início da página 34 (figura 4). Seria impossível que Dickens, ao fazer a Leitura, conseguisse decifrar se o sinal de corte se referia ao parágrafo inteiro ou apenas a algumas palavras. Em segundo lugar, se os sinais datassem de um estágio inicial da adaptação, a tinta usada para desenhá-los deveria ser invariavelmente marrom – cor usada nas primeiras alterações. Mas não é assim. Em geral, estão em marrom os sinais ao lado dos cortes em marrom, e em azul os sinais ao lado daqueles em azul.

Outra hipótese é a de que, após efetuar os cortes no texto, o autor tenha acrescentado os sinais ao lado das partes riscadas, de maneira a servirem como signos que seriam facilmente apreensíveis, de modo a indicar, numa rápida olhada, a presença de supressões no texto de determinada página.

Uma hipótese mais provável é que estes sinais sejam marcas do processo de

adaptação do texto. Cortar grandes pedaços do texto, mas de modo a não interferir na fluidez da narrativa e a manter um sentido de continuidade, era algo complicado. Ao preparar a adaptação, talvez Dickens tenha indicado os trechos em que pretendia fazer os cortes, num primeiro momento, apenas por meio desses sinais. Depois, havendo feito isso em todo o capítulo, quicá em todo o livro, e já possuindo uma ideia geral de como ficaria o texto, o autor faria uma revisão, confirmando os cortes mediante os rcos no interior do texto.

Todavia, não são todas as supressões que são acompanhadas pelo sinal de corte na margem. Portanto, há cortes que foram feitos diretamente no texto, do que se conclui que o signo desenhado nas margens devia assinalar somente as passagens em que o autor tinha dúvidas.

Quando passou a cancelar trechos mais longos do livro, Dickens chegou a cortar da apresentação muitas páginas seguidas. A fim de agilizar a leitura do Roteiro, evitando que a sequência da narrativa fosse interrompida pelo intervalo em que ele ficaria passando as páginas canceladas, Dickens adotou o expediente de colar essas páginas. Por exemplo, ele uniu as páginas 36 e 37 com dois selos (*stamp-edging*), que são visíveis nas laterais das páginas 35 e 38 (observe-se a página 35, na figura 4, p. 97). Outro material usado para grudar as páginas foi cera de lacrar cartas (*sealing-wax*), cujas marcas são visíveis nos cantos das páginas 40 e 41 (figura 5, p. 97).⁶⁶ Depois da morte do autor, todas as páginas foram descoladas, de maneira a se poderem estudar as alterações dos estágios anteriores da Leitura.

Notas marginais de esclarecimento

Pelas margens do Roteiro de Leitura, além das rubricas de entonação, que comentaremos depois, existem notas que serviam para esclarecer determinadas passagens do manuscrito, geralmente de modo a facilitar o rápido entendimento das alterações contidas na página. Dessas anotações, três são recorrentes.

A anotação “continua” (*run on*),⁶⁷ antes de algum trecho cancelado, indicava que, após o corte, a leitura deveria seguir em continuidade, sem pausa ou mudança de entonação. Por exemplo, no trecho a seguir, Dickens iria ler “Scrooge tomou a liberdade de inquirir quais negócios o traziam lá”:

{Talvez,} Scrooge [continua]

⁶⁶ Os intervalos de páginas coladas com selos (*postage-stamps* e *stamp edging*) são: 36-37; 48-55; 68-71; 74-75. Os intervalos de páginas coladas com cera são: 40-41; 82-85; 102-103; 138-139.

⁶⁷ A expressão “*run on*” pode ser traduzida como “continua”, com o sentido de “o texto continua após o corte”, ou como “continue”, como se Dickens estivesse dizendo a si mesmo: “continue lendo após o corte”.

{não poderia ter dito a alguém o porquê, se alguém pudesse ter perguntado a ele; mas ele tinha um desejo especial de ver o Espírito com seu gorro; e implorou a ele para que ficasse coberto.

“Quê!” exclamou o Fantasma, “iria você tão cedo extinguir, com profanas mãos, a luz que eu dou? Não é suficiente que você seja um daqueles cujas paixões fizeram este gorro, e me forcem através de fileiras de anos a vesti-lo abaixado sobre minha frente!”

Scrooge reverentemente negou toda intenção de ofender ou qualquer conhecimento de ter propositadamente “embarretado” o Espírito em qualquer período de sua vida. Ele então}

tomou a liberdade de inquirir quais negócios o traziam lá. (DICKENS, 1971, p. 45, tradução nossa).⁶⁸

Na maior parte das vezes, essa nota aparece quando há cortes nos diálogos. Nas passagens em que o cancelamento de falas do diálogo faz com que se unam duas falas diferentes de uma mesma personagem, a expressão “continua”, escrita na margem, ao lado do corte, alertava a Dickens de que ele deveria seguir a leitura sem mudar a voz característica dessa personagem. Vejamos o exemplo da página 35 (conferir a figura 4, p. 97):

“Sem as visitas deles,” {disse o Fantasma,} “você não pode ter a esperança de evitar o caminho que eu trilho. Aguarde o primeiro amanhã *à noite*, quando o sino soar a Uma.” [*continua*].

{“Não poderia eu tê-los todos de uma vez, e acabar com isso, Jacob?” sugeriu Scrooge.}

“Aguarde o segundo na próxima noite à mesma hora. O terceiro na próxima noite quando a última pancada das Doze tiver cessado de vibrar. Cuide para me ver não mais; e cuide que, para seu próprio bem, você se lembre do que se passou entre nós!” (DICKENS, 1971, p. 35, tradução nossa).⁶⁹

A supressão da fala de Scrooge altera o ritmo da cena, visto que deixa de existir a pausa entre as falas do Fantasma. Ao ler esse trecho, Dickens perceberia sem esforço a anotação “continua”, em destaque na margem ao lado da segunda fala do Fantasma, e ficaria prevenido de que ele não deveria mudar de voz, já que a mesma personagem continuaria

⁶⁸ “[Perhaps,] Scrooge [*run on*] {could not have told anybody why, if anybody could have asked him; but he had a special desire to see the Spirit in his cap; and begged him to be covered.

‘What!’ exclaimed the Ghost, ‘would you so soon put out, with worldly hands, the light I give? Is it not enough that you are one of those whose passions made this cap, and force me through whole trains of years to wear it low upon my brow!’

Scrooge reverently disclaimed all intention to offend or any knowledge of having wilfully ‘bonneted’ the Spirit at any period of his life. He then} made bold to inquire what business brought him there.” (DICKENS, 1971, p. 45).

⁶⁹ “‘Without their visits,’ {said the Ghost,} ‘you cannot hope to shun the path I tread. Expect the first to-morrow *night*, when the bell tolls One.’ [*run on*].

{‘Couldn’t I take `em all at once, and have it over, Jacob?’ hinted Scrooge.}

‘Expect the second on the next night at the same hour. The third upon the next night when the last stroke of Twelve has ceased to vibrate. Look to see me no more; and look that, for your own sake, you remember what has passed between us!’” (DICKENS, 1971, p. 35).

falando.

Algumas vezes, Dickens conseguiu juntar, na Leitura Pública, falas que, originalmente, estavam muito afastadas; o que acabava dando outra dinâmica aos diálogos. Observe-se como foi encurtado o diálogo entre Scrooge e sua noiva:

“Que Ídolo substituiu você?” {ele retorquiu.}

“Um ídolo dourado.” [*continua*]

{“É esse o justo tratamento do mundo,” {ele disse.} “Não há nada em que ele seja tão duro quanto a pobreza; e não há nada que ele professe para condenar com tanta severidade quanto a busca da fortuna!”}

{“Você teme o mundo demais,”} {ela respondeu, gentilmente.} {“Todas suas outras esperanças imergiram na esperança de estar além da possibilidade desta sórdida reprovação.”}

Eu tenho visto suas aspirações mais nobres caírem uma por uma, até que a paixão suprema, Lucro, apodere-se de você. Não tenho?”

“O que então?” {ele retrucou.} “Mesmo se eu tiver crescido tanto em astúcia, o que então? Eu não estou mudado para com você.” [*continua*]

{Ela balançou a cabeça.

“Estou?”

“Nosso compromisso é antigo. Ele foi feito quando nós éramos ambos pobres e dispostos a ser assim, até que, em boa época, nós pudéssemos cultivar nossa fortuna mundana por meio de nosso paciente esforço. Você *está* mudado. Quando ele foi feito, você era um outro homem.”

“Eu era um garoto,” ele disse impacientemente.

“Seu próprio sentimento diz a você que você não era o que você é,” ela retornou. “Eu sou. Aquilo que prometia felicidade quando nós em coração éramos um, está carregado de tristeza agora que nós somos dois. Quão incansável e quão ardentemente eu tenho pensado nisso, eu não direi. É o suficiente que eu *tenha* pensado a respeito, e possa liberar você.”}

“Eu alguma vez procurei liberação *de nossa noivado*?” (DICKENS, 1971, p. 65-66, tradução nossa).⁷⁰

⁷⁰ ““What Idol has displaced you?” {he rejoined.}

‘A golden one.’ [*run on*]

{‘This is the even-handed dealing of the world,’ he said. ‘There is nothing on which it is so hard as poverty; and there is nothing it professes to condemn with such severity as the pursuit of wealth!’}

{‘You fear the world too much,’} {she answered, gently.} {‘All your other hopes have merged into the hope of being beyond the chance of its sordid reproach.’} I have seen your nobler aspirations fall off one by one, until the master-passion, Gain, engrosses you. Have I not?’

‘What then?’ {he retorted.} ‘Even if I have grown so much wiser, what then? I am not changed towards you.’

[*run on*]

{She shook her head.

‘Am I?’

‘Our contract is an old one. It was made when we were both poor and content to be so, until, in good season, we could improve our worldly fortune by our patient industry. You *are* changed. When it was made, you were another man.’

‘I was a boy,’ he said impatiently.

Essa citação nos permite ter uma ideia, também, das etapas do processo de corte. Este parece ser um dos casos em que as alterações em azul são anteriores às aquelas em marrom. Num primeiro momento, Dickens riscou, a tinta azul, as frases narrativas que esclarecem as falas das personagens: “ele retorquiu”; “ele disse”; “ela respondeu, gentilmente”; “ele retrucou”.

Mais tarde, a tinta marrom, escreveu a nota “continua” e cancelou a fala de Scrooge (“É esse o justo [...] fortuna!”) e um trecho da fala da noiva (“Todas suas outras [...] reprovação.”).⁷¹ Também escreveu o segundo “continua”, cancelou a parte do diálogo que vai de “Ela balançou a cabeça” até “possa liberar você” e acrescentou “de nosso noivado”, na última frase. Por fim, a lápis, o autor riscou a fala “Você teme o mundo demais.”

As outras duas notas de margem constantes no manuscrito são “por cima” (*over*) e “*stet*”. A primeira parece ter um sentido muito próximo ao de “continua”, mas costuma aparecer antes de cortes mais longos. *Stet* é um termo que significa “marcar para que fique conforme o original”, ou seja, indica o arrependimento de uma correção anterior. Dickens apunha essa palavra ao lado daqueles parágrafos que ele havia anteriormente suprimido, mas que deveriam voltar para o espetáculo (conferir figura 5, p. 98). Em geral, são trechos que foram realmente omitidos das Leituras, até que o autor decidisse trazê-los de volta em versões posteriores. Todavia, não se pode descartar totalmente a possibilidade de que alguns arrependimentos acontecessem no próprio momento da adaptação; isto é, tendo acabado de cancelar um parágrafo, Dickens logo mudava de ideia, desfazendo o corte por meio da nota “*stet*”.

Existe um caso curioso, na página 85, em que um parágrafo narrativo e um diálogo sequente foram cortados, em ocasiões distintas; depois, Dickens voltou atrás nessa supressão e marcou *Stet* ao lado de cada uma das passagens; mas, posteriormente, desistiu dessa correção e riscou aquelas notas, voltando a suprimir os dois trechos.

Nas margens do Roteiro, encontram-se, ainda, palavras e frases manuscritas que se destinavam a serem lidas, seja como acréscimo ou como substituição a certas passagens do texto. A seguir, observaremos como as alterações afetaram o conteúdo narrativo de A

‘Your own feeling tells you that you were not what you are,’ she returned. ‘I am. That which promised happiness when we were one in heart, is fraught with misery now that we are two. How often and how keenly I have thought of this, I will not say. It is enough that I *have* thought of it, and can release you.’}

‘Have I ever sought release ~~from our engagement?~~’” (DICKENS, 1971, p. 65-66).

⁷¹ A informação de Collins (1971, p. 191) de que essas duas falas tenham sido riscadas a tinta azul parece-nos um equívoco, a julgar por nossa observação da página colorida no site da *New York Public Library*.

Christmas Carol.

2.4. Alterações da narrativa no processo de adaptação do texto

Um dos principais parâmetros considerados por Charles Dickens no processo de adaptação do texto foi o tempo. Escrevendo sobre o teatro, Hans-Thies Lehmann distingue, embora sem dissociá-los, o *tempo de encenação*, que é aquele “que se pretende como realidade estética ideal” – ou seja, que faz parte da concepção do espetáculo conforme idealizado pelo autor –, e o *tempo de apresentação*, que é a efetiva realização do tempo planejado e que, portanto, é sempre concreto e sempre diferente.

Diz-se que o tempo de apresentação é sempre diferente, porque “como ‘atmosfera’ especial de uma noite, oferece uma realidade particular em função dos erros ou dos desempenhos especialmente bem-sucedidos dos atores, e com isso também um ritmo temporal único.” (LEHMANN, 2007, p. 291). Daí as diferenças de uma apresentação para outra, mesmo que se tente respeitar com fidelidade o texto previamente estabelecido. A esse respeito, Lehmann esclarece que,

Em virtude de diferenças no andamento das falas, pausas, retomadas, a “mesma” encenação pode ter durações surpreendentemente diferentes em duas noites. Mesmo na suposição idealizada de uma identidade entre o que se pretende (encenação) e o que ocorre na prática (apresentação), o “acidental” permanece um elemento constitutivo da materialidade artística do teatro – à diferença do que ocorre com o substrato ideal de um texto. Ao passo que o texto permite ao leitor a opção de ler devagar ou depressa, de reler passagens e fazer pausas, o tempo específico da apresentação teatral, com sua cadência e sua dramaturgia próprias (andamento do discurso e da ação, duração, pausas etc.), é determinado pela “obra” (nesse sentido, um fenômeno interessante é oferecido pela leitura em voz alta, que na perspectiva aqui adotada deve ser vista como um teatro minimalista). (LEHMANN, 2007, p. 291).

Mas, ainda que o tempo real de apresentação esteja à mercê de variações relacionadas ao desempenho dos atores e aos imprevistos, o tempo planejado previamente pelo autor – isto é, o tempo de encenação, não deixa de ter um papel fundamental para a duração do espetáculo.

O tempo de encenação das Leituras Públicas mereceu um cuidado especial de Dickens. Ele tinha consciência de que, no espetáculo de Leitura Pública, o espectador teria uma experiência temporal diversa da que tinha ao ler o livro por si mesmo. Ao ler um livro, temos o controle do tempo de recepção: podemos ler o livro todo de uma assentada ou ler um capítulo por dia; podemos ler mais rápido ou saltar as passagens cansativas; podemos ler duas,

três vezes o mesmo parágrafo que julgamos interessante. Porém, na Leitura Pública, não há esse controle.

Por isso, Dickens julgou necessário adaptar o texto de modo a ficar dentro de um tempo razoável de apresentação, que não fosse por demais cansativo aos milhares de ouvintes amontoados na audiência. Assim, ao longo dos dezesseis anos em que o autor apresentou *A Christmas Carol* em Leituras Públicas, “seu texto passou por mudanças drásticas”. (COLLINS, 1971, p. x).

Philip Collins (1971, p. xii, tradução nossa) informa que, desde o início, Dickens nunca leu o texto completo. Um crítico das primeiras Leituras Públicas beneficentes, de Birmingham, observou, satisfeito, que o autor havia “cortado tudo em que a faca do crítico poderia ter sido usada.” (*The Times* [London] 2 de janeiro de 1854). Mesmo assim, Dickens não conseguiu reduzir a duração o tanto quanto esperava.⁷²

Ele havia dito aos organizadores da instituição em benefício da qual iria se apresentar que a Leitura de *A Christmas Carol* duraria cerca de duas horas, com uma pausa de dez minutos na metade; mas, de fato, acabou durando mais de três horas. “Um teste exaustivo para ele – e para seu público! – mas foi um triunfo.” (COLLINS, 1971, p. xiii, tradução nossa).⁷³

Seu amigo W. H. Wills, referindo-se ao grande sucesso das Leituras de Birmingham, observou: “Se Dickens se tornar um Leitor ele fará outra fortuna. Ele nunca se oferecerá para isso, claro. Mas se eles *desejarem*, ele o fará, ele me contou hoje.”⁷⁴ (WILLS apud COLLINS, 1971, p. xiii, tradução nossa). É interessante, salienta Collins, que a ideia de se tornar um Leitor profissional já o estivesse atraindo, logo após essa primeira “prova pública de sua habilidade”: porém, apesar de tentado, ele se segurou por muito tempo.

Ainda assim, todos os anos, geralmente próximo ao Natal (como em Birmingham), Dickens novamente lia *A Christmas Carol*, na maior parte das vezes em auxílio a estabelecimentos educacionais e de saúde, e ele começou a reduzir-lhe a duração. Por volta de 1857, quando deu a primeira Leitura Pública em Londres (para a fundação Jerrold), a apresentação havia sido reduzida de três horas para duas horas e meia, incluindo cinco minutos de intervalo.

⁷² “From the start, Dickens never read the full text to his audiences. A reviewer of the first public readings, in Birmingham, noted with pleasure that he had ‘lopped off everything to which the knife of the critic would have been applied.’ (*The Times* [London] January 2 1854). Dickens had failed, however, to reduce their duration as much as he had expected.” (COLLINS, 1971, p. xii).

⁷³ “A grueling test for himself – and for his audience! – but it was a triumph.” (COLLINS, 1971, p. xiii).

⁷⁴ “If Dickens does turn Reader he will make another fortune. He will never offer to do so, of course. But if they *will* have him he will do it, he told me today.” (WILLS apud COLLINS, 1971, p. xiii).

Em maio de 1858, houve a primeira Leitura profissional. Dickens decidiu que seu espetáculo profissional deveria durar duas horas, e, portanto, o texto de *A Christmas Carol* foi reduzido novamente. Mas, em fins daquele ano, ele inclinou-se para uma nova diretriz: todo espetáculo, ainda com a duração de duas horas, deveria conter dois ou três itens. Então, novamente o texto de *A Christmas Carol* foi diminuído e a apresentação passou a durar, geralmente, algo em torno de oitenta ou noventa minutos. (COLLINS, 1971, p. xiii).

Contudo, mesmo após essa última definição, Dickens poderia ainda encurtar ou estender o texto, “de acordo com a necessidade ou a vontade.” Exemplificando como era variada a duração da Leitura, Collins (1971, p. xiii-xiv) informa que, em outubro de 1858, *A Christmas Carol* às vezes era o único item do espetáculo, e às vezes se apresentava em dupla com *The Trial from Pickwick*: “ambos programas eram anunciados como durando duas horas.”

Ou seja, pode-se dizer que Dickens apresentava, nesse período, pelo menos duas versões diferentes de *A Christmas Carol*, uma durando praticamente a metade de tempo da outra. E ele conseguia ler as duas versões diferentes no mesmo Roteiro de Leitura. Julgamos que, com certa probabilidade, os parágrafos riscados, mas com a anotação *stet* escrita ao lado, são parágrafos que poderiam ser lidos na versão mais longa e omitidos na versão mais curta.

Na turnê de 1859, os dois itens, *Carol* e *The Trial*, também foram, muitas vezes, apresentados juntos. Geralmente, o espetáculo contendo os dois itens era anunciado como durando duas horas, “mas ocasionalmente como durando duas horas e vinte minutos (nenhum outro programa no repertório era anunciado como tendo essa duração).” (COLLINS, 1971, p. xiii-xiv, tradução nossa).⁷⁵ Em todo caso, Collins revela que, a partir de 1858, a duração mais comum da Leitura de *A Christmas Carol* era de cerca de oitenta e cinco minutos.

Mas ninguém pode dizer que a *prompt-copy* [...] representa a forma que o texto havia tomado no fim de 1858, nem que Dickens então repetiu aquela versão *verbatim* pelos anos que se seguiram. Certamente a versão que ele então lia deve ter sido aproximada à *prompt-copy*, mas ele nunca de fato estabeleceu uma versão “final”. (COLLINS, 1971, p. xiv, tradução nossa).⁷⁶

⁷⁵ “During October 1858, for instance, he was sometimes performing the *Carol* by itself, and sometimes with *The Trial*: both programmes were advertised as lasting two hours. During his Fall 1859 tour, the two items were again often performed together, and usually advertised as lasting two hours, but occasionally as lasting two hours and twenty minutes (no other programme in the repertoire was announced as having this length).” (COLLINS, 1971, p. xiii-xiv).

⁷⁶ “But one cannot say that the *prompt-copy* [...] represents the form the text had taken by late 1858, nor that Dickens then repeated that version *verbatim* over the years that followed. Certainly the version he then read must have approximated to the *prompt-copy*, but he never in fact settled to a ‘final’ version.” (COLLINS, 1971, p. xiv).

Portanto, ao considerar as alterações no Roteiro de Leitura, de maneira a perceber como elas afetaram a narrativa, analisaremos não uma versão definitiva do texto, mas seu processo de adaptação. Por conseguinte, tanto as alterações tardias quanto aquelas dos estágios iniciais serão dignas de atenção.

Mudanças exigidas pelo tempo de encenação

Observando-se as alterações narrativas da adaptação, percebe-se que muitas eram feitas em função do tempo. Havia que se fazer cortes para que a Leitura tivesse a duração pretendida. Em geral, Dickens cortou, parcial ou totalmente, as digressões do narrador, as descrições de personagens e ambientes, partes das cenas e diálogos e mesmo episódios inteiros. Os cancelamentos de diálogos e de episódios, inteiramente e em partes, já estão demonstrados nas citações e no resumo do enredo que apresentamos acima. Vejamos agora um exemplo de corte de digressão do narrador:

[...] O Velho Marley estava tão morto quanto um prego de porta.

{Veja! Eu não quero dizer que eu sei, de meu próprio conhecimento, o que há de particularmente morto em um prego de porta. Eu poderia ter me inclinado, por mim mesmo, a considerar um prego de caixão como a mais morta peça do negócio das ferragens. Mas a sabedoria de nossos ancestrais está na símile; e minhas mãos profanas não irão perturbá-la, ou o País estará acabado. {Você irá, por conseguinte, permitir} *Permita*-me que repita, enfaticamente, que Marley estava tão morto quanto um prego de porta.}

Scrooge sabia que ele estava morto? Óbvio que sabia. [...] (DICKENS, 1971, p. 1-2, tradução nossa).⁷⁷

Em um estágio inicial, Dickens apenas mudou “Você irá, por conseguinte, permitir-me que repita” para “Permita-me que repita” – mais tarde, omitiu todo o comentário do narrador sobre a expressão inglesa “*as dead as a door-nail*” (“tão morto quanto um prego de porta”). Os cortes de digressões do narrador deixaram a narrativa mais direta e objetiva, cancelando aquilo que não era essencial para compreender a ação. Já os cortes nas descrições de ambiente e de personagens alteraram as imagens da história.

O mesmo rosto: exatamente o mesmo. Marley em seu rabicho, usuais colete, calças de malha, e botas;

⁷⁷ “[...] Old Marley was as dead as a door-nail.

{Mind! I don't mean to say that I know, of my own knowledge, what there is particularly dead about a door-nail. I might have been inclined, myself, to regard a coffin-nail as the deadest piece of ironmongery in the trade. But the wisdom of our ancestors is in the simile; and my unhallowed hands shall not disturb it, or the Country's done for. {You will therefore permit} *Permit* me to repeat, emphatically, that Marley was as dead as a door-nail.}

Scrooge knew he was dead? Of course he did. [...]” (DICKENS, 1971, p. 1-2).

{as borlas nestas últimas eriçando, como seu rabicho, e suas barras do casaco, e o cabelo em sua cabeça.} A corrente que ele puxava estava apertada por volta de sua cintura. Ela era longa, e serpenteava em volta dele como um rabo; e ela era feita, (pois Scrooge a observou de perto) de cofres, chaves, cadeados, livros de registro, escrituras, e pesadas bolsas trabalhadas em aço.}

Seu corpo era transparente: tanto que Scrooge, observando-o, e olhando através de seu colete, podia ver os dois botões em seu casaco atrás. (DICKENS, 1971, p. 25, tradução nossa).⁷⁸

Na descrição do Fantasma de Marley, inicialmente Dickens riscou apenas o detalhe do eriçamento das borlas das botas, do rabicho, das barras do casaco e do cabelo do espírito. Depois, cortou também a descrição da corrente carregada pelo fantasma. Essa é uma mudança importante, pois retirou da Leitura Pública um dos principais atributos da imagem do Fantasma de Marley. Na sequência, Dickens omitiu, também, todos os diálogos e frases narrativas que mencionavam a corrente do espírito.

Alterações de continuidade

No Roteiro de Leitura são comuns as adições e substituições de palavras e frases. Muitos desses acréscimos e substituições são derivados de cortes anteriores no texto: havendo cancelado alguma passagem, faziam-se necessárias certas mudanças, destinadas a restabelecer a sequência da narrativa. Isso porque alguns cortes deixaram obscuro o sentido dos trechos remanescentes, os quais, no texto original, relacionavam-se de algum modo com o conteúdo cancelado. Pelo acréscimo ou substituição de determinadas palavras, Dickens conseguia resolver esse problema.

Por exemplo, no diálogo entre Scrooge e sua noiva, que citamos na página 101, cancelou-se a fala em que ela mencionava o compromisso deles, como também sua decisão de liberar Scrooge desse compromisso, de maneira que Dickens teve que fazer um acréscimo, para dar sentido à frase de Scrooge que vinha imediatamente após o corte: “Eu alguma vez procurei liberação *de nosso noivado?*” (DICKENS, 1971, p. 66). Vejamos outros exemplos:

“[...] Eu ajudo a sustentar as {instituições que eu mencionei{:}} *prisões e as casas de trabalho* — elas custam bastante{:} — e aqueles que são demasiado pobres devem ir para lá.” (DICKENS, 1971, p. 14, tradução nossa).⁷⁹

⁷⁸ “The same face: the very same. Marley in his pigtail, usual waistcoat, tights, and boots; {the tassels on the latter bristling, like his pigtail, and his coat-skirts, and the hair upon his head.} The chain he drew was clasped about his middle. It was long, and wound about him like a tail; and it was made, (for Scrooge observed it closely) of cash-boxes, keys, padlocks, ledgers, deeds, and heavy purses wrought in steel.} His body was transparent: so that Scrooge, observing him, and looking through his waistcoat, could see the two buttons on his coat behind.” (DICKENS, 1971, p. 25).

⁷⁹ “[...] I help to support the {establishments I have mentioned {:}} *prisons and the workhouses* — they cost enough{:} — and those who are badly off must go there.” (DICKENS, 1971, p. 14).

{ [...] Mas não havia nada nas costas da porta, exceto os parafusos e porcas que seguravam a aldrava; então} ele disse “Ora, ora!” e {a} fechou *a porta* com um estrondo. (DICKENS, 1971, p. 21, tradução nossa).⁸⁰

{ [...] Scrooge olhou o Fantasma, e com um pesaroso balançar de sua cabeça, relanceou ansiosamente em direção da porta.}

{Ela} *A Porta agora* abriu; e uma garotinha, muito mais jovem que o menino, veio entrando com ímpeto, [...] (DICKENS, 1971, p. 53, tradução nossa).⁸¹

Nos dois últimos trechos, está evidente o motivo das substituições de “a fechou” por “fechou a porta” e de “ela abriu” por “A Porta agora abriu”, visto que as frases que inicialmente mencionavam as portas foram cortadas. Quanto à substituição de “instituições que mencionei” por “prisões e as casas de trabalho”, isso se tornou necessário devido ao cancelamento de uma parte anterior do diálogo, em que Scrooge justamente mencionava as instituições, perguntando se as casas de trabalho ainda estavam em funcionamento.

De acordo com a interpretação de Philip Collins (1971, p. 190), há um caso no Roteiro de *A Christmas Carol* que é uma das raras falhas de Dickens em emendar o texto após um corte:

“Uma importância pequena,” disse o Fantasma, “para fazer esta boba gente tão cheia de gratidão.” {*[continua]*}

{“Pequena,” ecoou Scrooge.

O Espírito fez-lhe um sinal para que ouvisse os dois aprendizes, que estavam descarregando seus corações de elogios a Fezziwig: e quando ele já havia feito isso, disse,

“Por que? Acaso não é?”

Ele gastou apenas umas poucas libras de seu dinheiro mortal: três ou quatro talvez. Isso é tanto para que ele mereça estes elogios?” (DICKENS, 1971, p. 63, tradução nossa).⁸²

O problema percebido por Collins é que os elogios, mencionados pelo fantasma na frase “Isso é tanto para que ele mereça estes elogios?”, são aqueles que os aprendizes fizeram

⁸⁰ “[...] But there was nothing on the back of the door, except the screws and nuts that held the knocker on, so} he said ‘Pooh, pooh!’ and closed {it} *the door* with a bang.” (DICKENS, 1971, p. 21).

⁸¹ “[...] Scrooge looked at the Ghost, and with a mournful shaking of his head, glanced anxiously towards the door.}

{It} *The Door now* opened; and a little girl, much younger than the boy, came darting in, [...]” (DICKENS, 1971, p. 53).

⁸² “‘A small matter,’ said the Ghost, ‘to make these silly folks so full of gratitude.’ {*run on*}

{ {‘Small,’ echoed Scrooge.

The Spirit signed to him to listen to the two apprentices, who were pouring out their hearts in praise of Fezziwig: and when he had done so, said,

‘Why? Is it not?’ } He has spent but a few pounds of your mortal money: three or four perhaps. Is that so much that he deserves this praise?’” (DICKENS, 1971, p. 63).

a Fezziwig, no parágrafo que foi cancelado.⁸³ Com o corte, a fala do fantasma ficou sem essa referência, causando um problema de continuidade, como revela a reprodução de Ticknor & Fields:

Sr. e Sra. Fezziwig [...] apertando as mãos de toda pessoa individualmente enquanto ele ou ela saía, desejavam a ele ou ela um Feliz Natal. Quando todo mundo havia se retirado exceto os dois 'prendizes, eles fizeram o mesmo com eles; e assim as vozes alegres morreram na distância, e os rapazes retiraram-se para suas camas; as quais ficavam sob um balcão nos fundos da loja.

“Uma importância pequena,” disse o Fantasma, “para fazer esta boba gente tão cheia de gratidão. Ele gastou apenas umas poucas libras de seu dinheiro mortal - três ou quatro talvez. Isso é tanto para que ele mereça estes elogios?” (DICKENS, 1868, p. 13, tradução nossa).⁸⁴

Mesmo que a maioria dos ouvintes das Leituras Públicas e dos leitores da edição de Ticknor & Fields tivesse conhecimento do texto original, somente com um esforço de imaginação eles poderiam relacionar a fala do espírito à descrição anterior da retirada dos dois aprendizes, imaginando serem deles os elogios a Fezziwig. Em todo caso, o trecho soaria desconexo, devido à quebra na sequência narrativa pela lacuna mal resolvida.

É inegável que há um problema nessa página do Roteiro de Leitura. Inclino-nos a pensar que essa foi uma alteração relativamente tardia. O cuidado com que Dickens procedia à adaptação do texto não permitiria que tal erro passasse despercebido por muito tempo. No entanto, sua presença na edição de Ticknor & Fields mostra que tal mudança já estava no Roteiro em 1867 – ou seja, é uma alteração que data de, pelo menos, três anos antes da última apresentação de *A Christmas Carol*, na Leitura de despedida do autor.

Por outro lado, existe uma outra possibilidade, não aventada por Philip Collins. Imaginamos que, após fazer o corte, Dickens tenha percebido a falha de continuidade. Percebendo essa falha, ele voltou atrás na supressão, retornando a parte cancelada para a Leitura, mas esqueceu de escrever *stet* no Roteiro, ao lado do trecho que havia sido cortado. Um indício que colabora com essa hipótese é o fato de Dickens ter rasurado a nota de margem “continua”, que sinalizava que a fala do fantasma deveria seguir sem interrupções de “para fazer esta boba gente tão cheia de gratidão” para “Ele gastou apenas umas poucas libras de seu dinheiro mortal”. (Figura 7).

⁸³ “The *praise* referred to in 63.12 is what the apprentices had given Fezziwig in 63.7-8, now deleted: a rare instance of Dickens’ failing to emend the text fully after a cut.” (COLLINS, 1971, p. 190).

⁸⁴ “Mr and Mrs Fezziwig [...] shaking hands with every person individually as he or she went out, wished him or her a Merry Christmas. When everybody had retired but the two 'prentices, they did the same to them; and thus the cheerful voices died away, and the lads were left to their beds; which were under a counter in the back-shop. ‘A small matter,’ said the Ghost, ‘to make these silly folks so full of gratitude. He has spent but a few pounds of your mortal money: three or four perhaps. Is that so much that he deserves this praise?’” (DICKENS, 1868, p. 13).

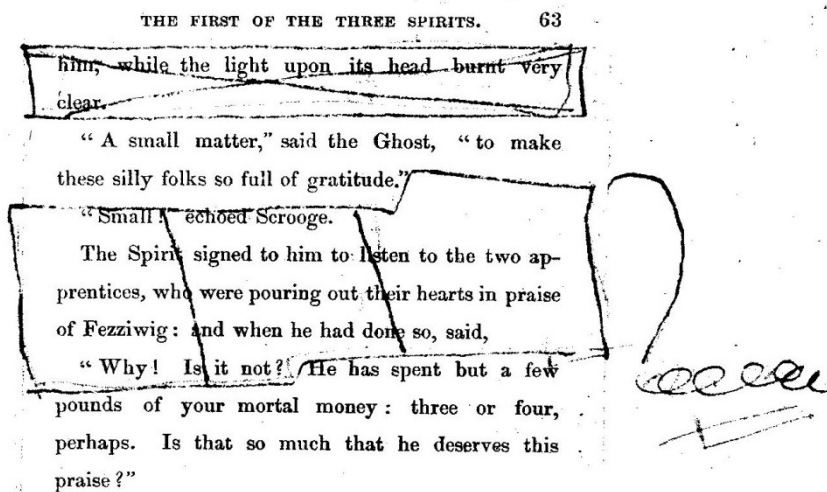


Figura 7 – Trecho da página 63 do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol* (DICKENS, 1971).

Em primeiro lugar, Dickens fez o corte e escreveu a nota “continua”, ambos a lápis. Depois, confirmou o corte com tinta azul. Chegou a confirmar a linha lateral que apontava a nota de margem, a qual, porém, em vez de receber a confirmação, foi rasurada, também com tinta azul. Assim, acreditamos que Dickens tenha notado que haveria uma falha de continuação e que, portanto, este seja um erro presente apenas no Roteiro, mas que não era levado para a performance.

