DAVID COPPERFIELD

CLÁSSICOS ZAHAR
em EDIÇÃO COMENTADA E ILUSTRADA

Mulherzinhas
Louisa May Alcott

Jane Eyre
Charlotte Brontë

O morro dos ventos uivantes*
Emily Brontë

Sherlock Holmes (9 vols.)*
A terra da bruma
Arthur Conan Doyle

As aventuras de Robin Hood*
O conde de Monte Cristo*
A mulher da gargantilha de veludo e outras histórias de terror
Os três mosqueteiros*
Vinte anos depois
Alexandre Dumas

O corcunda de Notre Dame*
Victor Hugo

O Lobo do Mar*
Jack London

Os livros da Selva
Rudyard Kipling

20 mil léguas submarinas*
A ilha misteriosa*
Viagem ao centro da Terra*
A volta ao mundo em 80 dias*
Jules Verne

Aventuras de Huckleberry Finn
Mark Twain

O Homem Invisível*
A máquina do tempo
H.G. Wells

* Disponível também em edição bolso de luxo
Veja a lista completa da coleção no site zahar.com.br/classicoszahar

Charles Dickens

DAVID COPPERFIELD

EDIÇÃO COMENTADA E ILUSTRADA

Tradução, apresentação e notas:
Bruno Gambarotto

Inclui todas as 38 ilustrações originais de Phiz

ZAHAR

Copyright © 2021 by Editora Zahar

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original
David Copperfield

Capa e ilustração
Rafael Nobre

Preparação
Juliana Romeiro

Revisão
Thiago Passos
Marise Leal
Luciane H. Gomide

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Dickens, Charles, 1812-1870
David Copperfield / Charles Dickens ; tradução, apresentação e notas Bruno Gambarotto — 1ª ed. — Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
(Clássicos Zahar)

Edição comentada e ilustrada
Inclui todas as 38 ilustrações originais de Phiz
Título original: David Copperfield.
ISBN 978-65-5979-027-2

1. Ficção inglesa I. Gambarotto, Bruno. II. Título. III. Série.

21-70827 CDD: 823

Índice para catálogo sistemático:
1. Ficção : Literatura inglesa 823

Cibele Maria Dias — Bibliotecária — CRB-8/9427

[2021]
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ S.A.
Praça Floriano, 19, sala 3001 — Cinelândia
20031-050 — Rio de Janeiro — RJ
Telefone: (21) 3993-7510
www.companhiadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br
facebook.com/editorazahar
instagram.com/editorazahar
twitter.com/editorazahar

SUMÁRIO

Apresentação, por Bruno Gambarotto 9

DAVID COPPERFIELD

Prefácio à edição de 1850 27

Prefácio de 1869 às "Edições Charles Dickens" 29

1. Nasço 31

2. Observo 43

3. Mudança 57

4. Caio em desgraça 71

5. Sou mandado para longe de casa 89

6. Amplio meu círculo de conhecidos 107

7. Meu primeiro semestre na Salem House 114

8. Minhas férias. Em especial, um fim de tarde feliz 131

9. Tenho um aniversário inesquecível 146

10. Sou desprezado e recebo ajuda 157

11. Começo a viver por minha própria conta, e não gosto 177

12. Ainda insatisfeito em viver por minha própria conta, tomo uma importante decisão 194

13. As consequências de minha decisão 203

14. Minha tia toma uma decisão a meu respeito 222

15. Tenho um novo começo 238

16. Sou um novo menino, em mais de um sentido 247

17. Alguém aparece 267

18. Um retrospecto 284

19. Observo a vida ao meu redor e faço uma descoberta 291

20. A casa de Steerforth 307

21. A pequena Emily 316

22. Velhos cenários com novos personagens 334

23. Corroboro o sr. Dick e escolho uma profissão 357

24. Meu primeiro excesso 371

25. O anjo bom e o anjo mau 379

26. Torno-me prisioneiro 397

27. Tommy Traddles 412

28. O desafio do sr. Micawber 421

29. Visito mais uma vez a casa de Steerforth 440

30. Uma perda 447

31. Uma perda ainda maior 455

32. O começo de uma longa jornada 463

33. Felicidade 480

34. Minha tia me surpreende 496

35. Dificuldades 505

36. Entusiasmo 525

37. Um balde de água fria 542

38. Uma sociedade que se dissolve 550

39. Wickfield e Heep 566

40. O andarilho 584

41. As tias de Dora 593

42. Graves problemas 609

43. Outro retrospecto 627

44. Nossa casa 635

45. O sr. Dick realiza as expectativas de minha tia 650

46. Notícias 665

47. Martha 677

48. Vida doméstica 688

49. Vejo-me envolvido num mistério 699

50. O sonho do sr. Peggotty se torna realidade 711

51. O começo de uma jornada ainda mais longa 721

52. Ajudo numa explosão 737

53. Outro retrospecto 759

54. As transações do sr. Micawber 765

55. Tempestade 779

56. A nova e a antiga ferida 790

57. Os emigrantes 797

58. Ausência 808

59. Regresso 814

60. Agnes 829

61. Vejo-me diante de dois interessantes penitentes 837

62. Uma luz ilumina o meu caminho 849

63. Um visitante 857

64. Um último retrospecto 865

Cronologia: Vida e obra de Charles Dickens 869

APRESENTAÇÃO

> Recordei aqui tudo que penso ser necessário recordar quanto a esse período de ausência — com uma restrição. Restrição que fiz, até o momento, não com o propósito de suprimir qualquer pensamento, pois, como já disse noutro ponto, esta narrativa é minha memória escrita. Desejei manter à distância, e até o fim, os rios mais secretos de minha mente. Agora adentro suas águas.
>
> CHARLES DICKENS, *David Copperfield*

David Copperfield, um romance que jamais se quis publicar

Comecemos por uma anedota biográfica. Em abril de 1847, o importante crítico literário John Forster contou a seu amigo Charles Dickens que um conhecido em comum, o editor Charles Wentworth Dilke, recordava-se de ter visto o romancista, quando menino, trabalhando num armazém nas imediações da Strand Street, no centro de Londres. De pronto, Dickens preferiu não comentar o caso. "Pouquíssimo tempo depois", porém, por meio de um texto autobiográfico entregue pelo escritor, Forster viria a saber em detalhes alguns dos mais dolorosos episódios da vida de seu já célebre amigo.

