



O autor em cena: considerações a respeito das Leituras Públicas de Charles Dickens

The author in scene: considerations about Charles Dickens' Public Readings

Wilson Filho Ribeiro de Almeida¹

Resumo: Este artigo tem o objetivo de, a partir da ideia de *performance*, segundo Paul Zumthor, investigar alguns dos aspectos relativos à cena dos espetáculos de Leituras Públicas apresentados pelo autor inglês Charles Dickens, nos quais ele lia para o público adaptações de trechos de seus livros.

Palavras-chave: Charles Dickens – Leituras Públicas – performance – Paul Zumthor

Abstract: From Paul Zumthor's idea of *performance*, this article aims to investigate some of the aspects relatives to the scene of the Public Reading spectacles presented by the english author Charles Dickens, in which he read to the audience pieces adapted from his books.

Keywords: Charles Dickens – Public Readings – performance – Paul Zumthor

Introdução

O escritor inglês Charles Dickens (1812-1870) já era um autor de sucesso quando começou a apresentar espetáculos de Leituras Públicas de seus livros. O primeiro deles foi realizado em 1853, com o intuito de arrecadar fundos para caridade. Seguiram-se outras Leituras para eventos beneficentes, até que, cinco anos mais tarde, Dickens passou a se apresentar profissionalmente, numa carreira que durou doze anos.

Nessas apresentações, no palco, o autor lia para a plateia trechos de seus livros já publicados. Escolhia episódios dramáticos de seus 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, os dois mais populares sendo a novela *A Christmas Carol* e a cena do julgamento de *Pickwick Papers*. Tal repertório era adaptado para o palco de

¹ Aluno regular do curso de Mestrado em Teoria Literária do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Este artigo faz parte da pesquisa de dissertação, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes.

forma cuidadosa e 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, Charles Dickens se apresentou por volta de 470 vezes, dividindo-se sua carreira profissional em três turnês pelas capitais e províncias do Reino Unido e uma turnê nos Estados Unidos, que eram feitas nos períodos em que ele não estava trabalhando em seus romances. 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 leitura de despedida ocorreu em Londres no ano de 1870, pouco antes da morte do autor. (COLLINS, 1971, p. ix-xxiii e SLATER, 2003, p. xxvi).

Dickens é considerado o pioneiro desse tipo de espetáculo. Encorajados por seu êxito, muitos autores tentaram a carreira de leitor público, mas nenhum deles obteve 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. (Id. p. 240).

No entanto, vale lembrar que, enquanto Dickens é tido como o primeiro escritor de literatura impressa na Idade Moderna a se dedicar profissionalmente a leituras dramáticas de sua obra, a pesquisa de Paul Zumthor revela que, na Idade Média, além de cantores e recitadores, havia, também, os leitores públicos. Um autor, tendo acabado sua obra, fazia a leitura em voz alta, “diante de seu mandante ou na presença de um auditório escolhido”. 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).

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.” (Id. p. 62).

Mas no século XIX a literatura impressa ganhou um público maior que o público de literatura escrita da Idade Média, pois, no contexto da Revolução Industrial, o surgimento dos novos elementos tecnológicos de distribuição e comercialização encetou “um processo de melhorias na qualidade do papel, da impressão e da encadernação que, associadas ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução das ilustrações,” transformaram o livro em uma mercadoria extremamente atrativa (PUGLIA, 2005, p. 5).

Acrescente-se, ainda, o contínuo, embora lento, processo de alfabetização da população urbana. (Id. p. 4). Nessa época, o trabalho da leitura direta não seria mais motivo de vergonha, e, sim, de orgulho. Embora as camadas mais pobres dos trabalhadores, urbanos e rurais, não tivessem acesso imediato aos livros,

a formação de um público leitor amplo era incentivada pela publicação mensal de cerca de 32 páginas ao preço de 1 “shilling”. Pequenos clubes de leitura eram formados, o custo era dividido entre várias pessoas e

mesmo os não alfabetizados ouviam as leituras em voz alta. (Id. p. 5).

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 diverso da literatura oral, que toma seus materiais de uma tradição, a qual é, por sua vez, constantemente modificada pelos diversos intérpretes ao longo dos tempos. Em vista disso, a literatura oral tem seus aspectos de forma e conteúdo determinados pelo modo de transmissão: como, por exemplo, a construção por meio de fórmulas, que auxiliam a memória do intérprete, e a modificação da obra pelo improvisado. (SCHOLLES; KELLOG, 1977, p. 12-38).