Aumento da dramaticidade

Os diálogos sofreram alterações que se destinavam a aumentar a dramaticidade das cenas. Visto que Dickens interpretava as personagens, criando uma voz específica para cada uma delas e adaptando os gestos e o tom de voz de acordo com as cenas, ele omitiu a maioria das frases narrativas que indicavam qual personagem estava falando, como, também, as que descreviam gestos e expressões.

“Tio!” {implorou o sobrinho.}
 “Sobrinho!” {retornou o tio severamente,} “Celebre o Natal no seu próprio jeito, e deixe-me celebrá-lo no meu.”
 “Celebrá-lo!” {repetiu o sobrinho de Scrooge.} “Mas você não o celebra.”
 “Deixe-me deixá-lo em paz, então,” {disse Scrooge.} “Grande bem pode ele fazer a você! Grande bem ele tem sempre feito a você!” (DICKENS, 1971, p. 8, tradução nossa).⁸⁵

⁸⁵ “Uncle!” {pleaded the nephew.}

‘Nephew!’ {returned the uncle sternly,} ‘Keep Christmas in your own way, and let me keep it in mine.’

‘Keep it!’ {repeated Scrooge’s nephew.} ‘But you don’t keep it.’

‘Let me leave it alone, then,’ {said Scrooge.} ‘Much good may it do you! Much good it has ever done you!’ (DICKENS, 1971, p. 8).

Isso fazia com que os diálogos ficassem mais ágeis, com um ritmo diferente dos diálogos na narrativa original. Geralmente, Dickens mantinha tais frases descritivas apenas na primeira fala de cada personagem, de maneira que o ouvinte pudesse relacionar, a partir de então, as personagens às suas respectivas vozes.

Uma alteração interessante, também com o sentido de intensificar a dramaticidade de uma cena, de modo a diminuir a intermediação narrativa entre os espectadores e o diálogo das personagens, é a transformação do discurso indireto em discurso direto, no diálogo a seguir:

“Você vai querer todo o dia amanhã, eu suponho?” {disse Scrooge.}
 “Se for conveniente, senhor.”
 “Não é conveniente,” {disse Scrooge,} “e não é justo. Se eu fosse descontar meia-coroa por isso, você se acharia *imensamente* injustiçado, estarei certo?”
 {O escrivão sorriu fracamente.} “*Sim, Senhor.*”
 “E no entanto,” {disse Scrooge,} “você não *me* acha injustiçado, quando eu pago o salário de um dia por nenhum trabalho.”
 {O escrivão observou que isso era} “*Isso é só uma vez por ano Senhor.*”
 (DICKENS, 1971, p. 17, tradução nossa).⁸⁶

Dickens substituiu uma expressão discreta e silenciosa de Bob Cratchit (“O escrivão sorriu fracamente”) por uma resposta direta (“Sim, Senhor.”), menos ambígua que o sorriso. Na sequência, por meio do corte e do acréscimo de algumas palavras, o autor transformou a referência indireta à observação de Cratchit (“O escrivão observou que isso era só uma vez por ano”) na própria fala da personagem (“Isso é só uma vez por ano Senhor.”).

Menções ao narrador e ao leitor

Philip Collins observou mais duas mudanças constantes na adaptação de *A Christmas Carol*. A primeira é que Dickens omitiu a maioria das vezes em que o narrador fala mais explicitamente em primeira pessoa, referindo-se a si mesmo ou dirigindo-se ao leitor.

As cortinas de sua cama foram arrastadas para um lado, {digo a você,} por uma mão. Não as cortinas aos seus pés, nem as cortinas às suas costas, mas aquelas para as quais seu rosto estava voltado. As cortinas de sua cama foram arrastadas para um lado *{por uma mão}*; e Scrooge, levantando-se {para uma posição semirrecostada}, encontrou-se face a face com o visitante extraterreno que as arrastou: {tão perto dele quanto eu estou agora de você, e eu estou

⁸⁶ ““You'll want all day to-morrow, I suppose?” {said Scrooge.}

‘If quite convenient, sir.’

‘It's not convenient,’ {said Scrooge,} ‘and it's not fair. If I was to stop you half-a-crown for it, you'd think yourself *mightily* ill-used, I'll be bound?’

{The clerk smiled faintly.} ‘*Yes, Sir.*’

‘And yet,’ {said Scrooge,} ‘you don't think *me* ill-used, when I pay a day's wages for no work.’

{The clerk observed that it} ‘*It* {was} *is* only once a year *Sir.*’ (DICKENS, 1971, p. 17).

parado em espírito ao seu cotovelo.} (DICKENS, 1971, p. 42, tradução nossa).⁸⁷

Posteriormente, esse parágrafo foi inteiramente cancelado. Mas as primeiras alterações mostram o cuidado de Dickens em deixar menos evidente a pessoa do narrador. “Note que aqui”, ressalta Collins, “Dickens riscou em um estágio inicial os endereçamentos narrador / leitor tão proeminentes no *Carol* (*eu... você*); quase todas outras ocorrências de tais endereçamentos diretos estão riscados (ver p 21, 61, 107).” (COLLINS, 1971, p. 186, tradução nossa).⁸⁸

Outro exemplo pode ser visto na digressão do narrador acerca da expressão “tão morto quanto um prego de porta”, que citamos na página 106. Num primeiro momento, Dickens suavizou, embora sem omitir por completo, o endereçamento do narrador ao leitor, pela mudança de “Você irá, por conseguinte, permitir-me que repita [...]” para “Permita-me que repita [...]”.

Alterações de clareza

Outro tipo de mudança para o qual Philip Collins chama a atenção é o daquelas alterações que tinham o objetivo de facilitar o entendimento do texto, deixando o sentido mais claro e desfazendo ambiguidades. A citação comentada acima, na qual se substituiu a descrição do sorriso do escriturário por uma resposta em voz alta, “Sim, Senhor”, já é um exemplo dessa intenção do autor.

Eram alterações importantes, uma vez que, como já observamos e reiteramos, na leitura ouvida, o espectador não tem a liberdade de impor seu ritmo receptivo particular: não pode ler mais lentamente, ou mesmo reler muitas vezes os trechos que não entendeu; não pode procurar referências em dicionários, enciclopédias, ou consultar outros livros. A adaptação demonstra que Charles Dickens era um autor consciente de semelhante especificidade do novo suporte que estava usando.

A cena em que Scrooge encontra a si mesmo quando criança, lendo na escola, e começa a visualizar, pela janela, as personagens das histórias que o menino lia, esta cena é um bom exemplo. Embora tenha sido posteriormente cortada da Leitura, as alterações feitas em

⁸⁷ “The curtains of his bed were drawn aside, {I tell you,} by a hand. Not the curtains at his feet, nor the curtains at his back, but those to which his face was addressed. The curtains of his bed were drawn aside *{by a hand}*; and Scrooge, starting up {into a half-recumbent attitude}, found himself face to face with the unearthly visitor who drew them: {as close to it as I am now to you, and I am standing in the spirit at your elbow.}’ (DICKENS, 1971, p. 42).

⁸⁸ “Notice that here [...] Dickens deleted at an early stage the narrator/reader addresses so prominent in the *Carol* (*I... you...*); almost all other occurrences of such direct addresses are deleted (see p 21, 61, 107).” (COLLINS, 1971, p. 186).

um estágio anterior indicam que Dickens achou necessário acrescentar algumas palavras de esclarecimento.

O Espírito o tocou no braço, e apontou para seu mais jovem eu, atento à sua leitura. Repentinamente, um *tipo de figura de um* homem, em vestimentas estrangeiras: maravilhosamente real e distinto para se olhar: [...] (DICKENS, 1971, p. 50-51, tradução nossa).⁸⁹

Aqui, deu-se ênfase ao fato de que não era um homem real que aparecia, mas “um tipo de figura”. A seguir, Dickens também deixou mais claras as referências literárias:

“Ora, {é} *ele saiu das Mil e Uma Noites* e ele é Ali Baba!” Scrooge exclamou em êxtase. “{É o} querido velho honesto Ali Baba! Sim, sim, eu sei! Uma época de Natal, quando aquela criança solitária estava abandonada aqui completamente sozinha, ele *sim* veio, pela primeira vez, justamente deste jeito. Pobre menino! E Valentine,” disse Scrooge, “e seu irmão selvagem, Orson; lá vão eles! E qual é o nome dele *saiu das Mil e Uma Noites*, que foi jogado de ceroulas, adormecido, no Portão de Damasco; você não o vê! E o Camareiro do Sultão virado de ponta-cabeça pelos Gênios; lá está ele sobre sua cabeça! Bem-feito pra ele! Eu estou feliz por isso. Que direito tinha *ele* de se casar com a Princesa!” (DICKENS, 1971, p. 51, tradução nossa).⁹⁰

“Lá está o Papagaio *de Robinson Crusoe*!” {gritou Scrooge.} “Corpo verde e rabo amarelo, com uma coisa qual uma alface crescendo no topo de sua cabeça; lá está ele! Pobre Robin Crusoe, ele o chamava, quando ele voltou para casa depois de navegar ao redor da ilha. ‘Pobre Robin Crusoe, onde você tem estado, Robin Crusoe.’ O homem achava que ele estava sonhando, mas ele não estava. Era o Papagaio, sabe. Lá vai Sexta-feira, correndo por sua vida para o pequeno riacho. Halloa! Hoop! Hallo!” (DICKENS, 1971, p. 52, tradução nossa).⁹¹

Segundo Collins, o acréscimo de referências a *As Mil e Uma Noites* e a *Robinson Crusoe*, mostra como Dickens sempre dava “referências abundantemente claras às audiências de suas leituras”. Collins (1971, p. 189) observa, ainda, que, do mesmo modo, algumas vezes o autor enfatizava o sentido de uma piada, na Leitura Pública, mais do que ele havia originalmente sentido necessário ao escrever para a publicação impressa.

⁸⁹ “The Spirit touched him on the arm, and pointed to his younger self, intent upon his reading. Suddenly a *kind of picture of a* man, in foreign garments: wonderfully real and distinct to look at: [...]” (DICKENS, 1971, p. 50-51).

⁹⁰ “‘Why, {it’s} *he has come out of the Arabian Nights* and he is Ali Baba!’ Scrooge exclaimed in ecstasy. ‘{It’s} dear old honest Ali Baba! Yes, yes, I know! One Christmas time, when yonder solitary child was left here all alone, he *did* come, for the first time, just like that. Poor boy! And Valentine,’ said Scrooge, ‘and his wild brother, Orson; there they go! And what’s his name *out of the Arabian Nights*, who was put down in his drawers, asleep, at the Gate of Damascus; don’t you see him! And the Sultan’s Groom turned upside down by the Genii; there he is upon his head! Serve him right! I’m glad of it. What business had *he* to be married to the Princess!’” (DICKENS, 1971, p. 51).

⁹¹ “‘There’s {the} *Robinson Crusoe’s* Parrot!’ {cried Scrooge.} ‘Green body and yellow tail, with a thing like a lettuce growing out of the top of his head; there he is! Poor Robin Crusoe, he called him, when he came home again after sailing round the island. ‘Poor Robin Crusoe, where have you been, Robin Crusoe.’ The man thought he was dreaming, but he wasn’t. It was the Parrot, you know. There goes Friday, running for his life to the little creek. Halloa! Hoop! Hallo!’” (DICKENS, 1971, p. 52).

Pelo mesmo motivo, sabendo que se apresentaria em cidades do interior e em cidades estrangeiras, Dickens geralmente clarificava ou omitia das Leituras referências a lugares particulares de Londres, “para audiências provincianas ou da América.” (COLLINS, 1971, p. 178). Por exemplo, na digressão em que narrador compara a informação sobre a morte de Marley e o conhecimento da morte do pai de Hamlet, digressão que, em um estágio inicial, chegou a fazer parte da Leitura, clarificou-se a localização da Igreja de Saint Paul:

Se nós não estivéssemos perfeitamente convencidos de que o pai de Hamlet morreu antes que a peça começou, não haveria nada de mais extraordinário no fato de ele dar um passeio à noite, [...] do que haveria em qualquer outro cavalheiro de meia idade saindo apressadamente após escurecer em um lugar fresco – diga-se o adro da Igreja de Saint Paul *em Londres* por exemplo – literalmente para assombrar a mente fraca de seu filho. (DICKENS, 1971, p. 3, tradução nossa).⁹²

Em outro trecho, Dickens omitiu a referência ao lugar onde se localiza a casa do escriturário (o distrito de *Camden Town*), como também ao bairro por onde ele passou no caminho para casa (*Cornhill*):

O escritório estava fechado em um instante, e o escriturário [...] desceu escorregando {em Cornhill}, no fim de uma pista de garotos, vinte vezes, em honra por ser Véspera de Natal, e depois correu para casa {em Camden Town} com tanto empenho quanto poderia, para brincar de cabra-cega. (DICKENS, 1971, p. 18, tradução nossa).⁹³

Desse modo, o autor retirou da Leitura Pública informações que não fariam sentido àquelas plateias que não estivessem familiarizadas com a cidade de Londres.

Alterações de escritura

Por fim, há um tipo de alterações que parecem não ter um sentido prático objetivamente ligado ao suporte Leitura Pública. O manuscrito do texto original da novela *A Christmas Carol*⁹⁴ revela que, no processo de criação de sua obra literária, Dickens operava muitas substituições e acréscimos de palavras, frases e mesmo de parágrafos. Por exemplo, a frase, do segundo parágrafo do livro, “Eu não quero dizer que eu sei, *de meu próprio*

⁹² “If we were not perfectly convinced that Hamlet's Father died before the play began, there would be nothing more remarkable in his taking a stroll at night, [...] than there would be in any other middle-aged gentleman rashly turning out after dark in a breezy spot – say Saint Paul's Churchyard *in London* for instance – literally to astonish his son's weak mind.” (DICKENS, 1971, p. 3).

⁹³ “The office was closed in a twinkling, and the clerk [...] went down a slide {on Cornhill}, at the end of a lane of boys, twenty times, in honour of its being Christmas Eve, and then ran home {to Camden Town} as hard as he could pelt, to play at blindman's-buff.” (DICKENS, 1971, p. 18).

⁹⁴ O manuscrito do texto original de *A Christmas Carol* está digitalizado e disponível na internet: <<http://documents.nytimes.com/looking-over-the-shoulder-of-charles-dickens-the-man-who-wrote-of-a-christmas-carol#p=1>> Acesso em: 05 out. 2011.

conhecimento, o que há de particularmente morto em um prego de porta.”, inicialmente parece ter sido escrita assim: “Eu não quero dizer que eu sei, *eu mesmo*, o que há de particularmente morto em um prego de porta.” (DICKENS, p. 1 do manuscrito de *A Christmas Carol*, tradução nossa, grifos nossos).⁹⁵

Provavelmente, algumas dessas correções eram feitas no próprio momento da escrita, isto é, havendo acabado de escrever uma frase, o autor logo percebia que determinado trecho ficaria melhor de outro modo e já fazia a correção. Por outro lado, muitas correções dão a impressão de terem sido feitas em um momento de revisão: após ter acabado de escrever uma página, ou um capítulo, ou mesmo o livro inteiro, o autor relia o que havia escrito, fazendo as mudanças que julgasse necessárias.

Alterações desse tipo muitas vezes não têm um sentido objetivo, mas, sim, baseiam-se subjetivamente no senso estético do autor: ele escolhe uma palavra em detrimento de outra porque lhe parece que fica melhor assim. Enquanto estiver no processo de elaboração de uma obra, sempre que o autor reler o que escreveu, novas ideias de mudanças poderão aparecer.

Ao dar a obra por encerrada e mandá-la para publicação, o autor encerra, também, esse processo. Dar a obra por terminada é uma forma de evitar que ela fique em um processo de re-elaboração infinita. Isso porque as concepções e a sensibilidade de um artista, como de todo ser humano, não são imutáveis. Portanto, toda vez que olhasse a obra com o objetivo de revisá-la, observando-a sob um ponto de vista diferente daquele do momento da escrita, novas possibilidades poderiam surgir.

Em dezembro de 1843, Dickens deu por encerrada a novela *A Christmas Carol*, que foi publicada naquele mês. No entanto, dez anos depois, ao trabalhar na adaptação do livro para as Leituras Públicas, Dickens também reiniciou aquele processo de revisão que faz parte do processo criativo. Muitas alterações no Roteiro de Leitura parecem não ter uma relação direta com a mudança de suporte, antes se relacionando apenas com o senso estético subjetivo do autor. São o que chamamos de *alterações de escritura*.

Scrooge nunca pintou fora o nome do Velho Marley, *de qualquer modo*. Lá ele *ainda* estava, anos mais tarde, sobre a porta do estabelecimento: Scrooge e Marley. [...] Algumas vezes o pessoal novo nos negócios chamava Scrooge de Scrooge, e algumas vezes de Marley, {mas} ele respondia a ambos os nomes. [...]

⁹⁵ A frase “I don't mean to say that I know, of my own knowledge, what there is particularly dead about a door-nail.” inicialmente parece ter sido escrita assim: “I don't mean to say that I know, *myself*, what there is particularly dead about a door-nail.” (DICKENS, p. 1 do manuscrito de *A Christmas Carol*, grifos nossos).

Oh! Mas ele era um mão-fechada de pedra, *era* Scrooge! (DICKENS, 1971, p. 3, tradução nossa).⁹⁶

Nesse caso, os acréscimos (“de qualquer modo”, “ainda”, “era”) e a supressão (“mas”) alteram a sonoridade e o ritmo das frases, como também reforçam o sentido. Mas não há uma relação direta entre a nova conformação das frases e o novo suporte pelo qual se apresentaria o texto. Vejamos outros casos de mudança de escritura:

Se eu fosse descontar meia-coroa por isso, você se acharia *imensamente* injustiçado, estarei certo?” (DICKENS, 1971, p. 17, tradução nossa).⁹⁷

[...] embora ele sentisse a congelante influência de seus olhos frios de morte; e {percebesse} *notasse* a própria textura do lenço dobrado atado em volta de seu crânio e queixo, {envoltório o qual ele não tinha observado antes}; ele estava ainda incrédulo, {e lutou contra seus sentidos.} (DICKENS, 1971, p. 26, tradução nossa).⁹⁸

{[...] Nem posso} eu *não posso* contar a você {o que} *tudo que* eu poderia. (DICKENS, 1971, p. 31, tradução nossa).⁹⁹

Nenhum aquecimento poderia aquecer, {nem tempo invernosos} *nenhum frio poderia* esfriar a ele. (DICKENS, 1971, p. 4, tradução nossa).¹⁰⁰

Com o acréscimo de “imensamente”, a ironia da fala de Scrooge ganhou em intensidade. A mudança de “observasse” (*marked*) para “notasse” (*noticed*), parece não ter outro motivo além da alteração sonora. A frase “Nem posso eu contar a você o que eu poderia” foi, primeiro, alterada para “eu não posso contar a você o que eu poderia” – o que, de fato, foi necessário devido a um corte anterior; depois, para “eu não posso contar a você tudo que eu poderia.” – neste caso, a única mudança de sentido é a intensidade trazida pela palavra “tudo”; fora isso, houve só transformações de forma.

Uma característica marcante da literatura de Charles Dickens é o uso das figuras de retórica. Segundo Mário Ferreira dos Santos (1962, p. 42), os retóricos chamaram de “figuras”

⁹⁶ “Scrooge never painted out Old Marley's name, *however*. There it *yet* stood, years afterwards, above the warehouse door: Scrooge and Marley. [...] Sometimes people new to the business called Scrooge Scrooge, and sometimes Marley, {but} he answered to both names. [...]

Oh! But he was a tight-fisted hand at the grindstone, *was* Scrooge! [...]

⁹⁷ “If I was to stop you half-a-crown for it, you'd think yourself *mightily* ill-used, I'll be bound?” (DICKENS, 1971, p. 17).

⁹⁸ “[...] though he felt the chilling influence of its death-cold eyes; and {marked} *noticed* the very texture of the folded kerchief bound about its head and chin, {which wrapper he had not observed before}; he was still incredulous, {and fought against his senses.}” (DICKENS, 1971, p. 31).

⁹⁹ “[...] Nor can} I *cannot* tell you {what} *all* I would.” (DICKENS, 1971, p. 31).

¹⁰⁰ “No warmth could warm, {nor wintry weather} *no cold could* chill him.” (DICKENS, 1971, P. 4).

a “certas formas de falar que emprestam mais fôrça, mais vivacidade, mais nobreza ou mais graça ao pensamento e ao sentimento.”

Uma figura retórica de gramática muito usada por Dickens é a *anáfora*, isto é, “a repetição de uma ou de diversas palavras no comêço de diversos membros de um período.” (SANTOS, 1962, p. 54). Observa-se essa figura não só na escrita do texto original, mas, igualmente, no texto da Leitura Pública. Na citação acima, o autor fez uso da repetição de palavras ao mudar a frase “Nenhum aquecimento poderia aquecer, nem tempo invernosso esfriar a ele.” para “Nenhum aquecimento poderia aquecer, nenhum frio poderia esfriar a ele.” Trata-se, portanto, visivelmente de uma alteração de escritura.

Outra figura de gramática de que Dickens se serviu, muitas vezes combinando-a com a anáfora, é a *disjunção*, ou seja, a “Retirada das partículas conjuntivas, o que dá rapidez ao estilo e leva a ver melhor os objetos.” (SANTOS, 1962, p. 55). Vejamos a seguinte substituição no Roteiro de Leitura:

Scrooge foi seu único testamenteiro, seu único administrador, seu único cessionário, seu único herdeiro universal, seu único amigo, {e} *seu* único carpidor. [...] (DICKENS, 1971, p. 2, tradução nossa).¹⁰¹

No texto original, o uso da anáfora e da disjunção – quer dizer, a repetição da palavra “seu” e a ausência da partícula “e” –, presente na construção da frase, interrompia-se na última frase do período: “[...] seu único cessionário, seu único herdeiro universal, seu único amigo, e único carpidor.” Assim, no final do período, havia uma quebra do padrão das figuras de retórica, e, também, do ritmo conseguido pela repetição. Já no texto da Leitura Pública, Dickens resolveu usar as duas figuras também no final do período, substituindo “e” por “seu”: “[...] seu único cessionário, seu único herdeiro universal, seu único amigo, seu único carpidor.”

A presença de mudanças de escritura é uma característica importante de uma adaptação feita pelo próprio autor – ou, então, por um adaptador que assuma uma posição autoral, entendendo seu trabalho como uma releitura – pois um adaptador que não fosse autor se limitaria às alterações que se fazem necessárias devido à mudança de suporte.

¹⁰¹ “Scrooge was his sole executor, his sole administrator, his sole assign, his sole residuary legatee, his sole friend, {and} *his* sole mourner.” (DICKENS, 1971, p. 2).

2.5. As rubricas de entonação e as mudanças de ênfase e ritmo: índices de oralidade no texto

Paul Zumthor (1993, p. 35) declara que, em um texto, acontece-nos frequentemente perceber “o rumor, vibrante ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega.” Os *índices de oralidade* são pistas textuais que permitem essa percepção. Zumthor define o conceito da seguinte maneira:

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Ou seja, *índice de oralidade* é um indício que se encontra no próprio texto, e que dá a certeza, ou a probabilidade, de que esse texto tenha sido destinado à publicação oral. Por exemplo, Zumthor (1993, p. 35-36) observa que uma notação musical escrita junto aos versos de um poema é um índice de oralidade que “adquire valor de prova indiscutível.” Mesmo que o poema, em forma de canção, nunca tenha chegado a ser apresentado oralmente, sem dúvida a escrita musical indica essa intenção. Em todos os casos, os índices marcam ao menos uma probabilidade.

Comentando o conceito de Zumthor, Roger Chartier (2002, p. 24) entende que os índices de oralidade que existem nos textos são “instrumentos implícitos ou explícitos que destinavam os textos àqueles que os leriam em voz alta ou os escutariam.”

Há aqueles índices incontestáveis, como o exemplo da notação musical ou quando se faz referência a uma melodia já conhecida, indicando “de que maneira um certo texto deve ser cantado”; e há aqueles que são apenas prováveis, “como no caso de textos destinados a dois tipos de audiência: os que leriam e os que escutariam o texto lido.” Chartier (2002, p. 24) observa que, em todas as línguas europeias, certos pares de versos “marcam esta dupla recepção”: ler e escutar, ver e ouvir, *to read* e *to hear*, *voir* e *écouter*.

“Outros indicadores, inscritos na estrutura formal das obras, também podem evocar o propósito oral dos textos.” Por exemplo, o fato de algumas obras serem “organizadas em capítulos curtos, perfeitamente adaptados às necessidades da *‘performance oral’*, que supõe um tempo de elocução limitado de modo a não cansar a audiência e aplainar suas dificuldades em memorizar uma intriga por demais complexa.” (CHARTIER, 2002, p. 24).

Também os capítulos breves que compõem por si mesmos uma unidade textual, isto é, que são independentes dos outros capítulos, “podem ser considerados como unidades de leitura, formando um todo por si só.” Desse modo, características como “A divisão do texto

em unidades mais curtas, a multiplicação de episódios autônomos, a simplificação da intriga indicam a adaptação da obra a uma modalidade indispensável à sua transmissão.” (CHARTIER, 2002, p. 24).

Assim como Paul Zumthor, Chartier (2002, p. 22) compreende os índices de oralidade como um método para “reconstituir as modalidades corretas da transmissão oral e da apropriação auricular dos textos antigos, visto que agora estes são por definição formas mudas de oralidade”.

Realmente, o Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol* é isto: uma forma muda de oralidade. Não temos dúvida de que esse texto era destinado a ser transmitido pela voz. O que nossa observação dos índices de oralidade busca entender são as diferenças entre o texto publicado em suporte impresso e o texto transmitido pela performance, como também o processo de transformação de um para o outro.

Até aqui, examinamos aqueles índices que se apreendem na estruturação da obra: o encurtamento dos capítulos, destinado a manter o texto dentro dos limites razoáveis de tempo para uma performance; a tentativa de deixar o sentido mais claro e mais fácil de entender, visto que se perceberia as palavras do texto apenas pelo ouvido, com um ritmo determinado por quem o iria ler em voz alta. Igualmente, percebemos índices de oralidade no aspecto físico do manuscrito: as indicações visuais e anotações às margens do texto, destinadas a facilitar a consulta ao Roteiro durante a apresentação; e a colagem de páginas canceladas, que agilizavam o folheamento do livro durante a performance.

Já a supressão das frases narrativas nos diálogos indica mais diretamente a intenção de levar o texto para a interpretação vocal, em que a expressão da voz e do corpo do Leitor Público transmitiria as informações que, antes, dependiam do narrador.

A seguir, observaremos os índices de oralidade que, de modo explícito, referem-se à transposição do texto para a voz de Charles Dickens: as rubricas de entonação, os sinais de ênfase e as alterações de ritmo por meio da pontuação.

A rubrica, ou didascália, é a parte do texto teatral em que o autor fornece informações relativas ao modo como ele imagina a montagem da peça em espetáculo: nas rubricas, o autor expõe suas concepções de cenário, figurino, ação das personagens, interpretação dos atores, iluminação. Além disso, elas podem informar aspectos internos à história, como a época e o espaço em que acontece a ação.

Desse modo, as rubricas funcionam como guias para os profissionais do teatro

(diretores, cenógrafos, atores, etc.) que tenham a intenção de transformar o texto em espetáculo. Além disso, guiam a imaginação do leitor que lê a peça e a experimenta como um texto literário.

Luiz Fernando Ramos (1999, p. 15) observa que, pela análise das rubricas, compreende-se a “literatura dramática como necessariamente vinculada a um fazer teatral específico e não como autônoma do espetáculo.” Assim, no fenômeno teatral, as rubricas são um ponto de interseção entre os planos da literatura e da cena. Seu estudo, por conseguinte, tem o foco “nas relações e eventuais tensões entre estes dois níveis do processo teatral.”

O pesquisador que esteja impossibilitado de estudar o espetáculo como realização concreta, pode, por meio das rubricas, “buscar na literatura dramática algum ponto de contato com a futura ou passada encenação, mesmo que só de forma especulativa”. Isso porque as rubricas de um texto dramático trazem, esboçada, “uma primeira encenação virtual, transcorrida simultaneamente à sua criação.” (RAMOS, 1999, p. 16).

Ramos (1999, p. 16) esclarece que, para além das rubricas de uma peça, serão possíveis muitas outras encenações virtuais do próprio autor e dos leitores, e, também, concretizações em espetáculo, resultadas de outras leituras, mais pragmáticas, de todos os profissionais que participam de uma produção teatral. Diante de tantas possibilidades, é impossível estabelecer uma versão definitiva dessa potencialidade, e, em consequência disso, a cena que resultará de cada tentativa é uma incógnita.

Todavia, encontra-se, nas rubricas, a primeira leitura do texto encenado, indicada pelo dramaturgo, e “que restará como única pista concreta da cena que ele imaginou, ou já construiu, e agora se recorda.” Embora não tenha nenhuma relação necessária com qualquer cena concreta, a rubrica é a forma literária da cena no pensamento do autor, numa primeira encenação conceitual, e torna-se, também, um guia para o leitor, “que encena imaginariamente, também sem o espetáculo para se referir.” Ainda, há casos em que se cria o texto dramático durante o processo de montagem, as rubricas constituindo um registro do que foi encenado. (RAMOS, 1999, p. 16).

O Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol* traz tanto indicações elaboradas antes do espetáculo quanto aquelas que registram as criações improvisadas durante os ensaios ou durante as performances. Embora não seja possível conhecermos exatamente como eram as interpretações de Dickens, as rubricas apresentam pistas pelas quais poderemos ter uma ideia, pois elas representam o modo como o autor imaginava transformar o texto em performance.

Daí a importância de observar as anotações de margem, como indícios de teatralidade no texto, pois, conforme Luiz Fernando Ramos (1999, p. 16) salienta, “Como espaço da literatura dramática que oferece ao pesquisador um ponto privilegiado de observação”, a rubrica “será sempre o vestígio de uma encenação passada (real ou imaginária) e o mapa de todas as encenações futuras.” Mesmo que se refira a “algo que não existiu ainda ou não existirá mais, e sofre de uma indeterminação refencial crônica frente à cena realizada ou a realizar”, a rubrica

[...] é a informação mais aproximada de um espetáculo virtual que o dramaturgo, ou quem quer que tenha sido responsável pela indicação de como um texto se transformará em cena, apresenta aos seus leitores. É através dela que qualquer leitura, seja de fruição literária seja a pragmática, visando uma encenação, vai melhor vislumbrar a materialidade e a tridimensionalidade cênicas potenciais naquele texto dramático. (RAMOS, 1999, p. 16-17).

Portanto, mesmo que não seja certo que Dickens tenha seguido fielmente todas as rubricas, elas são o caminho mais seguro para se investigar a relação entre o texto e a performance. Aliados a elas, deve-se usar, quando possível, os registros das cenas, feitos por espectadores, críticos e jornalistas que assistiram a elas, de modo que a comparação entre a rubrica e o registro possa ajudar a entender como as indicações no texto eram realmente interpretadas.

Já observamos algumas das notas que Dickens escrevia nas margens do Roteiro de Leitura, destinadas a facilitar o entendimento do manuscrito, no momento da Leitura. A seguir, voltaremos a atenção para as notas que se relacionam à transferência do texto para a oralidade: as rubricas de entonação.

Como veremos no capítulo seguinte, Dickens não se movia no espaço e, tampouco, dispunha de variações de iluminação, cenário e figurino. Portanto, era a voz, aliada aos gestos da mão e do rosto, o principal meio de que ele dispunha para caracterizar as personagens e imprimir a atmosfera de cada cena. Por isso, não admira que a maior parte das indicações cênicas do Roteiro de Leitura seja de rubricas de entonação.

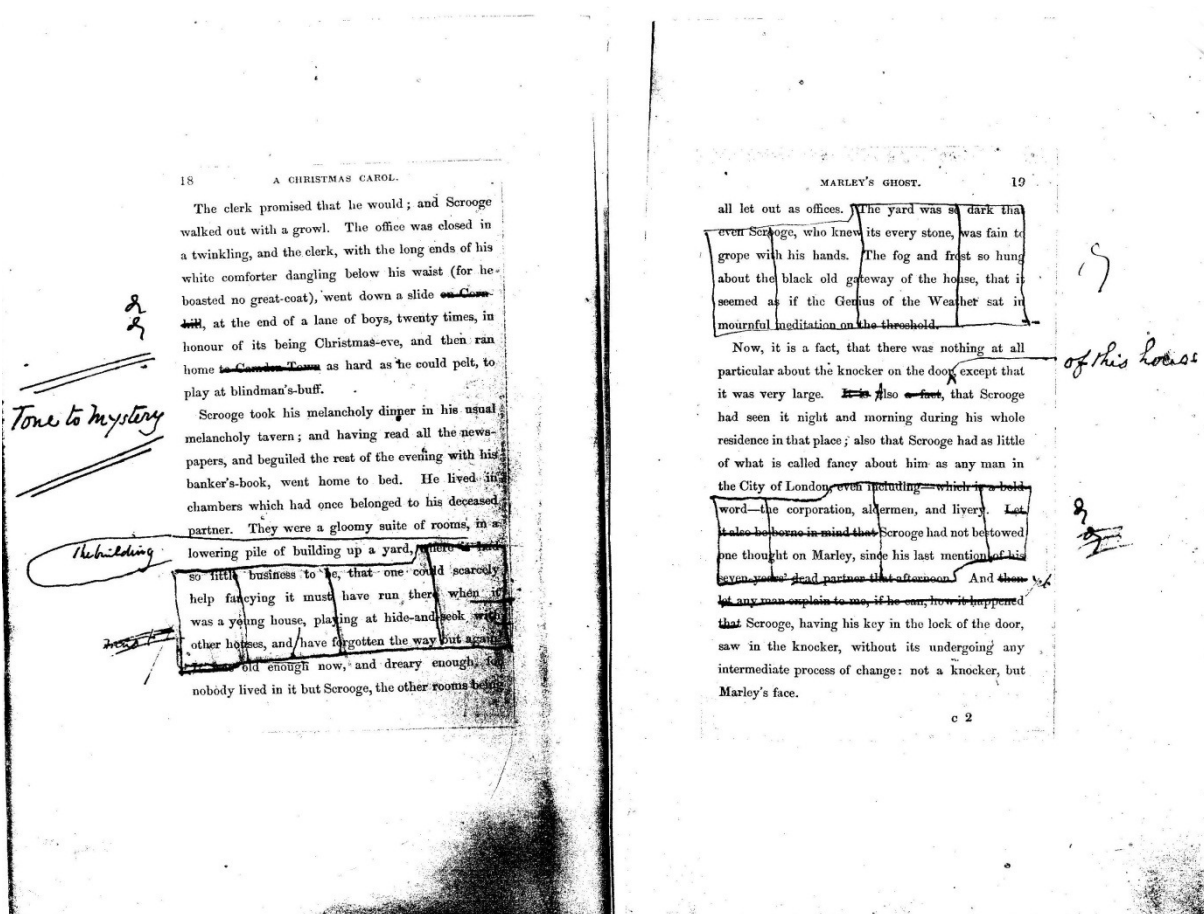


Figura 8 – Páginas 18 e 19 do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*. (DICKENS, 1971).