Dickens acompanhara, na infância, o lento processo de falência de seu pai, John, burocrata da Marinha. Adepto de um modo de vida que seus ganhos modestos não podiam sustentar, John não raro contraía dívidas. Em 1822, sua transferência para o escritório da Marinha em Londres fez com que a família — que já contava com Charles e cinco irmãos e irmãs (chegariam a um total de oito) — deixasse a aprazível e bucólica Chatham, na qual viviam numa casa ampla cercada de boa e respeitável vizinhança, para viver nos quatro cômodos de uma pequena casa em Camden Town, subúrbio pobre da capital. Não demorou para que a situação financeira de John se tornasse insustentável; e, em 1824, condenado por dívidas, acabou na prisão de Marshalsea. Assim, aos dez anos de idade, Dickens viu seu alegre mundo bucólico substituído por ruas lúgubres e, dois anos depois, sua mãe e irmãos mudavam-se para uma cela alugada na penitenciária

(situação prevista pelas leis britânicas relacionadas à prática, então vigente, do encarceramento por dívida). Restaram-lhe a solidão de um quarto alugado nas cercanias da instituição e o trabalho numa fábrica de graxa gerenciada por um parente, a Warren's Blacking, na escadaria Hungerford, para ajudar no sustento e reerguimento da família.

John logo honraria seus compromissos, devolvendo a normalidade à vida familiar. O constrangimento do menino Charles em meio a órfãos e trabalhadores desqualificados, contudo, deixaria marcas indeléveis. Dickens jamais perdoaria os pais, se não por terem levado a vida de forma perdulária e inconsequente, por terem momentaneamente negligenciado sua educação. Da humilhação sentida pelo trabalho nas ruas e pelo convívio com a pobreza ignara restaria o silêncio de um segredo cuja revelação pública aguardaria sua morte. Com exceção dos envolvidos (os pais e irmãos de Dickens) e Forster, ninguém mais conhecia detalhes dessa passagem de sua biografia — nem mesmo seus dez filhos ou as duas mulheres com quem o escritor se relacionou.

É possível que, para Forster, tão surpreendentes quanto as revelações do amigo tenham sido os dois anos de processo criativo desencadeados pelo comentário de Dilke. Não que o trânsito entre intimidade e escritura fosse novo na obra de Dickens: já no início da década de 1840, o escritor manifestara interesse em incorporar de modo mais sistemático material autobiográfico à sua prosa. Tal experimento emergira com sucesso em *Um conto de Natal*, de 1843, prosseguindo no romance *Dombey & Filho*, que representa a guinada artística de Dickens e foi publicado em fascículos entre 1846 e 1848. Concomitantemente, o autor não apenas transformara Forster (futuramente seu primeiro biógrafo) em confidente como lhe anunciava o projeto de escrever uma autobiografia ou livro de memórias. "Devo eu deixar-lhe minha vida em manuscrito?", perguntava-lhe Dickens em 1846,[1] atribuindo ao amigo a responsabilidade de guardá-la. É estranho que o escritor, chefe de família com uma capacidade produtiva invejável e tão profissional e ciente do valor do trabalho, encontrasse tempo para dedicar-se a uma autobiografia póstuma, veleidade que pouco ou nada lhe auxiliaria nas premências cotidianas; mas tal estranhamento talvez se aproxime da verdade mais íntima sobre a gênese do presente romance. Pois, entre maio de 1849 e novembro de 1850 — período que cobre os vinte fascículos do que se intitulou *A história pessoal, as aventuras, a experiência e as observações de David Copperfield, de Blunderstone Rookery*, que inicialmente contava ainda com o parentético *"as quais ele de forma alguma jamais quis publicar"*, afetando o caráter póstumo que Dickens planejava para a própria autobiografia —, Dickens não apenas deu forma ficcional ao impulso memorialístico e autobiográ-

1. Michael Slater, *Charles Dickens*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2009, p. 263.

fico como, segundo Forster, "transformou o mundo em confidente".[2] Dito com um pouco mais de realidade, Dickens converte as urgências da alma em trabalho e dividendos.

Como se pode verificar pelo fragmento de prosa autobiográfica entregue a Forster em 20 de janeiro de 1848, quase um ano após o incidente com Dilke e as confissões de Dickens sobre sua infância, é em tal registro memorialístico e, sobretudo, nas provações do abandono e do trabalho infantil que temos o gatilho de *David Copperfield*. No fragmento, publicado pelo biógrafo na íntegra (tanto quanto se sabe, uma vez que o manuscrito se perdeu), lê-se:

> Não encontro palavras para descrever o desespero secreto de minha alma enquanto me afundava em meio a tais companhias; e sentia destroçadas em meu peito as esperanças de crescer e me tornar um homem importante e erudito. São igualmente indescritíveis as sensações que ainda guardo na memória: a mais completa desesperança em que vivia; a vergonha que o trabalho me causava; e a tristeza que esmagava meu jovem coração sempre que constatava que, pouco a pouco, perderia tudo que aprendera e pensara e desfrutara e cultivara em minha imaginação e elevara como modelo para a vida — tudo, rigorosamente tudo — sem qualquer perspectiva de recuperação. Minha natureza inteira estava tão impregnada de dor e humilhação por tais pensamentos que, mesmo hoje, famoso e amado e feliz, eu muitas vezes me esqueço, em meus sonhos, de que tenho mulher e filhos queridos; ou de que sou um homem; e caminho, desolado e sem destino, por aqueles tempos de minha vida...[3]

Citado praticamente na íntegra no capítulo 11 (quarto fascículo) de *David Copperfield* (quando David conhece as dificuldades experimentadas por seu autor), o trecho é o mais ilustrativo do aproveitamento que Dickens faz de material autobiográfico no novo romance. O exame comparativo entre o revelador fragmento e os capítulos dedicados aos melancólicos padecimentos de David no armazém de garrafas (capítulos 11-14) trará à tona a reutilização de detalhes menores de composição (como a dúvida de David em relação ao verdadeiro valor de seu salário, características do armazém da Murdstone & Grinby, bem como dos garotos que com ele trabalhavam etc.). Contudo, é a experiência indelével do abandono e da súbita falta de perspectiva, incluindo seus partícipes e circunstâncias, que o escritor arranca à bruma do tempo e do trauma para a elaboração ficcional.

---

2. Ibid, p. 278.
3. Charles Dickens, "The Autobiographical Fragment". In: *David Copperfield*. Org. Jerome H. Buckley. Nova York/Londres: W. W. Norton & Company, 1990, p. 768.