Diversamente, os clubes de leitura transpunham para a fala obras originalmente criadas para o suporte impresso. Levava-se para a oralidade um texto 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.

Em primeiro lugar, em um clube de leitura, havia que se respeitar o texto, posto que o público pagava para “ler” determinado autor e não para ver o intérprete. Este, todavia, 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, consciente ou inconscientemente, 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 sua obra. As pessoas queriam conhecer o Sr. Pickwick, Sam Weller, Ebenezer Scrooge, todas as personagens, conforme o autor as imaginara. Se bem que foi, igualmente, o fato de o intérprete se tratar do próprio autor das obras o que lhe propiciou a liberdade para alterá-las, buscando uma melhor adequação ao

palco. Tratavam-se, portanto, de releituras das obras, anteriormente publicadas em letra de forma.

Charles Dickens em cena

Escrevendo como correspondente especial do jornal *Alta California*, de São Francisco, no início de 1868, Mark Twain publicou uma resenha sobre uma Leitura Pública de Charles Dickens, à qual ele assistira no Steinway Hall, de Nova York, cerca de uma semana antes, em Dezembro de 1867. A obra encenada havia sido *David Copperfield*, e essa foi a única Leitura de Dickens, então com cinquenta e cinco anos, presenciada por Twain, que, na época, contava trinta e dois. Por esse artigo do escritor americano, e, também, pelo comentário do mesmo episódio escrito, quarenta anos depois, em sua *Autobiografia*, poderemos ter uma primeira ideia de como eram as apresentações de Charles Dickens.

Mark Twain assim descreve sua entrada: 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 e bigode grisalhos, cabeça calva, e cabelos laterais penteados furiosa e tempestuosamente para frente, como se seu dono tivesse passado por uma ventania, veio Dickens em pessoa. (TWIN, 1868).²

Entrou andando em grandes passadas, “no modo mais inglês e exibindo os mais típicos estilo e aparência 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

² [...] 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).

elegantemente no centro e encarou os binóculos de ópera. (Id. tradução nossa).³

Percebe-se a preocupação do artista com a teatralidade da *performance*, desde o momento de aparecer no palco, e o modo como ele o faz, até o uso do figurino e do cenário. “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).

O conceito de *performance* de Paul Zumthor, “no uso mais geral”, refere-se “de modo imediato a um acontecimento oral e gestual.” No entanto, ele considera que o elemento principal para a noção de *performance* é “a idéia da presença de um corpo”. (ZUMTHOR, 2000, p. 45). A *performance* abarca o corpo presente e sua relação com o espaço e com tudo mais que lhe afete. (Id. p. 46-47).

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). Os elementos visuais cumprem importante papel na interpretação e na impressão que a palavra causa no ouvinte. (Id. p. 215). Exibindo seu corpo, seu figurino e seu cenário, o intérprete apela à visualidade e se oferece, também, a um contato. “Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima [...]” (Id. p. 204). Analisando as relações da gestualidade com a linguagem, Zumthor itera 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

³ 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. (Id.).

emoção, à minha benevolência. Alguns constituem o jogo de cena corporal; outros duplicam a palavra. (Id. p. 205).

Após expor as perspectivas de dois críticos acerca dos tipos de gesto, as quais, por ora, não tomaremos, Zumthor adota um ponto de vista pragmático e distingue os gestos “somente de acordo com a amplitude do espaço a partir do qual eles se desenvolvem”: - *gestos de rosto* (olhar e mímica); - *gestos de membros superiores, da cabeça, do busto*; - *gestos de corpo inteiro*. Destes últimos, Dickens usava apenas nas entradas e saídas de cena. Conforme a descrição de Mark Twain, a própria maneira de andar transmitia um sentido. Entretanto, segundo Paul Zumthor, 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.” (Id. p. 207). Portanto, não admira que Mark Twain tenha ressaltado “o modo mais inglês” e “os mais típicos estilo e aparência ingleses” com que Charles Dickens irrompeu no palco.

Excetuando as entradas e saídas de cena, durante a *performance*, Dickens apenas fazia uso das possibilidades vocais, dos gestos de rosto e dos gestos de membros superiores. Zumthor 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.” (Id. p. 208).

