

Um objeto “perdido de moda”?: literatura dramática e mercado editorial fluminense na metade do século XIX¹

Silvia Cristina Martins de Souza

No início do ano de 1859, o *Correio Mercantil* publicou um artigo intitulado *O jornal e o livro*, de autoria de Machado de Assis, um jovem de 20 anos na ocasião. Nele, Machado perguntava se o jornal mataria o livro ou se o livro absorveria o jornal, concluindo que, embora o jornal promovesse o escritor e fosse um meio privilegiado e democrático de difusão de produtos literários, ele não aniquilaria totalmente o livro, pois ambos tinham seus espaços e públicos definidos.²

Longe de ser fruto das ansiedades de um aspirante ao mundo das letras, essas questões fizeram parte das inquietações de muitos escritores oitocentistas mais experientes, dentro e fora do Brasil, num momento em que a imprensa periódica começou a se expandir e a oferecer novas possibilidades para a divulgação e reconhecimento para os escritores e suas obras. Em Portugal, por exemplo, Marcelino de Matos, em um balanço da atividade literária lusitana a partir da vitória liberal, diria que as letras teriam se beneficiado com os avanços da imprensa periódica, mas que o livro “já tinha perdido de moda”, embora surpreendentemente concluísse afirmando que “compuseram-se romances crônicas e romances folhetins mais ou menos vazados nos moldes trazidos de França; fez-se muito drama sem sabor, muita comédia inclassificável, mas escreveu-se”.³

As observações de Marcelino de Matos são aparentemente ambíguas. Elas, na verdade, revelam sua preocupação com a popularização da literatura, sendo isso que o levava a considerar que o livro “já tinha perdido de moda”, pelo menos da forma como existia, isto é, encerrado em um circuito letrado, sem que fossem registradas edições de “boa” literatura a preços acessíveis. Na sua opinião, publi-

¹ Agradeço ao CNPq a bolsa de pós-doutoramento que viabilizou a pesquisa realizada por um ano, no Rio de Janeiro, da qual este artigo apresenta resultados parciais.

² CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, n.10, 12 jan.1859.

³ Apud SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. As penas de viver da pena: aspectos do mercado nacional do livro no século XIX. *Análise Social*, Lisboa, v. 21, p. 187-188, 1985.

car dramas “sem sabor” e comédias “inclassificáveis” era algo que rendia dividendos apenas para os editores e autores, sem contribuir para o refinamento do gosto dos leitores.

Apesar de opiniões diferentes circularem sobre esse assunto, o certo é que os escritores do século XIX utilizaram conjuntamente a imprensa periódica e o livro para sobreviver, divulgar seus trabalhos e alcançar reconhecimento. Na medida em que o século foi avançando e em função das possibilidades de disseminação para produtos literários descortinadas pelo jornal, o livro também passou por transformações, e cada vez mais projetos destinados a produzir edições econômicas começaram a tomar corpo na Europa e no Brasil.

No caso específico do Brasil, tais mudanças se deram com retardo em função da instalação tardia de prelos e das atividades de impressão, assim como do fim da censura, que só se efetivaram após a vinda da família real portuguesa.

Foi nos anos 1820 que as primeiras filiais de livrarias francesas se instalaram no Rio de Janeiro. Para organização de um circuito de cultura letrada num contexto marcado pela rarefação do impresso, teve papel significativo a chegada de livreiros impressores franceses experientes como Plancher, Gueffer e Ogier. Na década seguinte, livrarias, tipografias e editoras já começariam paulatinamente a se expandir, favorecidas tanto pelo transporte regular por vapores, que abriu o mercado de livros das províncias do Império, quanto pela ausência de leis relativas a direitos autorais, que acabou por incentivar as edições clandestinas e contrafações.

Ao contrário do que normalmente se imagina, os primeiros sinais do aumento de publicação de livros já podem ser localizados nos anos 1850, quando o campo editorial foi ocupado por Paula Brito. Da sua Imperial Tipografia Dois de Dezembro, ele comandou a publicação e venda de livros e jornais naquela década, abrindo portas para jovens escritores, que nele encontraram um “mecenas” disposto a publicar suas primeiras obras, tal como ocorreu com Machado de Assis.⁴

O declínio dos negócios de Paula Brito, seguido do seu falecimento, abriu espaço para Garnier se firmar como o editor de maior reputação no Rio. Sob o selo de sua editora, os fluminenses tiveram acesso a autores lidos e aclamados nos círculos letrados, pois, diferentemente de Paula Brito, Garnier optou por editar nomes já consagrados.⁵

Antes de Garnier, Edward e Heinrich Laemmert estabeleceram-se na cidade explorando um outro setor do mercado, o das obras de referência, científicas e seriadas, tais como dicionários, gramáticas, tratados, estudos em diferentes áreas, sem contar o famoso *Almanack Laemmert*, sua publicação mais bem-sucedida.⁶

Independentemente da divisão do mercado de livros em territórios mais ou menos delimitados, aos poucos esse quadro começou a sofrer transformações, crescendo o número de comerciantes interessados no trabalho de edição, produção e venda de livros, particularmente de edições “populares”, entendendo-se como popular aqui as edições que passavam por um certo tratamento para baixar seu custo e aumentar sua tiragem e consumo.