Da experiência pessoal ao romance

Ainda que *David Copperfield* esteja carregado de matéria autobiográfica como nenhuma outra obra de Dickens, fato é que o romance pouco ensina sobre a vida de seu autor, nem se presta a tal objetivo. Justiça seja feita, há mais do que o trabalho infantil a ligar os incidentes da ficção e da realidade. Os primeiros prazeres literários, o trabalho aborrecido de Dickens como auxiliar de procurador do direito comum, a superação das dificuldades com a estenografia como condição para o trabalho de repórter, o início literário na imprensa e a consagração configuram alguns dos pontos de contato entre o protagonista e o escritor. Identifica-se o mesmo trânsito entre vida e obra em relação aos familiares do autor: nos círculos mais próximos aos Dickens, era imediata — e divertida — a correspondência entre a perdulária, extravagante e sempre crescente família Micawber e os pais do escritor, com sua numerosa prole, cujos modos, experiências, linguajar e dissabores são decalcados pelo autor. Já no que diz respeito a outras personagens, as referências serão mais enviesadas. É o caso da primeira mulher de David, Dora Spenlow, que terá traços tanto de Mary Beadnell — o primeiro e frustrado amor de Dickens, com o qual travara contato à época de produção do romance após um longo período de afastamento — quanto de Catherine Hogarth, sua primeira mulher, tomando de ambas certa futilidade convencional e desinteresse intelectual.

Essa dinâmica do decalque não se repete, claro, em toda a multidão de personagens e episódios que participam da agitada vida de David Copperfield, circulando entre a inocente e honesta vida dos pescadores de Yarmouth, a austeridade da classe média de Dover e Cantuária e a agitada Londres. As famílias Peggotty, Omer, Wickfield, Steerforth, Spenlow e Heep, com seu intrincado e numeroso panorama de heroísmo e vilania, virtude e vício, comédia e drama — sem falar nos irmãos Murdstone ou nas fundamentais figuras de Betsey Trotwood, tia de David, e seu companheiro, o sr. Dick — não evocam (salvo engano...) pessoas reais na vida de Dickens, muito embora sirvam de meio para o desenvolvimento de temas que sabemos centrais em sua biografia.

Em outras palavras: os aspectos autobiográficos e memorialísticos presentes em *David Copperfield* só se tornam acessíveis ao leitor atento à transfiguração literária. Não faz sentido a tradicional noção segundo a qual *David Copperfield* não passava de um "simples exercício ou passatempo, proliferação solipsista de um fragmento autobiográfico suprimido".[4] Como em *Dombey & Filho*, o novo romance dá continuidade ao esforço de unir a inventividade que marca, em registro popu-

4. Simon Edwards. "David Copperfield: The Decomposing Self". In: John Peck (Org.), *David Copperfield and Hard Times*. Nova York: St. Martin's Press, 1995, p. 67.

laresco, a primeira prosa de Dickens — de sua estreia em *The Pickwick Papers* (1837) à transição representada por *Martin Chuzzlewit* (1843-44) — a um novo padrão de prosa literária, mais controlada e decantada, na qual a amarração do enredo, a progressão temática, o desenvolvimento das personagens e a organização simbólica ganham maior densidade e consequência. Ambos os momentos da prosa de Dickens têm por horizonte os imperativos econômicos que se impunham à escrita profissional; e é, sobretudo, a constatação da mudança dos paradigmas do público leitor que leva Dickens a abandonar seu modelo narrativo por excelência — as aventuras e agruras de um bom coração em meio a um mundo corrupto —, no qual se diluem as histórias de orfandade que fizeram sua fama (*Oliver Twist*, *Nicolas Nickleby* e *A velha loja de antiguidades*, por exemplo) em favor de um exame social mais apurado. Assim, embora os esboços e originais de *David Copperfield* mostrem um Dickens particularmente interessado em trazer à tona questões próprias de seu passado e suas relações pessoais, todas elas integrarão um esforço mais amplo de debate público e entendimento social.

Dombey & Filho, a primeira experiência da fase madura de Dickens, aponta o empreendimento econômico, materializado na firma que dá nome ao romance, como base da visão de mundo de seus protagonistas. Nada mais interessava ao viúvo Paul Dombey senão o filho que lhe herdaria os negócios; o "sócio", porém, nasce com a saúde frágil e morre, restando-lhe a filha, Florence, a quem o pai não vê como possível sucessora na firma e cuja afetividade, inocente e desinteressada, recebe com repulsa. Todos os enganos e perdas posteriores de Paul Dombey — a relação venal com a segunda mulher, Edith, e a incapacidade de enxergar a vilania de seu gerente, James Carker, por exemplo — decorrem das necessidades alienantes do jogo econômico e, por extensão, da cegueira sentimental a ele atrelada, da qual a maior vítima será Florence, para não dizer ele próprio. Florence, em sua retidão tenaz e grandeza benevolente, salvando a vida do pai suicida quando o acúmulo de humilhações sofridas chegara ao limite e da firma nada mais restava, mantém vivo o "coração puro" da prosa anterior; contudo, o que de fato interessa já não são os torneios fabulares, mas a integração das questões da alma a uma organização social impessoal de base econômica, bem como sua crítica.[5] "Uma das realizações

5. Lê-se logo aos primeiros parágrafos do romance: "A terra era feita para que Dombey e Filho comerciassem, e o sol e a lua eram feitos para lhes dar luz. Rios e mares eram formados para sustentar seus navios; os arco-íris lhes prometiam bom tempo; os ventos sopravam contra ou a favor de seus negócios; as estrelas e os planetas giravam em suas órbitas para manter inviolado um sistema que os tinha como centro. Abreviaturas comuns assumiam novos significados aos olhos dele, e referiam-se exclusivamente aos dois: A. D. não guardava nenhuma relação com Anno Domini, mas queria dizer Anno Dombei — e filho." Citado a partir de Edward Said, *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 48-9.

do narrador dickensiano", comenta Daniel Puglia, "foi justamente mostrar a indiferenciação das divisas, a contaminação recíproca dos documentos, afagos e alianças."[6] Embora as feições melodramáticas permaneçam as mesmas, sua função muda. Agora o drama familiar permite a Dickens tematizar e problematizar modelos de reprodução social.