Note-se que, na margem esquerda da página 18 (figura 8), há uma dessas rubricas: “Tonalizar para Mistério” (*Tone to Mystery*). Tal era o tom imaginado por Dickens para a narração, no primeiro capítulo, das atividades de Scrooge após fechar o escritório: Scrooge come seu jantar e depois se dirige para casa. Seus aposentos são “um sombrio conjunto de salas, em um ameaçador bloco de um edifício junto a um pátio, [...] velho o suficiente agora, e sombrio o suficiente, pois ninguém vivia nele exceto Scrooge [...]”. (DICKENS, 1971, p. 18, tradução nossa).¹⁰²

Logo depois, antes de entrar em casa, Scrooge verá a aldrava da porta se transformar, rapidamente, no rosto de Marley. Assumindo um tom de mistério já na descrição do jantar de Scrooge, Dickens ia preparando, a partir daí, a atmosfera para essa primeira aparição do fantasma. Vejamos outros exemplos de rubricas que indicam o tom da narrativa, de maneira a ter um efeito amplo sobre o episódio a ser narrado:

¹⁰² “They were a gloomy suite of rooms, in a lowering pile of a building up a yard, [...] old enough now, and dreary enough, for nobody lived in it but Scrooge [...]” (DICKENS, 1971, p. 18).

[*Narrative*] Era uma vez – dentre todos os dias bons no ano, {na} *em uma* Véspera de Natal – o velho Scrooge sentou-se atarefado em seu escritório de contabilidade. Estava um frio, gélido, cortante *enevoado* tempo{:},

{ {além disso enevoados;} e ele podia ouvir as pessoas lá fora na viela, ir ofegando acima e abaixo, batendo suas mãos sobre seus peitos, e chocando seus pés nas pedras da calçada para aquecê-los.}

e Os relógios da cidade haviam apenas acabado de dar as três, mas já estava completamente escuro [...] (DICKENS, 1971, p. 5, tradução nossa).¹⁰³

É complicado saber o que exatamente Dickens entendia por “Narrativo”. Mas a importância dessa rubrica é descrita por Rowland Hill (apud COLLINS, 1971, p. 178, tradução nossa): aqui, Dickens mudava o tom de voz para “uma nota rica e melodiosa, esplendidamente modulada.”¹⁰⁴

Mais compreensível é a rubrica “narrativa alegre” (*cheerful narrative*), que aparece, por exemplo, na descrição da festa no armazém de Fezziwig, na página 59. Com sentido oposto ao de “narrativa alegre” é a rubrica “Tonalizar para Pathos” (*Tone to Pathos*), da cena em que Scrooge observa sua antiga noiva com o marido e os filhos. A alternância entre “alegre” (*cheerful*) e “pathos” é muito presente no Roteiro de *A Christmas Carol*.

Além das rubricas que dão o tom dos episódios da narrativa, há aquelas que indicam a interpretação de frases específicas das personagens.

[*Alegre*] “Um feliz Natal, tio! Deus o proteja!” gritou uma voz alegre. Era a voz do sobrinho de Scrooge, que veio até ele tão rapidamente que essa foi a primeira notificação que {ele} *Scrooge* teve de sua chegada. “Ora!” disse Scrooge, “Embuste!” (DICKENS, 1971, p. 6-7, tradução nossa).¹⁰⁵

Nesse trecho, há um exemplo de variação da performance com relação ao texto do Roteiro de Leitura. Segundo Rowland Hill, Dickens omitia a frase narrativa “gritou uma voz alegre” (*cried a cheerful voice*), pois era uma fala dita tão alegremente, contrastando com a resposta “Ora! Embuste!” (*Bah! Humbug!*), pronunciada nos tons ásperos característicos das falas de Scrooge ao longo da Primeira Estrofe, que se tornava desnecessária aquela sentença explicativa. (COLLINS, 1971, p. 179).

¹⁰³ “[*Narrative*] Once upon a time – of all the good days in the year, {on} *upon a* Christmas Eve—old Scrooge sat busy in his counting-house. It was cold, bleak, biting *foggy* weather{:}, { {foggy withal:} and he could hear the people in the court outside, go wheezing up and down, beating their hands upon their breasts, and stamping their feet upon the pavement stones to warm them.} *and* The city clocks had only just gone three, but it was quite dark already [...]” (DICKENS, 1971, p. 5).

¹⁰⁴ “The significance of Dickens’ stage-direction is described by Hill: he here changed his tone to ‘a rich, mellow note, splendidly inflected.’” (COLLINS, 1971, p. 178).

¹⁰⁵ “[*Cheerful*] ‘A merry Christmas, uncle! God save you!’ cried a cheerful voice. It was the voice of Scrooge’s nephew, who came upon him so quickly that this was the first intimation {he} *Scrooge* had of his approach. ‘Bah!’ said Scrooge, ‘Humbug!’ (DICKENS, 1971, p. 6-7).

Na medida em que prossegue a novela, Scrooge vai passando por um processo de reforma moral, o que se reflete na sua maneira de falar. De tempos em tempos, Scrooge demonstra algum sinal que deixa perceber que se passa alguma transformação em seu caráter. A primeira rubrica que indica explicitamente uma mudança no modo de Scrooge se expressar ocorre logo após a cena em que o pequeno Scrooge se encontra com a irmã, quando o Fantasma do Natal Passado refere-se a ela da seguinte maneira:

“Sempre uma criatura delicada, a quem um sopro poderia ter debilitado,” disse o Fantasma. “Mas ela possuía um grande coração.”

[*Enternecendo-se muito*] “De fato ela possuía,” {chorou Scrooge.} “Você está certo. Eu não vou negá-lo, Espírito. Deus me livre!” (DICKENS, 1971, p. 56, tradução nossa).¹⁰⁶

Pouco depois, quando chegam ao armazém de Fezziwig, novamente a emoção transparece nas falas de Scrooge, que revê o antigo patrão e o antigo colega aprendiz:

O Fantasma parou à porta de um certo armazém, e perguntou a Scrooge se ele o conhecia.

[*Scrooge comovido*] “Conhecê-lo?” {disse Scrooge.} “Eu fui aprendiz aqui!” Eles entraram. À vista de um velho cavalheiro [...], Scrooge gritou em grande excitação:

[*Comovido*] “Ora, é o velho Fezziwig! Abençoado seja ele; é Fezziwig vivo outra vez!”

O velho Fezziwig [...] esfregou suas mãos; ajustou seu colete espaçoso; riu-se por inteiro, de seus sapatos até seu órgão da benevolência; e chamou numa voz contente, doce, viva, cheia, jovial:

“Yo ho, aí! Ebenezer! Dick!”

Uma vivente e movente figura do antigo eu de Scrooge, {agora transformado em} um jovem rapaz, entrou animadamente, acompanhado de seu colega-aprendiz.

[*Comovido*] “Dick Wilkins, com certeza!” disse Scrooge para o Fantasma. “*Meu velho colega ‘Prendiz!* Benza-me Deus, sim. Lá ele está. Ele era muito afeiçoado a mim, era o Dick. Pobre Dick. Querido, querido.” (DICKENS, 1971, p. 56-57, tradução nossa).¹⁰⁷

¹⁰⁶ “‘Always a delicate creature, whom a breath might have withered,’ said the Ghost. ‘But she had a large heart.’

[*Soften very much*] ‘So she had,’ {cried Scrooge.} ‘You’re right. I will not gainsay it, Spirit. God forbid!’” (DICKENS, 1971, p. 56).

¹⁰⁷ “The Ghost stopped at a certain warehouse door, and asked Scrooge if he knew it.

[*Scrooge melted*] ‘Know it?’ {said Scrooge.} ‘I was apprenticed here!’

They went in. At sight of an old gentleman [...], Scrooge cried in great excitement:

[*Melted*] ‘Why, it’s old Fezziwig! Bless his heart; it’s Fezziwig alive again.’

Old Fezziwig [...] rubbed his hands; adjusted his capacious waistcoat; laughed all over himself, from his shoes to his organ of benevolence; and called out in a comfortable, oily, rich, fat, jovial voice:

‘Yo ho, there! Ebenezer! Dick!’

A living and moving picture of Scrooge’s former self, {now grown} a young man, came briskly in, accompanied by his fellow-‘prentice.

[*Melted*] ‘Dick Wilkins, my old fellow ‘Prentice! to be sure!’ said Scrooge to the Ghost. ‘Bless me, yes. There he is. He was very much attached to me, was Dick. Poor Dick. Dear, dear.’” (DICKENS, 1971, p. 56-57).

Nesta cena, Dickens fez uso de rubricas de entonação gradativas, que ajudam a estruturar o ritmo cênico: Scrooge se comove a cada reconhecimento (do armazém, de Fezziwig e de Dick).

Outra forma que o autor encontrou para dar indicações de pronúncia é o sublinhamento de palavras ou frases, como na fala de Scrooge: “Fora com feliz Natal!”¹⁰⁸ (DICKENS, 1971, p. 7, tradução nossa), em que a palavra “fora” (*out*) vem grifada por duas linhas; e na fala do sobrinho, fazendo seu discurso em defesa do Natal: “[...] à parte da veneração devida {ao seu nome e origem sagrados} *à sua origem sagrada*, se é que alguma coisa pertencente a ele possa estar à parte disso [...]” (DICKENS, 1971, p. 9, tradução nossa),¹⁰⁹ onde “possa” (*can*) vem com um sublinhado simples. Philip Collins chama a atenção para um sublinhado logo no início do livro:

Marley estava morto: para começar. [...] O registro de seu funeral foi assinado pelo clérigo, o sacristão, o agente funerário, e o principal carpideiro. Scrooge o assinou: e o nome de Scrooge era bom no Mercado para qualquer coisa na qual ele decidisse colocar a mão. (DICKENS, 1971, p. 1, tradução nossa).¹¹⁰

Collins (1971, p. 177) observa que a ênfase no nome de Scrooge era importante, pois, segundo o relato de Charles Kent, o modo como Dickens pronunciava seu nome fazia com que “Scrooge em pessoa” aparecesse, imediata e vivamente, como que por magia.

Portanto, Dickens estabelecia, dessa maneira, maior ênfase em determinadas palavras, criando uma cadência específica para as frases. Pode-se mesmo supor que uma palavra grifada por duas linhas indicaria maior grau de força que uma com sublinhado simples. No entanto, vale observar que muitos sublinhados do Roteiro de Leitura têm objetivo não de indicar a pronúncia, mas para chamar a atenção visual para algumas palavras. Por exemplo, as rubricas, em sua maioria, estão grifadas.

Por fim, embora ocorram poucas vezes, existem as mudanças de pontuação, que visavam estabelecer um novo ritmo para certas frases. No entendimento de Roger Chartier (2002, p. 23), o estudo das transformações da pontuação pode ser um dos modos de se investigar a relação de um texto com a oralidade.

¹⁰⁸ “Out upon merry Christmas!” (DICKENS, 1971, p. 7)

¹⁰⁹ “[...] apart from the veneration due to its sacred {name and} origin, if anything belonging to it can be apart from that [...]” (DICKENS, 1971, p. 9).

¹¹⁰ “Marley was dead: to begin with. [...] The register of his burial was signed by the clergyman, the clerk, the undertaker, and the chief mourner. Scrooge signed it: and Scrooge's name was good upon 'Change, for anything he chose to put his hand to.” (DICKENS, 1971, p. 1).

Chartier analisa um caso relativamente semelhante ao nosso objeto de estudo: as alterações manuscritas, atribuídas ao ator John Ward, que as teria feito na década de 1740, em um texto impresso de *Hamlet*, as quais “transformam a edição impressa num roteiro utilizado para uniformização das representações.” (CHARTIER, 2002, p. 86).

Além de cortes que diminuía a duração da peça e das indicações marginais que indicavam os objetos cênicos e preveniam aos atores que sua entrada estava próxima, o texto também sofreu uma outra intervenção importante: uma pontuação manuscrita, substituindo a impressa. “Esta substituição só afetou o papel de Hamlet, quase como se John Ward estivesse preparando a expressão oral do personagem na página impressa.” (CHARTIER, 2002, p. 89). A mudança na pontuação demonstra o cuidado com o tempo da fala, constituindo uma composição do ritmo oral, registrado no texto.

Charles Dickens também fez algumas mudanças de pontuação no Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*. Michael Slater (2003, p. xxxvi, tradução nossa) revela uma informação interessante. No início dos anos 1840, época em que escreveu e publicou o texto original de *A Christmas Carol*, Dickens “estava experimentando um estilo ‘retórico’ de pontuação”, baseado antes no ritmo da fala que no sentido gramatical. Essa pontuação “envolvia especialmente o abundante uso de travessões, dois pontos e pontos-e-vírgulas.”¹¹¹

Ainda que o texto original estivesse cadenciado de acordo com a fala, ao transpor o texto de *A Christmas Carol* para a transmissão oral das Leituras Públicas, houve trechos em que o autor sentiu a necessidade de alterar o ritmo, mediante a mudança da pontuação impressa por uma pontuação manuscrita. Isso ocorre apenas na Primeira Estrofe, e, na maior parte, são substituições de vírgulas por travessões.

Versão Original: [...] E estando, devido à emoção por que ele havia passado, ou às fadigas do dia, ou seu vislumbre do Mundo Invisível, ou à pesada conversa do Fantasma, ou ao avançado da hora, muito em necessidade de repouso; seguiu direto para cama [...] (DICKENS, 2003, p. 52, tradução nossa).

Versão do Roteiro de Leitura: [...] E estando – devido à emoção por que ele havia passado, ou às fadigas do dia, ou seu vislumbre do Mundo Invisível, ou à pesada conversa do Fantasma, ou ao avançado da hora – muito em necessidade de repouso; ele seguiu direto para cama [...] (DICKENS, 1971, p. 38, tradução nossa).¹¹²

¹¹¹ “During the early 1840s Dickens was experimenting with a ‘rhetorical’ style of punctuation based on speech-rhythms rather than on grammatical sense. This involved specially the lavish use of dashes, colons and semi-colons.” (SLATER, 2003, p. xxxvi).

¹¹² **Versão Original:** “[...] And being, from the emotion he had undergone, or the fatigues of the day, or his glimpse of the Invisible World, or the dull conversation of the Ghost, or the lateness of the hour, much in need of repose; went straight to bed [...]” (DICKENS, 2003, p. 52).

Os travessões indicariam uma pausa mais longa do que a vírgula. O próprio desenho gráfico do travessão faz com que haja maior separação das frases, conduzindo o ritmo da leitura. Observe-se o exemplo de uma fala de Scrooge:

Original: Eu ajudo a sustentar as instituições que eu mencionei: elas custam bastante; e aqueles que são demasiado pobres devem ir para lá. (DICKENS, 2003, p. 39, tradução nossa).

Roteiro de Leitura: Eu ajudo a sustentar as prisões e as casas de trabalho – elas custam bastante – e aqueles que são demasiado pobres devem ir para lá. (DICKENS, 1971, p. 14, tradução nossa).¹¹³

No texto original, havia um fluxo de certo modo contínuo na fala de Scrooge; mas, com a substituição dos dois pontos e do ponto-e-vírgula por travessões, houve uma interrupção nesse fluxo: o acréscimo de pausas antes e depois das palavras “elas custam bastante”, fazem com que elas ganhem um ritmo mais ligeiro que o restante da frase.

Além de determinar pausas e alterações de ritmo, a inserção de travessões pode indicar, ainda, mudanças no tom de voz, como na sentença explicativa permeada na descrição a seguir:

Original: A porta do escritório de Scrooge estava aberta para que ele pudesse manter seus olhos sobre seu escriturário, o qual em um lúgubre cubículo do outro lado, uma espécie de cárcere, estava copiando cartas. (DICKENS, 2003, p. 35, tradução nossa).

Roteiro: A porta do escritório de Scrooge estava aberta para que ele pudesse manter seus olhos sobre seu escriturário, o qual em um lúgubre cubículo do outro lado – uma espécie de cárcere – estava copiando cartas. (DICKENS, 1971, p. 6, tradução nossa).¹¹⁴

Com a mesma função de alterar o ritmo, acrescentando uma pausa maior, há a troca de uma vírgula por um ponto, mas que, diferente do uso de travessões, não interfere tão drasticamente no fluxo rítmico da frase:

Original: Ele trancou a porta, e andou através do saguão, e acima pelas escadas, lentamente também: atizando sua vela enquanto ele prosseguia. (DICKENS, 2003, p. 42).

Versão do Roteiro de Leitura: “[...] And being – from the emotion he had undergone, or the fatigues of the day, or his glimpse of the Invisible World, or the dull conversation of the Ghost, or the lateness of the hour – much in need of repose; he went straight to bed [...]” (DICKENS, 1971, p. 38).

¹¹³ **Original:** “I help to support the establishments I have mentioned: they cost enough; and those who are badly off must go there.” (DICKENS, 2003, p. 39).

Roteiro de Leitura: “I help to support the prisons and the workhouses — they cost enough — and those who are badly off must go there.” (DICKENS, 1971, p. 14).

¹¹⁴ **Original:** “The door of Scrooge's counting-house was open that he might keep his eye upon his clerk, who in a dismal little cell beyond, a sort of tank, was copying letters.” (DICKENS, 2003, p. 35).

Roteiro: “The door of Scrooge's counting-house was open that he might keep his eye upon his clerk, who in a dismal little cell beyond — a sort of tank — was copying letters.” (DICKENS, 1971, p. 6).

Roteiro: Ele trancou a porta, e andou através do saguão, e acima pelas escadas. Lentamente também: atijando sua vela enquanto ele prosseguia. (DICKENS, 1971, p. 21, tradução nossa).¹¹⁵

Desse modo, destinando-se à apresentação oral, a pontuação manuscrita de Charles Dickens assemelha-se àquelas alterações que o ator John Ward fez no texto de Hamlet, observadas por Chartier: como numa “partitura musical”, ela denota “uma utilização complexa das pausas, marcando também o tom da voz.” (CHARTIER, 2002, p. 90).

A adaptação de *A Christmas Carol* para as Leituras Públicas foi um processo que esteve em aberto até o final da carreira de Charles Dickens, visto que o autor não chegou a estabelecer uma versão definitiva. Portanto, houve muitas versões do texto ao longo das cerca de 127 oportunidades em que ele foi apresentado em performance.

Em primeiro lugar, a adaptação se estabelecia previamente ao espetáculo, quando o autor concebia o modo em que apresentaria o texto no palco, aliando-o aos elementos performáticos que estariam à sua disposição. Mas, durante as performances, também surgiam, por meio de improvisos, ideias que alteravam o texto, muitas das quais eram, posteriormente, agregadas ao manuscrito.

O fac-símile do Roteiro de Leitura, no qual se encontram os vestígios do processo criativo do escritor, permitiu-nos investigar o modo como se dava a adaptação do texto. Percebemos que houve alterações que foram determinadas pela forma de apresentação, como os cortes que tinham a finalidade de adequar a obra a um tempo razoável, e o aumento da dramaticidade pelo ocultamento de partes da narrativa que podiam ser substituídas pela representação vocal e gestual do intérprete. Por outro lado, também notamos variações estilísticas que estão ligadas mais à reelaboração da escritura do que às exigências do suporte para o qual a obra foi adaptada.

Além disso, ainda observamos as relações do texto com o espetáculo, por meio da análise dos signos e notas que ajudavam Dickens a entender o manuscrito e pelo exame dos índices que se relacionam à oralidade da transmissão, tais como as mudanças de ritmo e ênfase e as rubricas que indicavam a entonação vocal.

¹¹⁵ **Original:** “He fastened the door, and walked across the hall, and up the stairs, slowly too: trimming his candle as he went.” (DICKENS, 2003, p. 42).

Roteiro: “He fastened the door, and walked across the hall, and up the stairs. Slowly too: trimming his candle as he went.” (DICKENS, 1971, p. 21).

3. AS LEITURAS PÚBLICAS DE *A CHRISTMAS CAROL*: A CENA

3.1. O conceito de *performance* de Paul Zumthor

No capítulo anterior, tratamos, principalmente, do texto das Leituras Públicas de *A Christmas Carol*, também verificando os índices de oralidade nele perceptíveis. Neste capítulo, comentaremos sobre os elementos performáticos que constituíam as Leituras Públicas de Charles Dickens – e, mais especificamente, as Leituras do livro *A Christmas Carol*.

De acordo com Paul Zumthor (2000, p. 45), no uso mais comum, o conceito de *performance* se refere, de modo imediato, “a um acontecimento oral e gestual.” Todavia, em seu julgamento, essa ideia deve ser estendida, englobando o “conjunto de fatos” que envolve a recepção de uma obra artística, no que diz respeito “ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo.” (ZUMTHOR, 2000, p. 22).

Assim, Zumthor (2000, p. 45) considera que o principal elemento para a noção de *performance* é “a idéia da presença de um corpo”. A *performance* abarca o corpo presente e sua relação com o espaço e com tudo mais que lhe afete. (ZUMTHOR, 2000, p. 46-47). Ela “é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe.” (ZUMTHOR, 2005, p. 69).

Como exemplo, Zumthor conta a lembrança dos cantores de rua a quem assistia durante a infância, em Paris: juntavam-se quinze ou vinte transeuntes ao redor do artista para ouvir uma ária de melodia simples, que o público retomava em coro na última copla. Havia um texto, geralmente fácil, “impresso grosseiramente em folhas volantes”, que eram vendidas por alguns trocados. Além disso, havia o jogo, o espetáculo:

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era* a canção. (ZUMTHOR, 2000, p. 33).

O texto sozinho, comprado para ser lido depois, “não ressuscitava nada”. Cantando-se a melodia de memória, a “ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente.” A partir dessa experiência, Zumthor conclui:

A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”. (ZUMTHOR, 2000, p. 34).

Desse modo, o texto se integra em um “conjunto de elementos formais”. (ZUMTHOR, 2000, p. 35). Partindo da noção de performance, Zumthor (2005, p. 142) faz uma distinção entre texto e obra. O *texto* é a “seqüência lingüística que constitui a mensagem”, mas cujo sentido global não se reduz “à soma dos efeitos de sentido particulares produzidos por seus componentes sucessivos”; enquanto a *obra* é tudo o que é comunicado poeticamente, “aqui e agora”:

[...] texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global, que também não é redutível à adição dos sentidos particulares. Neste sentido, a obra é por natureza teatral; o teatro é a sua forma acabada, mas toda *performance* o sustenta de alguma forma. (ZUMTHOR, 2005, p. 142).

Portanto, o texto é apenas um dos elementos específicos que constituem a obra: “Do texto, a voz em *performance* extrai a obra.” (ZUMTHOR, 2005, p. 142). É na obra que se encontra o sentido global, abrangendo, com o texto, “múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural.” (ZUMTHOR, 2000, p. 88). Ou seja, a obra é o resultado da conjunção entre texto e performance.¹¹⁶

Cabe ressaltar que, devido à multiplicidade de elementos que constituem o acontecimento performático, cada uma das cerca de 470 Leituras Públicas realizadas por Dickens deve ser considerada como uma performance dotada de particularidades que a tornam única e distinta de todas as outras –, embora ainda mantendo com elas muitos pontos de semelhança. A seguir, apresentaremos tanto uma ideia geral do aspecto cênico das Leituras, observando as características que se mantinham relativamente semelhantes, como, igualmente, alguns pontos e acontecimentos que marcaram Leituras específicas.

¹¹⁶ De acordo com as relações entre o texto e a obra, Paul Zumthor distingue três tipos de performance – classificados com base no grau com que se apresentam os elementos performáticos: a performance completa, em que há uma “visão global da situação de enunciação”; a performance em que se suprime algum, ou alguns, dos elementos de mediação, como “na leitura pública não teatralizada, na mediatização audiovisual, na audição sem visualização”; e, por fim, a “leitura solitária e puramente visual”, que “marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero.” (ZUMTHOR, 2005, p. 143 e ZUMTHOR, 2000, p. 81).

De acordo com Paul Zumthor (2005, p. 148), no momento em que o texto escrito, na performance, transforma-se em voz, “uma mutação global afeta suas capacidades significantes, modifica o seu estatuto semiótico e gera novas regras de semânticidade.” Os elementos performáticos “colaboram (necessariamente) com o texto para *compor* o sentido.”

Isso porque a língua não compreende sozinha todo o campo do sentido. Em um “plano que lhes é próprio”, o corpo e a voz também trazem um sentido, cuja particularidade é “ser perceptível globalmente, não podendo ser decomposto em signos discretos, como ocorre com o texto”. Esse sentido somente pode “ser traduzido em linguagem pelo viés de comentários.” (ZUMTHOR, 2005, p. 119). Isto é,

No poema escrito e lido, o que ocorre é o sentido “lingüístico” [...], certamente com toda a sua espessura, sua complexidade provável; mas, quando há *performance*, uma pluralidade significante se constitui da qual só uma parte decorre do emprego de um sistema de signos; o resto faz sentido de um modo que não pode ser analisado. (ZUMTHOR, 2005, p. 119).

Paul Zumthor (2000, p. 78) observa que há uma unidade de percepção no momento da performance. Ou seja, todos os componentes da performance são inter-relacionados e indissociáveis. Portanto, as performances de Charles Dickens, em seu sentido pleno, são irrecuperáveis, pois “A performance direta é, por assim dizer, intemporal; ela só existe no momento”. (ZUMTHOR, 2005, p. 127). Para experimentá-la, é preciso participar desse momento:

A voz é presença. A *performance* não pode ser outra coisa senão presente. Eu não posso escutar nada do passado. No entanto, sei que no passado outros falaram, escutaram, da mesma forma que outros talvez o façam nesse momento nos seus lugares, em espaços tão longínquos que eu estou fora da capacidade de os ouvir. Todas essas vozes só podem chegar ao meu conhecimento mediatizadas. Tal é o caso da poesia medieval, de toda a poesia oral que pertence ao passado. (ZUMTHOR, 2005, p. 83).

Logo, nosso conhecimento das Leituras Públicas de Charles Dickens permitirá que percebamos suas performances apenas de maneira imperfeita, pois não será um conhecimento direto. Uma performance é experimentada unicamente em um dado momento e em um dado lugar, por aqueles que estão efetivamente ali presentes.

Depois disso, o conhecimento que se pode ter dela é não mais que, como Zumthor bem observa, um conhecimento mediatizado; daí a importância das considerações que fizemos, no primeiro capítulo, sobre os registros memorialistas e sobre os testemunhos que selecionamos daqueles que, estes sim, vivenciaram as performances de Dickens – mas cujos relatos, feitos posteriormente aos espetáculos, também não refletem as performances em si, mas o que restou de seu efeito na memória dos autores dos registros.

3.2. *Performances de Charles Dickens*

Vejamos, primeiramente, a impressão daquele que assistiu apenas a uma única apresentação de Charles Dickens, em Nova York, no final de 1867. Mark Twain (1868) assim descreve a entrada do escritor no palco: o espetáculo começou pontualmente às oito horas da noite. Sem ser anunciado e sem esperar por nenhum aplauso ou batidas de pés a chamá-lo, um senhor alto, ágil, de pernas finas,

[...] vestido com uma elegância que não se importava com as despesas, especialmente no que se referia ao peitilho e aos diamantes, com uma brilhante flor vermelha na lapela, barba grisalha, cabeça calva, mas com cabelos laterais penteados furiosa e tempestuosamente para frente, como se seu dono tivesse passando por uma ventania, veio Dickens em pessoa. (TWIN, 1968, tradução nossa).¹¹⁷

Entrou andando em grandes passadas, “no modo mais inglês” e com estilo e aparência mais tipicamente ingleses, através do palco largo, “descuidado de tudo, alheio a todos, virando-se nem para a direita nem para a esquerda”, mas andando em linha reta, impacientemente, a passos largos, “como se houvesse visto uma garota conhecida virando a esquina.” Parou elegantemente no centro e encarou os binóculos de ópera da plateia. (TWIN, 1868, tradução nossa).¹¹⁸

Por essa descrição, percebe-se a preocupação do artista com a teatralidade da performance, desde o momento de aparecer no palco, pelo modo como ele entra em cena, pelo cuidado com o figurino, pela maneira como o corpo se relaciona com o espaço. “A oralidade” – define Paul Zumthor – “não se reduz à ação da voz.” Ela é uma expansão do corpo que “implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar.” (ZUMTHOR, 1997, p. 204).

Assim, todos os adereços, todos os movimentos do corpo, ou as faltas de movimento, integram-se a uma poética. “Empiricamente constata-se [...] a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado: um modelo gestual faz parte da ‘competência’ do intérprete e se projeta na performance.” (ZUMTHOR, 1997, p. 204).

¹¹⁷ “Promptly at 8 P.M., unannounced, and without waiting for any stamping or clapping of hands to call him out, a tall, ‘spry,’ (if I may say it,) thin-legged old gentleman, gotten up regardless of expense, especially as to shirt-front and diamonds, with a bright red flower in his button-hole, gray beard and moustache, bald head, and with side hair brushed fiercely and tempestuously forward, as if its owner were sweeping down before a gale of wind, the very Dickens came!” (TWIN, 1868).

¹¹⁸ “He strode -- in the most English way and exhibiting the most English general style and appearance -- straight across the broad stage, heedless of everything, unconscious of everybody, turning neither to the right nor the left -- but striding eagerly straight ahead, as if he had seen a girl he knew turn the next corner. He brought up handsomely in the centre and faced the opera glasses.” (TWIN, 1868).

Os elementos visuais cumprem importante papel na interpretação e na impressão que a palavra causa no ouvinte. (ZUMTHOR, 1997, p. 215). Exibindo seu corpo, seu figurino e seu cenário, o intérprete apela não apenas à visualidade, mas se oferece, também, a um contato. “Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima [...]”(ZUMTHOR, 1997, p. 204).

Desse modo, o corpo é o elemento principal na performance, por meio da *tatilidade* de sua presença: “é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão.” (ZUMTHOR, 2000, p. 19). Além da voz, outros elementos da performance, como o cenário, o figurino, os objetos cênicos, estão intrinsecamente ligados à presença do corpo do intérprete.

O intérprete [...] é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o “elocutor concreto” de que falam os pragmatistas hoje; é o “autor empírico” de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável. (ZUMTHOR, 1993, p. 71).

No caso de Charles Dickens, havia a particularidade de que o autor empírico, ou seja, aquele que estava no palco interpretando o texto e cuja presença corporal se relacionava com o espaço e com o público presente, e o autor implícito, isto é, aquele que havia preparado previamente o texto, ambos eram o mesmo homem.

Segundo Charles Kent (2007, p. 9), todo o trabalho despendido por Dickens na preparação das Leituras não ficava aparente no momento da performance, que parecia sair de modo natural, como se estivesse sendo criada toda de improviso, sem um planejamento prévio. Entretanto, Dickens procedia a um cuidadoso trabalho não só de adaptação do texto – conforme demonstramos no capítulo anterior –, mas também de preparação cênica. “Todo dia por duas ou três horas, eu pratico minhas novas leituras, e (exceto meu trabalho de escritório) não faço nada mais.” – ele escreveu a Forster, em 1861, numa carta que afirmava que, após o término do romance *Great Expectations*, ele havia decidido tirar um tempo de folga, para se recuperar do cansaço. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 260, tradução nossa).¹¹⁹

De acordo com Amerongen (1969, p. 39), o esforço feito por Dickens para deixar as Leituras “tão próximas da perfeição quanto estivesse em seu poder” é exemplificado pelo fato de que a transposição de uma de suas histórias para a recitação pública custou a ele “três meses de trabalho duro”, tanto que, “antes de dar uma preleção experimental de *Doctor Marigold*”, ele havia ensaiado o texto, do começo ao fim, um total de duzentas vezes.

¹¹⁹ “Every day for two or three hours, I practise my new readings, and (except in my office work) do nothing else.” (DICKENS apud FORSTER, v. 3, p. 260).

Para John Forster (2008, v. 3, p. 235), a maior qualidade de Charles Dickens era a representação das personagens, “a rapidez, variedade, e perfeição” com que assumia os caracteres. Kate Field (apud AMERONGEN, 1969, p. 47) também enfatizou a “tremenda façanha” de Dickens, ao apresentar um repertório de oitenta e seis personagens sem mudar de cena. Charles Kent (2007, p. 10) afirma que poderiam se aplicar a Dickens as palavras de Elia acerca de Munden, dizendo que ele não era um, mas uma legião; não era um ator, mas uma companhia inteira. Kent ainda destaca a importância e a individualidade que possuíam as personagens secundárias:

Mesmo as personagens menores – aquelas que são introduzidas nos trabalhos originais muito incidentalmente, ocupando ali uma posição inteiramente subordinada, enchendo um espaço no tumultuado grupo, sempre no plano de fundo – eram então enfim trazidas para o da frente no curso destas Leituras, e repentinamente e pela primeira vez assumiam para si mesmas uma importância e uma individualidade diferentes. (KENT, 2007, p. 10, tradução nossa).¹²⁰

Amerongen (1969, p. 44, tradução nossa) escreve que era o elemento humano o que o autor primeiramente queria enfatizar, e que “as leituras eram na realidade apenas o meio para uma total multidão de vívidas caracterizações.”¹²¹ Contudo, Amerongen ressalva que, dentre a “galeria de personificações quase inumeráveis” havia, além daquelas muito bem sucedidas, outras menos satisfatórias.

Mesmo a habilidade de Dickens de entrar na pele de personalidades totalmente diferentes tinha seu limite, e portanto havia casos em que o traço característico não era claramente demarcado, ou que, geralmente falando, comparava-se desfavoravelmente com os outros. (AMERONGEN, 1969, p. 42, tradução nossa).¹²²

Amerongen cita, como falhas ou decepcionantes, as personagens Smike, de *Nicholas Nickleby*, e, de *Martin Chuzzlewit*, Betsey Prig e o Sr. Mould, este último sendo “pouco diferente de Micawber”, de *David Copperfield*.

Nas Leituras Públicas de Charles Dickens, a caracterização não deixava de passar pela encarnação da máscara de que fala Jacó Guinsburg: quando um corpo real, do ator, assume uma personagem fictícia –, embora, conforme já ressaltamos, tal encarnação fosse apenas

¹²⁰ “Even the lesser characters — those which are introduced into the original works quite incidentally, occupying there a wholly subordinate position, filling up a space in the crowded tableaux, always in the background — were then at last brought to the fore in the course of these Readings, and suddenly and for the first time assumed to themselves a distinct importance and individuality.” (KENT, 2007, p. 10).

¹²¹ “[...] the readings were in reality only the medium for a whole crowd of vivid characterizations.” (AMERONGEN, 1969, p. 44).

¹²² “Even Dickens’ skill to creep into the skin of totally different personalities had its limit, and so there were cases where the distinguishing trait was not very clearly marked, or which, generally speaking, compared unfavourably with others.” (AMERONGEN, 1969, p. 42).

superficial, dada a quantidade de personagens assumidas pelo mesmo intérprete. Guinsburg (2001, p. 11) escreve que, ao lado da palavra, “uma das principais vias pelas quais se concretiza a metamorfose” do ator em personagem é o gesto, o qual, ligado ao corpo do ator, transforma tudo o que está no palco em “atualidade dramática e *gestus* teatral”, constituindo-se, por isso, em uma das “grandes fontes de signos do teatro.”