Reduzindo a qualidade do papel, fazendo encadernações em brochuras e estabelecendo como padrão os tamanhos *in oitavo* e *in décimo segundo*, certos editores investiram na produção de livros baratos em diferentes gêneros literários, tais como romances, folhetos de cordel, trovas, poesias, recitativos e peças teatrais.⁷

Publicar para uma ampla gama de leitores transformou-se em um negócio promissor, e cada vez mais começaram a surgir livros nas prateleiras das livrarias a preços acessíveis, em diferentes gêneros literários. A partir dessa nova lógica, que foi paulatinamente tomando corpo, a melhor publicação era a que mais vendia, pois mais do que agradar a uma clientela que se interessava por volumes bem cuidados e caros, passou a contar o aumento da margem de lucro dos editores e a conquista de diferentes leitores.

As expressões “livros populares” e “livros para o povo” passaram a ser utilizadas por vários livreiros e editores, afirmando a intenção de divulgar obras para uma ampla parcela da população.⁸

⁴ Ver GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965; BROCA, Brito. Paula Brito: mecenas pobre. In: _____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: INL: MEC, 1979.

⁵ Ver BARRETO, A. H. de Lima. O Garnier morreu. In: _____. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

⁶ Ver HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 1985.

⁷ Os termos utilizados no século XIX para indicar o tamanho aproximado de um livro derivavam do número de folhas dobradas. O *in folio* era o maior tamanho e resultava de uma única dobra da folha a ser impressa produzindo quatro páginas; o *in quarto* resultava de duas dobras ou oito páginas; o *in oitavo* era resultante de três dobraduras originando dezesseis páginas; e, por fim, o *in décimo segundo*, que resultava de quatro dobraduras.

⁸ A Livraria Cruz Coutinho autointitulou-se Livraria Popular enquanto a Livraria de Pedro da Silva Quaresma denominou-se Livraria do Povo.

⁹ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁰ É Chartier quem nos chama a atenção para o fato de que os hábitos de leitura dos leitores mais populares e numerosos foram direcionados por longo tempo pela leitura em voz alta, compartilhada por um público ouvinte. No século XIX, a industrialização da produção de impressos e a emergência de novas categorias de leitores (mulheres, crianças, trabalhadores) trouxeram novos materiais e novos modos de leitura, sendo esta grande diversidade de práticas de leitura e de comércio de impressos que rompe com qualquer possibilidade de se pensar numa cultura compartilhada que seja fruto da alfabetização. Ver CHARTIER, Roger. *As revoluções da leitura no Ocidente*. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras. p. 21-25.

Ao se utilizarem dessas expressões, aqueles livreiros não estavam se referindo a um público específico, mas, acima de tudo, a seu desejo de extrapolar as fronteiras econômicas e sociais, que tradicionalmente limitavam a venda e a compra de livros a pessoas com recursos financeiros. Assim, como convincentemente observou Alessandra El Far, tais livros chamados de “populares” foram fruto de uma mudança de ordem material nas publicações, visando conquistar consumidores de diferentes perfis e variadas condições econômicas.⁹

Dentre os gêneros literários mais publicados no período estudado estava a dramaturgia. Se no caso do romance era prática recorrente utilizar o folhetim como primeiro meio de divulgação, no caso das peças teatrais essa primeira divulgação era prioritariamente feita pelo palco e, algumas vezes, através de folhetins. Aproveitando-se do sucesso que as peças desfrutavam no tablado, diferentes editores investiram efetivamente na dramaturgia, adotando uma estratégia até certo ponto parecida com a de Garnier, pois se concentraram na publicação de títulos e nomes já conhecidos das plateias fluminenses, apostando nesse conhecimento prévio para diminuir os riscos nas vendas e aumentar sua quota de leitores.

Essa contaminação da página impressa pelo palco denota, por sua vez, que o público não apenas assistia às encenações das peças como demandava a circulação de um repertório do seu agrado através de outras formas de difusão. Por se tratar de uma sociedade com alto índice de analfabetismo, na qual a leitura em voz alta e comunitária era uma das mais importantes formas de circulação e apropriação de textos, esse é um dado importante, na medida em que nos permite vislumbrar diferentes modos de circulação de obras, cujos usos e funções não eram sugeridos apenas pelos hábitos da leitura silenciosa e solitária.¹⁰ De fato, no Rio de Janeiro daquele tempo não era preciso saber ler para se ter acesso às notícias e histórias que os periódicos e os livros ofereciam. As leituras em voz alta, proferidas em grupo nas portas

das boticas, botequins, residências ou esquinas da cidade, uniam o mundo letrado e o da transmissão oral, extrapolando fronteiras sociais e geográficas.

Foi cada vez mais interessado nessa diversidade de práticas de leituras e leitores que o mercado editorial fluminense passou a atuar, sobretudo certas tipografias cujos nomes são hoje totalmente desconhecidos, tais como as de Cruz Coutinho, a de Soares e Irmão, a de J. J. da Rocha, a de Faro e Lino, a Tipografia de Peixoto, a Tipografia do Progresso, Tipografia e Livraria Econômica, a Tipografia Carioca e a Tipografia Popular Azeredo Leite. Elas, e outras tantas, publicaram e venderam um número significativo de peças teatrais, contribuindo para dar vida ao comércio livreiro do Rio.¹¹