A limitação gestual de Charles Dickens à parte superior do corpo era devida, em grande parte, à disposição dos adereços cênicos. Ainda seguindo a descrição de Twain, 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 dele havia uma grande tela vermelha – uma anteparo – uma prancha acústica (ou caixa de ressonância – *sounding board*), 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 americano – “Há estilo em Dickens, e estilo em tudo ao seu redor.” (TWIN, 1868, tradução nossa).⁴

O espaço visual da cena é estruturado, em primeiro lugar, pela presença, no palco, do corpo humano do ator (LEHMANN, p. 257); depois, pelos objetos cenográficos (no caso de Dickens, a mesa, principalmente), 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 compõem juntos um código simbólico do espaço. Lugar, espaço: [...] como a língua, por oposição à fala; [...]. (ZUMTHOR, 1997, p. 216).

Podemos ter uma ideia do cenário, do figurino e dos objetos cênicos das Leituras de Charles Dickens por meio de registros, tanto escritos como visuais. Apresentaremos, a seguir, duas imagens que retratam Dickens no momento de leitura. A primeira, datada de 1867, é uma xilogravura⁵ feita a

⁴ 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. (TWIN, 1968).

⁵ 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

partir de um esboço de Charles A. Barry e foi publicada na revista americana *Harper's Weekly*⁶. A segunda, também uma xilogravura, apareceu no suplemento de 2 de Março de 1870 do jornal semanal *The Illustrated London News*⁷. 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.

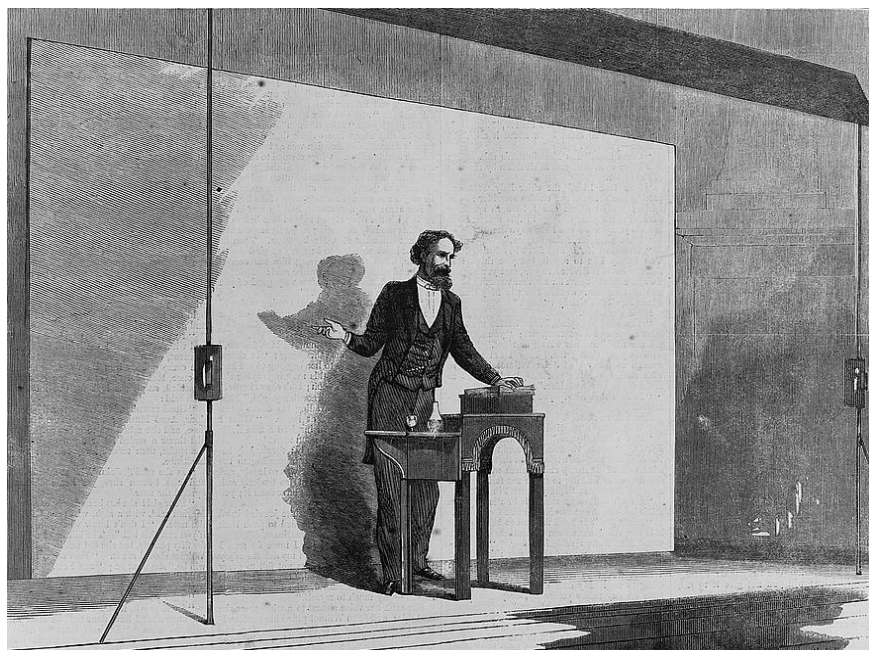


Figura 1 – BARRY, Charles A. Charles Dickens as he appears when reading, 1867.

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Charles_Dickens,_public_reading,_1867.jpg> Acesso em: 18 fev. 2011.

partes sulcadas correspondem às áreas brancas da gravura, e permite a impressão de muitas cópias em papel.

⁶ Harper's Weekly, v. 11, no. 571, 7 December 1867, p. 777.

⁷ LEIGHTON, George C. *The Illustrated London News*, March, 19, 1870. v. 56.



Figura 2 – Mr. Charles Dickens Last Reading.

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, depreendemos a constância, ao longo dos anos, do figurino e dos objetos cênicos. No comentário presente na *Autobiografia* de Mark Twain, escrito quarenta anos depois do artigo sobre o mesmo episódio, podem-se apreender mais alguns detalhes do figurino, do cenário e da atuação:

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. 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, pp. 239-240).

Acerca da função do figurino na *performance*, Paul Zumthor 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. (ZUMTHOR, 1997, p. 214). “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 idêntico que simbólico”. Por exemplo, o violão ou o microfone, “no uso típico que dele fazem muitos de nossos cantores.” (Id. p. 214-215).