Jacó Guinsburg (2001, p. 10-11) entende que todo elemento colocado sob a moldura teatral, ou seja, no palco em que se passam as cenas, todo elemento colocado ali adquire “imediatamente um *caráter simbólico* em relação a si mesmo ou àquilo a que se refere.” Por exemplo, “uma cadeira qualquer, no palco, será *a* cadeira daquela peça ou cena determinada, revestindo-se o móvel real de seu ‘papel’ no universo ficcional em exposição.” Também os gestos que forem esboçados nesse contexto perderão “o carácter sintomático” com que, em geral, apresentam-se no cotidiano. Analisando as relações da gestualidade com a linguagem, Paul Zumthor entende que

[...] a relação entre o gesto e os outros elementos da performance não deixa de constituir problema ao nível do sentido. Se é verdade que nenhum executante abandona seus gestos ao acaso, alguns dentre eles significam, outros simplesmente apelam à minha atenção, à minha emoção, à minha benevolência. Alguns constituem o jogo de cena corporal; outros duplicam a palavra. (ZUMTHOR, 1997, p. 205).

Nas Leituras Públicas de Charles Dickens, no julgamento de Kent, cada gesto, cada detalhe tinha um significado:

Tão perfeita e consistente ao longo de sua carreira de leituras foi a sinceridade de Dickens em suas personificações, que suas palavras e olhares, seus pensamentos e emoções nunca eram meros faz-de-contas, mas sempre, tão longe quanto o olho mais vigilante e o ouvido mais sensível poderiam detectar, tinham seu completo e original sentido. (KENT, 2007, p. 9, tradução nossa).¹²³

Amerongen, destacando a opinião de Kent, segundo a qual a personagem Justice Stareleigh, de *Pickwick Papers*, era a personificação mais cômica e, ao mesmo tempo, “um altamente notável esforço de transformação”, também cita as impressões registradas por R.C. Lehmann acerca dessa personagem, em *Memories of Half a Century*:

Parecia que a figura familiar no palco havia de súbito desaparecido e uma completamente diferente havia vindo no lugar, “um gordo, pomposo, corpulento homenzinho, com uma face rechonchuda, imbecil, da qual cada vestígio de bom temperamento e alegria havia sido removido. O lábio superior havia se tornado longo, os cantos da boca caíram, o nariz estava curto

¹²³ “So thorough and consistent throughout his reading career was the sincerity of Dickens in his impersonations, that his words and looks, his thoughts and emotions were never mere make-believes, but always, so far as the most vigilant eye or the most sensitive ear could detect, had their full and original significance.” (KENT, 2007, p. 9).

e astucioso, todos os ângulos do queixo haviam sumido, o próprio queixo havia recuado para dentro da garganta, e os olhos, recentemente tão humorosos e humanos, haviam se tornado tão maliciosos e obstinados quanto aqueles de um porco.” (LEHMANN apud AMERONGEN, 1969, p. 41, tradução nossa).¹²⁴

Portanto, além da voz, a gestualidade e a expressão facial eram importantes recursos de Dickens para a caracterização das personagens. Era esta variação vocal e gestual que permitia que o corpo de um mesmo ator encarnasse, de maneira convincente, tantas personagens distintas. Podemos ter uma ideia da mudança expressiva de uma personagem para outra em um desenho, disponível no livro de Amerongen, que retrata uma cena da Leitura de *Sikes and Nancy* (figura 9).

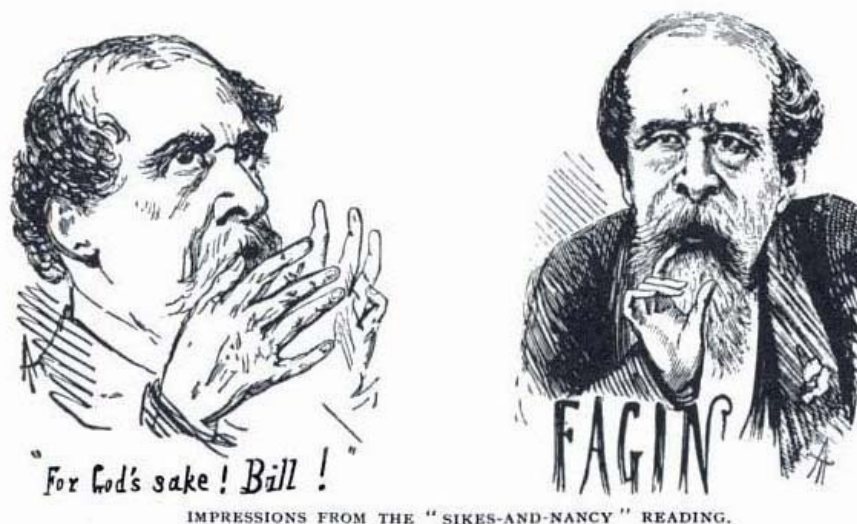


Figura 9 – Impressões da Leitura de “Sikes and Nancy” – (AMERONGEN, 1969, p. 45).

O livro de Amerongen não cita o autor do desenho. Desconsiderando os problemas na representação anatômica (como, por exemplo, o braço e os ombros desproporcionalmente menores da figura à direita), a comparação entre os dois retratos permite-nos visualizar a mudança fisionômica, expressiva e gestual de Dickens na representação de duas personagens – no caso, Nancy e Fagin. O desenho também fornece, pela apresentação de dois momentos da Leitura, um esboço da dinâmica cênica de variação das personagens – embora, obviamente, devamos entender os dois retratos apenas como uma interpretação do desenhista,

¹²⁴ “It seemed that the familiar figure on the stage had suddenly vanished and an altogether different one had come instead, ‘a fat, pompous, pury little man, with a plump, imbecile face, from which every vestige of good temper and cheerfulness had been removed. The upper lip had become long, the corners of the mouth drooped, the nose was short and dodgy, all the angles of the chin had gone, the chin itself had receded into the throat, and the eyes, lately so humorous and human, had become as malicious and obstinate as those of a pig.’” (LEHMANN apud AMERONGEN, 1969, p. 41).

cujo exato grau de coincidência com a realidade não podemos conhecer. Adiante, apresentaremos mais duas ilustrações que representam Dickens no momento de Leitura. Devemos encarar tais imagens com certo cuidado. Se as apresentamos aqui, é com a intenção de formar uma primeira ideia do aspecto visual das performances do autor inglês, mas sem esquecer de que são fontes que merecem as mesmas precauções que aquelas requeridas pelos registros memorialísticos, conforme exposto no primeiro capítulo.

Adotando um ponto de vista pragmático, Paul Zumthor distingue os gestos “somente de acordo com a amplitude do espaço a partir do qual eles se desenvolvem”: 1 - *gestos de rosto* (olhar e mímica); 2 - *gestos de membros superiores, da cabeça, do busto*; 3 - *gestos de corpo inteiro*.

A citação de R. C. Lehmann e os desenhos que apresentamos acima indicam que a gestualidade de Dickens se concentrava no rosto e nos membros superiores – sobretudo nas mãos, conforme muitos repórteres notaram: “Em sua mão sempre ativa reside um ilimitado poder de ilustração. Frequentemente um mero movimento da mão emite um sentido até então inimaginável sobre uma passagem inteira.” (*Belfast Newsletter* 9 Jan 1869 apud COLLINS, 1970, p. xxi, tradução nossa).¹²⁵

Dos gestos de corpo inteiro, Dickens em geral usava apenas nas entradas e saídas de cena: “ele raramente movia seus pés ou seu corpo, ou se perdia em largos gestos e contorções comuns nos palcos e palanques nos seus dias” – comenta Collins (1970, p. xxi, tradução nossa).¹²⁶

Ainda assim, conforme a descrição de Mark Twain, a própria maneira de andar, ao aparecer em cena, transmitia um sentido. Mas Paul Zumthor (1997, p. 207) chama atenção para o fato de que os gestos carregam o sentido apenas “à maneira de uma escrita hieroglífica”, ou seja, o significado não é óbvio. “O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo.” Assim, antes que por um sistema de signos, a gestualidade se define “em termos de distância, de tensão, de modelização.” Ela é mais submetida a uma norma do que regida por um código. Por sua vez, essa norma da gestualidade provém “de uma estruturação do comportamento, ligada à existência social: a ‘convenção’ gestual constitui uma arte da qual nenhuma cultura (nem contracultura!) é desprovida.” (ZUMTHOR, 1997, p. 207). Portanto, não admira que Mark Twain tenha

¹²⁵ “In his ever-active hand an unlimited power of illustration resides. Frequently a mere motion of the hand sheds a hitherto undreamt-of meaning upon a whole passage” (*Belfast Newsletter* Jan 9 1869 apud COLLINS, 1970, p. xxi).

¹²⁶ “But he rarely moved his feet or his body, or indulged in the large gestures or contortions common on stages and platforms in his day.” (COLLINS, 1971, p. xxi).

ressaltado o modo, o estilo e a aparência tipicamente ingleses com que Dickens irrompeu no palco.

Já comentamos que, fora as entradas e saídas de cena, durante a performance, o autor apenas fazia uso das possibilidades vocais, dos gestos de rosto e dos gestos de membros superiores. Zumthor (1997, p. 2008) afirma que certas tradições ou artistas de várias culturas ligam, na sua prática individual, “um valor exclusivo aos gestos dos membros superiores e da cabeça, associados ou não à mímica.” Na sequência, aponta que “Basta impor ao executante a posição sentada para tornar impossível todo movimento de conjunto do corpo.”

A limitação gestual de Charles Dickens à parte superior do corpo era devida, em grande parte, à disposição dos elementos cenográficos. Seguindo a descrição de Mark Twain (1868), o cenário era formado por uma mesa para colocar o livro, sobre a qual também havia um copo, uma “garrafa extravagante” e um pequeno buquê. Atrás de Dickens havia uma grande tela vermelha, uma divisória, uma prancha acústica¹²⁷ – segundo pareceu a Twain – e, suspensa à frente, estava uma longa prancha com luzes refletidas presas a ela, “as quais glorificavam o cavalheiro”, seguindo a maneira em uso nas galerias para trazer os melhores efeitos das grandes pinturas. “Estilo!” – Comenta o escritor – “Há estilo em Dickens, e estilo em tudo ao seu redor.”¹²⁸

O espaço visual da cena é estruturado, em primeiro lugar, pela presença, no palco, do corpo humano do ator (LEHMANN, 2007, p. 257); depois, pelos objetos cenográficos (no caso de Dickens, principalmente a mesa), pelo figurino e pela iluminação. Paul Zumthor confirma que, além do corpo, há

[...] a “decoração”, tudo o que cai sob o olhar, às vezes regulado pelo mesmo rótulo e com tanto rigor quanto a roupa: alçando-se aqui, no encadeamento das formas, os confins onde a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato. Resultado de uma intenção integrada à poesia oral desde sua canção primeira, o teatro está presente em cada performance, toda virtualidade, prestes a ali se realizar. [...]

Gesto, roupa, cenário com a voz se projetam no lugar da performance. Mas os elementos que constituem cada um deles, movimentos corporais, formas, cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõe juntos um código simbólico do espaço. Lugar, espaço: [...] como a língua, por oposição à fala; [...]. (ZUMTHOR, 1997, p. 216).

¹²⁷ Sounding board: prancha acústica ou caixa de ressonância.

¹²⁸ “Mr. Dickens had a table to put his book on, and on it he had also a tumbler, a fancy decanter and a small bouquet. Behind him he had a huge red screen -- a bulkhead -- a sounding-board, I took it to be -- and overhead in front was suspended a long board with reflecting lights attached to it, which threw down a glory upon the gentleman, after the fashion in use in the picture-galleries for bringing out the best effects of great paintings. Style! -- There is style about Dickens, and style about all his surroundings.” (TWAIN, 1868).

Poderemos ter uma noção melhor de como eram o cenário, o figurino e os objetos cênicos das Leituras Públicas de Charles Dickens também por meio de alguns registros visuais. Apresentaremos, a seguir, duas imagens que retratam Dickens no momento de Leitura. A primeira (figura 10), datada de 1867, é uma xilogravura,¹²⁹ feita a partir de um esboço de Charles A. Barry, que foi publicada na revista americana *Harper's Weekly*, em 7 de dezembro de 1867.¹³⁰ A segunda (figura 11), também uma xilogravura, apareceu no suplemento de 2 de março de 1870 do jornal semanal *The Illustrated London News*.¹³¹ Intitulada “A última leitura do Sr. Charles Dickens”, essa ilustração acompanhava um texto que explicava que Dickens estivera dando Leituras Públicas, mas que não daria mais.

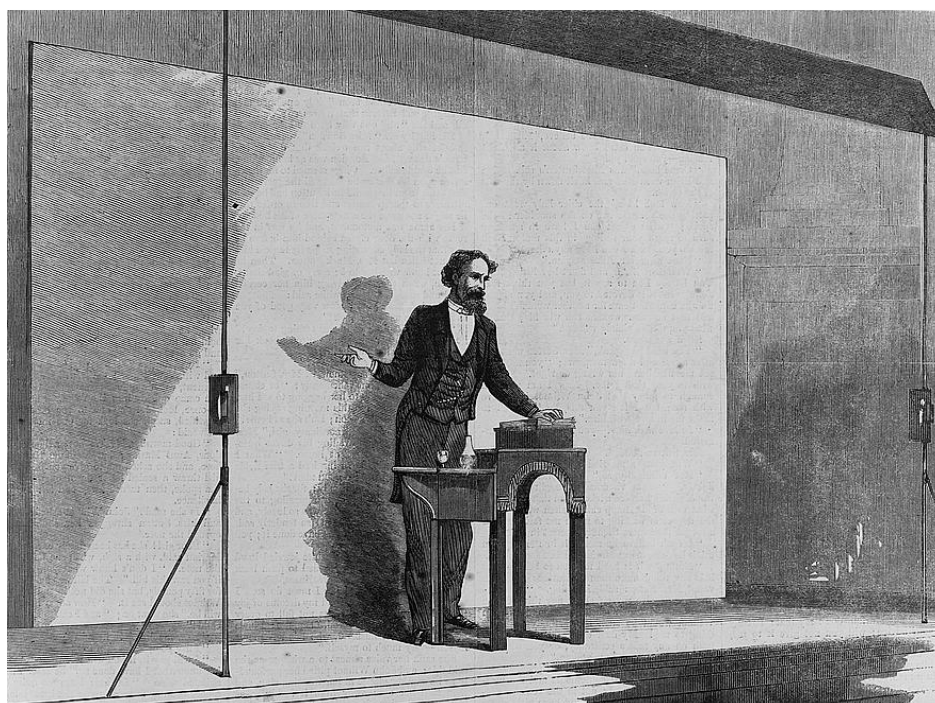


Figura 10 – Charles Dickens como ele se apresenta quando está lendo

Fonte:

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Charles_Dickens,_public_reading,_1867.jpg>

Acesso em: 18 fev. 2011.

¹²⁹ Gravura impressa de uma matriz de madeira, onde se gravou o desenho por meio de sulcos feitos com ferramentas cortantes. A matriz constitui-se numa espécie de carimbo, em que as partes sulcadas correspondem às áreas brancas da gravura, e que permite a impressão de muitas cópias em papel.

¹³⁰ *Harper's Weekly*, v. 11, no. 571, 7 December 1867, p. 777.

¹³¹ LEIGHTON, George C. *The Illustrated London News*, March, 19, 1870. v. 56.



Figura 11 – A última leitura do Sr. Charles Dickens

Fonte:

<<http://www.fromoldbooks.org/IllustratedLondonNews-Vol56/pages/301-Charles-Dickens-last-reading/710x831-q75.html>> Acesso em: 18 fev. 2011.

O primeiro retrato representa Dickens em 1867; o segundo, em 1870. Daí, depreende-se que havia certa constância, ao longo dos anos, no figurino e nos objetos cênicos. Na descrição presente na *Autobiografia* de Mark Twain, escrita quarenta anos depois do artigo sobre o mesmo episódio, podem-se apreender mais alguns detalhes do figurino, do cenário e da iluminação:

Dickens lia cenas dos seus livros publicados. Da distância em que estava, ele me parecia uma figura pequena e magra, vestido com certo apuro, e de aparência admirável e pitoresca. Usava um casaco de veludo negro, com uma grande e viva flor vermelha na lapela. Estava de pé sob um dossel vermelho estofado, por trás de cujas franjas havia uma fileira de luzes fortes – uma coisa exatamente como os artistas usam para concentrar a luz intensa num grande quadro. A platéia de Dickens ficava num agradável claro-escuro, enquanto ele atuava à luz poderosa que as lâmpadas escondidas jogavam nele. (TWIN, 1961, p. 239-240).

Tudo era feito com a máxima atenção para com o efeito cênico. Assim, Dickens usava uma mesa bastante leve, coberta com veludo, mas sem nenhum drapejamento, “de maneira que o gesto, tão bem quanto a expressão facial, pudesse ser amplamente exibido.” O fundo consistia em uma grande tela de tecido, de cor um pouco mais escura que o veludo da mesa. “O todo era emoldurado por uma engenhosa disposição de luzes a gás, de modo que nem o

mais leve detalhe da ação da face ou do corpo era perdido.” (AMERONGEN, 1969, p. 39, tradução nossa).¹³²

Apesar da relativa constância, em performances diferentes, do cenário, do figurino e dos adereços, conforme se percebe pela comparação entre os desenhos e entre as descrições de testemunhas, Amerongen (1969, p. 39) informa que Dickens estava sempre tentando fazer melhorias, a fim de “realçar o efeito.” Por exemplo, em dezembro de 1868, ele escreveu a seu amigo James Fields:

Eu mudei meu palco. Além daquela tela preta que você conhece tão bem, há duas telas grandes da mesma cor, destacadas, uma de cada lado, como os “bastidores” em um teatro. E ainda além dessas, nós temos uma quantidade de cortinas da mesma cor, com as quais fechar qualquer extensão do espaço de parede a parede. Consequentemente, a figura está agora completamente isolada, e a mais leve ação se torna muito mais importante. (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 41-42).¹³³

Essa carta mostra como Charles Dickens se preocupava com os aspectos técnicos do espetáculo, entendendo suas implicações para com o efeito geral das Leituras. Segundo Amerongen (1969, p. 39), se o espetáculo fosse começar às oito horas, às seis e meia Dickens já estava no edifício, pronto para se vestir, para se familiarizar com o lugar de antemão, e para ver se tudo estava em ordem.

Charles Kent (2007, p. 5) também destaca a simplicidade da cenografia de Dickens, simplicidade que lhe realçava a figura no palco – ou, melhor, as figuras das personagens. Para Kent, o cenário e o figurino, que enfatizavam o caráter de Leitura Pública do espetáculo, não atrapalhavam a ilusão criada pela interpretação das personagens.

Observando suas leituras, personagem após personagem aparecia diante de nós, vivendo e respirando, em carne e osso, enquanto nós olhávamos e escutávamos. Não dificultava nada, simplesmente nada, que o grande autor estivesse lá o tempo todo diante de sua audiência em sua própria identidade. Seu traje de noite era matéria de nenhuma consideração – a flor em sua lapela, a faca de cortar papel em sua mão, o livro diante dele, aquela intensa, animada, volúvel, deleitável face, que nós todos conhecíamos de cor através de suas onipresentes fotografias – tudo era igualmente de nenhuma importância que seja. Nós sabíamos que ele sozinho estava lá todo o tempo diante de nós, lendo, ou, para falar mais acuradamente, recriando para nós, um

¹³² “Everything was done with the closest attention to stage-effect, thus he used a very light table covered with velvet without any drapery, that gesture, as well as facial expression, might be fully displayed. The background consisted of a large screen of cloth, somewhat darker in colour than the velvet of the little table. The whole was framed by an ingenious appliance of gas-light so that not the slightest detail in the action of face or body was lost.” (AMERONGEN, 1969, p. 39).

¹³³ “I have changed my stage. Besides that back screen which you know so well, there are two large screens of the same colour, set off, one on either side, like the ‘wings’ at a theatre. And besides these again, we have a quantity of curtains of the same colour, with which to close in any width of room from wall to wall. Consequently, the figure is now completely isolated, and the slightest action becomes much more important.” (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 41-42).

a um – enquanto seus lábios estavam articulando as palavras familiares que sua mão havia escrito tantos anos antes – as mais renomadas criaturas imaginárias que povoavam seus livros. (KENT, 2007, p. 10, tradução nossa).¹³⁴

Apesar de não fazer uso de figurinos e de cenários que representassem as personagens e os ambientes da história que estava contando, ainda assim Dickens conseguia, nos espectadores, a ilusão de que estavam presenciando, ali, os acontecimentos da história. O aspecto dramático, nas Leituras de Charles Dickens, contava muito com a imaginação do público.

Assistindo a ele, escutando-o atentamente, enquanto ele permanecia lá inequivocamente diante de sua audiência, na plataforma elevada, no clarão dos bicos de gás brilhando sobre ele de detrás da tela pendendo imediatamente acima de sua cabeça, sua individualidade, por assim dizer, desaparecia por inteiro, e nós víamos diante de nós, no lugar dela, conforme fosse o caso, o Sr. Pickwick, ou a Sra. Gamp, ou Dr. Marigold, ou o pequeno Paul Dombey, ou o Sr. Squeers, ou Sam Weller, ou o Sr. Peggotty, ou alguma outra daquelas personagens imortais. Nós estávamos conscientes, como se nós os víssemos, da cabeça calva, os óculos, e as pequenas polainas do Sr. Pickwick – dos embriagados tons, o imenso guarda-chuva, e os volumosos gorro e vestido da Sra. Gamp – [...] da face doce e dos acentos gentis do pequeno Paul – do olho solitário e do bem conhecido par de Wellingtons, adornando a cabeça e as pernas do Sr. Wackford Squeers – da indiferença imperturbável de Sam – e da marítima, salgada tempestade da voz e conduta geral do Sr. Peggotty! (KENT, 2007, p. 10, tradução nossa).¹³⁵

Se, não obstante a ausência de figurinos e objetos cênicos específicos que representassem concreta e visivelmente as roupas e os objetos das personagens, como também a ausência de cenários que representassem, do mesmo modo, os ambientes da história, se, mesmo assim, as variações vocais e gestuais de Charles Dickens, aliadas à imaginação dos espectadores, eram capazes de criar uma ilusão tão forte quanto aquela referida pelo

¹³⁴ “Attending his Readings, character after character appeared before us, living and breathing, in the flesh, as we looked and listened. It mattered nothing, just simply nothing, that the great author was there all the while before his audience in his own identity. His evening costume was a matter of no consideration — the flower in his button-hole, the paper-knife in his hand, the book before him, that earnest, animated, mobile, delightful face, that we all knew by heart through his ubiquitous photographs — all were equally of no account whatever. We knew that he alone was there all the time before us, reading, or, to speak more accurately, re-creating for us, one and all—while his lips were articulating the familiar words his hand had written so many years previously—the most renowned of the imaginary creatures peopling his books.” (KENT, 2007, p. 10).

¹³⁵ “Watching him, hearkening to him, while he stood there unmistakably before his audience, on the raised platform, in the glare of the gas-burners shining down upon him from behind the pendant screen immediately above his head, his individuality, so to express it, altogether disappeared, and we saw before us instead, just as the case might happen to be, Mr. Pickwick, or Mrs. Gamp, or Dr. Marigold, or little Paul Dombey, or Mr. Squeers, or Sam Weller, or Mr. Peggotty, or some other of those immortal personages. We were as conscious, as though we saw them, of the bald head, the spectacles, and the little gaiters of Mr. Pickwick—of the snuffy tones, the immense umbrella, and the voluminous bonnet and gown of Mrs. Gamp — [...] of little Paul's sweet face and gentle accents—of the one eye and the well-known pair of Wellingtons, adorning the head and legs of Mr. Wackford Squeers—of Sam's imperturbable nonchalance—and of Mr. Peggotty's hearty, briny, sou'-wester of a voice and general demeanour!” (KENT, 2007, p. 10).

testemunho de Charles Kent, concluímos, por conseguinte, que, embora tenham sido muito reduzidas, às descrições cabia um papel fundamental nas Leituras Públicas. Kent igualmente destaca a impressão de ambientação trazida pelas descrições:

Quaisquer cenas que ele descrevesse, aquelas cenas os ouvintes pareciam estar verdadeiramente testemunhando eles mesmos. Ele concebia tudo em sua própria mente com tanta intensidade, que, ao ouvi-lo, nós concebíamos, por simpatia, aquilo de que ele estava falando. (KENT, 2007, p. 9, tradução nossa).¹³⁶

Assim como com as personagens, também com as descrições. Uma era a própria vida, outra não simplesmente pintura com palavras, mas realização. Havia a Grande Tempestade em Yarmouth, por exemplo, no fechamento de *David Copperfield*.¹³⁷ Ouvindo aquela Leitura, os próprios presságios da tempestade que se aproximava surgiam diante de nós! [...] Em toda a ficção não há mais grandiosa descrição que aquela de um dos mais sublimes espetáculos da natureza. Os mais simples fragmentos dela invocavam a cena inteira – amparados como aqueles fragmentos estiveram pelo olhar, os tons, por toda a conduta do Leitor. O ouvinte estava lá com ele em imaginação sobre a praia, ao lado de David. (KENT, 2007, p. 10, tradução nossa).¹³⁸

Por outro lado, mesmo que a recepção das Leituras Públicas de Dickens envolvesse tal visualização imaginativa das personagens e ambiências, a figura do autor, com sua roupa escura e a flor na lapela, aliada a todos os elementos cenográficos que se relacionavam claramente a uma situação de “leitura”, continuaria sendo o elemento visual dominante da performance.

Acerca da função do figurino, Paul Zumthor (1997, p. 214-215) alega que a indumentária e o enfeite são indissociáveis do corpo, “ainda que possa diferir a relação que os une.” Os paramentos podem ser ou não ser codificados: amplificados ou não por acessórios. A vestimenta pode assumir valores diversos. Se for neutra, “desprovida de excentricidade, ela confunde o recitante ou o cantor na loucura de seus ouvintes, dos quais o distingue somente seu papel de porta-voz” – isto é, pela banalidade de sua roupa, o intérprete visualmente se integra ao público, destacando-se apenas por sua função de falante e, se for o caso, de sua posição destacada em um palco.

¹³⁶ “Whatever scenes he described, those scenes his hearers appeared to be actually witnessing themselves. He realised everything in his own mind so intensely, that listening to him we realised what he spoke of by sympathy.” (KENT, 2007, p. 9).

¹³⁷ Capítulo 55 de *David Copperfield*.

¹³⁸ “As with the characters, so with the descriptions. One was life itself, the other was not simply word-painting, but realisation. There was the Great Storm at Yarmouth, for example, at the close of *David Copperfield*. Listening to that Reading, the very portents of the coming tempest came before us! [...] In all fiction there is no grander description than that of one of the sublimest spectacles in nature. The merest fragments of it conjured up the entire scene—aided as those fragments were by the look, the tones, the whole manner of the Reader. The listener was there with him in imagination upon the beach, beside David.” (KENT, 2007, p. 10).

Em outras circunstâncias, a vestimenta contribui, por sua aparência geral ou algum detalhe notável, com o ornamento do homem mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado aos estereótipos de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe. (ZUMTHOR, 1997, p. 215).

Tal parece ser a situação de Charles Dickens. Conforme vimos no primeiro capítulo, a pesquisa de Richard Sennett (1988, p. 243) mostra que, no século XIX, houve uma separação mais nítida na personalidade em público: de um lado, os artistas, que continuavam a ter um papel ativo em público, e, de outro, os espectadores, que se preocupavam mais em observar do que em participar da vida pública.

Desse modo, ao mesmo tempo em que exigiam que, nos palcos, a personalidade mantivesse sua expressividade, as pessoas das ruas passaram a proteger a própria personalidade da observação alheia, usando, por exemplo, “o mínimo possível de jóias, rendas, debruns de tipo incomum, de forma a não atrair a atenção para si [...]” (SENNETT, 1988, p. 42). A descrição feita por Mark Twain demonstra que o aprumo com que Dickens se arrumava destinava-se a chamar atenção sobre sua pessoa.

“Quanto ao acessório, ele às vezes é apenas um dos instrumentos musicais ou vocais da performance, ao qual é assim conferido um valor eminente, mais dêitico que simbólico”. Quer dizer, é um signo que tem uma função antes indicativa (dêixis) que significante. Por exemplo, o violão ou o microfone, “no uso típico que dele fazem muitos de nossos cantores.” (ZUMTHOR, 1997, p. 214-215).

Acessório de fundamental importância nas apresentações de Charles Dickens, com função tanto simbólica quanto demonstrativa, era o livro. “O livro dá consistência à memória humana”, afirma Fernando Baéz (2006, p. 24). Nos espetáculos de Charles Dickens, pode-se entender o livro de Leitura não só como um efetivo instrumento de memória, que o ajudava a seguir o conteúdo, mas, ainda, como representação simbólica da memória, da razão e da literatura. O livro realçava a ligação de Dickens com a literatura, enfatizando, nele, o caráter de “autor”, como, também, o caráter de “leitura” do espetáculo.

Além disso, o livro indica autoridade, uma autoridade que decorre do saber que o livro carrega – comenta Roger Chartier (1999, p. 84). Segundo Alberto Manguel, a associação dos leitores com seus livros é uma relação diferente de qualquer outra entre os objetos e seus usuários:

Ferramentas, móveis, roupas, tudo tem uma função simbólica, mas os livros infligem a seus leitores um simbolismo muito mais complexo do que o de um mero utensílio. A simples posse de livros implica uma posição social e uma certa riqueza intelectual. (MANGUEL, 1996, p. 242)

Tão importante é o simbolismo do livro que sua presença ou ausência pode, aos olhos do observador, dar ou tirar poder intelectual a uma personagem. (MANGUEL, 1996, p. 244).

Para Alberto Manguel, a posse de um livro, no ato de ler, interpretar ou recitar, às vezes adquire “o valor de talismã”. Como exemplo, Manguel cita os contadores de história das aldeias do Norte da França, que, ainda no século XX, usavam o livro como acessório:

[...] eles decoram o texto, mas depois exibem autoridade fingindo que lêem o livro, mesmo quando o seguram de cabeça para baixo. Há algo em relação à posse de um livro – um objeto que pode conter fábulas infinitas, palavras de sabedoria, crônicas de tempos passados, casos engraçados e revelações divinas – que dota o leitor do poder de criar uma história, e o ouvinte, de um sentimento de estar presente no momento da criação. O que importa nessas recitações é que o momento da leitura seja plenamente reencenado – isto é, com um leitor, uma platéia e um livro –, sem o que a apresentação não seria completa. (MANGUEL 1997, p. 143).

Paul Zumthor revela que o livro como adereço era igualmente importante nas Leituras Públicas medievais. Embora presumindo que, pela longa narração, os leitores deveriam ter “sob os olhos uma cópia do texto”, Zumthor (1993, p. 62) informa que muitos índices sugerem que essas Leituras, confiadas a profissionais especializados, logo ganharam um caráter de espetáculo, no qual o livro cumpria, também, uma função: “muitas representações figurativas que temos de ‘leitores’ sugerem que o livro, na frente deles, sobre o facitol, pode ser apenas um tipo de acessório que serve para dramatizar o discurso [...].”

Por exemplo, o leitor Roman Ramírez, que “lia” folhas em branco. Ramírez foi preso pela Inquisição espanhola no final do século XVI, sob acusação de, entre outras coisas, “ser capaz de recitar de memória, em público, romances cujo texto preenchia grossos volumes”, capacidade que, na época, parecia sobre-humana. (ZUMTHOR, 2005, p. 125).

O livro que Roman Ramírez “lia” era um pacote de folhas em branco. Acossado pela Inquisição, o mourisco confessou sua técnica: tinha antes aprendido de cor o número de capítulos que compunham a obra, as grandes linhas da ação, os nomes dos lugares e das personagens; depois, recitando-os, acrescentava, condensava, suprimia, sem tocar no essencial da história e empregando “a linguagem dos livros”... (ZUMTHOR, 1993, p. 62)

Por vezes, também o livro de Charles Dickens era um mero objeto cênico: conforme veremos adiante, a partir de certo ponto da carreira, ele passou a ter o texto praticamente todo memorizado. Essa memorização do texto era importante para o modo como Dickens variava as apresentações, por meio de improvisos. Nesse sentido, aproximava-se um pouco do modo de composição da literatura oral, das performances dos jograis e das Leituras Públicas da

Idade Média comentadas por Manguel e Zumthor, conforme observamos no primeiro capítulo.

O próprio movimento do intérprete em relação ao livro – o virar das páginas, os olhares dirigidos ao livro, o ato de pegá-lo na mão ou de depositá-lo na mesa – todos esses movimentos integravam-se à poética da performance. A preocupação de Dickens com esse aspecto de objeto cênico representado pelo livro está visível no cuidado que ele teve com a encadernação do texto, encapado em couro vermelho, com uma estampa decorativa na capa e letras douradas na lombada (figura 12).

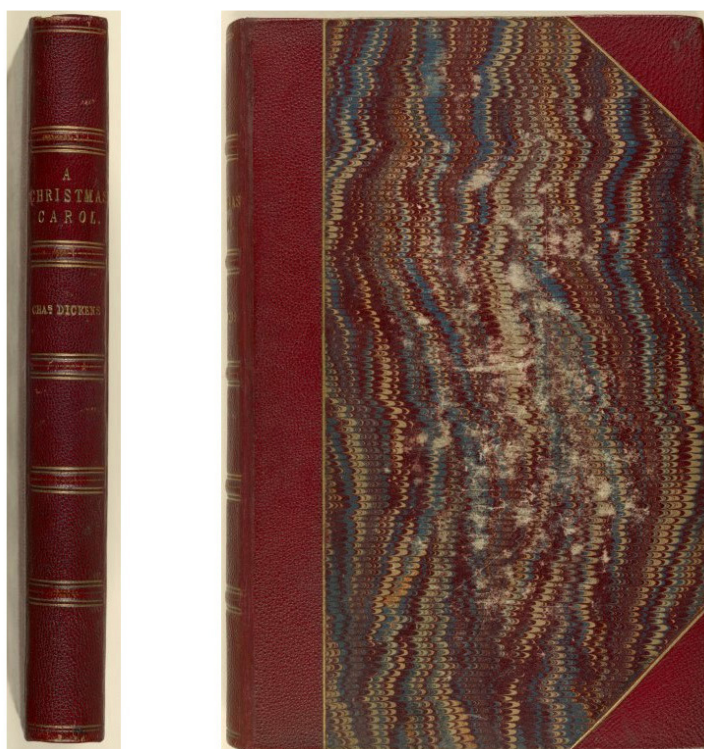


Figura 12 – Encadernação do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*: Lombada e capa. **Fonte:** <<http://digitalgallery.nypl.org>> Acesso em: 10 set 2011.

Além do livro, outros adereços eram a garrafa de água – que parece ter sido apenas um elemento visual –, a faca de cortar papéis, cuja participação em uma cena de *A Christmas Carol* nós descreveremos mais à frente, e, ainda, a própria flor da lapela de Dickens chegou a ser usada por ele como objeto cênico integrado à ação da performance – conforme se deixa perceber na carta que ele escreveu a sua cunhada, em 1858, a respeito das moças irlandesas:

Toda noite, a propósito, desde que estou na Irlanda, as senhoras têm conseguido conquistar de John o buquê do meu paletó; e ontem de manhã, como eu havia despejado as folhas de meu gerânio ao ler *Little Dombey*, elas

subiram na plataforma depois que eu havia saído, e as apanharam todas como lembrança. (DICKENS apud FORSTER, 2008, nota 229, tradução nossa).¹³⁹

Embora a carta não explique exatamente a função da flor na Leitura de *Little Dombey*, imaginamos que Dickens devia desfolhá-la como um efeito de cena que ilustrasse ou reforçasse alguma passagem do texto.