Paula Brito foi um dos que pioneiramente procurou chamar a atenção de potenciais compradores na sua *Marmota Fluminense*.¹² Através das páginas desse jornal, os leitores tiveram acesso a fragmentos ou textos completos de várias comédias, cenas cômicas, *vaudevilles*, paródias e dramas, os quais poderiam ser adquiridos na sua Loja do Bom e do Barato, tais como *Tia Bazú*, *O hóspede capadócio*, *O sr. José do Capote*, *Efeitos do vinho novo*, *A questão do dinheiro*, *29 ou Honra e glória*, *Dr. Grama*, *A tia Gabriela ou O pão de ló no quarto do estudante*, *Hoje avental, amanhã uva*, *Amor e pátria* e *Dois gênios não fazem liga*. Seu investimento mais efetivo neste campo foi provavelmente a publicação seriada das obras do *Teatro moderno: coleção de obras dramáticas representadas com aplauso nos teatros nacionais*, dos editores portugueses Miguel Cobelos e Francisco Palha, dos quais Paula Brito foi correspondente no Rio de Janeiro.¹³

A publicação de peças teatrais sob forma de livros, no período estudado, apontam para a possibilidade de os dramaturgos terem sido alguns dos primeiros autores a aparecer nesse circuito de publicação em processo de ampliação. Foi também nesse contexto que emergiram os primeiros debates em torno de temas como plágio, imitações e propriedade literária envolvendo dra-

¹¹ Os exemplares do *Almanack Laemmert* são uma fonte preciosa para acompanhar o comércio e difusão do livro no Rio de Janeiro ao longo do século XIX.

¹² Ver, por exemplo, *MARMOTA FLUMINENSE*. Rio de Janeiro, 28 jul. 1858.

¹³ No final dos anos 1850, segundo Maria de Lourdes L. dos Santos, o tipógrafo editor Miguel Cobelos iniciaria uma publicação barata a que deu o título de *Teatro moderno: coleção de obras dramáticas representadas com aplauso nos teatros nacionais*, cujo objetivo era “conciliar as vantagens de dar aos amadores de nossa literatura dramática uma coleção de peças escolhidas já sancionadas pelo voto público, por preço tão diminuto quanto possível, e de emancipar ao mesmo tempo os autores da tutela que sobre eles exerciam os editores”. SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. As penas de viver da pena, p. 189-190.

¹⁴ Esta preferência pelos autores portugueses não se restringiu às peças teatrais. Lúcia Bastos Neves observou que escritores portugueses como Antonio Feliciano de Castilho, Almeida Garret, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco constavam “sem pejo algum” dos catálogos da Editora Laemmert, uma das mais consideradas da Corte. Ainda segundo essa autora, de tal modo as contrafações se disseminaram que começaram a surgir denúncias como uma de Alexandre Herculano, que denominava os editores que trabalhavam no Brasil de “uma quadrilha bem armada” que não se limitava a reproduzir uma ou outra obra de autores portugueses, mas coleções completas. Ver NEVES, Lúcia Maria Bastos. Do privilégio à propriedade literária: a questão da autoria no Brasil Imperial (1808-1861). In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/luciabastosneves.pdf>.

¹⁵ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*, p. 50.

maturgos, plagiadores, imitadores e editores em situações conflituosas, que muitas vezes foram parar nos tribunais.

* * *

Num momento em que o público do Rio de Janeiro passou a ser objeto de projetos editoriais específicos, começaram a conviver diferentes sistemas de publicação e de venda de livros na cidade, estabelecendo novas relações entre autor e editor, e favorecendo, simultaneamente, o aparecimento de diferentes estratégias de contrafação.

No caso dos textos teatrais, é importante ressaltar que não apenas dramaturgos brasileiros, mas também estrangeiros, sobretudo portugueses, foram publicados por editores menos ou mais famosos na capital do Império. Percorrendo as páginas dos catálogos de livrarias ou de diferentes jornais fluminenses do período, atesta-se a presença representativa dos exemplares de peças escritas em português, que se favoreceram pela proximidade linguística e cultural, assim como pela preferência dos leitores brasileiros pelos autores portugueses, para fincar raízes fortes no comércio livreiro fluminense.¹⁴ Essa preferência, inclusive, levou o dramaturgo português Valentim Magalhães a afirmar que o Rio era “o melhor mercado de livros lusitanos”.¹⁵

Muitas dessas edições, todavia, não passavam de publicações clandestinas realizadas sem conhecimento dos autores. Afinal, ao não pagar direitos autorais aos escritores, os editores podiam oferecer volumes a preços mais acessíveis. Como decorrência desse fenômeno, foi muito comum que escritores portugueses procurassem várias maneiras de resguardar seus direitos autorais além-mar. Um exemplo sugestivo neste sentido é o do dramaturgo lusitano Manuel Pinheiro Chagas, autor do drama intitulado *A morgadinha de Val Flor*, sucesso de bilheteria no Brasil desde a segunda metade do século XIX até inícios do século XX, que nomeou o editor Garnier seu procurador, em 12 de abril de 1869, para

contratar com qualquer empresa teatral do Império do Brasil a representação do drama em cinco atos, de que é autor, denominado *A morgadinha de Val Flor*, pelo preço que ajustar ou às vistas ou como julgar mais conveniente, recebendo o produto e preço destes contratos e dando deles quitação, e igualmente lhe confere iguais poderes para imprimir e contratar com qualquer empresa tipográfica a impressão ou venda do mencionado drama unicamente para o mesmo Império do Brasil, recebendo também o produto destes contratos e dando deles quitação. E mais disse que também confere ao dito seu procurador os necessários poderes para se opor à usurpação dos direitos dele outorgante [...] ¹⁶

O fragmento é interessante por conter duas ideias que merecem ser sublinhadas. Nele pode-se perceber que Pinheiro Chagas não apenas procurava garantir seu direito de propriedade literária, mas que também acreditava que o autor deveria ser necessariamente remunerado onde sua obra fosse apresentada publicamente, acabando por expor os prejuízos dos quais os escritores estavam sendo vítimas.