Como observa Simon Edwards, se em *Dombey & Filho* Dickens procura explorar os limites da afetividade sob a racionalidade econômica capitalista, em *David Copperfield* temos em operação, antes de tudo, em suas palavras, a "mística do sujeito burguês". Trata-se da acidentada, por vezes dramática, mas enfim feliz ascensão de David Copperfield, filho de uma pretensiosa *middle class* britânica que, logo feito órfão de pai e mãe, conhece a destituição, a desesperança e a necessidade para, por meio do trabalho, da prudência e, evidentemente, da sorte e da compaixão de terceiros vencer na vida e tornar-se o bom senhor de si e de sua família. A narrativa em primeira pessoa (recurso de que Dickens se vale pela primeira vez na carreira) e seu caráter retrospectivo reforçam a construção autocentrada do protagonista, cujos valores e referentes servem de única régua para a avaliação do universo exposto em torno de si.

Pensando nos termos da guinada produzida no romance anterior, a opção pelo narrador em primeira pessoa supõe um passo adiante nos problemas de representação tratados à distância por um narrador onisciente, agora se dão no campo da própria subjetividade, que se expõe ao leitor à medida que organiza os fatos da vida. Nesse ponto, *David Copperfield* coloca-se no início da tradição do romance moderno, que no decorrer da segunda metade do século XIX se molda ao sabor das grandes crises que abalam o autoentendimento da sociedade burguesa pós-período revolucionário, incapaz de corresponder ao lema — Igualdade, Liberdade e Fraternidade — que a partir de 1789 havia sintetizado sua missão histórica. Não é de somenos, portanto, o interesse de Dickens no discurso confessional num momento de redefinição das próprias ideias de classe e indivíduo na Europa, ainda em brasa pelo capítulo final da redefinição burguesa da sociedade europeia — as revoluções de 1848, em que se escancaram as desigualdades e a irracionalidade sob o verniz universalista e esclarecido que justificara a luta popular contra as estruturas de poder monárquicas ao longo da primeira metade do século XIX. O percurso de David e a forma subjetiva de sua exposição dizem muito sobre o papel e lugar do indivíduo nessa nova ordem de coisas.

Dickens não vive ainda o universo de crise definitiva da burguesia, tal como expressa em termos econômicos por Marx e em termos morais por Nietzsche, e tal

6. Daniel Puglia, *Charles Dickens, um escritor no centro do capitalismo*. São Paulo: USP, 2006. Tese (Doutorado), p. 27.

como denotam, na virada do século, o interesse pelo inconsciente, a violência e o desejo que marcam a ascensão da psicanálise freudiana; no entanto, é interessante observar como a autobiografia de David Copperfield tangencia essas questões. Seguir a narrativa do protagonista significa acompanhar suas frustrações e sucessos econômicos, do trabalho infantil à consagração como escritor, do papel de destituído ao de proprietário; seu fortalecimento e esclarecimento moral, passando pelas decepções e surpresas com a variedade humana que o cerca; e, na organização do passado, a exposição da memória como espaço que, não obstante os "rios secretos" da consciência — seriam eles o próprio inconsciente *avant la lettre*? —, consolida-se sob a possibilidade da recuperação inequívoca, consciente e deliberada, da matéria autobiográfica.

Da realização quase ideal dessas três instâncias deriva o que talvez seja uma crítica fora de propósito (dado que extemporânea) ao volume, dirigida à caracterização de David. Segundo a ensaísta e crítica literária Q. D. Leavis, diferentemente de Dickens e sua "rica e complexa personalidade", seu protagonista mostrava-se "apagado e intencionalmente desinteressante em si mesmo — apenas um tipo".[7] Davis, diz também Leavis,

> é um inocente, segundo as circunstâncias de sua infância e criação, simplesmente passivo ao ser marcado pelos "melhores" ideais do amor, do casamento, da condução da vida e do que é desejável numa mulher. Ele é deliberadamente escolhido para ser representativo, de modo que [por seu intermédio] se examinem ideias correntes.[8]

Em defesa de Dickens, pode-se argumentar que não se trata de meras ideias correntes, mas das abstrações que dão forma à individualidade burguesa — cuja representação idealizada, ademais, deve se atribuir à própria personagem como traço de caracterização. Seguindo os preceitos da representação literária, é preciso atribuir ao autor *fictício* David Copperfield, não ao autor *oculto* Charles Dickens, a responsabilidade pela prosa do romance; nesse sentido, técnicas e estratégias de representação, bem como o peso ideológico de sua exposição, recaem sobre si como aspectos integrantes de sua composição. No "desinteresse" de David, que decide retratar a própria vida como um percurso de heroísmo, sucesso e virtude, talvez já se vislumbre a ponta do iceberg da prosa contemporânea. Tratemos disso a seguir.

---

7. Q. D. Leavis, "Dickens and Tolstoy: The Case for a Serious View of *David Copperfield*". In: F. R. e Q. D. Leavis, *Dickens, the Novelist*. Nova York/Londres: Penguin, 1994, p. 74.
8. Ibid, p. 72.

Entre o herói e o burguês, o picaresco e a formação

Heroísmo, sucesso e virtude são termos que participam das desditas e soluções felizes das primeiras obras de Dickens. Em tais romances, porém, sua produtividade é estrutural e, portanto, alheia à construção socialmente representativa de seus protagonistas. Oliver Twist e Nicholas Nickleby, por exemplo, tornam-se fiéis depositários de tais conceitos por circunstâncias que vão além de seu campo de ação: seu heroísmo, inerente ao protagonismo e às peripécias que os têm por centro, constrói-se à sombra de acontecimentos dos quais nada sabem (Oliver é o filho abandonado de uma moça de boa família), ou contra os quais nada podem fazer (a orfandade de Nicholas). Ao término de seus percursos, seu sucesso apresenta-se como o final feliz que coroa o encadeamento necessário das fábulas de que participam; já sua virtude, testada episódio a episódio, transcende quaisquer acontecimentos, como a boa semente protegida da corrupção do mundo e pronta a germinar no instante em que encontra o melhor solo — no qual, via de regra, os destituídos encontram paz e prosperidade.