Por fim, um dos principais recursos de Charles Dickens para o desenvolvimento das performances era a voz. Além do termo *oralidade*, que se refere somente ao “fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva”, Paul Zumthor (2005, p. 141) se refere a um termo mais específico, *vocalidade*, que evoca “uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes.” Não importa a modalidade do texto – se ele é improvisado ou preparado previamente, se é fixado ou não por uma escrita anterior. No instante em que o texto é transmitido por uma voz, este exato instante o transforma “em um monumento incomparável, porque único.”

Zumthor (2000, p. 31) considera a voz não apenas em si mesma, mas “em sua qualidade de emanção do corpo e que, em nível sonoro, o representa plenamente.” Ele ressalta a *tatilidade* da voz: a impressão de proximidade, a percepção do “volume de carne e de vida” de onde emana a voz. (ZUMTHOR, 2005, p. 69).

A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. É evidente, qualquer um constata em sua prática pessoal que, em alcance de registro, em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. [...] (ZUMTHOR, 2005, p. 63).

A voz não apenas é um meio pelo qual se expressam as palavras, mas é também ela própria uma fonte de expressão e significação. Para Charles Dickens, os aspectos sensoriais, sobretudo o visual e o auditivo, eram importantes já no momento de escrever o texto original, primeiramente destinado à leitura silenciosa. George Henry Lewes (apud EISENSTEIN, 2002, p. 187) escreveu que, uma vez, Dickens lhe disse que cada palavra dita por suas personagens “era distintamente *ouvida* por ele”.

Quer dizer, enquanto escrevia, Dickens já tinha em mente uma ideia das qualidades vocais das personagens. Posteriormente, nas Leituras Públicas, seria sua voz que passaria a

¹³⁹ "Every night, by the bye, since I have been in Ireland, the ladies have beguiled John out of the bouquet from my coat; and yesterday morning, as I had showered the leaves from my geranium in reading *Little Dombey*, they mounted the platform after I was gone, and picked them all up as a keepsake." (DICKENS apud FORSTER, 2008, nota 229).

conduzir os ritmos e entonações do texto, proporcionando-lhe, assim, uma oportunidade para desenvolver as características vocais das personagens, conforme ele as havia imaginado no momento da escrita.

Na opinião de Kate Field (apud AMERONGEN, 1969, p. 47, tradução nossa), Dickens mostrou que a arte da leitura “significa uma maneira perfeitamente natural, sem afetação, um tom inteiramente coloquial, e inteira falta da elocução empolada que havia antes sido considerada de uso comum para a boa leitura.”¹⁴⁰

Também Charles Kent (KENT, 2007, p. 10, tradução nossa) mencionou a ausência de exageros, ao escrever que Dickens nunca permitia que a voz, os olhares e os gestos passassem dos limites da descrição, mesmo nos momentos mais fervorosos. Tampouco exagerava nas cenas mais ternamente emotivas: nessas ocasiões, “Seus tons eram geralmente reduzidos quase que a um sussurro, cada sílaba, não obstante, sendo tão distintamente articulada a ponto de ser audível na parte mais remota de um imenso edifício como aquele em Piccadilly.”¹⁴¹

Por outro lado, contradizendo Kent, Amerongen (1969, p. 43, tradução nossa) informa que, de vez em quando, Dickens era culpado de alguns exageros: “[...] especialmente suas expressões de tristeza eram geralmente consideradas muito espalhafatosas e exageradas.”¹⁴²

Porém Philip Collins (1971, p. xix-xx, tradução nossa) observa que a maioria das críticas negativas a algum ponto do desempenho de Dickens era cancelada pelos elogios de outros críticos, relativos ao mesmo ponto. Por exemplo, a opinião de que a voz de Dickens “nunca obtém com sucesso o tom feminino, mesmo na... Sra. Cratchit” (*Limerick Reporter* 3 Set 1858) foi refutada, três anos depois, “por outro crítico, o qual comentou que seu ‘poder de introduzir feminilidade em sua voz e em suas feições, no diálogo e na descrição de suas personagens femininas, é maravilhoso.’ (*Edinburg Courant* 28 Nov 1861).”¹⁴³

Em 1869, Dickens impressionava o público com a Leitura de *Sikes and Nancy* - escreve Amerongen (1969, p. 44-45, tradução nossa) -, apesar de sua “voz imperfeita, que era descrita por esse tempo como monótona, com uma certa grossura (como se a língua fosse

¹⁴⁰ “He has shown us that the art of reading means a perfectly easy, unaffected manner, a thoroughly colloquial tone, and entire absence of the stilted elocution that has before passed current for good reading.” (FIELD apud AMERONGEN, 1969, p. 47).

¹⁴¹ “His tones then were often subdued almost to a whisper, every syllable, nevertheless, being so distinctly articulated as to be audible in the remotest part of a vast hall like that in Piccadilly.” (KENT, 2007, p. 10).

¹⁴² “Now and then he was found guilty of exaggeration, especially his expressions of grief were often thought too loud and overdone.” (AMERONGEN, 1969, p. 43).

¹⁴³ “Most often, such criticisms as were made were cancelled out by some other critic’s praise of the same item – the contention, for instance, that Dickens’ voice ‘never attempts with success the feminine tone, even in... Mrs. Cratchit’ (*Limerick Reporter* Sept 3 1858) was rebutted – admittedly three years latter – by another critic, who remarked that his ‘power of infusing femininity into his voice and features, in the dialogue and description of the female characters, is marvelous’ (*Edinburgh Courant* Nov 28 1861).” (COLLINS, 1971, p. xix-xx).

muito grande para a boca), e um leve traço de rouquidão ceceante.”¹⁴⁴ Mas Dickens superava tais defeitos, continua Amerongen (1969, p. 45, tradução nossa), por meio de um engenhoso uso de inflexões crescentes e decrescentes e “uma acentuação muito original, que produzia efeitos altamente cômicos.” Amerongen também confirma o veredicto de Kent, afirmando que a articulação de Dickens é geralmente considerada como tendo sido perfeita, “alcançando cada ouvinte em um edifício praticamente lotado.”

Porém, a julgar pela crítica de Mark Twain (1868), ao menos no *Steinway Hall* de Nova York a dicção de Dickens apresentou problemas. Vimos, no primeiro capítulo, a reclamação de Twain, segundo a qual Dickens não enunciava “suas palavras nítida e distintamente” e não “dividia as sílabas claramente”, de modo que as palavras não chegavam direito até seu lugar na plateia.

Mais adiante, observaremos como as características vocais e gestuais de Charles Dickens, e, também, os demais elementos performáticos, manifestavam-se especificamente nas Leituras Públicas de *A Christmas Carol*.

3.3. Memória e improviso na composição das Leituras Públicas

Philip Collins (1971, p. xiv, tradução nossa) revela que, durante a carreira de Leitor Público de Charles Dickens, membros das audiências notaram que as performances variavam dentro de poucos dias, ou mesmo de um dia para o outro, não apenas em seu modo de agir e falar, mas também verbalmente; conforme observou, por exemplo, um repórter de um jornal de Boston, em 1868, escrevendo que a última apresentação de *A Christmas Carol* havia diferido das apresentações de poucas semanas antes no fato de que Dickens “esteve menos limitado ao texto, cortando por vezes passagens inteiras e em outras acrescentando material novo.”¹⁴⁵

Dickens poderia omitir ou incluir, ora um trecho, ora outro: “ele tinha novas frases que nunca foram escritas no Roteiro de Leitura, mas que eram sempre, ou geralmente, usadas.”

¹⁴⁴ “He deeply impressed his audience in spite of an imperfect voice, which is described by this time as monotonous, with a certain thickness (as if the tongue were too large for the mouth), and a slight dash of lisping hoarseness.” (AMERONGEN, 1969, p. 44-45).

¹⁴⁵ “[...] he was less confined to the text, slashing sometimes whole passages and at others filling in with fresh matter.” (COLLINS, 1971, p. xiv).

(COLLINS, 1971, p. xiv, tradução nossa).¹⁴⁶ Portanto, o processo de adaptação da obra para o palco acontecia em duas circunstâncias: a primeira, na composição do Roteiro de Leitura, quando o autor acrescentava e cortava trechos no livro impresso, criando, também, as indicações cênicas; a segunda, no próprio momento do espetáculo, mediante improvisos que se relacionavam ao texto estabelecido previamente no Roteiro de Leitura. Como vimos no primeiro capítulo, a improvisação era uma característica marcante da atuação de Dickens, não só nas Leituras Públicas, em que era o autor do texto, mas igualmente em sua atividade de ator de teatro.

Collins (1971, p. xv) informa que plateias “particularmente receptivas” estimulavam o autor a criar novos efeitos, “histrionicos e verbais”. Assim, conforme ele contou a um amigo, “uma audiência arrebatadora” em Sunderland, durante sua primeira turnê provinciana, em 1858,

[...] fez-me criar tão grande número de coisas novas no Carol que Arthur [seu administrador na época, Arthur Smith] e nossos homens ficaram maravilhados, nos bastidores, e gargalhavam e batiam os pés como se fosse um livro inteiramente novo. (DICKENS apud COLLINS, 1971, p. xv, tradução nossa).¹⁴⁷

Essas “coisas novas”, acrescenta Collins (1971, p. xv), geralmente eram, depois, incorporadas a novas performances, o que fazia das Leituras obras em contínua transformação; como a carta supracitada indica, na sequência – “Você tem que vir a algum lugar bom e ouvir o Carol. Eu acho que você dificilmente irá reconhecê-lo.” (DICKENS apud COLLINS, 1971, p. xv, tradução nossa).¹⁴⁸

Outra carta, escrita aproximadamente cinco anos depois, após uma “performance triunfante em Paris”, destaca a importância do improviso para o desenvolvimento das Leituras: “Você não tem ideia do que eles [os espectadores] fizeram de mim. Eu tirei coisas do velho Carol – efeitos, quero dizer – tão inteiramente novas e tão fortes, que eu quase surpreendi a mim mesmo e me indaguei aonde eu estaria indo a seguir.” (DICKENS apud COLLINS, 1971, p. xv, tradução nossa).¹⁴⁹

¹⁴⁶ “He would indeed omit or include, now this passage, now that; he had some new phrasings which were never written into the prompt-copy but were always or generally used.” (COLLINS, 1971, p. xiv).

¹⁴⁷ “Thus ‘a rapturous audience’ at Sunderland, during his first provincial tour in 1858, ‘made me do such a vast number of new things in the Carol,’ he told a friend, ‘that Arthur [his manager then, Arthur Smith] and our men stood in amazement at the Wing and roared and stamped as if it were an entirely new book.’” (COLLINS, 1971, p. xv).

¹⁴⁸ “You must come to some good place and hear the Carol. I think you will hardly know it again.” (DICKENS apud COLLINS, 1971, p. xv).

¹⁴⁹ “You have no idea what they [the audience] made of me. I got things out of the old Carol – effects I mean – so entirely new and so very strong, that I quite amazed myself and wondered where I was going next.” (DICKENS apud COLLINS, 1971, p. xv).

Em 1868, na Leitura final da *A Christmas Carol* em Boston, um dos amigos mais chegados de Dickens observou que ele estava tão cheio de graça que “acrescentou todo tipo de coisas fantásticas para nosso divertimento.” Mas não eram apenas ocasiões especiais como essas que mantinham vivas as performances. Próximo ao final da carreira do escritor, um crítico comentou que

[...] há sempre um frescor no que o Sr. Dickens faz – uma leitura nunca é uma sequência mecânica de uma leitura anterior, mesmo que seja do mesmo trabalho – e nos atrevemos a dizer que, muitos dos que, como nós mesmos, ouviram o *Christmas Carol* na noite de sábado pela terceira ou quarta vez, divertiram-se, no mínimo, tanto quanto na primeira vez. (*Manchester Examiner* 18 de fevereiro de 1867 apud COLLINS, 1971, p. xvi, tradução nossa).¹⁵⁰

Memória e esquecimento eram determinantes para a realização das performances, pelo modo como os improvisos se integravam ao texto. “Eu tenho que saber o Carol tão bem,” Dickens (apud COLLINS, 1971, p. xiv-xv, tradução nossa) confessou, em 1868, “de tal modo que eu não consigo lembrá-lo, e, ocasionalmente, sigo trapaceando na maneira mais extravagante para arranjar as partes perdidas.”¹⁵¹ Collins informa que isso foi escrito na América, onde o Roteiro de Leitura havia sido recentemente publicado na edição de *Ticknor & Fields*. Na época, os críticos notaram que, frequentemente, Dickens se desviava muito daquele texto impresso, introduzindo novas expressões –, algumas das quais eles consideravam melhorias, e outras não.

Essas variações eram muito prováveis, esclarece Collins (1971, p. xv), porque Dickens estava “lendo” o roteiro apenas nominalmente, isto é, chamavam-se “Leituras Públicas” os espetáculos, mas Dickens nem sempre estava realmente lendo o livro em suas mãos. Desde os primeiros meses como Leitor profissional, revela Collins, ele sabia os itens mais populares virtualmente de cor; portanto, ele dificilmente, se tanto, precisava consultar a cópia, a qual, todavia, ele sempre carregava no palco. Charles Kent chamou atenção para esse detalhe, ao contar que ele, Kent, havia tido em mãos os

[...] exemplares, marcados com notas, dos próprios livros que o autor lia nessas ocasiões, ou que, pelo menos, ele tinha a aparência de ler. Pois, especialmente próximo ao fim, Charles Dickens quase nunca olhava, mesmo momentaneamente, para as páginas impressas, simplesmente virando as

¹⁵⁰ “[...] there is always a freshness about what Mr. Dickens does – one reading is never anything like a mechanical following of a previous reading, even of the same work – and we dare say that many who, like ourselves, heard the *Christmas Carol* on Saturday night for the third or fourth time enjoyed it at least as much as on the first hearing.” (*Manchester Examiner* Feb 18 1867 apud COLLINS, 1971, p. xvi).

¹⁵¹ “‘I have got to know the Carol so well,’ he confessed in 1868, ‘that I can’t remember it, and occasionally go dodging about in the wildest manner to pick up lost pieces.’” (COLLINS, 1971, p. xix-xv).

folhas mecanicamente enquanto elas jaziam abertas diante dele na pitoresca mesinha de leitura. (KENT, 2007, p. 19, tradução nossa).¹⁵²

Conforme já fizemos notar, o ato da leitura fazia parte da encenação, o livro era mais um dos objetos cênicos que compunham a performance. Ao deixar a cargo da memória o conteúdo da apresentação, Dickens determinava-lhe, também, a forma: o texto ficava mais maleável, sujeito às mudanças trazidas pelos improvisos, além de ter maior fluidez na enunciação. Aliás, essa foi, igualmente, a solução que Mark Twain encontrou para resolver os problemas de suas primeiras apresentações, embora ele, diferente de Dickens, não representasse o ato da leitura:

Eu escolhera muito bem as minhas leituras, mas não as tinha estudado. Supunha que seria necessário apenas fazer como Dickens – subir no tablado, pegar o livro e ler. Foi o que fiz, e saiu uma droga. As coisas escritas não servem para falar; a sua forma é literária; são duras, inflexíveis, e não se prestam a ser enunciadas feliz e eficientemente com a língua – quando o seu objetivo é simplesmente entreter, e não instruir; é preciso desmembrá-las, quebrá-las, dar-lhes um linguajar natural e transformá-las em formas comuns de conversa, sem premeditação – do contrário, entediarão a casa e não divertirão. Após uma semana de experiência com o livro, pu-lo de lado e nunca mais voltei com ele ao tablado; mas, no meio tempo, havia memorizado os trechos, e, ao dizê-los da plataforma, logo se transformaram em conversa flexível, com todos os seus preciosismos e formalidades postos fora para sempre. (TWIN, 1961, p. 242).

Mais uma vez, percebemos a importância que teve, para suas Leituras Públicas, a experiência de palco adquirida por Charles Dickens nas peças de teatro amador das quais ele havia participado. Dickens tinha consciência de que, para manter a naturalidade e a espontaneidade da apresentação, ele não deveria se prender demasiadamente ao texto do livro, nem ser dependente dele. Em uma carta enviada a Forster em maio de 1867, Dickens comenta sobre isso, e também revela um pouco como se dava, nos ensaios, a preparação para as Leituras, mostrando que estava sempre trabalhando para melhorar os espetáculos:

Na noite da última segunda (14 de maio) eu terminei as 50 Leituras com grande sucesso. Você não tem ideia de como eu trabalhei nelas. Sentindo que era necessário, enquanto a reputação delas se ampliava, que elas deveriam ser melhores do que no início, eu *decorei todas elas*, de modo a não ter nenhum empecilho físico ao procurar pelas palavras. Eu testei todos os sentimentos sérios nelas por meio de tudo que eu sei; fiz os pontos humorístico muito mais humorísticos; corriji minha pronúncia de certas palavras; cultivei uma presença de espírito que não é para ser perturbada; e fiz de mim mesmo o senhor da situação. Terminando com *Dombey* (a qual eu não tinha lido por um longo tempo), eu a decorei, como ao resto; e a li para mim mesmo, geralmente

¹⁵² “[...] the marked copies of the very books from which the author read upon these occasions, or from which, at the least, he had the appearance of reading. For, especially towards the last, Charles Dickens hardly ever glanced, even momentarily, at the printed pages, simply turning the leaves mechanically as they lay open before him on the picturesque little reading-desk.” (KENT, 2007, p. 19).

duas vezes por dia, com exatamente as mesmas dores que à noite, vezes e vezes e vezes de novo. (DICKENS, apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 318, tradução nossa).¹⁵³

Todavia, apesar de ter os textos memorizados e poder dispensar o “empecilho” de olhar as páginas em busca das palavras, Dickens julgava importante ligar o espetáculo ao livro, que aparecia em cena com todos os significados simbólicos aos quais nos referimos, evidenciando sua origem na literatura impressa, encenando o ato da leitura, de modo que cada mudança de página, cada pausa em que lançava os olhos ao livro, tinha uma função para o efeito geral do espetáculo. Isso levou Mark Twain (1961, p. 242) a se enganar em seu julgamento, ao pensar que, para realizar uma Leitura Pública, “seria necessário apenas fazer como Dickens – subir ao tablado, pegar o livro e ler.”

Por outro lado, assim como Kent descreve que, às vezes, o autor virava as páginas maquinalmente, sem olhá-las, Philip Collins (1971, p. xv) revela que existiam ocasiões em que Charles Dickens, antes de começar a “leitura”, fechava “ostensivamente” o livro. Nesses casos, era a própria atitude de recitar o texto de memória que se integrava, como efeito cênico, ao conjunto da performance. Então, o espetáculo deixava de ter a aparência de “leitura”.

O intérprete se apresentava ao público sem o auxílio do livro, seja como referência para o texto ou como símbolo que lhe conferia autoridade, possuindo não mais que a memória como única referência. O espetáculo assumia, assim, um caráter diferente: havia um aumento na dramaticidade, pois a ausência do livro camuflava a origem escrita do espetáculo. Com a ausência do livro, Dickens, no palco, deixava de ser apenas o intermediário entre o público e um texto previamente estabelecido, escrito por ele no passado. Agora, ele passava a dar a impressão de ser a única fonte da narrativa, que parecia se originar ali, no tempo presente – embora, obviamente, o público continuasse sabendo que a história já havia sido anteriormente publicada em livro.

Desde a antiguidade clássica, a memória é considerada uma das partes constituintes da retórica e da oratória. Segundo Francês Yates,

O estudioso da história da arte clássica da memória deve sempre lembrar que essa arte pertencia à retórica, como técnica que permitia ao orador aprimorar

¹⁵³ "Last Monday evening" (14th May) "I finished the 50 Readings with great success. You have no idea how I have worked at them. Feeling it necessary, as their reputation widened, that they should be better than at first, I have *learnt them all*, so as to have no mechanical drawback in looking after the words. I have tested all the serious passion in them by everything I know; made the humorous points much more humorous; corrected my utterance of certain words; cultivated a self-possession not to be disturbed; and made myself master of the situation. Finishing with *Dombey* (which I had not read for a long time), I learnt that, like the rest; and did it to myself, often twice a day, with exactly the same pains as at night, over and over and over again." (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 318).

sua memória, o que o capacitava a tecer longos discursos de cor, com uma precisão impecável. E foi como parte da arte da retórica que a arte da memória viajou pela tradição européia [...] (YATES, 2007, p. 18).

O sistema da retórica, que dominou a cultura antiga e renasceu na Idade Média, era formado por cinco operações: a *inventio* (encontrar o que dizer), a *dispositio* (colocar em ordem o que se tem para dizer), a *elocutio* (ornamentar o assunto por meio das palavras e das figuras de linguagem), a *actio* (recitar o discurso por meio de gestos e pela dicção, como um ator), e, por fim, a *memória* (recorrer à memória para por em prática tudo que foi preparado). (LE GOFF, 1994, p. 441-442).

Nenhum tratado de retórica da Grécia antiga sobreviveu. Já na Idade Média, a teoria clássica da memória artificial era formada somente pelos três textos latinos conhecidos que tratavam as técnicas de memória como parte da retórica: a *Rhetorica ad Herennium*, ou *Ad C. Herennium libri IV*, obra de um autor anônimo de Roma, compilada entre os anos 86 e 82 a.C. e que, na Idade Média, era atribuída a Cícero; o *De oratore*, de Cícero, de 55 a.C.; e o *Institutio oratoria*, de Quintiliano, do fim do primeiro século depois de Cristo. (LE GOFF, 1994, p. 441).

A mnemônica, isto é, a arte da memória, permite que o orador se lembre tanto dos assuntos quanto da ordem em que eles aparecem no discurso. Para isso, a memória se baseia na associação de ideias, pautadas em lugares e imagens, “definição básica que será seguida no transcorrer do tempo.” (YATES, 2007, p. 23).

Para Marina Maluf (1995, p. 78), as lembranças são guardadas, muitas vezes, graças aos espaços, “à custa de fragmentos, objetos, sons e odores, uma infinidade de detalhes que funcionam como verdadeiros ‘arrimos de memória’”. Dessa maneira, as lembranças se fixam na memória por meio de sensações experimentadas pelos cinco sentidos. Por isso, a experiência de uma sensação semelhante, no presente, pode disparar, através de uma analogia, a lembrança de um evento passado. Não é sem razão, portanto, que as técnicas da memória artificial utilizam o estímulo aos sentidos, sobretudo à visão, para a conservação e recuperação da memória.

Num primeiro momento, o orador deve gravar na memória uma determinada sequência de lugares (*loci*), preferivelmente um espaço específico, familiar, que ele possa percorrer, de modo a conseguir se lembrar dele sem esforço, como uma casa ou uma rua cheia de prédios, por exemplo. Para poder se lembrar de muitas coisas, é preciso ter preparado na mente um grande número de lugares, e é importante que cada lugar (*locus*) – em nossos exemplos, cada aposento da casa ou cada prédio da rua – tenha uma especificidade, de

maneira a ser facilmente diferenciado dos outros. Também “É essencial que esses lugares formem uma série e sejam lembrados em uma ordem determinada, de modo que se possa partir de qualquer *locus* da série e avançar e retroceder a partir dele.” (YATES, 2007, p. 23). Assim, ao percorrer mentalmente seu *loci*, a sequência dos aposentos sempre deverá ser a mesma.

Os lugares determinam a ordem dos assuntos, os quais são representados por imagens, que funcionam como signos distintivos que simbolizam o que se quer lembrar. Conforme um exemplo de Quintiliano, se o primeiro assunto de um discurso for relacionado à navegação e o segundo assunto for relacionado à guerra, o orador poderá gravar em seu *loci* mental a imagem de uma âncora no primeiro lugar e a de uma arma no segundo. (YATES, 2007, p. 41).

A formação dos *loci* é de grande importância, já que o mesmo conjunto de *loci* pode ser usado muitas vezes para lembrar das coisas as mais diversas. As imagens que depositamos neles para nos lembrarmos de um determinado conjunto de coisas enfraquecem e desaparecem quando não as usamos mais. Mas os *loci* permanecem na memória e podem ser utilizados novamente, ao depositarmos neles um novo conjunto de imagens correspondentes a um novo conjunto de coisas. (YATES, 2007, p. 23-24).

Desse modo, o orador cria uma espécie de sistema de escrita mental, em que o conjunto de *loci* é como um quadro negro e as imagens são como as palavras que se escrevem nele.

Ao estabelecer as regras sobre quais tipos de imagem escolher para memorizar nos lugares, o autor do *Ad Herennium* apresenta um viés de composição de imagens muito mais complexo do que Quintiliano. Ele observa que, no dia a dia, temos dificuldade em lembrar das coisas comuns, triviais, “porque a mente não é estimulada por algo novo ou excepcional.” Diversamente, quando “vemos ou ouvimos algo indigno, desonroso, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, disso nos lembramos por muito tempo.” Tal acontece porque, ao contrário das coisas comuns, que “facilmente fogem da memória”, as coisas novas e surpreendentes permanecem nela por mais tempo.

Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguiremos isso se estabelecermos semelhanças as mais impressionantes possíveis; se não criarmos imagens em demasia ou vagas, mas ativas (*imagines agentes*); se atribuirmos a elas uma beleza excepcional ou uma feiúra singular; se enfeitarmos algumas, por exemplo, com coroas ou mantos púrpura, para que a semelhança se torne mais nítida para nós; ou se de algum modo as desfigurarmos, como, por exemplo, ao introduzir alguém manchado de sangue, enlameado ou sujo de tinta vermelha, de modo que sua forma seja mais impressionante; ou, ainda, atribuindo um efeito cômico às nossas imagens, o que também nos garantirá que lembraremos delas mais prontamente. [...] (*Ad Herennium* apud YATES, 2007, p. 26-27).

No entendimento de Frances A. Yates (2007, p. 27), está claro que o autor tinha em mente imagens humanas, “figuras humanas que usam coroas e vestem mantos púrpuras, manchados de sangue ou tinta, figuras humanas empenhadas em alguma atividade – fazendo alguma coisa.” De acordo com a autora, o percurso mental por esses lugares, habitados por “imagens tão peculiares”, transporta-nos para um “mundo extraordinário”.

O mundo interno criado por Charles Dickens em *A Christmas Carol* também é muito rico na composição das imagens. Os aspectos das ambiências assumem importante função para a atmosfera das cenas. Além disso, as descrições das personagens, especialmente de Scrooge, do fantasma de Marley e dos três fantasmas do Natal, constroem imagens de grande força e peculiaridade. Compare-se, por exemplo, às imagens aventadas pelo autor do *Ad Herennium*, a imagem do fantasma do Natal presente:

Comodamente instalado em seu trono estava um simpático Gigante, de aspecto glorioso; segurava uma tocha luminosa com um formato bastante semelhante ao da Cornucópia da Abundância, e essa tocha ele erguia bem alto, para que sua luz iluminasse Scrooge, embasbacado na porta. [...]. O fantasma envergava uma simples túnica, ou manto, verde com arminho nas bordas. Essa vestimenta era tão folgada em torno de seu corpo que o peito portentoso ficava a descoberto, como se desdenhasse ser resguardado ou oculto sob um artifício qualquer. Seus pés, visíveis por baixo das amplas dobras do traje, também estavam nus; e sobre a cabeça, como única proteção, ele ostentava um ramo de azevinho, salpicado aqui e ali com cintilantes pingentes de gelo. Seus cachos longos e escuros estavam soltos e livres: livres como o rosto amável, os olhos brilhantes, a mão aberta, a voz afável, o procedimento descontraído e o ar jubiloso. Presa à cintura, ostentava uma antiga bainha; mas a bainha não continha nenhuma espada e seus metais estavam comidos pela ferrugem. (DICKENS, 1996, p. 77).

Há muitos detalhes que reforçam a imagem do gigante, como o manto verde, a tocha e a bainha sem espada. Embora Dickens tenha omitido, nas Leituras Públicas, grande parte das descrições e das partes narrativas, a fim de aumentar a dramaticidade do livro, ele não deixaria de ter em mente, no momento da Leitura, as imagens das personagens e dos cenários da história. Além disso, o espaço e as mudanças de lugar têm uma lógica funcional para a condução do enredo de *A Christmas Carol*. Isso ficará claro ao se observar, novamente, o resumo do enredo, exposto a seguir – (as palavras em negrito destacam os **espaços** e as palavras sublinhadas destacam as imagens):

A ação começa no **escritório** de Scrooge. No final da tarde, ele vai para **casa** e, antes de entrar, vê a aparição da cabeça de Marley no lugar da aldrava da porta de **entrada**. Entra em casa, sobe as escadas e se acomoda no **quarto de dormir**, onde aparece o Fantasma de

Marley, que lhe anuncia a vinda dos outros fantasmas. Depois que Marley desaparece, Scrooge dorme.

No segundo capítulo, Scrooge acorda e encontra o primeiro fantasma do Natal, que o transporta para sua **cidade de origem**, em uma viagem ao passado. Caminham por uma **estrada rural** até chegar a uma **escola**, em que Scrooge vê a si mesmo quando jovem. A seguir, andam pela **cidade** até chegar ao **armazém** de Fezziwig; ali, presenciam uma festa. Depois, transportam-se para a **casa de Belle**, a antiga noiva de Scrooge, para, na sequência, retornar ao **quarto de Scrooge**. Muitas vezes, essas passagens se dão bruscamente, mudando de um lugar para outro sem percorrer a distância que os separam.

No terceiro capítulo, Scrooge nota uma luz estranha na **sala ao lado de seu quarto**. Indo até lá, encontra o Gigante, fantasma do Natal Presente, que o leva a outros lugares, entre eles, a **casa de Bob Cratchit**, **uma mina**, **um farol**, **um navio** e **a casa do sobrinho** de Scrooge. O mesmo deslocamento no espaço acontece, também, no capítulo seguinte, em que o Espírito do Natal Futuro é caracterizado como vindo “envolto numa longa vestimenta negra que lhe ocultava a cabeça, o rosto e a forma, deixando visível uma só mão estendida.” (DICKENS, 1996, p. 114). Scrooge e o fantasma passam pelas **ruas da cidade**, chegando a uma **loja de coisas usadas**. Depois, aparecem no **quarto** em que se encontra, na cama, o corpo de um morto. Voltam à **casa de Bob Cratchit** e terminam em um **cemitério**, onde Scrooge se depara com sua própria lápide. Por fim, Scrooge retorna ao seu **quarto de dormir**.

Não temos notícia de que Dickens tenha usado conscientemente as técnicas clássicas de memória, embora o constante uso de figuras de retórica em sua literatura talvez indique a probabilidade de que ele as conhecesse. Em todo caso, a partir do entendimento dessas técnicas, podemos ter uma noção de como se deu o processo de memorização para a Leitura Pública da *A Christmas Carol*, cujo conteúdo proporcionou a Dickens uma variada gama de lugares e imagens mentais, nos quais sua memória pode encontrar apoio para fixar os acontecimentos da história e sua sequência no enredo.

3.4. *A Christmas Carol* em cena

Em consequência do uso da improvisação e devido à maleabilidade que o texto assumia ao ser recitado de memória, havia, nas performances de *A Christmas Carol*, muitas variações em relação ao texto previamente estabelecido. Já vimos que, segundo Philip Collins,

muitas dessas variações improvisadas eram, depois, incorporadas ao manuscrito do Roteiro de Leitura. Por outro lado, também havia aquelas que eram quase sempre usadas, embora não estivessem no Roteiro. Devia haver, ainda, variações que se restringiam a uma única performance.

As notas de Collins mostram que Rowland Hill registrou muitas dessas mudanças textuais que não estão marcadas no Roteiro de Leitura. Algumas se constituíam, simplesmente, na troca de uma palavra por um sinônimo, o que não alterava o sentido da frase, mas apenas a sonoridade. Por exemplo:

“But I have made the trial in homage to Christmas” / “Mas eu fiz a tentativa em homenagem ao Natal” (DICKENS, 1971, p. 11, tradução nossa).

Hill observou que, nessa fala do sobrinho de Scrooge, Dickens substituiu “but” por “however” (COLLINS, 1971, p. 180) – o que, em português, equivaleria a trocar “mas” por “entretanto”. Na descrição da figura do Fantasma do Natal Passado, quando se informa que

It held a branch of fresh green holly in its hand / Ela segurava um ramo de fresco azevinho verde em sua mão (DICKENS, 1971, p. 43, tradução nossa).

Hill recorda-se de Dickens dizendo “*bore*” (carregava) em vez de “*held*” (segurava). (COLLINS, 1971, p. 187). Ao descrever a festa de Fezziwig – informa Collins (1971, p. 190, tradução nossa) –, Dickens geralmente aumentava os números de dançarinos. Por exemplo, no texto está escrito “Para um lado eles todos foram, vinte pares a um tempo” (DICKENS, 1971, p. 60, tradução nossa),¹⁵⁴ mas Dickens dizia “trinta pares”. Adiante, em vez de “vinte e três ou quatro pares de parceiros” (DICKENS, 1971, p. 61, tradução nossa),¹⁵⁵ ele dizia “trinta e sete ou oito”.¹⁵⁶ No texto, consta que, logo após as Srtas. Fezziwigs, entraram no salão “os seis jovens admiradores cujos corações elas partiram” (DICKENS, 1971, p. 59, tradução nossa);¹⁵⁷ porém Dickens dizia “*os dez jovens cavalheiros cujos corações elas partiram.*”¹⁵⁸

É provável que as mudanças desse tipo, em geral, não fossem feitas conscientemente. Com base nas considerações que fizemos sobre a memória e o improviso nas performances de Dickens, inclinamo-nos para a opinião de que, recitando-se o texto de memória, haveria trechos que seriam lembrados antes em seu sentido geral do que rigorosamente palavra por palavra. Óbvio que, embora as palavras secundárias e auxiliares pudessem ser

¹⁵⁴ “Away they all went, twenty couple at once [...]” (DICKENS, 1971, p. 60).

¹⁵⁵ “[...] three or four and twenty pair of partners [...]” (DICKENS, 1971, p.61).

¹⁵⁶ “[...] seven or eight and thirty pair of partners [...]” (COLLINS, 1971, p. 190).

¹⁵⁷ “[...] the six young followers whose hearts they broke.” (DICKENS, 1971, p. 59).

¹⁵⁸ “[...] the ten young gents whose hearts they broke.” (COLLINS, 1971, p. 190).

esporadicamente substituídas sem prejuízo para o sentido geral do texto, as palavras mais importantes deviam ser lembradas com precisão.

Por outro lado, também havia variações que mexiam um pouco mais com a estrutura das frases, a ponto de podermos considerá-las como resultados das improvisações intencionais de Charles Dickens, seja para cobrir uma falha de memória, seja sem nenhum motivo além do de exercitar o improviso, tais como:

No Roteiro de Leitura: É o suficiente para um homem que entenda seus próprios negócios, e que não interfira nos das outras pessoas. (DICKENS, 1971, p. 14, tradução nossa).

No registro de Rowland Hill: É o suficiente para um homem que entenda seus próprios negócios, e que não *busque inquirir sobre os de qualquer outro*. (COLLINS, 1971, p. 180, tradução nossa, grifo de Collins).¹⁵⁹

Roteiro de Leitura: [...] e o rabequista mergulhou seu rosto quente em um pote de cerveja [...]. (DICKENS, 1971, p. 60, tradução nossa).