Não foi possível saber se as intenções de Pinheiro Chagas em relação à *A morgadinha de Val Flor* foram contempladas. Independentemente disso, tudo leva a crer que ele continuou sendo vítima de publicações clandestinas, tanto que em 1879 enviou uma carta a Pedro II protestando contra o fato de no Brasil as impressões e exposições teatrais acontecerem à revelia dos autores, acabando por beneficiar apenas os editores e os empresários teatrais.¹⁷ As contrafações de obras portuguesas foram de tal monta que datam também dos anos 1850 as primeiras iniciativas dos governos português e brasileiro objetivando firmar acordos que protegessem a propriedade literária nos dois países. No entanto, a falta de consenso na decisão dos critérios a serem adotados e a lentidão dos negociadores brasileiros acabou interrompendo as discussões, que só foram retomadas

¹⁶ Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, número de chamada I-7,9,10. *A morgadinha de Val Flor* foi encenada por Procópio Ferreira em inícios do século XX.

¹⁷ CHAGAS, Manuel Pinheiro. A propriedade literária. In: _____. *Carta a sua majestade o Imperador do Brasil*. Porto: Ernesto Chardon, 1879. Esta carta não recebeu resposta por parte de Pedro II.

¹⁸ Ver SANTOS, Maria de Lourdes Lima. As penas de viver da pena: aspectos do mercado nacional do livro no século XIX, p. 200-202.

¹⁹ DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 4 maio 1861.

²⁰ A MARMOTA. Rio de Janeiro: Typografia Paula Brito, 30 jan. 1852.

em 1889 quando finalmente foi assinado o *Acordo para a proteção das obras literárias artísticas* entre Brasil e Portugal.¹⁸

Não foram os literatos portugueses, porém, as únicas vítimas de tais práticas que cada vez mais se disseminaram no mercado editorial do Rio de Janeiro. No ano de 1861, quando se encontrava no Pará, Gonçalves Dias foi surpreendido com a notícia de que suas obras poéticas haviam sido reimpressas no Rio sem seu conhecimento e que os exemplares estavam sendo vendidos “a troco de barato, frustrando-o assim da mais sagrada das propriedades”.¹⁹

O romancista e teatrólogo brasileiro Joaquim Manuel de Macedo vivenciou situação parecida, como se pode constatar através de um artigo publicado no jornal *A Marmota*, de 30 de janeiro de 1852, intitulado “O direito de propriedade”, que dizia:

O direito de propriedade é garantido em toda a sua plenitude – este é o artigo da Constituição por ora em vigor; porém este santo direito tem sido entendido por cada um a seu modo [...]. O Sr. Dr. J. Manuel de Macedo compôs a bem conhecida comédia *Fantasma branco* que foi representada e sempre aplaudida entre nós quando subiu à cena no teatro de São Pedro. Sem que o autor desse licença, *nem autorizasse alguém para dá-la uma cópia desta comédia foi tirada, e ela levada à cena no teatro de Santa Isabel*, em Pernambuco! Chegando ao Sr. Macedo a notícia deste fato, consta-nos que o Sr. engarregará um hábil jurista a instauração do processo, que será levado até onde necessário for [grifos no original].²⁰

Como no período imperial inexistiam leis que garantissem a propriedade literária no Brasil, o que só ocorreu com a entrada em vigor do artigo 345 do Código Penal da República, quando os casos de contrafação que iam bater nos tribunais eram avaliados por juízes que se respaldavam em julgamentos sobre casos similares emiti-

dos por tribunais europeus, o que torna compreensível a decisão de Macedo de procurar refúgio na justiça.²¹

A despeito das vozes que se levantaram em contrário, as contrafações multiplicaram-se, transformando-se num problema candente para os que estavam sendo lesados. Diante de tal situação, não tardaria para que as questões envolvendo direitos autorais atingissem dramaturgos de pouco renome no mundo das letras, mas bastante aplaudidos pelas plateias teatrais. Sintomático disso foi um episódio envolvendo Francisco Correa Vasques e Antonio de Souza Martins, dois atores dramáticos, que também foram dramaturgos, em torno da autoria da cena cômica intitulada *Por causa da Emília das Neves*.²²

Tudo começou quando Emília das Neves, célebre atriz trágica portuguesa, apresentou-se no Rio entre junho e setembro de 1864 no teatro Lírico Fluminense. Sua temporada nesta cidade foi marcada pela procura desenfreada por bilhetes para as récitas, a ponto de o empresário daquele teatro organizar um sistema de venda de assinaturas de camarotes e publicar, no *Jornal do Commercio*, um aviso no qual rogava aos assinantes do teatro, que desajassem ficar com seus camarotes, “o obséquio de mandarem assinar até [...] ao meio-dia, pois que dessa hora em diante não se atenderá a reclamação alguma, e serão entregues [os camarotes] a quem os desejar”.²³

Foi nesse clima que, no dia 21 de junho, o teatro de São Januário anunciou, como parte do seu espetáculo, a cena cômica *Por causa da Emília das Neves*, cuja autoria foi atribuída ao ator Martins.²⁴ Três dias depois, o teatro Ginásio anunciaria a representação dessa mesma cena cômica, só que ressaltando ser ela obra da lavra do ator Vasques. No dia 26 de junho, o Ginásio e o São Januário anunciaram a representação de *Por causa da Emília das Neves* como parte de suas respectivas récitas, e o anúncio do São Januário veio acrescido da informação de que a peça fora escrita e desempenhada “pelo ator Martins, dedicada e aceita pela exímia artista portuguesa e representada pela primeira vez em sua presença”.