Os primeiros romances de Dickens consagram uma fórmula particular de relação entre estrutura fabular e processo social: circunscrevendo a esfera da aventura aos destituídos de toda sorte, por condição ou circunstância, mas condicionando seu desfecho feliz à inserção dos protagonistas no mundo das posses, o autor estabelece um esquema narrativo em que, mais importante do que a constituição psicológica ou identitária de suas personagens, vale a consolidação de um universo social em que as diferenças e os conflitos econômicos se naturalizam mediante a própria fórmula do enredo. O romance picaresco, sob o qual Dickens populariza sua prosa e seus protagonistas, já dispunha de longa história. Suas origens remontam à Espanha do século XVII, retratada em *Lazarilho de Tormes* e *O buscão* (também conhecido como *O gatuno* na tradição lusófona); sua comédia recupera as agruras de heróis de procedência humilde, acossados pela cobiça e pelos abusos das autoridades, porém desejosos de integração social — destino que, na Península Ibérica absolutista, com sua concentração de terras produtivas em poder da nobreza e do clero e com o empobrecimento do seu campesinato, torna-se regra e inspira narrativas em todo o continente. Aventureiro fora da lei, o pícaro conhecerá peripécias entre os franceses (*Gil Blas*), alemães (*O aventuroso Simplissicimus*) e ingleses, muitos dos quais David encontrará na biblioteca de seu finado pai:

> Meu pai deixara num pequeno cômodo no andar superior, ao qual eu tinha acesso (pois era contíguo ao meu quarto), uma pequena coleção de livros com a qual ninguém se incomodava. Daquele pequeno e abençoado cômodo surgiram Roderick Random, o peregrino Pickle, Humphrey Clinker, Tom Jones, o vicário de

Wakefield, Dom Quixote, Gil Blas e Robinson Crusoé, uma gloriosa tropa para me fazer companhia.

Em Thomas Smollett (Roderick Random, peregrino Pickle e Humphry Clinker) e Henry Fielding (Tom Jones), Dickens — aqui expondo sob a máscara de David suas primeiras referências literárias — encontra uma importante tradição, na qual são levados ao centro do palco personagens que vivem o trânsito da marginalidade à integração social no contexto de uma Inglaterra cuja aristocracia rural acossa o destino dos que vivem da terra, destituindo-os de um modo de vida para abandoná-los às estradas, onde viverão de roubos e pequenos serviços; às cidades, em que servirão de mão de obra barata às manufaturas; ou ainda às colônias e aos protetorados do Império, que, no século XIX, conheceria seu auge. Tal prosa encontra, sob a pena de Dickens, um vasto horizonte; nela, o protagonismo compete, inicialmente, àqueles cujo destino a Inglaterra destrói empregando-os nas *workhouses* (ambiente de Twist) ou simplesmente abandonando-os às ruas ou à exploração daquelas que, nas boas rodas da sociedade, serão conhecidas como suas fiéis servidoras, cuja ambiguidade grotesca Dickens não cansa de retratar.

Como fizesse uma dupla homenagem literária — isto é, aos pícaros que o precedem e àquele, o autor oculto Dickens, que empresta parte da própria vida a seus tormentos —, David retoma os modelos picarescos para trazer à tona os momentos mais dramáticos de sua infância. Há desde o início, porém, uma particularidade da autobiografia de David Copperfield que terminantemente o afasta da prosa do primeiro Dickens: ao contrário dos primeiros heróis deste, para os quais o périplo das personagens representa a própria estruturação abstrata, David apropria-se da figura do pícaro para *interpretar* um episódio específico de sua vida. Embora partilhe com alguns desses protagonistas de Dickens uma infância ou juventude socialmente fragilizada, desde o início David conhece outro pertencimento. Do princípio ao fim, fala o representante da classe média, para o qual, de fato, o percurso do pícaro vale, se não como referência literária (de resto, própria a seu ofício de escritor), como parte da consciência de uma sociedade díspar em cujo contexto o protagonista busca nada menos do que a posição central.

A distância entre David Copperfield e seus predecessores na obra de Dickens equivale a uma nova perspectiva de classe social. Para Oliver Twist em seu percurso picaresco, o desejo de integração ao mundo da prosperidade recupera, em essência, o que significava de antemão o pertencimento mais íntimo do menino (órfão de mãe e pai oriundos de boa condição) ao universo dos proprietários. Para David, a sociedade já não respeita assentos por natureza, nem as classes constituídas permitem sua representação num jogo fabular de céu e inferno. Como se pode inferir da máxima de Wilkins Micawber — "Se um homem ganha vinte libras

por ano e gasta dezenove libras, sessenta xelins e seis pence, ele é feliz, mas se gasta vinte e uma libras, é um desgraçado" —, o mundo de David tem por fundo um horizonte de instabilidade que não reconhece lugares predeterminados. Nele, o protagonista não caminha pelos espaços rígidos da pobreza e da riqueza à espera de um destino melhor; cabe a ele, pelo contrário, por meio da prudência e do trabalho, produzir sua própria existência em adequação ao que reconhece ser a racionalidade virtuosa que fundamenta a vida social como um todo. Em *David Copperfield*, o protagonista reconhece o pragmatismo e a volatilidade do jogo social ao mesmo tempo que *internaliza* suas regras.

Embora tenha por objetivo expor os acontecimentos de uma vida, a narrativa de *David Copperfield* traz tal *internalização* como um traço importante. Desta decorre uma qualidade abstrata bastante peculiar: embora não lhe falte ação — são muitos os seus núcleos e personagens em constante interação e conflito —, as tintas e o movimento de que são dotados remontam, em última instância, ao protagonista que *intelectualmente* as organiza no presente do narrar. Num futuro não tão distante de Dickens, a primazia da subjetividade na estruturação da narrativa em detrimento da objetividade consagrada pela ação se tornaria acento dominante da prosa; em *David Copperfield*, porém, já se identifica uma estranha concorrência, no âmbito do romance, entre as necessidades da visada objetiva (em que ação, tempo e espaço são logicamente marcados por relações de causa e consequência, linearidade e materialidade com vistas à exposição de um conjunto social secular) e subjetiva (assinalada por processos psicológicos e intelectuais que subvertem as convenções consolidadas em torno de tais necessidades formais e ideológicas). Tal condição é presente já à primeira manifestação de David: "Se terei me revelado ou não o herói de minha própria vida, ou se tal posição será ocupada por outra pessoa, caberá a estas páginas demonstrar".