Registro de Hill: [...] e o rabequista mergulhou seu rosto quente, *o qual por certo sibilou* em um pote de cerveja [...]. (COLLINS, 1971, p. 190, tradução nossa, grifo nosso).¹⁶⁰

Roteiro de Leitura: Ele [...] mal teve tempo de cambalear para a cama, antes que ele mergulhasse em um pesado sono. (DICKENS, 1971, p. 73, tradução nossa).

Registro de Hill: Ele [...] mal teve tempo de cambalear para a cama, antes que ele *ficasse inconsciente*. (COLLINS, 1971, p. 192, tradução nossa, grifo nosso).¹⁶¹

Na verdade, certas variações improvisadas que aconteciam durante as performances também podem ser entendidas a partir de algumas das categorias de alterações textuais que observamos no capítulo anterior. Os trechos acima citados, por exemplo, são semelhantes àquelas mudanças no texto que denominamos de *alterações de escritura*. Aliás, nas variações orais notadas por Rowland Hill, assim como nas alterações manuscritas no texto, também existem casos em que Dickens acrescentou anáforas – que são aquele tipo de figura de

¹⁵⁹ **Roteiro de Leitura:** “It’s enough for a man to understand his own business, and not to interfere with other people’s.” (DICKENS, 1971, p. 14).

Registro de Hill: “It’s enough for a man to understand his own business, and not *seek to inquire into anyone else’s*.” (COLLINS, 1971, p. 180, grifo de Collins).

¹⁶⁰ **Roteiro de Leitura:** “[...] and the fiddler plunged his hot face into a porter [...]” (DICKENS, 1971, p.61).

Registro de Hill: “[...] and the fiddler plunged his hot face, *which positively hissed* into a porter [...]” (COLLINS, 1971, p. 190).

¹⁶¹ **Roteiro de Leitura:** “He [...] had barely time to reel to bed, before he sank into a heavy sleep.” (DICKENS, 1971, p. 73).

Registro de Hill: “He [...] had barely time to reel to bed, before he *became unconscious*.” (COLLINS, 1971, p. 192).

linguagem que traz a repetição de palavras no começo de diversos membros do período –, as quais não constavam no texto original.

Roteiro de Leitura: Você pode ser um indigesto pedaço de bife, um borrão de mostarda, um bocado de queijo, um fragmento de uma batata malpassada. (DICKENS, 1971, p. 27, tradução nossa).

Registro de Hill: Você pode ser um indigesto pedaço de bife, um borrão de mostarda, *você pode ser* um bocado de queijo, *você pode ser* um fragmento de uma batata malpassada. (COLLINS, 1971, p. 184, tradução nossa, grifo nosso).¹⁶²

Aqui, melhor dizendo, já existia uma anáfora no texto original, que era a repetição da palavra “um” após cada uma das vírgulas. Na performance, Dickens variou o uso dessa figura, ao repetir as primeiras quatro palavras (“você pode ser um”), criando, assim, nova dinâmica no ritmo da fala de Scrooge. Observe-se que, na frase registrada por Hill, criaram-se duas pausas que não existiam originalmente, uma depois de “mostarda” e outra depois de “queijo”.

Se, no texto original, era apenas o primeiro membro do período que não participava do uso da anáfora, na performance, foi somente a segunda frase que ficou sem repetir as palavras anafóricas. Isso nos mostra que, embora não tenham sido fixadas pelo autor no manuscrito, as variações orais também podiam trazer ao texto mudanças razoavelmente complexas, guiadas por uma preocupação estilística e literária.

Roteiro de Leitura: Meu espírito nunca andou além de nosso escritório de contabilidade – ouça-me! – em vida meu espírito nunca vagou além dos estreitos limites do nosso buraco de contar dinheiro [...]. (DICKENS, 1971, p. 31, tradução nossa).

Registro de Hill: *Em vida*, meu espírito nunca andou além de nosso escritório de contabilidade – ouça-me! – em vida meu espírito nunca vagou além dos estreitos limites do nosso buraco de contar dinheiro [...]. (COLLINS, 1971, p. 184, grifo nosso).¹⁶³

No caso dessa fala do Fantasma de Marley, além de trabalhar o aspecto estilístico da repetição, o acréscimo de “Em vida”, no início, parece ter a função de deixar mais claro o sentido da frase, na qual Marley se refere ao período em que ainda era vivo.

Outra variação que deixava o sentido mais explícito se encontrava no convite do sobrinho ao seu tio Scrooge: “Não fique zangado, tio. Vamos! Jante conosco amanhã.”

¹⁶² **Roteiro de Leitura:** “You may be an undigested bit of beef, a blot of mustard, a crumb of cheese, a fragment of an underdone potato.” (DICKENS, 1971, p. 27).

Registro de Hill: “You may be an undigested bit of beef, a blot of mustard, *you may be* a crumb of cheese, *you may be* a fragment of an underdone potato.” (COLLINS, 1971, p. 184, grifo nosso).

¹⁶³ **Roteiro de Leitura:** “My spirit never walked beyond our counting-house – mark me! – in life my spirit never roved beyond the narrow limits of our money-changing hole [...]” (DICKENS, 1971, p. 31).

Registro de Hill: “*In life*, my spirit never walked beyond our counting-house – mark me! – in life my spirit never roved beyond the narrow limits of our money-changing hole [...]” (COLLINS, 1971, p. 184, grifo nosso).

(DICKENS, 1971, p. 10, tradução nossa).¹⁶⁴ De acordo com Rowland Hill, o sobrinho, na verdade, dizia “Jante *comigo e minha jovem esposa* amanhã”. (COLLINS, 1971, p. 179, tradução nossa, grifo nosso).¹⁶⁵ No texto, somente algumas linhas depois ficava-se sabendo que o sobrinho era casado. Ainda assim, mantinha-se incerto se o “jante conosco” estava se referindo somente a ele e sua esposa ou a mais alguém. Na performance, Dickens eliminou essa dúvida.

Na descrição da festa de Fezziwig, menciona-se que o rabequista começou a tocar “Sir Roger de Coverley” (DICKENS, 1971, p. 61); Rowland Hill informa que Dickens acrescentava “*the old English country dance*” antes de “Sir Roger de Coverley” (COLLINS, 1971, p. 190) – com o intuito de facilitar o entendimento do público, informando, àqueles que não o soubessem, que esse nome se referia a um modo de dançar: “Sir Roger de Coverley” é um estilo inglês de *country dance* (SLATER, 2003, p. 278), que é uma dança em que os parceiros se arranjam em linhas paralelas.¹⁶⁶

Algumas variações, além de deixarem mais explícito o sentido das falas, também parecem estar diretamente ligadas à interpretação das personagens, em suas maneiras de se expressar oralmente. Por exemplo, quando o Fantasma do Natal Passado pergunta a Scrooge se ele conhece o armazém de Fizziwig, a resposta no Roteiro de Leitura é “Conhecê-lo! Eu fui aprendiz aqui!” (DICKENS, 1971, p. 57, tradução nossa)¹⁶⁷ – mas, na performance, Hill menciona que Scrooge poderia dizer “Conhecê-lo? Ora, quando eu era um garoto, não era eu aprendiz aqui?” (COLLINS, 1971, p. 189, tradução nossa).¹⁶⁸

É como se as idiosincrasias vocais e verbais de cada personagem, unidas às emoções de determinadas cenas, levassem Dickens a criar improvisos que se integravam aos diálogos. Observemos outra cena, em que Hill notou variações nas falas de Scrooge. Primeiro, Scrooge se anima ao reconhecer Fezziwig, e, logo depois, demonstra um sentimento de amizade em relação a Dick, seu antigo colega aprendiz:

Roteiro de Leitura: [*Comovido*] “Ora, é o velho Fezziwig! Abençoado seja ele; é Fezziwig vivo outra vez!” (DICKENS, 1971, p. 57, tradução nossa).

Registro de Hill: “Ora, Deus! é o velho Fezziwig vivo outra vez!” (COLLINS, 1971, p. 189, tradução nossa).¹⁶⁹

¹⁶⁴ “Don’t be angry, uncle. Come! Dine with us to-morrow.” (DICKENS, 1971, p. 10).

¹⁶⁵ “Dine with *me and my young wife* to-morrow.” (COLLINS, 1971, p. 179, grifo nosso).

¹⁶⁶ Fonte: < <http://www.thefreedictionary.com/country> > Acesso em: 16 nov. 2011.

¹⁶⁷ “‘Know it!’ {said Scrooge.} ‘Was I apprentice here!’” (DICKENS, 1971, p. 57).

¹⁶⁸ “Know it? Why, when I was a boy, wasn’t I apprenticed here?” (COLLINS, 1971, p. 189).

¹⁶⁹ **Roteiro de Leitura:** “[*Meltd*] ‘Why, it’s old Fezziwig! Bless his heart; it’s Fezziwig alive again!’” (DICKENS, 1971, p. 57).

Roteiro de Leitura: “[...] Ele era muito ligado a mim, era o Dick. Pobre Dick. Querido, querido.” (DICKENS, 1971, p. 57-58, tradução nossa).

Registro de Hill: “[...] Ele era muito *afeiçoado* a mim, era o Dick. Pobre, *pobre, pobre* Dick!” (COLLINS, 1971, p. 189, tradução nossa, grifo nosso).
170

Provavelmente, nesses casos, Dickens se guiava tanto pela emoção das cenas e pelas características expressivas de cada personagem quanto pelo texto, dizendo as falas mais a partir de seu sentido geral do que fielmente a partir das palavras escritas no Roteiro, o que, por vezes, devia dar aos diálogos das Leituras Públicas uma fluidez que os aproximava um pouco do modo como se formam as falas de um diálogo na vida real, pois se pode dizer que, em uma conversa, fala-se por meio de improvisos, pelos quais as palavras surgem guiadas pelo sentido que se quer transmitir.

Certas variações notadas por Hill mostram que Dickens usava de repetições de palavras para representar certo nervosismo ou insegurança das personagens. Um exemplo é quando o Fantasma do Natal Passado, percebendo que Scrooge ficou pensativo após relembrar o quanto ele era bem tratado por Fezziwig, pergunta-lhe o que há de errado. Scrooge responde: “Nada em particular, [...]” (DICKENS, 1971, p. 64, tradução nossa).¹⁷¹ Mas, segundo Hill, Dickens assim interpretava essa fala: “Bem, nada, nada em particular” (COLLINS, 1971, p. 191, tradução nossa).¹⁷²

No encontro com o Fantasma de Marley, ao mesmo tempo apavorado e cético em relação à presença do espírito, Scrooge pergunta-lhe: “Você pode – você pode se sentar?” (DICKENS, 1971, p. 26, tradução nossa).¹⁷³ De acordo com Hill, Dickens acrescentava um terceiro “você pode” – e Scrooge falava numa pronúncia muito hesitante. (COLLINS, 1971, p. 184).

Se Scrooge se sentia hesitante e assustado na presença dos fantasmas, do mesmo modo se sentia o escriturário Bob Cratchit na presença de Scrooge. Quando Cratchit tenta justificar o motivo de sua folga no dia de Natal, Dickens transformou, no manuscrito, o discurso indireto do narrador na fala do escriturário: “{O escriturário observou que isso era}

Registro de Hill: “Why, Lor! it’s old Fezziwig alive again!” (COLLINS, 1971, p. 189).

¹⁷⁰ **Roteiro de Leitura:** “[...] He was very much attached to me, was Dick. Poor Dick. Dear, dear.” (DICKENS, 1971, p. 57-58).

Registro de Hill: “[...] He was very *fond* of me, was Dick. Poor, *poor, poor* Dick!” (COLLINS, 1971, p. 189).

¹⁷¹ “Nothing particular,” [...] (DICKENS, 1971, p. 64).

¹⁷² “Well, nothing, nothing particular.” (COLLINS, 1971, p. 191).

¹⁷³ “Can you – can you sit down?” (DICKENS, 1971, p. 26).

‘*Isso é só uma vez por ano Senhor.*’” (DICKENS, 1971, p. 17, tradução nossa).¹⁷⁴ Segundo Rowland Hill, Bob repetia-se nervosamente: “Isso é só – isso é só uma vez por ano, Senhor.” (COLLINS, 1971, p. 181).

Charles Kent (2007, p. 20) escreve que a caracterização das personagens se dava sem nenhuma necessidade das descrições, cuja maioria foi suprimida das Leituras Públicas. Logo na primeira menção ao nome de Scrooge, que, aliás, está sublinhado no Roteiro de Leitura, pela própria maneira de pronunciar o nome, “Scrooge em carne e osso” aparecia diante do espectador. Que Scrooge era “um mão-fechada de pedra”, o público ficava sabendo instintivamente, sem precisar que isso fosse explicado. A descrição que mencionava a “voz rascante” de Scrooge era “verdadeiramente ilustrada” pela interpretação de Charles Dickens.

Kent (2007, p. 20) ainda chama atenção para o mordaz senso de humor de Scrooge, conforme Dickens o interpretava desde o início. Por exemplo, quando Scrooge dizia que, se ele obtivesse sua vontade, todo mundo que anda por aí dizendo “feliz Natal” deveria ser fervido com seu próprio pudim e enterrado com uma estaca de azevinho no coração (DICKENS, 1971, p. 8) – ele parecia estar se divertindo muito desde o começo da frase.

Não obstante isso, Rowland Hill (apud COLLINS, 1971, p. 179, tradução nossa) revela que Dickens dizia “muito enfaticamente” a frase “Se eu obtivesse minha vontade”, terminando esse parágrafo com uma pancada na mesa de leitura. “Ele deixou de fora as palavras ‘disse Scrooge indignadamente’, porque ele realmente atuou sua indignação.”¹⁷⁵

No momento em que, após a discussão com o sobrinho, Scrooge passa a responder a todas suas perguntas com um “Boa tarde!”, essa expressão era pronunciada com uma “repetição irresistivelmente cômica.” (KENT, 2007, p. 21). Assim, a interpretação de Scrooge, caracterizado como um velho egoísta e antissocial, era enriquecida com uma espécie de senso de humor ranzinza.

Os gracejos de Scrooge no diálogo com o Fantasma de Marley, continua Kent (2007, p. 20), embora explicados pelo narrador como sendo apenas um meio de disfarçar o seu pavor, eram “deliciosos demais” para ser “meros faz-de-conta.” Para Kent, esse humorismo de Scrooge era a único indício que deixava perceber a sua futura regeneração.

¹⁷⁴ “{The clerk observed that it was} ‘*It is* only once a year *Sir.*’ (DICKENS, 1971, p. 17).

¹⁷⁵ “He said [these words *If I had my will*] most emphatically, finishing the paragraph with a good bang on his reading table. He left out the words *said Scrooge, indignantly*, because he really acted his indignation. In fact he constantly omitted phrases describing who spoke and how they spoke, by making marvelous changes of tone and changes of his facial expression. (Hill)” (COLLINS, 1971, p. 179).

Voltando a comentar sobre a aparição de Marley e sobre sua conversa com Scrooge, Kent (2007, p. 21, tradução nossa) considera que “O grotesco humor da entrevista com o espectro parecia mal ter sido percebido, de fato, até que seu colóquio fosse verdadeiramente ouvido na Leitura.”¹⁷⁶ Isso mostra como a mudança de suporte trazia novas possibilidades de recepção da obra. Também percebemos que, assim como em suas atuações no teatro, o efeito cômico parece ter sido um dos pontos fortes do desempenho de Dickens como Leitor Público.

Kate Field (1871, p. 30) escreve que a cena em que o narrador diz que Scrooge, através do corpo transparente de Marley, podia ver os botões de trás de seu casaco (DICKENS, 1971, p. 25-26), era proferida com “infinito gosto.” Muitos críticos elogiaram esse momento, informa Collins (1971, p. 183).

Inclusive, Charles Kent (2007, p. 21) destaca a reflexão de Scrooge consigo mesmo, apresentada em discurso indireto livre pelo narrador, de que ele havia ouvido dizer que Marley não tinha entranhas, mas nunca havia acreditado nisso até aquele momento: Kent classifica esse pensamento como uma consideração cínica característica de um velho gracejador. Porém, segundo o *Aberdeen Journal* de 6 de outubro de 1858 (apud COLLINS, 1971, p. 183, tradução nossa), “A carregada zombaria de Scrooge e seu visitante sobrenatural trazia uma abundância de hilaridade sem interromper a ilusão espectral.”¹⁷⁷ Ou seja, o humor era contrabalançado por um clima atemorizante apropriado a uma história de fantasmas.

Charles Kent (2007, p. 21) também menciona que a cena do aparecimento de Marley no quarto de Scrooge trazia, no início, um “efeito assustador”, conseguido enquanto a voz de Dickens se elevava até um “grito apressado”, ao pronunciar a exclamação final do parágrafo: “e Junto à sua entrada, a lânguida flama cresceu de súbito, como se ela gritasse “Eu o conheço! O Fantasma de Marley! {e diminuiu novamente.}” (DICKENS, 1971, p. 25, tradução nossa).¹⁷⁸

Assim, por meio da comparação entre as anotações no texto do Roteiro de Leitura e as descrições da interpretação de Dickens, podemos perceber que o sublinhamento de palavras era importante para a ênfase que essas palavras receberiam na performance. No trecho citado, as palavras sublinhadas correspondiam ao “grito apressado” que era proferido por Dickens. O autor dava à interpretação da frase um efeito tonal gradativo, pelo qual se representava o aumento da chama à entrada de Marley.

¹⁷⁶ “The grotesque humour of the interview with the spectre seemed scarcely to have been realized, in fact, until their colloquy was actually listened to in the Reading.” (KENT, 2007, p. 21).

¹⁷⁷ “The dismal facetiousness of Scrooge and his unearthly visitor made an abundance of mirth without interrupting the spectral illusion.” (*Aberdeen Journal* Oct 6 1858 apud COLLINS, 1971, p. 183).

¹⁷⁸ “and Upon its coming in, the dying flame leaped up, as though it cried ‘I know him! Marley’s Ghost!’ {and fell again.}.” (DICKENS, 1971, p. 25).

Dickens cortou a frase “e diminuiu novamente.” Logo, diferentemente do que acontecia no texto original, na *Leitura Pública* a flama não voltava a diminuir após a entrada do fantasma – o que trazia uma alteração na atmosfera da cena. Antes, o fogo apenas relampejava, de maneira que a ênfase residia somente no instante em que o espírito entrava. Na *Leitura Pública*, a chama crescia e assim permanecia, o que alterava, pela diferença de iluminação, a imagem do colóquio entre Scrooge e Marley. Philip Collins (1971, p. 183) informa que o efeito conseguido por Dickens ao narrar a aparição de Marley impressionou muitos que o ouviram.

David Christie Murray citou esse momento como um exemplo de como Dickens podia assombrosamente ilustrar uma frase ou episódio: o grito da lânguida flama foi “espantoso”, suas “inesperadas veemência e sobrenaturalidade fantásticas... impressionantes ao extremo” (*Recollections* [London: John Long 1908] p 50 apud COLLINS, 1971, p. 183, tradução nossa).¹⁷⁹

Ainda em relação ao encontro com o Fantasma de Marley, Kate Field (apud COLLINS, 1971, p. 183, tradução nossa) revela um recurso gestual usado por Dickens na interpretação do amedrontado avarento, ao mesmo tempo em que o narrador seguia descrevendo a aparência da aparição: “Scrooge morde seus dedos nervosamente enquanto ele examina o fantasma.”¹⁸⁰

Desse modo, parece que acontecia uma espécie de fusão, na figura de Dickens, entre o narrador e a personagem de Scrooge. Enquanto a voz de Dickens reproduzia as palavras narrativas que descreviam Marley e seu rabicho, colete e botas, enquanto, por meio de sua voz, o narrador mencionava a transparência de Marley, dizendo que, através dele, Scrooge podia ver os dois botões atrás de seu colete, ao mesmo tempo, o corpo de Dickens representava as reações de Scrooge ao examinar cada um daqueles detalhes.¹⁸¹

Charles Kent (2007, p. 20-21, tradução nossa) exalta a agilidade com que Dickens, assim, mudava de uma personagem para outra, chegando a mencionar essa impressão de simultaneidade, embora sem desenvolver a observação: “[...] que criaturas eram aquelas que,

¹⁷⁹ “David Christie Murray cited this moment as an instance of how amazingly Dickens could illuminate a phrase or episode: the dying flame’s cry was ‘astonishing,’ its ‘unexpected wild vehemence and weirdness... striking in the extreme’ (*Recollections* [London: John Long 1908] p 50).” (COLLINS, 1971, p. 183).

¹⁸⁰ “‘Scrooge bites his fingers nervously as he peers at the ghost’ (Field, p 30).” (COLLINS, 1971, p. 183).

¹⁸¹ A simultaneidade como possível característica da interpretação performática de Dickens é sugerida aqui apenas como hipótese, a qual merecerá exame mais acurado em estudos posteriores. O modo como Collins cita a descrição de Kate Field leva-nos a crer que o gesto de morder os dedos acontecia ao mesmo tempo em que a narrativa caracterizava o Fantasma de Marley. Porém, conferindo o texto original de Field (1871, p. 30), percebemos certa ambiguidade em relação a isso. Field escreve: “Scrooge bites his fingers nervously as he peers at the ghost, and then with infinite gusto Dickens reads that description of Marley [...]” O problema está nas palavras “and then”, que podem ser traduzidas como “e então”. A dúvida surge devido ao fato de essa expressão ter dois sentidos ligeiramente distintos: pode significar “e nesse momento” e pode significar “e logo depois”.

uma por uma – algumas vezes, quase dava impressão de duas ou três delas juntas – apareciam e desapareciam da plataforma, à própria boa-vontade e ao prazer do Leitor!”¹⁸²

É natural, observa Amerongen (1969, p. 41), que, mais do que nas peças de teatro, a capacidade que Dickens possuía de assumir outras personagens tenha encontrado seu maior alcance nas Leituras Públicas. Além de Scrooge, outra personagem “universalmente elogiada” era seu escriturário, Bob Cratchit. Kate Field (1871, p. 32) comentou que, quando Dickens interpretava o escriturário, “ele simplesmente tirava sua própria cabeça fora e colocava a de Bob.” (AMERONGEN, 1969, p. 41, tradução nossa).¹⁸³ Philip Collins (1971, p. 181), informando que todos ficavam impressionados com essa personificação, cita duas críticas que opinavam sobre a interpretação de Cratchit:

Quando o Sr. Dickens se joga no interior de Bob Cratchit, inclinando-se sobre o apoio de cotovelo na mesa de leitura... ele dá uma impressão instantânea do pobre, frágil, esforçado escriturário [...]. (*The Critic* 4 Set 1858, p 537 apud COLLINS, 1971, p. 181, tradução nossa).¹⁸⁴

Ninguém a não ser o autor poderia conceber inteiramente a figura de Bob Cratchit até que ele o visse em presença corporal, com seu dente faltando em seu maxilar inferior e seu lábio superior torcido para dentro, e um assobio em sua fala e uma aparência jovial em volta de sua face mirrada, e um olhar assustado no olho. O livro sozinho não ajudaria você a isso. (*Scotsman* 21 Dez 1868 apud COLLINS, 1971, p. 181, tradução nossa).¹⁸⁵

Certas descrições das figuras interpretadas por Dickens geralmente não distinguem seu efetivo procedimento corporal, empregado por ele na composição das personagens, e a impressão que esse procedimento causava na imaginação do espectador, o qual completava as personagens imaginativamente. Nem sempre é fácil saber quais características eram encenadas fisicamente no corpo de Dickens e quais residiam apenas na imaginação do espectador.

Pelas descrições acima, pode-se entender que, na interpretação de Bob Cratchit, Dickens se curvava sobre a mesa, com uma expressão ao mesmo tempo alegre e assustada, e que ele mudava a forma do lábio, acrescentando um assobio em sua fala – o que, por certo,

¹⁸² “[...] what creatures were those who, one by one—sometimes, it almost seemed, two or three of them together—appeared and disappeared upon the platform, at the Reader's own good-will and pleasure!” (KENT, 2007, p. 20-21).

¹⁸³ “Kate Field remarks that when he did the miser's clerk he simply took off his own head and put on Bob's.” (AMERONGEN, 1969, p. 41).

¹⁸⁴ “When Mr. Dickens throws himself into Bob Cratchit, leaning over the elbow-rest upon the reading-table,... he gives an instantaneous impression of the poor, feeble, struggling clerk [...].” (*The Critic* Sept 4 1858, p 537 apud COLLINS, 1971, p. 181).

¹⁸⁵ “No one but the author could thoroughly picture Bob Cratchit until he saw him in bodily presence, with his teeth missing from his lower jaw and his under lip drawn in, and a whistle in his speech and a cheery look about his wizened face, and a scared look in the eye. The book alone would not help you to that.” (*Scotsman* Dec 21 1868 apud COLLINS, p. 181).

levou o jornalista do *Scotsman* a visualizar, em imaginação, o “dente faltando em seu maxilar inferior.”

Também Kate Field se refere ao cecear da voz de Cratchit, notando o modo hesitante e assustado com que Dickens interpretava a frase “Se for conveniente, senhor” (DICKENS, 1971, p. 17, tradução nossa),¹⁸⁶ com a qual o escriturário respondia ao patrão se, amanhã, iria querer o dia inteiro de folga:

“Se isso – se isso – for conveniente, Senhor.” Umas poucas palavras, mas elas revelam Bob Cratchit em... roupas bastante surradas, com uma voz branda, assustada, ceceante, tão fraca que você pode ver através dela. (FIELD apud COLLINS, 1971, p. 181, tradução nossa).¹⁸⁷

Charles Kent (2007, p. 21, tradução nossa) descreve que essa resposta de Bob era dita “na mais fraca e mais branda das vozes assustadas”¹⁸⁸ Ainda, Philip Collins (1971, p. 181) acrescenta que muitos críticos observaram, na fala de Cratchit, o “sotaque de um Londrino”.

Quanto às outras personagens, um crítico do jornal *Cambridge Independent Press*, ao mencionar que Dickens dava “a cada personagem uma voz diferente, um estilo diferente, um rosto diferente”, informa que, além do “resmungo zangado” de Scrooge e do “lamento subjugado” de Bob Cratchit, havia

[...] os tons musicais da Sra. Cratchit, o “agudo infantil” de Tiny Tim, o amável “Feliz Natal, Tio – Deus o abençoe!” de Fred, seu sobrinho; as notas sepulcrais de Marley, o fantasma do sócio de Scrooge; e as frias, altivas vozes dos espíritos do Passado, do Presente, e do Futuro. (*Cambridge Independent Press* 17 Out 1859 apud COLLINS, 1971, p. xix, tradução nossa).¹⁸⁹

Interessante notar que Dickens afinava a voz ao interpretar Tiny Tim, o filho aleijado de Bob Cratchit, dando-lhe um “agudo infantil”. Por outro lado, Collins (1971, p. xix) informa que muitos críticos concordavam com a opinião de Kate Field, segundo a qual o único ponto das Leituras que poderia ser melhor era a interpretação dos Fantasmas, que eram “talvez monótonos demais [...]”.

Outro crítico julgava necessário, nos fantasmas, “um pouco mais dos odores e sons sulfúricos e sepulcrais” – embora, como muitas vezes acontecia com as críticas negativas a Dickens, terminava por reconhecer que, do mesmo modo que somente Charles Dickens

¹⁸⁶ “If quite convenient, sir.” (DICKENS, 1971, p. 17).

¹⁸⁷ “‘If it’s – if it’s – quite convenient, Sir.’ A few words, but they denote Bob Cratchit in... well-darned, threadbare clothes, with a mild, frightened, lisping voice, so thin that you can see through it!” (Field, p. 30 apud COLLINS, 1971, p. 181).

¹⁸⁸ “The Reader replied in the thinnest and meekest of frightened voices [...]” (KENT, 2007, p. 21).

¹⁸⁹ “[...] he gave to every character a different voice, a different style, a different *face*. There was the sulky growls of Scrooge, the subdued whine of his clerk Cratchit, the musical tones of Mrs. Cratchit, the “childish treble” of Tiny Tim, the hearty “Merry Christmas, Uncle – God save you!” of Fred, his nephew; the sepulchral notes of Marley, the ghost of Scrooge’s partner; and the cold, haughty voices of the spirits of the Past, the Present, and the Future.” (*Cambridge Independent Press* Oct 17 1859 apud COLLINS, 1971, p. xix).

poderia ter escrito sua série de livros de Natal, “somente ele poderia os ler do modo como eles mereciam serem lidos.” (*Chester Chronicle* 21 Ago 1858 apud COLLINS, 1971, p. xix, tradução nossa).¹⁹⁰

Charles Kent (2007, p. 20, tradução nossa) salienta que o cuidado de Dickens com a caracterização não se restringia às personagens principais. O mesmo cuidado artístico se aplicava até à “última dentre as menores personagens”, enchendo, assim, “brechas incidentais no plano de fundo.”

Por exemplo, Kent (2007, p. 20, tradução nossa) cita o “gordo com um queixo monstruoso”, que, na Estrofe Quatro, conversa com outros cavalheiros na rua. Embora essa personagem “tivesse apenas que abrir seus lábios uma ou duas vezes”, por um instante, ainda assim sua individualidade de tal modo se realizava nesse instante que “ele vive desde então na lembrança dos ouvintes.” Quando alguém lhe perguntava sobre qual havia sido a causa da morte do homem de quem estavam falando, o homem gordo do queixo monstruoso respondia, com um bocejo: “Deus sabe!”. Nesse momento, escreve Kent, ele aparecia diante do público, “tão real quanto a vida”, tão egoísta, e tão substancial.

Outras personagens menores mencionadas por Kent como tendo relativamente o mesmo grau de individualidade característica são: Joe, da loja de coisas usadas; Topper, que aparece na festa na casa do sobrinho de Scrooge; e o Mestre-Escola do pequeno Scrooge.

Por fim, além das personagens, também o narrador era interpretado por meio de recursos vocais, corporais e pelo uso de objetos cênicos. A abertura da Estrofe Um, por exemplo, informando que Marley estava morto, era lida com uma inflexão ao mesmo tempo séria e cômica. (KENT, 2007, p. 13). Segundo Kent (2007, p. 20), criava-se um senso de animação pela própria maneira com a qual Dickens começava suas histórias, o que era “especialmente notável” no caso de *A Christmas Carol*.

As sentenças de abertura eram sempre dadas naqueles tons alegres, contentes, indicativos de uma dupla satisfação da parte de um narrador – isto é, seu próprio divertimento com a narrativa que ele está para relatar, e sua antecipação do divertimento daqueles que estão dando a ele sua atenção. Ocasionalmente, pelo menos durante os últimos anos, sua voz era rouca bem no começo, mas conforme ele se aquecia com o seu trabalho, [...], qualquer coisa desse tipo desaparecia quase que ao primeiro virar da folha. As geniais inflexões da voz, elevando-se curiosamente, naqueles primeiros momentos da

¹⁹⁰ “[...] ‘a very minor theatre-ghost,’ needing ‘a little more of the sulphury and sepulchral odour and sound,’ wrote another reviewer, who nevertheless concluded that, ‘as only Charles Dickens could have written these novelets [the Christmas Books], he only could read them as they deserved to be read.’” (*Chester Chronicle* Aug 21 1858 apud COLLINS, 1971, p. xix).

Leitura, ao final de cada sentença, simplesmente não havia como resistir. (KENT, 2007, p. 20, tradução nossa).¹⁹¹

A voz ajudava a criar a atmosfera para os episódios da narrativa. Por exemplo, como vimos no capítulo passado ao observar as rubricas do texto, Dickens usava um “tom de mistério” ao narrar as atividades de Scrooge após fechar o escritório. Mas, além do acento geral que contribuía com a narrativa, há exemplos de como Dickens interpretava passagens específicas.

No início do livro, quando o narrador expõe que, de Marley, “Scrooge foi seu único testamenteiro, seu único administrador, seu único cessionário, seu único herdeiro universal, seu único amigo, {e} *seu* único carpidor.” (DICKENS, 1971, p. 2, tradução nossa)¹⁹² – Rowland Hill anotou que Dickens fazia uma “pausa em staccato antes da palavra *carpidor*.”¹⁹³ Pouco depois, na frase descritiva “Oh! Mas ele era um mão-fechada de pedra, *era* Scrooge!” (DICKENS, 1971, p. 3, tradução nossa)¹⁹⁴, Dickens prolongava o “Oh!” por alguns segundos, “uns três ou quatro talvez.” (HILL apud COLLINS, 1971, p. 178, tradução nossa).

Quase no fim da história, depois de passar uma dúzia de vezes pela porta de seu sobrinho, Scrooge toma coragem para subir e bater, sendo atendido por uma moça: “‘Seu patrão está em casa, minha querida?’ disse Scrooge para a moça. Boa moça! Muito.” (DICKENS, 1971, p. 160, tradução nossa).¹⁹⁵ Segundo Kent (2007, p. 21), Dickens acrescentava um estalo de lábios, como uma espécie de parêntesis para as palavras de Scrooge consigo mesmo, no final da citação.

Assim, por meio de pausas, por meio do ritmo conseguido pela duração de determinadas palavras, pronunciadas mais rápida ou mais lentamente que as demais, e mesmo por meio de ruídos, a voz surgia como um dos elementos principais na condução do texto.

¹⁹¹ “The opening sentences were always given in those cheery, comfortable tones, indicative of a double relish on the part of a narrator—to wit, his own enjoyment of the tale he is going to relate, and his anticipation of the enjoyment of it by those who are giving him their attention. Occasionally, at any rate during the last few years, his voice was husky just at the commencement, but as he warmed to his work, with him at all times a genuine labour of love, everything of that kind disappeared almost at the first turn of the leaf. The genial inflections of the voice, curiously rising, in those first moments of the Reading, at the end of every sentence, there was simply no resisting.” (KENT, 2007, p. 20).

¹⁹² “Scrooge was his sole executor, his sole administrator, his sole assign, his sole residuary legatee, his sole friend, {and} *his* sole mourner.” (DICKENS, 1971, p. 2).

¹⁹³ “Dickens made ‘a staccato pause after the word *mourner*’ (Hill)” (COLLINS, 1971, p. 178).

¹⁹⁴ “Oh! But he was a tight-fisted hand at the grindstone, *was* Scrooge!” (DICKENS, 1971, p. 3).

¹⁹⁵ “‘Is your master at home, my dear?’ said Scrooge to the girl. Nice girl! Very.” (DICKENS, 1971, p. 160).

Há também exemplos interessantes de como Charles Dickens usava os gestos para enriquecer as cenas narrativas. Paul Zumthor (1997, p. 205), partindo dos estudos de H. Jason, apresenta três definições de gesto, de acordo com a relação da gestualidade com a linguagem: *gesto redundante*, que completa a palavra; *gesto de precisão*, que dissipa ambiguidades da palavra; *gesto de substituição*, que “fornece ao espectador uma informação, denunciando o não dito.” Zumthor (1997, p. 206) cita, ainda, outro tipo importante, observado por H. Scheub: o de gestos que têm uma “função puramente rítmica, correlatos à musicalidade da performance, e não diretamente à linguagem.”