²¹ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 22 abr. 1874. A Constituição do Império garantia o direito de propriedade dos inventores sobre suas descobertas ou produções; no entanto, esta lei não foi implementada. O Código Criminal do Império (1830), no seu artigo 261, definia como crime “imprimir, gravar, litografar ou introduzir quaisquer escritos ou estampas que tivessem sido feitos, compostos ou traduzidos, por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem e dez anos depois de sua morte, se deixarem herdeiros”. Porém, como à época faltava definir a ideia de propriedade literária, a lei acabou não sendo aplicada. Ver COLEÇÃO DAS LEIS DO IMPÉRIO DO BRASIL. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876. p. 182.

²² Antônio de Souza Martins nasceu em Itaguaí (RJ) e foi para a cidade do Rio de Janeiro estudar no Colégio Vitória com a intenção de posteriormente cursar medicina. Todavia, abandonou os estudos para ingressar no mundo teatral. Como ator, Martins notabilizou-se no desempenho do papel do moleque da comédia *O demônio familiar*, de José de Alencar. Além de ator, Antônio de Souza Martins foi empresário e dramaturgo, tendo publicado e encenado nove cenas cômicas de sua autoria. Ver BASTOS, Antônio de

Souza. *Carteira do artista*: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro. Lisboa: Bertrand, 1898, p. 47. Francisco Correa Vasques foi dos dramaturgos fluminenses mais bem-sucedidos do século XIX. Sua produção dramática ultrapassou a marca de 60 obras, e suas peças foram na sua maior parte escritas em gêneros do teatro musicado. Parte substancial de sua obra foi impressa pelas tipografias Cruz Coutinho, J.J. da Rocha e Azeredo Leite. Para a vida de Francisco Correa Vasques, ver MARZANO, Andréa. *Cidade em cena*: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

²³ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 27 ago. 1864.

²⁴ Ver para este incidente o *Jornal do Commercio* nos dias citados.

²⁵ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 10 jul. 1864. Essa cena cômica foi publicada pela Tipografia Azeredo Leite.

No dia 10 de julho, o episódio acabou tendo um desfecho. Em nota publicada na seção anúncios de teatros do *Jornal do Commercio* podia-se ler que

O ator Francisco Correa Vasques acaba de imprimir o despropósito cômico intitulado *Por causa da Emília das Neves*, dedicado à mesma senhora. A edição deste trabalho acha-se desde já à venda no escritório do teatro do Ginásio, cujo produto será depositado em mão da Exma. Da. Emília das Neves (que aceitou de bom grado este depósito) para ser aplicado em favor do Asilo da Criança Desvalida em Portugal.²⁵

Para quem acompanhou essa disputa, não foi possível saber qual lado tinha razão, mas pelo menos uma coisa ficou clara: depois de *Por causa da Emília das Neves* ter sido publicada por Vasques, ele passou a usufruir do estatuto autoral sobre a obra. Mas existem outros pontos que interessam aqui destacar. Em primeiro lugar, alguns textos teatrais alcançaram tal notabilidade, acenando com grandes possibilidades de retornos financeiros, que muitos indivíduos procuraram relacioná-los a seus nomes, utilizando-se, para tanto, de estratégias muitas vezes duvidosas, o que gerou disputas e tensões em torno de direitos autorais. E, em segundo lugar, a publicação de textos teatrais em edições baratas passava a marcar um cenário de embate e consolidação de um direito igualmente novo – o do autor sobre sua criação, nos planos financeiro e artístico –, e não surpreende que nas décadas seguintes, as querelas (judiciais ou não) em torno da propriedade literária tivessem avolumado-se, descortinando as sutilezas envolvidas nos circuitos de produção cultural naquele contexto.

Diante desse fato é possível imaginar, também, que a representação das peças funcionava como uma espécie de propaganda para a venda dos exemplares impressos que, dependendo da popularidade do autor, ficavam garantidas *a priori*.

Muitos dos prólogos e advertências de vários desses textos nos dão conta do fenômeno, como é o caso da segunda edição da paródia *Orfeu na roça*, também de Francisco Correa Vasques. Intitulada “Antes da leitura”, a advertência esclarecia os leitores que o motivo que levava o autor a imprimir sua paródia fora criar condições para que o público, que tão bem a acolhera no palco, “pudesse apreciar mais de perto o espírito da paródia, se é que o tem”.²⁶

O tom de modéstia, que reveste tal fala, em se tratando de um dramaturgo de sucesso reconhecido que, por ocasião da estreia desta paródia, já escrevera, encenara e publicara parte significativa da sua extensa produção dramática, pode ser entendido como uma estratégia por ele adotada para chamar a atenção de seus potenciais leitores. Estratégia esta, vale acrescentar, bastante atrativa, pois transferia para estes últimos uma tarefa tradicionalmente reservada aos críticos teatrais, atribuindo-lhes a prerrogativa de julgar o valor artístico da obra que lhes chegava às mãos, permitindo-lhes contribuir de maneira mais efetiva para a trajetória que a peça percorreria nas livrarias. E a julgar pelo fato de que *Orfeu na roça* foi encenada por mais de 100 representações consecutivas e o texto impresso teve uma segunda edição, pode-se dizer que a intenção de Vasques foi contemplada.