Há um entrecruzamento de temporalidades e projeções bastante problemático na abertura do romance. O centro dela, evidentemente, é a palavra "herói" — ou, antes, sua *ideia*, apresentada por David à revelia da própria vida. Revelar-se "o herói da própria vida" diz respeito à *forma* que o protagonista dá à exposição de seu assunto (sua vida), assinalando algumas mediações plausíveis para sua compreensão (da arte, inerente à narrativa; e da fantasia, inerente ao gênio que, à maneira romântica ainda própria ao período, a concebe); no entanto, fica igualmente claro que tais instâncias — as da forma literária, mundo dos "heróis", e da vida — jamais se misturam completamente. No jogo de espelhos entre as contingências *passadas* e suas possibilidades *presentes* de organização narrativa e dramática, David assinala os índices de uma experiência que não se pauta pelo acontecimento em sua autoevidência. Ainda que, como sugere a passagem, autor e público compartilhem uma noção de heroísmo, este nada tem de palpável; como seu antagonista, a vilania,

ele dependerá tanto de valores e opiniões externos aos fatos e suas motivações quanto de atos que, para sua exposição, contam exclusivamente com a memória de seu protagonista. Da mesma forma que se pode dizer que os vilões não se concretizarão plenamente em Uriah Heep e James Steerforth, em David o heroísmo se vê em contradição com as próprias condições morais e materiais da vida e do narrar. Não bastassem seus erros e indecisões, a David também competem silêncios e lapsos (o leitor terá a oportunidade de notá-los) que o tornam, mais do que um herói, um homem comum.

Na passagem da aspiração à realidade prosaica, na qual se reconhece a carga social própria à visada pretendida por Dickens nesse novo momento de sua arte, verifica-se uma segunda e igualmente importante referência de gênero para o romance. O trabalho memorioso e reflexivo de David a partir de seu quinhão de perdas e conquistas diz respeito à apreensão do que em sua vida se sedimenta como experiência e formação. Relacionado por dinâmica e motivos ao romance picaresco, o *Bildungsroman* — ou simplesmente romance de formação — é associado primordialmente ao escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. Tanto em *Os anos de aprendizado de Wilheim Meister* (1795-96) quanto em sua autobiografia *Poesia e verdade* (publicada entre os anos de 1811 e 1833), a ideia de formação (*Bildung*) preza, de um lado, os desajustes, inconsistências e inquietudes de um protagonista em busca de experiência no mundo dos homens; e, de outro, a configuração convencional desse mesmo mundo (feita de leis e valores aplicáveis à coletividade como um todo), no qual os arroubos do protagonista deverão chegar a um termo. Destituído de identidade com o mundo que o cerca, o protagonista do romance de formação deverá acercar-se das estruturas legadas por uma tradição impessoal: não a que propõe compromisso e reconciliação ingênuos sob a forma de vínculos de parentesco (caso das epopeias tradicionais) ou de uma experiência mística da comunidade, que apague a individualidade do herói, mas sim a tradição que acaba por afirmar, sob os modos de uma contraditória resignação enriquecedora, "as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana".[9]

O percurso de David Copperfield ruma à reconciliação com tais estruturas pelo pórtico moral da vida burguesa: o ascetismo do esforço, impregnando a ação e seus resultados concretos de retidão; e o cultivo da família como contrapartida privada de uma vida pública responsável. De ascetismo se fazem os dias de David: nos bancos escolares do dr. Strong, sob a tutela da tia Betsey (a cujos investimentos quer fazer justiça), o esforço se faz necessário para a superação do atraso educa-

9. Georg Lukács, *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 140.

cional; já na transição do aprendizado de direito canônico à difícil estenografia, quando as dificuldades financeiras mais uma vez batem à porta, a dura realidade derruba a aristocrática (e quase aborrecida) fachada da vida de bon vivant para exigir-lhe disciplina e determinação. Sabemos bem pouco do que seriam as "aspirações, delícias, dúvidas e triunfos" da arte de David; não faltam, porém, referências às madrugadas dedicadas à escrita de uma incógnita ficção após o trabalho de repórter no Parlamento, quando não resta a Dora Spenlow, companheira tão despreparada para uma tal fúria produtiva, senão segurar sonolenta as penas usadas pelo protagonista.

A "mulher-menina" Dora será o foco de resistência a tal ascetismo no âmbito familiar: todas as tentativas de David no sentido de transformá-la em dona de casa exemplar são interrompidas pelo talento peculiar (e não pouco cômico) com que ela, auxiliada por seu cachorrinho e fiel escudeiro, Ganinho, subverte a lógica empreendedora do marido em âmbito doméstico. Dora certamente receberá um castigo maior do que o merecido por suas ousadias — pois, em certa medida, é no vácuo do ascetismo burguês que se movem os demais dramas familiares do romance. Os grupos familiares fragilizados por perdas e pobreza, como os Wickfield e os Peggotty, terão de confrontar-se com núcleos (os Steerforth, os Heep e os Murdstone) caracterizados por desequilíbrios daquilo que, em David, é qualidade — a eles competem a arrogância, o arrivismo e o embrutecimento. Os contatos e relações entre famílias organizam o universo formativo do órfão David Copperfield como planetas em órbita de colisão e afastamento, porém unificados em torno do sol de sua consciência, que os pesa e absorve.

É em reforço a essa ideia de família que as relações conjugais surgem como outra instância necessária desse processo de formação. Para compreendermos tal dimensão, basta observar que as três idades em que David divide a própria vida coincidem com seus três amores: a pequena Emily, paixão da infância, diante da qual as diferenças e conflitos sociais ainda se apresentam escamoteados sob o idílio de uma vida em família e comunidade; a mimada Dora, cujo verniz aristocrático coincide com as primeiras pretensões, realizações e desilusões de David enquanto senhor da própria vida; e a prudente e prestimosa Agnes Wickfield, em cuja maturidade David encontra a solidez necessária para a consagração de seus esforços e a reflexão sobre seus ganhos e perdas. Em contraponto a esse percurso sentimental, o romance terá um quadro de relações conjugais cuja leveza de representação esconde posicionamentos bastante complexos: do casamento velado e não consumado entre Daniel Peggotty e a sra. Gummidge, depreende-se o lar organizado em torno da cooperação de seus membros, porém no qual a verdadeira troca amorosa esbarra na compaixão ante as perdas; já entre os Micawber a comunhão tem a contrapartida da cegueira que impede qualquer possibilidade de constitui-

ção de um ambiente doméstico sólido; entre tais extremos, Betsey Trotwood e o sr. Dick protagonizam um convívio insólito sob o qual se esconde a vergonha de uma separação e a defesa de um homem abandonado pelos seus. Ao fundo de cada uma dessas uniões, que David assimila a partir de suas boas potencialidades, resta o interesse na reprodução e a manutenção das estruturas sociais, das quais ele se pretende, mais do que consciente, *consciência*.