Acessório de fundamental importância nas apresentações de Charles Dickens era o livro, igualmente importante nas Leituras Públicas medievais. Embora presumindo que, pela longa narração, os leitores deveriam ter “sob os olhos uma cópia do texto”, Zumthor afirma 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. (ZUMTHOR, 1993, p. 61-62).

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”... (Id. p. 62).

Por vezes, o livro de Charles Dickens era, também, mero objeto cênico: ele trazia o texto memorizado, ao qual adicionava improvisações. Nesse ponto, Dickens se aproxima da literatura oral. Philip Collins, estudioso especialista nas Leituras Públicas do autor inglês, revela que, durante sua carreira, membros das audiências notaram como as *performances* variavam dentro de poucos dias, ou mesmo de um dia para o outro, não apenas em seu modo de agir e falar (como todo performer, comenta Collins, ele tinha seus

maus dias e seus dias inspirados), mas também verbalmente. Conforme notou um repórter em um jornal de Boston, em 1868, escrevendo como 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.” (COLLINS, 2005, p. xiv, tradução nossa).⁸

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.” (Id. p. xiv, tradução nossa).⁹ Portanto, o processo de adaptação da obra para o palco possuía duas fases: a primeira, na composição do roteiro de leitura, acrescentando ou cortando trechos no livro impresso, criando indicações cênicas; a segunda, no momento do espetáculo, mediante o improviso que se relacionava ao roteiro de leitura, guardado na memória.

Auditórios particularmente receptivos iriam estimulá-lo a novos efeitos, “histriônicos 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.”¹⁰ Collins acrescenta que essas “coisas novas” depois eram, geralmente, incorporadas a novas *performances*: como a carta supracitada demonstra, na continuação – “Você tem que vir a algum lugar bom e ouvir o Carol. Eu acho que você dificilmente irá reconhecê-lo.” (DICKENS apud Id. p. xv, tradução nossa).¹¹

⁸ he was less confined to the text, slashing sometimes whole passages and at others filling in with fresh matter. (COLLINS, 1971, p. xiv).

⁹ 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. (Id. p. xiv).

¹⁰ 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).

¹¹ 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).

Outra carta, escrita aproximadamente cinco anos depois, após uma *performance* triunfante em Paris, destaca a importância do improvisado 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.”¹² (DICKENS apud Id. p. xv, tradução nossa).

Ainda, cinco anos depois disso, na *performance* 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 tais ocasiões especiais 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). (Id. p. xvi, tradução nossa).¹³

Lembrança e esquecimento eram determinantes para a realização das *performances*. “Eu tenho que saber o Carol tão bem,” Dickens 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.”¹⁴ (Id. p. xiv-xv, tradução nossa). Collins informa que isso foi escrito na América, onde uma versão do roteiro de leitura havia sido recentemente publicado. Na

¹² 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 Id. p. xv).

¹³ 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). (COLLINS, 1971, p. xvi).

¹⁴ “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.” (Id. p. xix-xv).

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, porque Dickens estava “lendo” o roteiro apenas nominalmente. Desde seus primeiros meses como leitor profissional, 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. (Id. p. xv). 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 de sua apresentação, Dickens determinava-lhe, também, a forma, mediante o improviso.

Conclusão

As Leituras Públicas foram um aspecto importante na carreira de Charles Dickens. O autor, que era muito interessado pelo teatro, tendo atuado em muitas peças amadoras, e mesmo em algumas profissionais, encontrou nas Leituras Públicas uma forma de levar suas obras para o palco, onde ele, além de entrar em contato direto com o público, poderia agregar à sua literatura os recursos cênicos da *performance*.

Bibliografia

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.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. CosacNaify. Tradução Pedro Süssekind.

PUGLIA, Daniel. **Charles Dickens e Machado de Assis: prefácios aos leitores**. FAPESP: São Paulo, 2005. [online].

Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>

Acesso 04 Abr. 2009.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A Natureza da Narrativa**. McGraw-Hill do Brasil: 1977.

SLATER, Michael. **Introduction**. In. DICKENS, Charles. **A Christmas Carol and Other Christmas Writings**. London: Penguin Books, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Tradução Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p. Título original: Performance, réception, lecture.

Recebido em: 30-mai Aprovado em: 30-jun