Para além desse fato, cabe sublinhar ainda que esta advertência sintetiza alguns elementos-chave em jogo naqueles tempos, a saber, a compreensão dos novos relacionamentos que estavam sendo construídos entre os escritores e seus receptores (o espectador e o ouvinte), da dupla circulação de tais textos (palco e página impressa) e de duas práticas de apropriação (a representação teatral e a leitura).

As discussões e disputas sobre autoria giraram também em torno de questões envolvendo plágios e imitações. Imitação ou adaptação era o nome dado ao ato de se apropriar de um enredo original, adaptando-o a outros tipos e contextos. A prática foi comum e muito utilizada, seja por dramaturgos famosos ou desconhecidos a ponto de na *Revista Popular* de 16 maio 1859, o folhetinista “Carlos” reclamar da quantidade de imitações do francês que estavam sendo

²⁶ VASQUES, Francisco Correa. *Orfeu na roça*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1873. A primeira edição da peça veio à luz no dia 30 de outubro de 1868, o mesmo da estreia da paródia no teatro Fênix Dramática por esta mesma tipografia.

²⁷ Maria de Lourdes Lima dos Santos sugere que, em Portugal, também teriam sido os dramaturgos da terra os primeiros a emergirem nesse circuito.

encenadas no Brasil, particularmente no teatro Ginásio Dramático. Segundo ele, elas eram tantas que esse teatro já tinha arquivado toda uma “coleção de imitações” de qualidade duvidosa que “muito lampeiro” oferecia às plateias como “magníficas, excelentes, e outras coisas bonitas [...]. Que faça bom proveito!”.

Para a disseminação dessa prática, foi essencial a propagação do teatro musicado, que também teve lugar nesse período, até porque o barateamento dos preços das obras vendidas só explica parcialmente a entrada de certos gêneros literários nas preferências dos leitores.²⁷ Ou, dito de outra forma, os livros, para serem bem aceitos, tinham que dialogar com questões, assuntos, valores e expectativas de interesse dos leitores, sendo nesse sentido a contribuição dada pelo teatro musicado.

Esse tipo de dramaturgia estava revestido de certas peculiaridades que encontravam ressonância junto aos espectadores, tais como o uso de assuntos e falares do cotidiano, a utilização de canções de domínio público e o uso do humor e da sátira para tratar dos temas abordados. Além disso, não era esperado dos dramaturgos que a ela se dedicavam a inovação temática a cada peça, de forma que certos assuntos foram explorados à exaustão, dando origem a vários textos muito parecidos. Para que se tenha ideia das peculiaridades às quais estamos nos referindo, poderíamos mencionar o título de três cenas cômicas explorando um mesmo tema: *Nova reforma de secos e molhados*, de autoria do ator Vasques; *Matos e Peixoto: nova reforma de secos e molhados*, de autoria do ator Matos; e *Alfredo Carvalho e Matos: nova reforma de secos e molhados*, também do ator Matos.

Além desses elementos, foi também Machado de Assis quem nos levou a considerar a possibilidade de que o conhecimento anterior de uma peça influía na sua recepção, ao remeter-se a uma imitação assinada pela atriz Eugênia Câmara no ano de 1860. Segundo ele, após se desligar da companhia do teatro Ginásio Dramático e ser contratada pela companhia do ator Germano de Oliveira, essa atriz estreara nesta última

[...] em uma cena cômica, Não volto ao palco, imitação sua do francês [...] A cena tem movimento, mas não é das composições mais felizes desse gênero [...] [pois] a imitadora escolheu uma peça para análise pouco conhecida; e um conhecimento público neste caso *é meio caminho andado*. [grifo meu]²⁸

²⁸ ASSIS, Machado de. [artigo]. *O Espelho*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1860.

Considerando-se essa observação e, simultaneamente, que grande parte das peças editadas era composta por imitações, tudo leva a crer que os dramaturgos parecem ter sido favorecidos pelas garantias que ofereciam aos editores em termos de retornos financeiros. Foi esse fato, inclusive, que levou vários editores a cada vez mais escolherem a dedo autores e títulos de popularidade comprovada no palco, denotando que a imitação oferecia possibilidades concretas de expansão para o mercado editorial.

Plágio, por sua vez, era um termo que tinha um significado próximo ao que tem hoje, isso é, o de fazer passar por seu um trabalho alheio, sendo que a imitação, quando muito próxima ao texto original, podia também ser considerada plágio, evidenciando o quanto eram tênues as fronteiras que separavam as noções de imitação e plágio naqueles tempos.

Os plágios foram criticados com veemência por censores e críticos teatrais, mas se tornaram mais condenados quando relacionados aos nomes de certos dramaturgos desconsiderados pela crítica, justamente os que mais se envolveram com o teatro musicado, isso é, atores e outros indivíduos com parca instrução formal que, animados com as feições que se delineavam para o mercado editorial da cidade, encomendaram ou contrataram serviços de publicação das obras que escreviam para os tablados.

Não é outra a ideia contida em uma nota publicada no *Diário do Rio de Janeiro* na qual Francisco Correa Vasques, já aqui citado, respondia à acusação de plágio que recebera por ocasião da estreia da sua cena cômica *As pitadas do velho Cosme*. Segundo ele,

²⁹ VASQUES, Francisco Correa. [nota]. Diário do Rio de Janeiro, 4 jun. 1871.