Como sujeito da formação, é possível identificar um duplo movimento na insistência de David na figura desencarnada do "herói". De um lado, ela sugere uma espécie de apelo a um reencantamento das relações humanas, desfeito pela racionalidade de fins e meios que governa a realidade prosaica — construída sob a observação e a investigação do contingente e do material, que, no mundo burguês e secularizado, torna-se norma. De outro, porém, o heroísmo de David, bem como sua interpretação picaresca da infância, parece-nos parte de uma espécie de dicionário literário dickensiano, um conjunto mais amplo de importantes ocorrências figurativas que marca a narrativa como um todo. A ele poderíamos somar, por exemplo, o substancial aporte shakespeariano — recurso que Dickens, um obcecado pela obra do dramaturgo inglês, empresta à pena de seu protagonista — à construção dramática dos episódios. Na condição de "Hamlet vitoriano", David terá para si a missão não apenas de superar a indefinição quanto ao próprio destino — o "ser ou não ser", que em Hamlet se relaciona à assimilação do contingente e transitório à condição de príncipe em um mundo que ainda tinha a eternidade e o juízo de Deus como horizonte, e, em David, à realização de um ideal burguês —, como também de confrontar-se, nesse processo, com a exposição de um sentido da existência. Ambas as personagens terão a literatura como ofício (Hamlet é o dramaturgo da própria tragédia; David é o romancista da própria comédia) e posturas reflexivas que, tomadas cada qual em seu contexto, revelam aspectos importantes da arte e da vida a que se dedicam. Na indecisão de Hamlet — que deveria vingar o pai e assumir o trono — e em sua melancolia apática, observam-se as primeiras manifestações de uma individualidade subjetiva e desencantada em pleno Absolutismo monárquico, anunciando assim o universo da racionalidade ativa da burguesia. Na reflexividade de David, por sua vez, veremos um ensimesmar-se potencialmente refratário à ideia da autodefinição burguesa, marcada por uma postura ativa e pautada pelo debate público, pelo comércio, a indústria e o trabalho. No mundo da plena produtividade burguesa, David procura orientação interior. Os índices do sucesso, realização maior do burguês, o cercam; falta-lhes, não obstante, um sentido inerente.

Se a moldura da intertextualidade hamletiana convida ao drama humano, as ocorrências desta, bem como das menções a outras peças do bardo inglês, se dão em contextos de fino humor. Da postura suspeita de David em relação à possibilidade de

ver fantasmas até a descoberta de uma "tia de Hamlet", passando pelo drama burlesco da família Micawber, por vezes temperado de diálogos à *la Júlio César* ou *Macbeth*, a marcação shakespeariana de determinados episódios tem efeito paródico e, como tal, aplica-se a um excesso de carga simbólica que desnaturaliza as cenas e reforça, sob um viés mormente cômico, o distanciamento reflexivo entre narrador e matéria narrada. À falta de descrição mais detida da carreira de David como escritor, Dickens nos reserva a competência de seu protagonista em construir atmosferas mediante paródia e intertextualidade; e, nesse sentido, ao percurso picaresco da infância (também aplicado à família Micawber, cujos descaminhos deságuam numa discreta homenagem ao Smollett de *As aventuras de Roderick Random*) e às interpolações shakespearianas, podemos somar o romance gótico, invocado nos episódios penumbrosos das vidas de Martha, Emily e Daniel Peggotty; as tipologias cômica e dramática, presentes nos contornos gerais de personagens tão diversas quanto o carroceiro Barkis e o byroniano James Steerforth; e trechos de coloração moralizante ou documental, como os relacionados ao colégio interno comandado pelo sr. Creakle e ao ingresso de David no Doctors' Commons. A variedade estilística da prosa revela-se discretamente deliberada, como se demonstrasse a versatilidade técnica do escritor fictício que narra a própria vida e a esta impõe as formas do ofício.

Em outras palavras, não se pode esperar da narrativa de David Copperfield a manutenção das convenções realistas; isso, porém, advém da própria visada do narrador, o que como caracterização é fundamental. A dicotomia entre vida e arte pertence à consciência do protagonista e determina as feições de sua narrativa, principalmente no que se refere a seu forte, não obstante sutil, caráter intertextual. Toda a organização dessa vida que se quer exposta passa pelo crivo de formas literárias conscientemente empenhadas em tal esforço. Como se visse a todo tempo comunicação entre a literatura estudada e a vida vivida, David raramente perde a oportunidade de aproximar os acontecimentos relatados de algum anteparo literário, que uma vez identificado faz as vezes de chave de leitura ora para episódios específicos, ora para uma visão de conjunto. De tais apelos figurativos, porém, parece escapar certo barateamento dessa vida conquistada à austeridade, como se o desencantamento que marca seus sucessos e dissabores ainda lhe deixasse (não que o notasse) um travo de nulidade.

É sob os véus dessa figuração que mais vislumbramos a modernidade do romance e de seu protagonista. Embora tenhamos diante de nós um homem de família bem-sucedido em sua profissão, os modos de realização de tais objetivos não permitem que o protagonista seja superior a outros homens — embora *talvez o desejasse*, segundo o espírito burguês da época, em conflito com a ordem que ele próprio fundara. Colocando a escrita de *David Copperfield* em contexto, os idos de 1848 a 1851 assistiram à volta da burguesia ao campo de batalha — e, dessa vez,

com missão menos nobre. O burguês, que em fins do século XVII e início do XVIII era representado como indivíduo lançado a uma arena feita não apenas de interesses, mas de concepções de mundo conceitualmente distintas às dele (a ver pelo papel *grosso modo* secular da burguesia num mundo dominado pela Igreja e pela nobreza), conhecera o domínio pós-Revolução Francesa e, com ele, uma inquestionável universalidade de missão. Era tal domínio que ruía em meados do século XIX, quando as burguesias europeias revogam a universalidade de seus propósitos em nome da exclusividade de seus privilégios — e é sobre tal crise que Dickens decide expor, na primeira pessoa de David, o heroísmo burguês ao distinto público.