Já mencionamos que, segundo o registro de Rowland Hill, Dickens terminava com uma grande pancada na mesa a seguinte fala de Scrooge: “[...] cada idiota que anda por aí com um ‘Feliz Natal’ nos lábios, deveria ser fervido com seu próprio pudim, e enterrado com uma estaca de azevinho atravessada no coração. Ele deveria!” (DICKENS, 1971, p. 8, tradução nossa).¹⁹⁶ Esse nos parece um caso de gesto redundante, que reforçava o sentido do que era dito.

Por outro lado, quando Dickens se curvava sobre a mesa para interpretar Bob Cratchit, tal gesto acrescentava significados que iam além das palavras, trazendo ao espectador a atitude humilde e submissa do escriturário diante do patrão. O mesmo acontecia quando, ao descrever o Fantasma de Marley, o corpo de Dickens representava a reação de Scrooge, pelo gesto de morder os dedos. Esse gesto revelava o pavor de Scrooge ao ver o fantasma. Ambos os casos, portanto, classificam-se como gestos de substituição.

Na descrição do baile no armazém de Fezziwig, cuja representação era muito admirada, os gestos visivelmente ilustravam a narrativa, pois, segundo Kate Field (apud COLLINS, 1971, p. 190, tradução nossa), a dança se tornava vívida por meio da “inimitável ação” das mãos de Dickens. “Elas realmente representavam sobre a mesa, como se esta fosse o piso do salão de Fezziwig, e cada dedo fosse uma perna pertencente a alguém da família de Fezziwig.”¹⁹⁷

No mesmo episódio, no momento em que o narrador diz que “Fezziwig ‘cortou’ – cortou tão primorosamente, que ele pareceu piscar com suas pernas [...]” (DICKENS, 1971, p. 62, tradução nossa)¹⁹⁸ – referindo-se àquele passo em que o dançarino salta e, enquanto está no ar, passa um pé na frente do outro com rapidez (SLATER, 2003, p. 278) – nesse momento,

¹⁹⁶ “[...] every idiot who goes about with ‘Merry Christmas’ on his lips, should be boiled with his own pudding, and buried with a stake of holly through his heart. He should!” (DICKENS, 1971, p. 8).

¹⁹⁷ “The dance became vivid through ‘the inimitable action of his hands. They actually perform upon the table, as if it were the floor of Fezziwig’s room, and every finger were a leg belonging to one of the Fezziwig family.’ (Field, p 31)” (COLLINS, 1971, p. 190).

¹⁹⁸ “[...] Fezziwig ‘cut’ – cut so deftly, that he appeared to wink with his legs [...]” (DICKENS, 1971, p. 62).

Dickens dava um “olhar expressivo e um aceno da faca de papel que ele segurava em sua mão.”, conforme notou o jornal *Huddersfield Chronicle*, que conclui: “É por tais meios que ele dá um ponto e um acabamento dramático à leitura” (*Huddersfield Chronicle* 11 Set 1858 apud COLLINS, 1971, p. 190, tradução nossa).¹⁹⁹

Nas palavras de Amerongen (1969, p. 47, tradução nossa), Dickens acompanhava a frase “ele parecia piscar com suas pernas” com uma “espasmódica sacudida da cabeça e um giro da faca de papel.”²⁰⁰ Amerongen acrescenta que essa era apenas uma das muitas ocasiões em que Dickens “fazia seu público sentir o que ele não dizia, por meio de ‘ações’ apropriadas e sugestivas”.²⁰¹ Em conjunto, o movimento com a faca de cortar papel, o “olhar expressivo” e a sacudida da cabeça, além de exercerem uma função rítmica, também completavam o sentido das palavras, ilustrando o passo de dança de Fezziwig.

Portanto, percebemos que, com a mudança de suporte do texto literário para a Leitura Pública, Charles Dickens trouxe outras possibilidades para a recepção da obra, agregando novos sentidos ao texto, por meio dos recursos performáticos de voz, gesto e demais elementos cênicos.

3.5. As plateias de Charles Dickens

A performance abarca não apenas o corpo do intérprete, mas também a presença corporal dos espectadores. Seja conscientemente ou não, diz Paul Zumthor (2003, p. 93), o ouvinte contracena “com o executante ou intérprete que lhe comunica o texto.” Desse modo, fica estabelecida “uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte,” provocando, “num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois.”

Recordando o cantor ambulante ao qual assistia em sua adolescência, Zumthor (2000, p. 46) escreve que, pelos ritmos da melodia, da linguagem e do gesto, a canção implicava “as pulsações do corpo” do cantor e, igualmente, de todos que estavam em volta.

¹⁹⁹ “[...] Dickens gave ‘an expressive look and a wave of the paper-knife which he held in his hand. It is by such means that he gives a dramatic point and finish to the reading’ (*Huddersfield Chronicle* Sept 11 1858).” (COLLINS, 1971, p. 190).

²⁰⁰ “In the reading, *legs* is the last word, but he accompanied it with a spasmodic shake of the head and a twist of the paper-knife.” (AMERONGEN, 1969, p. 47).

²⁰¹ “This is only one of the many instances where the reader made his public feel what he did not say, by appropriate and suggestive ‘business’ [...]” (AMERONGEN, 1969, p. 47).

Jacó Guinsburg (2001, p. 10), a respeito do teatro, entende a relação do ator com o público como uma das mais importantes do espetáculo. “Fundada na presença física de ambos, emissor e destinatário, gera a especificidade da comunicação teatral,” que é a da informação que se dá no momento, ao vivo, “num comércio direto, corpóreo e sensível entre a veiculação e a captação.” Em consequência disso,

[...] a platéia, longe de ser receptora passiva, exerce, necessariamente, um efeito sobre o resultado do desempenho, realimentando-o de alguma maneira no ato de captação, segundo uma escala variável do que se chama participação – a qual depende naturalmente do tipo de envolvimento solicitado e da resposta que lhe é dada – e enriquecendo ou mesmo empobrecendo o produto cênico final e a própria linguagem em que é apresentado. (GUINSBURG, 2001, p. 10).

Dessa maneira, tanto o ator quanto a plateia são co-criadores “do teatro em ato”. (GUINSBURG, 2001, p. 11). O corpo do espectador está presente no espaço onde acontece a performance, sendo afetado pelos estímulos sensoriais daí resultantes. A tatildade de que fala Paul Zumthor está relacionada não somente ao contato entre o espectador e o intérprete, mas, ainda, do espectador com todos os outros espectadores que fazem parte da plateia.

A reação do público é um elemento importante para a constituição da performance. Tanto que a mesma representação, no palco, pode se tornar muito diferente, no conjunto da performance, dependendo da reação da plateia. Por exemplo, mesmo que uma piada, ou uma cena cômica, tenha sido interpretada com a mesma competência em duas ocasiões distintas, o efeito geral da performance será completamente diverso, caso o público tenha entendido e gargalhado na primeira ocasião e tenha ficado confuso e em silêncio na segunda.

Ainda que algum espectador na platéia esteja pensando em outra coisa, ele está presente ao espetáculo e isso conta obrigatoriamente na economia não só da recepção como, igualmente, da emissão da representação, ou seja, da criação incorporadora que está em processamento no tablado. É fato conhecido que sua presença influi na ação do intérprete e pode até perturbá-la, tanto em virtude de eventuais reações coletivas quanto de uma dinâmica particular que venha a desencadear-se entre o comediante e alguém da platéia. (GUINSBURG, 2001, p. 19).

Segundo Guinsburg (2001, p. 19), embora o grau de atividade da plateia possa variar, “a passividade total inexistente.” De maneira que Guinsburg (2001, p. 21, grifos do autor) considera equivocada a ideia que se tem do papel do espectador como puramente passivo, ideia que considera o público apenas como uma “presença passivamente à disposição do que a emissão cênica tem a lhe oferecer” – isto é, que deva apenas “*localizar-se* corporalmente em dado ponto do espaço onde o ‘teatro terá lugar’” e “*comportar-se*” de modo a “poder dar conta do compromisso operacional tacitamente assumido à entrada, que é o de pactuar, numa

postura de entrega, com a atualização de um jogo de faz-de-conta.” Contrariando essa ideia, Jacó Guinsburg entende que o papel do público é muito mais ativo:

[...] se o espectador não puser em andamento a sua aparelhagem não só de percepção e decodificação, mas de reatuação na cena de seu imaginário, com a animação de sua sensibilidade e a organização de sua consciência, isto é, se deixar de projetar, enformar e falar interiormente, se não se tornar locutor daquela linguagem, o diálogo constitutivo inexistirá para ele e a peça tampouco. Vale dizer que, no plano individual e, por seu intermédio e da relação intersubjetiva pela qual se estabelece o plano coletivo, o público também “interpreta” e o seu desempenho poderá ser de boa ou má qualidade, por sua vez. (GUINSBURG, 2001, p. 21).

Já percebemos, nas páginas anteriores, como a imaginação do público era fundamental para a caracterização e ambientação nas Leituras Públicas de Charles Dickens. Também tivemos oportunidade de observar o papel ativo do público tanto a partir da informação de Philip Collins de que “auditórios particularmente receptivos” estimulavam Dickens a criar improvisos e novos efeitos textuais e performáticos quanto a partir das palavras do próprio autor, a respeito de uma “audiência arrebatadora” que o fez criar grande número de “coisas novas” na Leitura de *A Christmas Carol*.

Dickens sabia como era importante, para suas performances, o papel que o público exercia. Um fato mencionado por Amerongen (1969, p. 54, tradução nossa) comprova isso: quando a Rainha o convidou para ler *A Christmas Carol* na Corte, Dickens pediu a ela para arranjar alguma audiência, pois ele julgava que uma plateia era “necessária para o efeito.” Na opinião de Amerongen, Dickens achava-se em sua melhor forma diante de grandes públicos, “preferivelmente diante de multidões sagazes, ávidas, sem sofisticação.”²⁰²

Por exemplo, ele deu uma “entusiasmada importância” para um encontro no *Mechanics’ Institution* de Liverpool, em 1844, “onde ele presidiu em um salão abarrotado por duas mil pessoas.” (AMERONGEN, 1969, p. 54, tradução nossa).²⁰³ Em 1863, depois de mudar o local das Leituras do *St. James Hall* para o *Hanover Square Room*, a fim de obter “efeitos mais refinados”, Dickens escreveu a Macready (31 de março) que ele sentia falta das galerias de assentos mais baratos, “com um certo mar estrondoso de resposta nelas.” (DICKENS apud AMERONGEN, 1869, p. 54, tradução nossa).²⁰⁴

Apontando este como um dos motivos para que a qualidade das Leituras variasse de noite para noite, Amerongen (1969, p. 48, tradução nossa) acredita que, como todo artista sensível, Charles Dickens dependia muito da simpatia da audiência para ter inspiração. Por

²⁰² “[...] preferably before quick, eager, unsophisticated crowds.” (AMERONGEN, 1969, p. 54).

²⁰³ “[...] where he took a chair in a hall crammed by two thousand persons.” (AMERONGEN, 1969, p. 54).

²⁰⁴ “[...] he missed his ‘dear old shilling galleries with a certain roaring sea of response in them.’” (DICKENS apud AMERONGEN, 1969, p. 54).

exemplo, depois de uma Leitura em Norwich, ele escreveu para Miss Hogarth (29 out.1861) reclamando de uma plateia que era “grosseira” e sem atrativos, e que “o grande lugar estava de algum modo aborrecido.”²⁰⁵

O interesse de Dickens por suas plateias, comenta Charles Kent (2007, p. 48, tradução nossa), era “algo encantador. Ele dificilmente era menos agudamente observador delas do que elas eram dele.”²⁰⁶ Kent revela que, através de um buraco na cortina do lado, ou através de uma fenda na tela sobre a plataforma, “ele mostraria a você o que nunca aborreceu a ele mesmo, isto é, o efeito do repentino mar de rostos iluminados ao ligar das luzes a gás, imediatamente antes do momento de sua própria aparição à mesa de leitura.”²⁰⁷

O modo como Dickens observava as plateias pode ser compreendido por meio de suas cartas, que frequentemente apresentam considerações sobre as características do público de cada cidade por que ele passou. Na primeira série de Leituras profissionais, em 1858, a plateia que mais o impressionou foi a da cidade de Exeter, sobre a qual escreveu:

Eu acho que eles foram a audiência mais agradável à qual eu já li; eu não acho que eu já tenha lido, em alguns aspectos, tão bem; e eu nunca vi nada parecido com a afeição pessoal que eles lançaram sobre mim ao final. Eu sempre lembrarei dela com prazer. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v.3, p. 224, tradução nossa).²⁰⁸

Em 28 de janeiro de 1862, Dickens (apud FORSTER, 2008, v.3, p. 268, tradução nossa) escreveu que, embora tivesse anteriormente classificado o público de Liverpool como “usualmente maçante”²⁰⁹, tal público o havia levado a fazer o seu melhor na noite anterior: “[...] eu nunca vi uma audiência como aquela – não, nem mesmo em Edinburgh!”²¹⁰

²⁰⁵ “[...] he complains to Miss Hogarth (29/10/’61) of an audience which was ‘not magnetic’ and ‘lumpish’ and that ‘the great, big place was out of sorts somehow.’” (AMERONGEN, 1969, p. 48).

²⁰⁶ “His interest in his audience, again, was something delightful. He was hardly less keenly observant of them than they of him.” (KENT, 2007, p. 48).

²⁰⁷ “Through a hole in the curtain at the side, or through a chink in the screen upon the platform, he would eagerly direct your attention to what never palled upon his own, namely, the effect of the suddenly brightened sea of faces on the turning up of the gas, immediately before the moment of his own appearance at the reading-desk.” (KENT, 2007, p. 48).

²⁰⁸ “I think they were the finest audience I ever read to; I don't think I ever read in some respects so well; and I never beheld anything like the personal affection which they poured out upon me at the end. I shall always look back upon it with pleasure.” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v.3, p. 224).

²⁰⁹ “[...] usually dull”. *Dull*, além de “maçante”, pode significar: “vagaroso, moroso, lerdo, fraco, frouxo, triste, melancólico, embotado, insensível, enfadonho, tedioso.” Fonte: < <http://michaelis.uol.com.br> > Acesso em: 23 nov. 2011.

²¹⁰ “[...] I never saw such an audience – no, not even in Edinburgh!” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 268).

Sobre a Leitura em Newcastle, durante a terceira turnê, Dickens observou uma interessante diferença entre o comportamento individual das pessoas e o seu comportamento enquanto público:

As leituras tiveram um efeito imenso nesse lugar, e é notável que apesar de as pessoas serem individualmente grosseiras, coletivamente elas são plateias surpreendentemente ternas e simpáticas; enquanto que sua percepção cômica está em um nível tão alto quanto o de Londres. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 315, tradução nossa)²¹¹

Perceba-se que Dickens avaliava as qualidades receptivas dos públicos de cada lugar, analisando o modo como cada um deles reagia às suas apresentações. Eram frequentes, em suas cartas, avaliações desse tipo. Em 7 de novembro de 1861, ele escreveu à sua cunhada que “[...] A audiência mais delicada que eu já vi em qualquer lugar provinciano, é Canterbury”. Em uma carta para a filha, ele contou que o público de Canterbury tinha uma “reação inteligente e agradável, como o toque de um bonito instrumento.” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 264, tradução nossa).²¹²

A John Forster, Dickens (apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 263, tradução nossa) escreveu, sobre a Leitura realizada em Brighton, na noite de 8 de novembro de 1861: “Noite passada eu tive uma plateia das mais encantadoras para *Copperfield*, com uma delicadeza de percepção que realmente fez o trabalho agradável.”

Na sequência da mesma carta, Dickens menciona sobre a reação da parte feminina do público, não só de Brighton, mas de modo geral, à personagem Dora, de *David Copperfield*, e termina com uma consideração sobre seu relacionamento com as plateias: “É muito bonito ver as garotas e mulheres em geral, no assunto de Dora; e em todo lugar eu tenho encontrado aquela peculiar relação pessoal entre minha audiência e eu mesmo, com a qual eu mais contava quando eu entrei nesse empreendimento.”²¹³

O modo como o comportamento do público podia afetar o comportamento do intérprete é perceptível na carta do dia 7 de novembro de 1861:

[...] mas a plateia com o maior senso de humor certamente é Dover. As pessoas nas primeiras filas deram o exemplo de como rir, no modo mais curiosamente sem reservas; e elas riram com divertimento realmente tão

²¹¹ "The readings have made an immense effect in this place, and it is remarkable that although the people are individually rough, collectively they are an unusually tender and sympathetic audience; while their comic perception is quite up to the high London standard." (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 315).

²¹² “[...] The most delicate audience I have seen in any provincial place, is Canterbury’ (‘an intelligent and delightful response in them,’ he wrote to his daughter, ‘like the touch of a beautiful instrument’) [...]” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 264).

²¹³ “[...] Last night I had the most charming audience for *Copperfield*, with a delicacy of perception that really made the work delightful. It is very pretty to see the girls and women generally, in the matter of Dora; and everywhere I have founded that peculiar personal relation between my audience and myself on which I counted most when I entered on this enterprise.” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 263).

sincero, quando Squeers leu as cartas dos garotos, que o contágio se estendeu a mim. Pois, ninguém poderia ouvi-las sem rir também... (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 264, tradução nossa).²¹⁴

Sobre a Leitura em Belfest, durante a primeira turnê, Dickens (apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 229, tradução nossa) confessou nunca ter visto homens chorando tão abertamente, sem disfarçar, como eles fizeram na Leitura de *Dombey*; e, quanto a *Boots* e *Mrs. Gamps*, “era uma só gargalhada comigo e com eles. Pois eles me fizeram rir tanto, que algumas vezes eu não podia recompor meu rosto para continuar.”²¹⁵

Do público de Harrogate, Dickens (apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 230, tradução nossa) observou as reações de dois espectadores específicos: na Leitura de *Little Dombey*, na qual se narra a morte do pequeno Paul, houve um cavalheiro que exibiu “a mais profunda tristeza. Depois de chorar um bom tanto sem esconder isso, ele cobriu seu rosto com ambas as mãos e o abaixou sobre as costas do assento diante dele, e realmente se agitou de emoção.” O homem não estava de luto, mas Dickens imaginou que ele devia ter perdido alguma criança no passado.²¹⁶ Já outro homem da plateia achou uma graça especial no Sr. Toots, personagem de *Dombey and Son*:

Havia um notável bom camarada também, de trinta ou por aí, que achou algo tão jocoso em Toots que ele não podia se recompor de maneira nenhuma, mas riu até se sentar enxugando seus olhos com um lenço; e toda vez que ele sentia que Toots estava vindo outra vez, ele começava a rir e enxugar seus olhos novamente; e quando Toots veio uma vez mais, ele deu um tipo de grito, como se aquilo fosse demais para ele. Isso foi excepcionalmente engraçado, e me fez rir bastante. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 230, tradução nossa).²¹⁷

Philip Collins (1971, p. xx, tradução nossa) observa que uma das grandes atrações das Leituras de Dickens era “o prazer da antecipação e do reconhecimento – audiências esperando que sua personagem favorita ‘entrasse’.” Apenas a mera menção a algumas das “criaturas

²¹⁴ “[...] but the audience with the greatest sense of humour certainly is Dover. The people in the stalls set the example of laughing, in the most curiously unreserved way; and they laughed with such really cordial enjoyment, when Squeers read the boys' letters, that the contagion extended to me. For, one couldn't hear them without laughing too. . . .” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 264).

²¹⁵ “He had never seen men ‘go in to cry so undisguisedly,’ as they did at the Belfast *Dombey* reading; and as to the *Boots* and *Mrs. Gamp* ‘it was just one roar with me and them. For they made me laugh so, that sometimes I could not compose my face to go on.’” (FORSTER, 2008, v. 3, p. 229, grifos do autor).

²¹⁶ “There was one gentleman at the *Little Dombey* yesterday morning” (he is still writing to his sister-in-law) “who exhibited—or rather concealed—the profoundest grief. After crying a good deal without hiding it, he covered his face with both his hands, and laid it down on the back of the seat before him, and really shook with emotion. He was not in mourning, but I supposed him to have lost some child in old time. . . .” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 230).

²¹⁷ “There was a remarkably good fellow too, of thirty or so, who found something so very ludicrous in Toots that he *could not* compose himself at all, but laughed until he sat wiping his eyes with his handkerchief; and whenever he felt Toots coming again, he began to laugh and wipe his eyes afresh; and when Toots came once more, he gave a kind of cry, as if it were too much for him. It was uncommonly droll, and made me laugh heartily.” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 230).

mais lendárias de Dickens” era causa de palmas e aplausos antes mesmo que “a personagem ‘aparecesse’ na leitura.”²¹⁸ Segundo Collins, entre as personagens mais populares de *A Christmas Carol*, estavam os Cratchits, Tiny Tim e, “é claro”, Scrooge. A esse respeito, Charles Dickens (apud FORSTER, 2008, p. 231) contou a Forster, em uma carta escrita no período de sua primeira turnê, que, de todas as plateias que ele já havia tido, a de York era a que possuía o melhor conhecimento das personagens.

Também Charles Kent percebeu essa característica da recepção das Leituras Públicas de Dickens, ou seja, o modo como o conhecimento prévio da história e do texto afetava o público, conhecimento esse que havia vindo por meio dos folhetins e dos livros. A plateia costumava

[...] ficar suspensa em uma expectativa ansiosa a cada inflexão da voz do autor-leitor, a cada relance de seus olhos, – as palavras que ele estava prestes a falar estando tão completamente bem lembradas pela maioria antes de sua elocução que, muitas vezes, a ondulação de um sorriso sobre mil faces simultaneamente antecipava a risada que um instante mais tarde saudava as próprias palavras quando elas eram articuladas. (KENT, 2007, p. 7, tradução nossa).²¹⁹

Especificamente quanto à Leitura de *A Christmas Carol*, Kent (2007, p. 20, tradução nossa) descreve que tanto as personagens quanto os incidentes eram saudados muito cordialmente – sendo os primeiros como velhos amigos e os segundos tão familiarmente conhecidos. “De tal maneira que muitas passagens eram, quase palavra por palavra, lembradas por aqueles que, não obstante, ouviam como se curiosos para descobrir o que poderia se seguir [...]”. Qualquer um deles – continua Kent –, poderia ter servido de ponto a Dickens, se, por um raro acaso, acontecesse de, apenas por um momento, ele errar o texto.²²⁰

Escrevendo sobre a última Leitura Pública de Charles Dickens, Kent (2007, p. 48) informa que cada personagem de *A Christmas Carol*, – Scrooge, Fezziwig, o Rabequista, Topper, todos os Cratchits, e mesmo o garotinho do final –, todos eram recebidos, por sua vez, com “mais do que aclamações”.

²¹⁸ “One of the great attractions of his readings was the pleasure of anticipation and recognition – audiences waiting for their favorite character to ‘enter’. The mere mention of some of Dickens’ more legendary creations caused clapping and cheering, indeed, before the character ‘appeared’ in the reading.” (COLLINS, 1971, p. xx).

²¹⁹ “Densely packed from floor to ceiling, these audiences were habitually wont to hang in breathless expectation upon every inflection of the author-reader’s voice, upon every glance of his eye,—the words he was about to speak being so thoroughly well remembered by the majority before their utterance that, often, the rippling of a smile over a thousand faces simultaneously anticipated the laughter which an instant afterwards greeted the words themselves when they were articulated.” (KENT, 2007, p. 7).

²²⁰ “Characters and incidents, brought before us anew in the Reading, were all so cordially welcomed,—the former being such old friends, the latter so familiarly within our knowledge! Insomuch that many passages were, almost word for word, remembered by those who, nevertheless, listened as if curious to learn what might follow, yet who could readily, any one of them, have prompted the Reader, that is the Author himself, supposing by some rare chance he had happened, just for one moment, to be at fault.” (KENT, 2007, p. 20).

Referências aos aplausos da plateia são frequentes. Kent (2007, p. 20) deixa saber que a entrada de Dickens no palco era sempre recebida com “aplausos retumbantes”, aos quais, entretanto, o autor nunca, de modo algum, agradecia. Às vezes acontecia de um “casal extraviado ou algo assim” estar ainda andando por entre as fileiras de assentos quando o autor já havia avançado e tomado seu lugar à mesa de leitura. Porém

[...] até que cada um deles estivesse calmamente instalado, lá ficava o Romancista, alegremente, pacientemente, olhando para a direita e para a esquerda, fazendo as marcações de sua companhia noturna, por assim dizer, com um ar da mais perfeita naturalidade e presença de espírito. (KENT, 2007, p. 20, tradução nossa).²²¹

Nessas ocasiões, aqueles que estavam para assistir pela primeira vez a uma Leitura de Dickens tinham uma oportunidade para se familiarizar com a figura do famoso escritor, de cujos livros já deviam ser íntimos há muitos anos, mas a quem, até aquele momento, não haviam tido a chance de ver frente a frente. (KENT, 2007, p. 20).

Embora apenas começasse a Leitura quando todos já estivessem acomodados e quietos, Dickens, em um pequeno discurso de abertura que ele geralmente dava durante o período das Leituras para caridade e nas primeiras Leituras profissionais, anunciava que faria um intervalo de cinco minutos e dizia que as pessoas da plateia poderiam rir ou chorar, se elas se sentissem inclinadas a isso, sem nenhum receio de o atrapalhar. (COLLINS, 1971, p. 177).²²²

A reação, no fim, repetia o entusiasmo do início. Na primeira Leitura de Dickens em Londres, por exemplo, se os aplausos com os quais o autor foi recebido imediatamente à sua entrada foram tão “sinceramente prolongados e sustentados, que ameaçaram adiar a Leitura indefinidamente”, Charles Kent (2007, p. 13, tradução nossa) conta que, após as duas horas e meia da mais compenetrada atenção, o público irrompeu, ao final, numa longa explosão de aplausos, misturados ao aceno de lenços e chapéus.

O próprio Dickens (apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 267, tradução nossa) chamou atenção para a Leitura de *David Copperfield* em Edinburgh, durante a Segunda Turnê, cujo sucesso foi “totalmente sem precedentes. Quatro grandes salvas de palmas e uma explosão de

²²¹ “[...] until every one of them had quietly settled down, there stood the Novelist, cheerfully, patiently, glancing to the right and to the left, taking the bearings of his night's company, as one might say, with an air of the most perfect ease and self-possession.” (KENT, 2007, p. 20).

²²² Apenas o começo desse discurso está escrito na primeira página do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*: “In the reading of the little book I am to have the pleasure of going through with you, I shall pause” [Na leitura do livrinho que eu estou prestes a ter o gosto de percorrer com vocês, eu farei um intervalo] (DICKENS, 1971, p. 1, tradução nossa).

vivas no final [...]”.²²³ Sobre a reação do público de Glasgow, onde ele leu “três noites e uma manhã” na primeira turnê, Dickens salientou:

Quanto ao efeito – eu gostaria que você pudesse vê-los depois da morte de Lílian no *Chimes*, ou quando Scrooge acordou no *Carol* e falou com o garoto de fora da janela. E ao final de *Dombey* ontem à tarde, na fria luz do dia, eles todos levantaram, depois de uma pequena pausa, amável e simples, e trovejaram e balançaram seus chapéus com entusiasmo e ternura tão surpreendentes que, pela primeira vez em toda minha carreira pública, eles completamente me derrubaram das pernas, e eu vi a totalidade das dezoito centenas deles rolando para um lado como se um choque vindo do exterior tivesse abalado o salão. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 234, tradução nossa).²²⁴

Portanto, por meio de relatos tanto de testemunhas quanto pela observação do próprio Charles Dickens, entendemos que as plateias de suas Leituras Públicas tinham uma participação razoavelmente ativa: elas saudavam não só o autor, mas também a aparição das personagens preferidas; aplaudiam; agitavam os chapéus e lenços; gargalhavam e choravam. Isso, de certo modo, entra em contradição com as considerações de Richard Sennett a respeito do comportamento em público no século XIX, as quais comentamos no primeiro capítulo.

A partir do esquadrinhamento de “imagens de identidade pública”, Sennett (1988, p. 161) mostra que, no século XIX, a “personalidade do domínio público criou um novo âmbito de discurso e de silêncio”, no qual “apenas um tipo especial de gente poderia continuar sendo ator em público.” Houve, assim, uma cisão na maneira como a personalidade se apresentava no âmbito público: o ator, ativo, de um lado; e o espectador, passivo, de outro. Isso foi resultado de uma separação entre a vida pública e a vida privada.

Nessa sociedade a caminho de se tornar íntima – na qual a personalidade era expressa para além do controle da vontade, o privado se sobrepunha ao público, a defesa contra a leitura pelos outros era a retenção do sentimento – o comportamento em público foi alterado em seus termos fundamentais. O silêncio em público se tornou o único modo pelo qual se poderia experimentar a vida pública, especialmente a vida nas ruas, sem se sentir esmagado. Em meados do século XIX, cresceu em Paris e Londres, e depois em outras capitais ocidentais, um padrão de comportamento diverso daquele conhecido em Londres e Paris um século antes [...] Cresceu a noção de que estranhos não tinham o direito de falar, de que todo homem possuía como um direito

²²³ “The success of *Copperfield* was perfectly unexampled. Four great rounds of applause with a burst of cheering at the end [...]”. (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 267, tradução nossa).

²²⁴ “As to the effect—I wish you could have seen them after Lilian died in the *Chimes*, or when Scrooge woke in the *Carol* and talked to the boy outside the window. And at the end of *Dombey* yesterday afternoon, in the cold light of day, they all got up, after a short pause, gentle and simple, and thundered and waved their hats with such astonishing heartiness and fondness that, for the first time in all my public career, they took me completely off my legs, and I saw the whole eighteen hundred of them reel to one side as if a shock from without had shaken the hall.” (DICKENS apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 234).

público um escudo invisível, um direito de ser deixado em paz. (SENNETT, 1988, p. 43).

“Os termos do espetáculo” também se tornaram “unilaterais”. (SENNETT, 1988, p. 159). Apenas os artistas deveriam expor-se à leitura de sua personalidade pelos outros. Não obstante ainda houvesse casos de pessoas que demonstravam emoção nos espetáculos, tal atitude passou a ser considerada desagradável. Pierre Véron (apud SENNETT, 1988, p. 255), em um guia de Paris, dos anos 1870, reclamava: “[...] bem aqui, no século XIX, ainda existem criaturas primitivas que são levadas à incontinência das lágrimas pela infelicidade de alguma heroína do palco nas mãos de um traidor.” Nos meados do século XIX, era obrigatório escarnecer de quem demonstrasse suas emoções num concerto ou numa peça de teatro. (SENNETT, 1988, p. 256).

Refrear as emoções no teatro passou a ser um traço distintivo para que as classes médias das platéias se separassem das classes operárias. Uma platéia “repeitável”, por volta de 1850, era uma platéia que podia controlar os seus sentimentos por meio do silêncio. A espontaneidade antiga era tida como “primitiva”. O ideal do Belo Brummell, de restrição na aparência corporal, estava sendo acoplado por uma nova idéia de ausência respeitável de barulho em público. (SENNETT, 1988, p. 256).

Se, na década de 1750, era normal o público responder com aplausos ou assovios a alguma passagem da peça, nos anos 1870, “o aplauso adquirira uma forma nova. Não se interrompia os atores no meio de uma cena, mas esperava-se até o final dela para aplaudir.” Assim, as pessoas deixaram de se expressar imediatamente após se sentirem tocadas pelo intérprete, fato que estava ligado ao “novo silêncio” no teatro e nas salas de concerto. (SENNETT, 1988, p. 256).

Mas essa foi uma mudança gradativa. Nos anos 1850, época em que Dickens iniciou sua carreira de Leituras Públicas, um espectador ainda poderia, sem receio, dizer algo a seu vizinho, caso tivesse “repentinamente se lembrado de algo a dizer.” Mas, por volta de 1870, ano da última Leitura de Dickens, “a platéia se policiava. Falar parecia então de mau gosto e rude. As luzes da sala foram baixadas para reforçar o silêncio e focalizar a atenção no palco. [...] O refreamento dos sentimentos numa sala escura e quieta era uma verdadeira disciplina.” (SENNETT, 1988, p. 256).

Uma explicação para as visíveis demonstrações emotivas das plateias de Charles Dickens pode estar em certa diferença de comportamento no público das províncias. “Nas casas provincianas da Inglaterra e da França, os espectadores tendiam a ser mais barulhentos do que em Londres ou em Paris, para desgosto das estrelas visitantes provenientes das capitais.” (SENNETT, 1988, p. 257).

Certamente, Dickens não era daqueles que se incomodavam com isso, o que se comprova pelo modo como ele descrevia, em suas cartas, as reações do público, e também pelo que seu próprio discurso inicial revelava, ao dizer que poderia rir ou chorar quem tivesse vontade para tal, sem receio de perturbá-lo.

Nas casas de espetáculo do interior, informa Sennett (1988, p. 257), não havia uma separação muito clara das classes médias e das classes trabalhadoras, que se misturavam na plateia. Por outro lado, “responder demonstrativamente em um teatro de Paris ou de Londres” era considerado como a típica “gafe do provinciano”. Todavia, os registros que acompanhamos mostram que não eram apenas as plateias das províncias que participavam ativamente dos espetáculos de Dickens, mas, igualmente, aquelas das capitais: Londres, Dublin, Edinburgh e Nova York.

Já vimos, no primeiro capítulo, que, segundo Forster e Kent, embora o público da literatura de Chales Dickens fosse constituído por todas as classes sociais, a maior parte era formada pela classe média. Quanto ao público das Leituras Públicas, John Forster (2008, v. 3, p. 393) conta que, para a compra de ingressos para as apresentações em Nova York, formaram-se duas filas que juntaram mais de 5.000 pessoas “de todas as classes.”

Apesar dessa variedade, a grande disputa que havia pelos ingressos das Leituras indica que o público geral devia ser, no mínimo, razoavelmente rico – devendo haver poucas excessões. De tal modo era a demanda que, não raro, nas cartas de Dickens e nos registros de Forster e Kent, há referências às centenas de pessoas que tinham que ser mandadas embora por falta de espaço. Em Nova York, escreveu Dickens (apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 392), todos os ingressos foram vendidos pelo mais alto preço. Além disso, o autor algumas vezes reclama dos especuladores, que compravam muitos ingressos para, depois, revendê-los por “preços grandemente aumentados”, conseguindo, com isso, “altos lucros”. Essa prática tornava ainda mais difícil o acesso de quem não podia pagar muito.

A contradição entre o comportamento comum às plateias dos espetáculos europeus do século XIX, que prezavam pelo silêncio e pelo controle das emoções, e o comportamento efetivo do público das Leituras de Charles Dickens, que, de acordo com os registros, aplaudiam, choravam e gargalhavam, essa contradição talvez possa ser entendida a partir de um pensamento que apresentamos no primeiro capítulo, tentando entender outra contradição semelhante.

Embora esteja exposto no estudo de Richard Sennett que os espetáculos do século XIX causavam apenas um entusiasmo efêmero, que não durava muito, as Leituras Públicas de

Charles Dickens, ao contrário, causaram forte interesse ao longo de quase dezessete anos – a contar desde as primeiras Leituras para caridade.

Se o interesse efêmero pelos espetáculos e o comportamento contido e passivo, que buscava esconder as emoções, foram derivados da separação entre a vida pública e a vida privada, sendo que somente nesta última seria permitido expor os sentimentos, a reação ativa do público de Charles Dickens talvez estivesse ligada ao fato de que ele, de certo modo, estava presente também na vida privada das pessoas, por meio dos livros e dos folhetins.