³⁰ Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, Parecer de censura do dia 5 de setembro de 1864. Essa cena cômica era também de Francisco Correa Vasques. A censura teatral no Império foi exercida pelo Conservatório Dramático Brasileiro, uma associação criada por homens de letras, em 1843, que tinha por objetivo promover e incentivar o desenvolvimento das artes cênicas na Corte, tomando como modelo o Conservatoire Dramatique de Paris e o Conservatório Dramático de Lisboa. Logo após sua criação, o Conservatório recebeu do governo imperial a incumbência de censurar as peças a serem encenadas em todos os teatros da cidade do Rio de Janeiro, tornando-se essa sua função principal. Apenas para que se tenha noção de quem compunha o Conservatório, basta citarmos os nomes, entre outros, de Machado de Assis, José de Alencar, Quintino Bocaiuva, Gonçalves Dias, Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. Ver SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.

Quando escrevi esta cena cômica, que faço hoje publicar, não fui levado pelo desejo de ridicularizar pessoa alguma, como por aí me quer emprestar *alguém*. Ao público, só ao público, devo mais esta inspiração, pois que com tanta benevolência tem acolhido todas as minhas composições. *O Trovador*, ópera de merecimento, foi parodiado pelo Sr. Paulo Midosi Júnior, no seu espirituoso *José do Capote*, que não só aqui como em Lisboa, tem sido coberto de aplausos [...] O Dr. Macedo, o faceto autor da *Moreninha* e *Vicentina* [...] parodiou o nosso primeiro ator João Caetano no seu *Novo Otelô*, que eu represento com aceitação do público.

Esse ou esses que me mordem, nem ao menos têm o bom senso de observar que a paródia se faz ao mérito, e que a *caricatura burlesca* não oferece motivo, nem se presta a este gênero de composições [grifos no original].²⁹

Para além de um claro desabafo do autor, chama a atenção nesse fragmento a menção aos nomes de Paulo Midosi Júnior e Joaquim Manuel de Macedo, ambos homens de letras que, segundo Vasques, lançaram mão do mesmo expediente utilizado por ele, muito embora tenham sido poupados pela crítica.

Foi em função da margem de liberdade que os diferentes gêneros de teatro musicado ofereciam que certos dramaturgos passaram a ser vistos por censores e críticos como meros improvisadores oportunistas, que escreviam uma dramaturgia de ocasião cujo único objetivo era agradar as plateias, tal como deixou claro o censor que analisou a cena cônica *O Ginásio de roupa nova*, considerando a mesma “uma dessas extravagâncias de momento, que o Vasques improvisa entre dois charutos”.³⁰

E foi ainda com base nesses mesmos critérios que Lessa Paranhos sofreu críticas contundentes do Conservatório Dramático Brasileiro ao submeter uma peça de sua autoria ao julgamento daquela instituição em 1858. Genro de João Caetano, Lessa Paranhos foi dramaturgo e tradutor contratado pela companhia teatral desse ator

por um longo período. Em função do acelerado ritmo imposto pelas encenações daquela empresa, que procurava atender às demandas de um público ávido por novidades, Lessa Paranhos sofreu os efeitos da pressão do tempo e acabou especializando-se em fazer traduções e imitações “a vapor”, fato esse que se transformou num ponto de atrito entre ele e os críticos e censores teatrais. Estes primaram por reputá-lo um mero compilador de temas alheios respaldados no argumento de que lhe faltava a originalidade artística enfrentada pelos “verdadeiros” teatrólogos.³¹

Em junho de 1858, Lessa Paranhos submeteu um original de sua autoria intitulado *Um passeio por Niterói* à censura do Conservatório Dramático. A peça obteve a licença requerida, mas no parecer da censura veio assinalado que não se tratava de um texto original, e sim de uma imitação “chula” de um “*vaudeville* francês intitulado *Un mari qui se déränge*”.³²

Ferido em seus brios, Lessa Paranhos não deixou por menos e enviou uma carta ao Conservatório em linguagem sarcástica afirmando:

Não posso compreender como deu a censura tal parecer; pois que por ele mostra nunca ter lido o *vaudeville* em questão, ou pelo menos tê-lo feito há muito tempo e dele já não se recordar [...]

A comédia *Um passeio em Niterói* é composição toda minha, e não imitação desse *vaudeville* como diz o censor; e não me fica bem calar-me quando apresentando uma obra minha, acusam-me de ter-me aproveitado do trabalho de outrem.³³

Dentre os escritores brasileiros de renome que foram vítimas de plágios e imitações, pode-se destacar o aqui já citado Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Em 1876, a *Revista Ilustrada* mencionou a imitação de uma peça de Alencar nos seguintes termos:

A adoração de um pé que no *Sapatinho de cetim* dá lugar a todo o enredo, os personagens mais importantes e até al-

³¹ A má qualidade das traduções assinadas por Lessa Paranhos foi sempre apontada pelos críticos. Segundo Salvador de Mendonça, a companhia de João Caetano apresentava alguns dramas ruins porque “para esses dramas é preciso um tradutor: deixa-se quem pode ensinar ao próprio empresário alguma coisa, ou antes, muita coisa de sua língua, para pegar-se a um parente que é também dos tais bem-aventurados. Bem-aventurado, portanto, o sr. Lessa Paranhos que é o *magnus traductor* do teatro de São Pedro de Alcântara; bem-aventurado o sr. Lessa Paranhos que ignora as regras mais comezinhas da mal-aventurada gramática portuguesa; bem-aventurado o sr. Lessa Paranhos, porque dele também será o reino do céu”. Apud PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p.136.