Num momento em que a burguesia só pode ver a si mesma sob a égide da contradição, Dickens decide dar-lhe voz. No fundo, David vive tal contradição: almeja-se exemplar quando só pode falar por si; e, falando por si, deixa escapar seu lugar — sua *classe* — nos reais conflitos de seu tempo. Integrando um percurso que, na obra de Dickens, colocará em jogo as leis (*Casa soturna*) e o pragmatismo desumano e autoritário que passam a orientar a exploração do trabalho (*Tempos difíceis*), a estupidez das convenções sociais que determinam a inclusão e a exclusão (*Pequena Dorrit*) e, finalmente, o retrato das desilusões de uma vida não vivida em seu afã de realização material (*Grandes esperanças*), *David Copperfield* traz, a um só tempo, a nota alegre da realização da vida de um bom burguês da Inglaterra de seu tempo e o esforço deste para superar as injustiças do todo social sem que, ao longo do caminho, se perca o sentido de cada passo. Há na narrativa de David um poder figurativo — de organização e determinação de sua própria vida — que imita e representa o Poder de fato, o Estado. Não à toa, em sua comédia a felicidade tem as formas do Império britânico, cujos confins (Índia, Austrália) aparecem como alternativa aos desajustados (caso da família Micawber) que integram o horizonte moral do protagonista. Na arbitrariedade da solução feliz — em que se sobrepõem políticas interna e externa, a violência do domínio comercial e político britânico imposto a diferentes regiões do planeta, de um lado, e a crueldade inerente ao degredo —, anuncia-se o alto preço que as classes médias europeias teriam de pagar por sua paz. A modernidade da prosa de *David Copperfield* diz respeito a esse preço. Num futuro não tão distante, a arte burguesa jamais se faria grande sem investigar a mediocridade e a mesquinhez dos propósitos de sua classe.

BRUNO GAMBAROTTO

Bruno Gambarotto é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP) e tradutor de autores consagrados das literaturas norte-americana e inglesa, como Walt Whitman, Herman Melville, Louisa May Alcott, Nathaniel Hawthorne, Harriet Beecher Stowe, Edith Wharton, Aldous Huxley e Mary Shelley.

A história pessoal e experiência de David Copperfield, Filho[1]

1. No frontispício da edição seriada (1849) lê-se: *A história pessoal, as aventuras, a experiência e as observações de David Copperfield, de Blunderstone Rookery (as quais ele jamais quis que fossem publicadas)*. Essa variante do título indicava o plano inicial de Dickens de apresentar a autobiografia escrita por David Copperfield como uma publicação póstuma. Ver também a Apresentação.

PREFÁCIO À EDIÇÃO DE 1850

Tendo acabado de concluí-lo, não é fácil para mim tomar distância suficiente deste livro para tratá-lo com a compostura exigida por esta peça introdutória. Meu interesse nele ainda é tão recente e forte; e estou ainda tão dividido entre o prazer e a tristeza — o prazer da realização de um longo projeto; a tristeza de ver-me longe de tantos companheiros — que corro o risco de aborrecer o leitor que amo com confidências pessoais e emoções privadas.

Ademais, tudo que seria capaz de dizer sobre a história, procurei expressar na história.

Talvez interesse pouco ao leitor saber com que tristeza a pena foi dispensada ao fim de dois anos de trabalho imaginativo; ou como, ao ver uma multidão de criaturas de seu próprio cérebro separar-se dele para sempre, um autor sente como se estivesse oferecendo um pedaço de si ao mundo das sombras. Mais do que isso, não tenho o que dizer — a não ser, é claro, que confessasse (o que não chega a ser de pouca monta) que ninguém poderá acreditar mais nesta narrativa enquanto a lê do que eu nela acreditei enquanto a escrevia.

Em vez de olhar para trás, portanto, olharei para a frente. Não posso encerrar este volume de maneira mais adequada para mim mesmo do que com um vislumbre de esperança pelo tempo em que novamente hei de fazer brotar minhas duas folhas verdes[2] uma vez por mês e com uma recordação fiel do sol e das chuvas festivas que caíram sobre as folhas de *David Copperfield* e assim me fizeram feliz.

Londres, outubro de 1850

2. Capa e contracapa das edições mensais da publicação seriada. *David Copperfield* foi publicado em vinte fascículos mensais, entre maio de 1849 e novembro de 1850. Ver também a Apresentação.

PREFÁCIO DE 1869 ÀS "EDIÇÕES CHARLES DICKENS"[3]

NO PREFÁCIO ORIGINAL A ESTE ROMANCE, comentei que, tendo acabado de concluí-lo, não era fácil para mim tomar distância suficiente deste livro para tratá-lo com a compostura exigida por uma peça introdutória. Meu interesse nele era ainda tão recente e forte, e eu estava ainda tão dividido entre o prazer e a tristeza — o prazer da realização de um longo projeto; a tristeza de ver-me longe de tantos companheiros —, que corria o risco de aborrecer o leitor com confidências pessoais e emoções privadas.

Ademais, tudo que teria sido capaz de dizer sobre a história eu procurara expressar na história.

Talvez interessasse pouco ao leitor saber com que tristeza a pena fora dispensada ao fim de dois anos de trabalho imaginativo; ou como, ao ver uma multidão de criaturas de seu próprio cérebro separar-se dele para sempre, um autor sente como se estivesse oferecendo um pedaço de si ao mundo das sombras. Mais do que isso, eu não tinha o que dizer — a não ser, é claro, que confessasse (o que não chegava a ser de pouca monta) que ninguém poderia ter acreditado mais nesta narrativa, enquanto a lia, do que eu nela acreditara enquanto a escrevia.

Tão verdadeiras são essas palavras ainda hoje que só me cabe oferecer ao leitor uma última confidência. De todos os meus livros, este é o de que mais gosto. Seria de se acreditar que sou um pai orgulhoso de todos os filhos de minha imaginação e que ninguém seria capaz de amar esta família com tanto carinho quanto eu. Mas, como muitos pais dedicados, tenho, no mais fundo de meu coração, um filho favorito. E seu nome é *David Copperfield*.

1869

3. As Charles Dickens Editions começaram a ser publicadas pela Chapman & Hall em 1867, com ampla divulgação publicitária. Segundo palavras do próprio autor, endereçadas a seu público, tratava-se de uma "edição inteiramente nova das obras completas do sr. Dickens", trazendo cada romance num só tomo (diferentemente do costume, bastante dispendioso para os leitores, de dividi-los em dois ou três) e em páginas de mancha única, desprovidas, portanto, das colunas duplas das edições baratas. Trazendo o melhor de cada modelo de publicação, a edição oferecia ainda títulos para capítulos (alguns deles indo além da simples descrição e trazendo algum tipo de comentário ou invocação literária extemporânea à publicação) e uma das capas estampada com um facsímile da assinatura do autor em dourado, sugerindo "aos concidadãos do autor seu desvelo para com sua própria edição, e suas esperanças de que ela permaneça para eles a principal quando o autor já estiver a seu serviço para sempre". Apesar de tanto apuro, os novos prefácios não chegavam a fazer inteira justiça à sua condição; não raro, como o demonstra o de *David Copperfield*, Dickens reaproveitava parte do material dos antigos.