Não é apenas uma vez que Dickens conta sobre alguém que o abordou na rua, durante suas turnês, agradecendo-lhe por “encher minha casa de muitos amigos”. Em todo lugar, ele era recebido pela “maior afeição e respeito pessoal”. (FORSTER, 2008, v. 3 p. 224). Um dos jornais de Nova York (apud FORSTER, 2008, v. 3, p. 388, tradução nossa) afirmou: “Mesmo na Inglaterra ele é menos conhecido do que aqui; e dos milhões que aqui guardam cada palavra que ele escreveu, há dezenas de milhares que fariam um grande sacrifício para ver e ouvir o homem que tem feito felizes tantas e tantas horas.”²²⁵

Tal sensação de proximidade e intimidade, trazida pela convivência semanal com as histórias contadas pelo autor, seria a explicação porque, diante de Dickens, as pessoas esqueciam as reservas e a passividade, demonstrando suas emoções e participando mais ativamente das Leituras Públicas.

Existem ainda outros aspectos que faziam parte da recepção das performances de Charles Dickens, os quais, todavia, devido ao espaço que se escasseia e ao tempo que se esvai, não poderemos comentar aqui senão rapidamente: aspectos como o horário dos espetáculos, que podiam ser de manhã, à tarde ou à noite; o tempo atmosférico, que por vezes possibilitava uma “fria luz do dia” e, em outras, cobria o lugar com uma tempestade; a época do ano, destacando-se o fato de que as histórias natalinas eram muitas vezes apresentadas em datas próximas ao Natal; e o espaço onde as performances aconteciam, que variava dos auditórios pequenos e apertados aos grandes e monumentais, acontecendo mesmo de, em Brooklyn, Dickens ter lido em uma igreja, por ser este o único dos prédios disponíveis que era grande o suficiente (AMERONGEN, 1969, p. 37).

Igualmente digno de se notar é que houve ocasiões nas quais Dickens se apresentou a plateias com certas peculiaridades, tais como a Leitura na embaixada da Inglaterra em Paris,

²²⁵ “‘Even in England,’ said one of the New York journals, ‘Dickens is less known than here; and of the millions here who treasure every word he has written, there are tens of thousands who would make a large sacrifice to see and hear the man who has made happy so many hours.’” (FORSTER, 2008, v. 3, p. 388).

que teve boa parte de espectadores franceses, muitos dos quais possivelmente não entendiam inglês (KENT, 2007, p. 15); a Leitura aos membros e contribuintes do Instituto Filosófico de Edinburgh (KENT, 2007, p. 13); e o público formado, a pedido de Dickens, unicamente por operários, na ocasião de sua terceira Leitura Pública, em 30 de dezembro de 1853.

A recepção das Leituras Públicas de Charles Dickens envolvia todos os elementos sensoriais que se relacionam à presença de um corpo em determinado espaço. Os espectadores eram afetados pela visualidade, audibilidade e tatilidade do corpo do intérprete e de seus adereços, figurino e cenário. Além disso, eram afetados pela relação de proximidade que mantinham uns com os outros.

A mudança de suporte proporcionou ao autor uma oportunidade para aliar o texto de *A Christmas Carol* às possibilidades da oralidade e da gestualidade. Conforme certos críticos notaram, a encenação trouxe outros significados ao texto, ressaltando, ademais, determinados aspectos da história, como o senso de humor de Scrooge, por exemplo.

Por outro lado, tanto os improvisos exigidos por falhas de memória quanto os improvisos propositais também trouxeram variações ao texto de *A Christmas Carol*, de maneira que a recitação feita de memória, assim alida ao improviso, dava fluidez ao texto, imbuindo de naturalidade espontânea a transposição do texto escrito para a expressão oral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De 1853 a 1870, as Leituras Públicas de Charles Dickens foram vistas por milhares de espectadores. Auditórios que chegavam a mais de duas mil pessoas acompanhavam o autor na leitura de obras que já haviam sido publicadas em livros e jornais. Nos intervalos entre um romance e outro, ele partia em turnê, interpretando textos cuidadosamente preparados para a apresentação oral. Na Inglaterra, na Irlanda e na Escócia, seja nas capitais, seja nas províncias, Dickens era recebido calorosamente, encontrando multidões animadas para vê-lo em ação, no palco. Em 1867, após receber vários convites, ele atravessou o oceano para se apresentar também nos Estados Unidos.

Tamanho foi o sucesso que, ao relembrar, em sua *Autobiografia*, a performance a que assistira em Nova York, Mark Twain julgou ter sido Charles Dickens o primeiro autor a levar sua obra aos leitores por meio de Leituras Públicas. Na verdade, vimos que as Leituras Públicas já existiam desde a Grécia Antiga, tendo ressurgido na Idade Média e continuado comum até o século XIX. O historiador grego Heródoto; o romano Plínio, o Jovem; e o inglês Chaucer; foram alguns dos autores que apresentaram oralmente seus escritos.

Antes do desenvolvimento da imprensa, devido à dificuldade de se conseguir os livros, e, ainda, por causa do alto índice de analfabetismo, o contato do público com a literatura vinha principalmente por meio da leitura ouvida, não só aquelas feitas pelos próprios autores, mas também as que eram feitas por intérpretes especializados nesse tipo de apresentação.

Contudo, pode-se dizer que o sistema literário do qual Dickens fazia parte conferiu às suas Leituras Públicas um sentido diferente daquelas dos autores dos séculos passados. Foi a fim de se fazer conhecido nas principais cidades gregas sem precisar se deslocar até elas que Heródoto leu suas obras nos Jogos Olímpicos. Em Roma, também Plínio entendia a leitura em público como uma forma de se fazer conhecido e de se conseguir leitores.

Mas Dickens era já um autor famoso quando começou a apresentar suas Leituras Públicas. Embora suas aparições no palco tenham levado a um aumento das vendas dos livros e tenham mantido seu nome sempre em destaque, a publicidade não parece ter sido sua motivação principal. Investigando quais teriam sido as razões que levaram o autor às Leituras Públicas, percebemos que um dos motivos mais fortes foi o seu gosto pelos palcos. Esse gosto está comprovado no fato de que ele participou de inúmeras peças teatrais amadoras, tanto no âmbito familiar como no âmbito público. Outra razão, segundo suas próprias palavras

esclareceram, foi a vontade de entrar em contado direto com os leitores e de trazer, por meio da união do texto com os elementos performáticos, novos significados para suas obras.

Todavia não se pode negar que o aspecto financeiro também tenha sido um fator importante. Percebendo o interesse do público, sempre ávido por assistir às suas performances, Dickens viu nisso uma oportunidade para aumentar a renda, decidindo-se por agregar as Leituras aos seus afazeres profissionais.

Certas particularidades do século XIX permitiram que o alcance das Leituras de Dickens e seu respectivo sucesso financeiro fossem muito maiores do que seria possível para os autores dos séculos passados. Na época, havia um processo de aumento do público leitor, que era favorecido, na Inglaterra, por iniciativas no sentido de alfabetizar a população e pelo desenvolvimento dos meios editoriais e de transporte.

No contexto da Revolução Industrial, a produção em grande escala no mercado editorial possibilitou que os preços dos livros se tornassem mais acessíveis e o advento do transporte a vapor ampliou sua circulação. Outro fator importante, que tanto barateou o acesso à literatura quanto aumentou a fama dos escritores, foi o folhetim, isto é, a publicação seriada dos romances, que saíam periodicamente em revistas e jornais. Assim, os leitores passaram a acompanhar o desenvolvimento da história durante muito tempo, familiarizando-se com as personagens e aguardando ansiosamente os acontecimentos dos próximos capítulos do romance, que era construído na medida em que ia sendo publicado. A reação do público, muitas vezes expressada por meio de cartas com sugestões aos folhetinistas, passou a ser levada em conta, determinando os rumos que o enredo tomava. Isso fez com que os autores se aproximassem do público leitor, além de aumentar a curiosidade em torno da figura pessoal dos escritores.

Desse modo, um romancista que decidisse apresentar suas histórias por meio de espetáculos de Leituras Públicas encontraria, em todos os lugares a que seus folhetins tivessem chegado, espectadores ansiosos para vê-lo pessoalmente – e dispostos a pagar por isso. Dickens teve a vantagem de possuir uma razoável experiência teatral, adquirida nas peças amadoras de que havia participado, que lhe proporcionou os conhecimentos necessários para adequar seus escritos àquele suporte, de modo a dar um caráter profissional aos espetáculos e a manter por muito tempo o interesse do público.

Charles Dickens preparava as Leituras por meio de anotações manuscritas em volumes arranjados especialmente para a adaptação do texto. Ademais, os manuscritos serviam como roteiro para a apresentação, tanto nos ensaios quanto nas performances. Observamos o fac-símile do Roteiro de Leitura de *A Christmas Carol*, procurando entender o seu processo de

adaptação. Esse processo esteve aberto durante toda a carreira de Dickens, pois o autor buscava sempre melhorar suas apresentações. Além disso, a partir do mesmo Roteiro, ele poderia adequar o conteúdo de acordo com o tempo disponível para determinada performance, de modo que, por exemplo, a Leitura de *A Christmas Carol* poderia durar, em um dia, praticamente a metade do que havia durado no dia anterior. Portanto, a novela teve, na verdade, muitas versões de Leitura.

Dickens fez cortes no texto por meio de riscos a tinta ou a lápis. Depois, quando passou a cancelar muitas páginas seguidas, ele o fez grudando essas páginas com cera ou com selos postais, a fim de dar agilidade ao ato de folhear o livro durante a Leitura. Às margens do manuscrito, o autor escreveu acréscimos ao texto e indicações cênicas. Estas últimas são de dois tipos: rubricas que tinham a finalidade de orientar o entendimento do manuscrito e rubricas que indicavam o modo de interpretação do texto.

Pelas margens do Roteiro, é ainda muito frequente um sinal que, segundo Philip Collins, indicava os cortes do texto.²²⁶ Collins, porém, não explica qual era sua função exata. A esse respeito, julgamos mais provável que este signo tenha sido usado no processo de adaptação da obra. Imaginamos que, trabalhando no texto, Dickens desenhava o sinal ao lado dos trechos que pretendia cancelar, mas sobre os quais tinha dúvidas. Depois que se decidia, ele confirmava os cortes com os riscos no próprio texto. Mas tanto essa quanto as outras conjecturas que sugerimos carecem de confirmação. Tais signos merecerão análise mais detida em estudos futuros.

Das rubricas que se destinavam a orientar o entendimento do manuscrito, há três que são constantes. Demonstramos que a rubrica “continua” (*run on*), a qual aparece próxima a trechos cancelados, alertava o Leitor Público de que, após determinado corte, ele deveria continuar lendo com o mesmo tom de voz. Segundo nos pareceu, a rubrica “por cima” (*over*) tinha o mesmo sentido, com a particularidade de aparecer ao lado de cortes maiores.

A anotação “*stet*” indicava o arrependimento de uma alteração feita anteriormente. Essa nota se encontra ao lado de muitos parágrafos e frases que foram riscados. Trechos que, em certo período, estiveram ausentes dos espetáculos poderiam voltar às Leituras em versões posteriores do texto. Visto que tais parágrafos já estariam rasurados a tinta, um modo encontrado por Dickens para desfazer as alterações foi escrever a nota “*stet*” ao lado das passagens que deveriam voltar a fazer parte do texto. Por conseguinte, a rubrica “*stet*” nos permite conhecer, pelo menos, dois estágios diferentes da performance. Porém não

²²⁶ Conferir figura 6, página 98.

descartamos a possibilidade de que alguns arrependimentos tenham surgido no próprio processo de adaptação, de modo que Dickens mudava de ideia antes de chegar a levar a alteração para o palco.

Ainda, lembrando que, dependendo do tempo disponível, Dickens poderia ler duas versões diferentes do texto a partir do mesmo Roteiro de Leitura, sendo que uma era mais curta que a outra, desenvolvemos a hipótese de que as passagens marcadas com “*stet*” talvez sejam aquelas que eram lidas na versão mais longa e omitidas na versão mais curta.

A seguir, examinamos as alterações da narrativa. O tempo de apresentação foi um dos principais parâmetros para a adaptação do texto. Para que a Leitura se mantivesse dentro de limites que não fossem por demais cansativos aos espectadores, fizeram-se necessários cortes no texto original. Dickens cancelou, em parte ou completamente, as descrições de ambientes e personagens, as digressões do narrador, além de alguns diálogos e episódios. Isso alterou a estrutura da novela. Observamos que a versão das Leituras Públicas passou a ser mais direta que a versão original e que, muitas vezes, diminuiu-se o suspense que antecedia determinadas cenas.

Philip Collins chamou a atenção para três tipos importantes de mudanças: Dickens procurou deixar o texto mais claro; omitiu as referências mais explícitas do narrador, nas quais a narrativa se apresentava em primeira pessoa ou se dirigia diretamente ao leitor; e aumentou sua dramaticidade, ao cancelar as frases narrativas que indicavam qual personagem estava falando, bem como o modo com que falavam. Essas frases tornaram-se desnecessárias, uma vez que, na performance, o autor passou a interpretar cada uma das personagens, em suas particularidades vocais e gestuais. Não obstante, notamos que as sentenças explicativas às vezes aparecem na primeira fala de algumas personagens, o que, conforme acreditamos, tinha a função de facilitar a identificação, de maneira que, após essa primeira fala, os espectadores saberiam relacionar aquela voz à respectiva personagem.

Alguns acréscimos e substituições de palavras foram necessários para manter a continuidade da narrativa após cortes de trechos cuja ausência tornava obscuro o texto remanescente. São o que chamamos de *alterações de continuidade*. Por outro lado, percebemos que há mudanças que não se relacionam diretamente com a mudança de suporte, mas que, na verdade, são alterações estilísticas que se basearam apenas no senso estético do autor, e não em uma necessidade de adequação ao palco. A elas demos o nome de *alterações de escritura*. Destacamos que essa liberdade no remanejamento da escritura é uma particularidade importante de uma adaptação que seja feita pelo próprio autor do texto original.

Investigando, a partir do conceito de Paul Zumthor, os índices de oralidade no texto, entendemos que, além dos índices perceptíveis na estruturação da obra adaptada, como o encurtamento dos capítulos e a tentativa de desfazer ambiguidades e deixar o sentido mais claro, há também indicações que apontam mais explicitamente para a interpretação vocal.

Nas margens do manuscrito, Dickens escreveu rubricas que lhe indicavam o modo como deveria interpretar certas passagens. Há rubricas que sugerem o tom da narrativa, de maneira que é possível se ter uma ideia da atmosfera imaginada pelo autor para alguns episódios; e há rubricas que se referem à interpretação das personagens, indicando seu tom de voz e sua expressão emocional. Além disso, em algumas frases, Dickens procurou trabalhar os aspectos rítmicos da interpretação, por meio da mudança de pontuação e de grifos que davam ênfase a certas palavras.

As Leituras Públicas deram a Charles Dickens uma oportunidade para aliar o texto de *A Christmas Carol* às possibilidades da oralidade e da gestualidade. A recepção de suas performances envolvia todos os elementos sensoriais que se relacionam à presença de um corpo em um dado espaço. O público era afetado pela visualidade, audibilidade e tatilidade do corpo do intérprete, do cenário, do figurino e dos adereços.

Vimos que o autor tinha a intenção de trazer novos significados às suas obras por meio das Leituras Públicas. Das novas possibilidades que surgiram com as performances, destaca-se o efeito cômico, que se tornou mais evidente, sobretudo na personagem Scrooge. Ainda, de acordo com Charles Kent, as personagens secundárias também foram realçadas.

Com base no conceito de *máscara encarnada*, segundo Jacó Guinsburg, entendemos que a interpretação de Dickens apresentava apenas parcialmente a encarnação dos papéis, em razão de serem todas as personagens representadas pelo mesmo intérprete. Outro motivo para isso foi não haver figurinos e acessórios que reforçassem a caracterização das personagens, representando suas roupas e objetos, nem cenários que representassem os ambientes da história. Na verdade, o cenário, o figurino e os acessórios realçavam apenas o caráter de “leitura” do espetáculo.

Porém, mesmo assim, não deixava de ser forte a ilusão. De acordo com os registros das testemunhas que consultamos, a história, de alguma forma, “acontecía” diante dos espectadores. Daí, concluímos que, apesar de Dickens ter reduzido as descrições, elas ainda continuaram tendo uma função importante.

Ligada a essa, outra conclusão a que chegamos foi a constatação de que, nas performances de Dickens, as personagens e os ambientes eram apresentados pelo intérprete por meio de uma interpretação que trabalhava de forma sugestiva, de maneira que os

espectadores completavam imaginativamente os aspectos visuais e auditivos da história, os quais eram representados apenas parcialmente. Assim, concluímos que a imaginação do público era um elemento fundamental para as Leituras.

A partir dessas considerações, percebemos que nas Leituras Públicas de Dickens havia uma tensão entre drama e narrativa, de modo que não é simples saber qual era o gênero dominante: de um lado, havia elementos direcionados à narrativa, os quais apontavam para o caráter de “leitura” do espetáculo, que se apresentava como uma história que depende de um contador de histórias, o qual, no caso, era um autor famoso que estava apresentando uma narrativa originalmente criada por ele para a publicação impressa; de outro lado, havia em certas ocasiões elementos que eram direcionados ao drama, destacando a presença dos acontecimentos mediante a representação da ação das personagens, representação que, embora parcial, era forte o suficiente para criar nos espectadores a ilusão de que estavam realmente diante das personagens.

O relato de Kate Field de uma cena de *A Christmas Carol*, segundo o qual Scrooge mordida os dedos nervosamente enquanto examinava o fantasma, sugeriu-nos a ideia de uma possível característica da interpretação de Dickens. A referida cena consiste na descrição do Fantasma de Marley, feita pelo narrador. O relato de Kate Field levou-nos a crer²²⁷ que, enquanto a voz de Dickens reproduzia as palavras do narrador, seu corpo seguia representando os gestos e expressões de Scrooge à vista da imagem que estava sendo descrita. Assim, existiria um efeito de simultaneidade na interpretação: o público, ao mesmo tempo em que visualizasse a reação de Scrooge, também visualizaria, imaginativamente, a figura do espírito. Conforme citamos, Charles Kent chegou a mencionar que, às vezes, dava a impressão de que havia duas ou três personagens ao mesmo tempo na plataforma. Em estudos posteriores, essa característica poderá ser mais bem investigada, de maneira a tentar descobrir se existem registros de que esse efeito de simultaneidade acontecia em outras cenas.

De acordo com as anotações de Rowland Hill, o conteúdo das performances de *A Christmas Carol* apresentava muitas variações que não estão marcadas no Roteiro de Leitura. Muitas dessas variações eram decorrentes do fato de que Dickens, a partir de determinado ponto de sua carreira, passou a recitar o texto de memória – apesar de ainda levar consigo o livro para o palco e de representar o ato da leitura. Entendemos que o autor estava consciente de que, a fim de manter a naturalidade e a espontaneidade da interpretação, ele não deveria ser dependente do texto do livro, nem se prender demasiadamente a ele.

²²⁷ Conferir detalhes sobre a citação de Kate Field e sobre nosso alerta a respeito de sua ambiguidade na nota de rodapé número 181, página 165.

Algumas das variações notadas por Hill alteravam apenas de leve a estrutura das frases. Julgamos que variações desse tipo surgiam inconscientemente, imaginando que Dickens, pelo menos algumas vezes, deveria se lembrar das frases antes em seu sentido geral do que exatamente palavra por palavra. Mas, além dos improvisos inconscientes, muitas vezes Dickens se via obrigado a improvisar para cobrir eventuais falhas de memória.

Por outro lado, também havia improvisações que eram feitas intencionalmente, como recurso artístico. Sugerimos que as peculiaridades vocais e emocionais de cada personagem levavam o intérprete a criar modificações em suas falas: por exemplo, quando Bob Cratchit repetia “nervosamente” certas palavras. Philip Collins informa que alguns desses improvisos eram depois agregados ao Roteiro de Leitura e que havia outras variações que, apesar de não estarem no manuscrito, eram geralmente usadas.

Por fim, voltamos a atenção para as plateias de Charles Dickens e constatamos que elas tinham uma participação ativa e emotiva nos espetáculos: os espectadores riam, choravam, aplaudiam o autor e saudavam a aparição das personagens favoritas. O estudo de Richard Sennett, segundo o qual o comportamento em público no século XIX era pautado pela passividade e pela tentativa de esconder as emoções, apresentou-nos uma contradição.

Tentamos compreender essa contradição e, dado que Sennett entenda que aquelas características do público do século XIX estavam ligadas ao fato de que, naquele século, houve uma separação entre a vida pública e a vida privada, sendo que apenas nesta última seria conveniente a exposição dos sentimentos, concluímos que o comportamento ativo e emotivo das plateias de Dickens provavelmente resultou daquela aproximação entre autores e leitores que havia surgido com o aparecimento do folhetim: de certa forma, Dickens também estava presente na vida privada de seus leitores, que o identificavam como aquele que toda semana lhes proporcionava algumas horas agradáveis de leitura.

Existem alguns caminhos investigativos que permitirão que essa pesquisa se amplie, num outro momento. Será bem-vinda uma análise mais detalhada e profunda dos estágios da adaptação de *A Christmas Carol*, que, baseada na crítica genética, procure distinguir as diferentes versões do texto, bem como acompanhar mais de perto as etapas do desenvolvimento da obra. Poderá trazer descobertas importantes a comparação entre o manuscrito da novela *A Christmas Carol* e o manuscrito de seu Roteiro de Leitura, que busque verificar se existem correspondências entre o processo de criação do texto original e o processo de adaptação para as Leituras Públicas. Visto que a Leitura de *A Christmas Carol* era, muitas vezes, apresentada em dupla com *The trial from Pickwick*, valerá fazer uma aproximação entre esses dois itens, a fim de entender como se dava sua relação no conjunto

do espetáculo. Ainda, conforme já apontamos, outros aspectos das performances poderão ser observados com mais atenção, como os diferentes horários em que aconteciam as Leituras; o tempo atmosférico; a época do ano; o espaço onde aconteciam os espetáculos.

Destacando o impacto das Leituras Públicas de seu amigo, Charles Kent afirmou que, mesmo depois, quando já haviam se tornado “coisas do passado”, a recordação daqueles espetáculos continuava influenciando uma fruição “mais ampla e mais profunda” dos próprios textos escritos nos quais eles haviam sido baseados. Embora não seja mais possível passar pela experiência de assistir às performances de Charles Dickens, tal impossibilidade não se aplica ao estudo sobre os aspectos históricos, literários e performáticos que dizem respeito àquelas apresentações. Uma pesquisa como essa continua sendo, e será sempre, uma abordagem importante para a compreensão da carreira artística do autor de *A Christmas Carol*.

REFERÊNCIAS

ANDREWS, Malcolm. **Charles Dickens and His Performing Selves: Dickens and the Public Readings**. Oxford: Oxford UP, 2006. Disponível em partes em: < <http://books.google.com.br/books?id=DJDs1OHSvb4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> > Acesso em: 02 jan. 2012.

AMERONGEN, J. B. Van. **The Actor in Dickens: a Study of the Histrionic and Dramatic Elements in the Novelist's Life and Works**. New York: Ayer Publishing, 1969. Disponível em partes em: < http://books.google.com.br/books?id=PPjc2wTPNaQC&hl=pt-BR&source=gbp_navlinks_s > Acesso em: 21 nov. 2010.

BÁEZ, Fernando. **História universal da destruição dos livros: das tábuas da Suméria à guerra do Iraque**. Título original: Historia universal de la destrucción de los libros. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: _____. **Crítica e verdade**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Aula nº 17. In.: ARIAS, Martín; HADIS, Martín (org.). **Curso de Literatura Inglesa**. Título Original: Borges Profesor – Curso de Literatura Inglesa en La Universidad de Buenos Aires. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 245-255.

CALDER, Angus. Charles Dickens. In: DICKENS, Charles. **Selected Short Fiction**. 21. ed. London: Penguin Books, 1985. p. 7-10.

CARLSON, Marvin. Nineteenth-Century England. In: _____. **Theories of the Theatre: a Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present**. Cornell University, 1993. Cap. 13, p. 219-239. Disponível em: < http://books.google.com/books?id=EowapmP_GS4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbp_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false > Acesso em: 17 ago. 2011.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Entrevista com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

_____. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Título original: Forms and meanings. Tradução de Maria Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.

COLLINS, Philip. Introduction. In: DICKENS, Charles. **A Christmas Carol: the Public Reading Version: a Facsimile of the Author's Prompt-copy**. New York: The New York Public Library, 1971. p. ix-xxvi.

_____. Notes. In: DICKENS, Charles. **A Christmas Carol: the Public Reading Version: A Facsimile of the Author's Prompt-copy**. New York: The New York Public Library, 1971. p. 171-206.

_____. (Ed.). **Charles Dickens: The Public Readings**. Oxford: Clarendon, 1975.

CURY, Waldir. **Breve histórico da taquigrafia**: fatos interessantes (e curiosos) na história da taquigrafia. [200?]. Disponível em:

<http://www.taquigrafia.emfoco.nom.br/historiadataquigrafia/breve_historico_para_o_site.pdf> Acesso em: 13 set. 2011.

DICKENS, Charles. **A Christmas Carol and other Christmas writings**. Introduction and notes by Michael Slater. London: Penguin Books, 2003.

_____. **A Christmas Carol** (fac-símile do manuscrito).

Disponível em: <<http://documents.nytimes.com/looking-over-the-shoulder-of-charles-dickens-the-man-who-wrote-of-a-christmas-carol#p=1>> Acesso em: 05 out. 2011.

_____. **A Christmas Carol**: by Charles Dickens: as Condensed by Himself, for His *Readings*. Boston: Ticknor and Fields, 1868. Disponível em:

<<http://gaslight.mtroyal.ca/carol.htm>> Acesso em: 09 ago. 2011.

_____. **A Christmas Carol: the Public Reading Version**: A Facsimile of the Author's Prompt-copy. New York: The New York Public Library, 1971.

_____. **Canção de Natal**. Título original: A Christmas Carol. Ilustrado por Quentin Blake. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996. 149 p.

_____. **Sikes and Nancy and other Public Readings**. Introduction by Philip Collins. New York: Oxford University Press, 1983.

_____. **The Pickwick Papers**. London: Penguin, 2003a.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. Título original: Paradoxe sur la comédien. Tradução e notas de J. Guinsburg. In: **Os pensadores**: vol. XXIII. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DOLBY, George. **Charles Dickens as I knew Him**: the Story of the Reading Tours in Great Britain and America (1866-1870). London: T. Fisher Unwin, 1885. 481 p. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/charlesdickensas00dolb>> Acesso em: 01 jan. 2012.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 176-224.

FIELD, Kate. **Pen Photographs of Charles Dickens's Readings**: Taken from Life: new and enlarged edition, with illustrations. Boston: James R Osgood and Company; late Ticknor & Fields, 1871. 152 p. Disponível em:

<<http://www.archive.org/details/penphotographsof01fiel>> Acesso em: 01 jan. 2012.

FITZ-GERALD, S. J Adair. **Dickens and the Drama:** Being an Account of Charles Dickens's Connection with the Stage and the Stage's Connection with Him. London: Chapman & Hall, 1910. 352 p. Disponível em:
< <http://www.archive.org/details/cu31924013473248> > Acesso em: 01 jan. 2012.

FITZSIMONS, Raymund. **Garish Lights:** the Public Reading Tours of Charles Dickens. New York: J. B. Lippincott, 1970.

_____. **The Charles Dickens Show:** an Account of his Public Readings 1858-1870. London: Geoffrey Bles, 1970.

FORSTER, John. **Life of Charles Dickens.** 3. v. The Project Gutenberg: 2008. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/25851/25851-h/25851-h.htm> > Acesso em: 10 jan. 2011.

GILLARD, Derek. Chapter 2: 1800-1860: Towards a State System of Education. In. _____. **Education in England:** a Brief History. 2011. Disponível em:
< www.educationengland.org.uk/history > Acesso em: 22 ago. 2011.

GUIDA, Fred. **A Christmas Carol and its Adaptations:** a Critical Examination of Dickens's Story and its Productions on Screen and Television. Jefferson, NC: McFarland, 2000.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena:** ensaios de teatro. Coleção Estudos. Perspectiva: São Paulo, 2001.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil** (sua história). Título Original: Books in Brazil. São Paulo: Edusp, 1985.

KENT, Charles. **Charles Dickens as a Reader.** The Project Gutenberg: 2007. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/21332/21332-h/21332-h.htm> > Acesso em: 03 jul. 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Título original: Stória e memoria. Tradução de Bernardo Leitão [et. al.] 3.ed. Campinas: Unicamp, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MALUF, Marina. **Ruídos da memória.** São Paulo: Siciliano, 1995. p. 27-89.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** Título original: A History of Reading. Tradução de Pedro Maia Soares. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 405 p.

MEYER, Marlyse. **Folhetim:** uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Título original: Dictionnaire Du Théâtre. Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 433 p.

PEMBERTON, T. Edgar. **Charles Dickens and the Stage:** a Record of his Connection with the Drama as Playwright, Actor and Critic. London: Redway, 1888. 260 p. Disponível em: < <http://www.archive.org/details/charlesdickensst00pembrich> > Acesso em: 01 jan. 2012.

PUGLIA, Daniel. Charles Dickens e Machado de Assis: prefácios aos leitores. FAPESP: São Paulo, 2005. In. **Caminhos do romance: Brasil – séculos XVIII e XIX** [online]. Disponível em: < <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br> > Acesso em: 04 abr. 2009.

_____. **Charles Dickens: um escritor no centro do capitalismo**. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-06112007-103719/> > Acesso em: 28 ago. 2010.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 1999.

RIBEIRO, Lêda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1986.

SALLES, Cecília de Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. Revisada. São Paulo: EDUC, 2008.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Curso de oratória e retórica**. 9. ed. São Paulo: LOGOS, 1962.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Título original: *Tiempo pasado*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. 129 p.

SCHOLLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Título original: *The Nature of Narrative*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. 234 p.

SERRA, Tania Rebelo Costa. Introdução crítica. In: _____. (org.) **Antologia do Romance-Folhetim Brasileiro**. Brasília: UNB, 1991, p. 19.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Título original: *Fall of Public Man*. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 417 p.

SLATER, Michael. Introduction and Notes. In: DICKENS, Charles. **A Christmas Carol and Other Christmas Writings**. London: Penguin Books, 2003.

TAMBLING, Jeremy. Introduction. In: DICKENS, Charles. **David Copperfield**. 4. ed. London: Penguin Books, 2004. p. XI-XLIII.

TOTONELLI, Valentina. **Da 72 a 124: Dickens, Sikes, Nancy**. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università degli Studi della Toscana. 2006-2007. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/2067/948> > Acesso em: 30 nov. 2011.

TWAIN, Mark. **Autobiografia**. Título original: The Autobiography of Mark Twain. Tradução de Neil R. da Silva. Coleção História e Vida, n. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

_____. Mark Twain in Washington. In. **Alta California**, February 5, 1868, San Francisco. Disponível em: < <http://www.twainquotes.com/18680205.html> > Acesso em: 11 jan. 2011.

YATES, Frances A. As três fontes latinas da arte clássica da memória. In: **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p. 17-46.

WALL, Stephen. A Dickens Chronology. In. DICKENS, Charles. **A Christmas Carol and other Christmas Writings**. London: Penguin Books, 2003. p. vii-x.

WATT, Ian. 2. O público leitor e o surgimento do romance. In. _____. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 34-54.

WHITROW, G.J. **O que é tempo?**: uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Título original: What is Time. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WOOLLCOTT, Alexander. **Mr. Dickens Goes to the Play**. New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1922. 239 p. Disponível em: < <http://www.archive.org/details/cu31924013473255> > Acesso em: 01 jan. 2012.

WORMALD, Mark. Introduction. In. DICKENS, Charles. **The Pickwick Papers**. London: Penguin, 2003. p. xi-xxix.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Título original: La lettre et la voix: de la “littérature” médiévale. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Título original: Écriture et nomadisme: entretiens et essais. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 192 p.

_____. Presença do corpo. In. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: HUCITEC, 1997, cap. 11.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Título original: Performance, réception, lecture. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

Endereços Eletrônicos

< <http://digitalgallery.nypl.org> > Acesso em: 10 set. 2011.

<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=1749787&word=dickens%20christmas%20carol&s=1¬word=&d=&c=&f=&k=0&lWord=&lField=&sScope=&sLevel=&sLabel=&snum=0&imgs=20 > Acesso em: 17 set. 2011.

< http://en.wikipedia.org/wiki/File:Charles_Dickens,_public_reading,_1867.jpg >
Acesso em: 18 fev. 2011.

< http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_A_Christmas_Carol_adaptations >
Acesso em: 03 jan. 2012

< http://home.earthlink.net/~bsabatini/Inimitable-Boz/charles_dickens_plays.html >
Acesso em: 10 ago. 2011.

< <http://michaelis.uol.com.br> > Acesso em: 23 nov. 2011.

< http://pt.wikipedia.org/wiki/Covent_Garden > Acesso em: 08 ago. 2011.

< <http://royalcityrag.wordpress.com/2010/12/03/coming-up-on-royal-city-rag-celebrate-the-season-part-1/> > Acesso em: 03 jan. 2012

< <http://www.davidhouston.net/page4.html> > Acesso em: 03 jan. 2012

< <http://www.dickensfellowship.org/dickensian> > Acesso em: 02 jan. 2012.

< <http://www.fromoldbooks.org/IllustratedLondonNews-Vol56/pages/301-Charles-Dickens-last-reading/710x831-q75.html> > Acesso em: 18 fev. 2011.

< <http://www.geralddickens.com/biography.htm> > Acesso em: 06 mar. 2012.

< <http://www.guardian.co.uk/news/2007/may/15/guardianobituaries.booksobituaries> >
Acesso em: 10 out. 2011.

< <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/professor-philip-collins-448487.html> >
Acesso em: 10 out. 2011.

< <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/CD-Biblio.html> > Acesso em: 31 dez. 2011.

< <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1551453/Professor-Philip-Collins.html> >
Acesso em: 10 out. 2011.

< <http://www.thefreedictionary.com/country> > Acesso em: 16 nov. 2011.

< <http://www.xmascarol.net/theplay.htm> > Acesso em: 03 jan. 2012

APÊNDICE A – LEGENDA PARA AS CITAÇÕES DO ROTEIRO DE LEITURA DE *A CHRISTMAS CAROL*

1 - {Entre chaves}: São os trechos que foram cancelados.

As chaves dentro de chaves indicam palavras que foram cortadas em um estágio inicial. Por exemplo:

{"You are fettered," {said Scrooge, trembling.} "Tell me why?"
"I wear the chain I forged in life," {replied the Ghost.} "I made it link by link,
and yard by yard; I girded it on of my own free will, and of my own free will I
wore it. Is its pattern strange to you?"}

Quer dizer que, num estágio inicial, Dickens cortou apenas as frases {said Scrooge, trembling} e {replied the Ghost}. Mais tarde, cancelou o restante.

2 - *Fonte caligráfica em negrito*: São os trechos manuscritos, acrescentados pelo autor.

3 - [*Entre colchetes*]: São as rubricas e anotações de margem.

4 - Sublinhados: São as palavras grifadas pelo autor no manuscrito. Muitas palavras aparecem com sublinhado duplo.