Sobre a tradução de Lessa Paranhos do drama *Os nossos íntimos* de Sardou, Machado de Assis confessou ironicamente ter tido alguma dificuldade em reconhecer o texto original na tradução: “A comédia *Os nossos íntimos*, é a mesma que já examinei com o título *Os íntimos*. Pude reconhecê-la, apesar da tradução que está em vasconço. É deplorável que no teatro subvencionado, e donde devia partir o ensino, se representem peças tão mal escritas”. PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*, p. 169.

³² Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, número de chamada I – 8,15,23.

³³ Ibid.

³⁴ REVISTA ILUSTRADA. Rio de Janeiro, 5 ago. 1876.

guns diálogos da comédia do Sr. Fernando Caldeira, são criação do Sr. José de Alencar na *Pata da gazela*.

Isto porém em nada prejudica o *Sapatinho de cetim*, que é uma boa comédia. E pode-se dizer que se o Sr. José de Alencar fornece o cabedal e, o Sr. Fernando Caldeira foi um exímio sapateiro.

E fica assim tudo conciliado

Ao menos enquanto não chega o Sr. José de Alencar que em sabendo da história bem pode estar pelos autos, e então o ginásio que se aguenta no balanço

Se por causa do *Guarani* ele trouxe o Heller tonto por muito tempo, o que não fará neste caso, que é decerto muito mais grave? ³⁴

Alencar parece ter ficado conhecido por reagir veementemente quando se sentia lesado nos seus direitos de autor, tanto que as atitudes que tomara em um destes incidentes – o que envolveu a adaptação do seu romance *O guarani*, realizada por Visconti Coaracy e Pereira da Silva para companhia teatral do ator Jacinto Heller – estavam ainda muito vivas na memória do autor desta nota.

As circunstâncias envolvendo essa adaptação merecem ser apontadas. Tudo começou quando José de Alencar, descontente com o trabalho realizado por Visconti Coaracy e Pereira da Silva, escreveu uma carta ao presidente do Conservatório Dramático dele exigindo providências em relação ao que denominava de deturpação sofrida por sua obra, acusando simultaneamente o Conservatório de ser conivente com a espoliação que sofrera.

Na resposta endereçada a Alencar, assinada por Cardoso de Menezes, então presidente do Conservatório, foi ressaltado que estava entre as atribuições do presidente dessa associação, em conformidade com o decreto 4.666,

[...] pôr o veto nas peças dramáticas que ofenderem a moral, a decência; a religião, e no exercício da censura literária

para com os outros teatros subsidiados não lhe é lícito repelir da cena, antes que lhe cumpre acolher com benevolência, as boas imitações de produções laureadas.

O decreto português de 1806 concede um prêmio aos imitadores de composições dramáticas: o projeto de regulamentos para o teatro, que tive a honra de submeter à aprovação do Ministério do Império, contém idêntica disposição.³⁵

³⁵ MENEZES, Cardoso de. [carta]. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 abr. 1864.

³⁶ MENEZES, Cardoso de. [carta]. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 22 abr. 1874

Como o decreto 4.666 é de 1871, pode-se sugerir que ele só veio referendar algo que ocorria na prática nos meios teatrais brasileiros havia um bom tempo. Além disso, é digno de nota que esse mesmo decreto, ao invés de reprovar o uso de uma mesma ideia por mais de um autor, acolhia “com benevolência as boas imitações de produções laureadas”, explicitando as características peculiares das quais estavam revestidas as discussões sobre plágio naquela ocasião.

Essas mesmas peculiaridades podem ser localizadas nos termos de uma outra carta escrita por Cardoso de Menezes ao mesmo Alencar três anos mais tarde:

Não temos lei que regule a propriedade literária.

Os juízes brasileiros, socorrendo-se da interpretação doutrinária e dos arestos proferidos pelos tribunais das nações cultas em matéria de contrafação de produções da inteligência, são os que devem decidir [...]. Todas as vezes que nenhum prejuízo causar à propriedade de outrem e a segunda obra não prejudicar a primeira, a questão do plágio não é da competência dos tribunais.

[...] Pertence aos tribunais manter a propriedade do autor, mas sua reputação na República das Letras, sua reputação como autor, é abandonada à sua própria defesa.³⁶

Se a reputação dos autores na “república das letras” ficava por sua própria conta e risco, não surpreende que Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e tantos outros saíssem em busca de re-

³⁷ Gonçalves Dias, inclusive, escreveu e publicou um poema intitulado "Ao doutor dos manuscritos", no *Correio Mercantil* de 23 de janeiro de 1862, no qual satirizava a postura de Garnier, revelando as tensões que permeavam relações entre alguns escritores e este editor.

³⁸ Ver para este assunto SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio*.

tratações públicas ou procurassem garantir seus direitos através da justiça. E ao expor publicamente seu repúdio a tais práticas, eles demonstravam estar procurando se mobilizar em torno de um direito novo que não encontrava apoio nem em uma legislação apropriada à produção e difusão de bens culturais, nem em um público habituado a impor suas preferências.

Quanto aos métodos de edição utilizados no século XIX, pode-se afirmar, com relativa segurança, terem sido diversos. Em um deles (aparentemente o mais corrente entre os escritores de renome) cabia ao editor bancar sozinho todas as despesas envolvidas na produção do livro, ao mesmo tempo em que este recebia, por parte dos editados, a cessão dos direitos sobre as obras. Essa foi uma situação corrente nos diversos contratos assinados entre Garnier e vários escritores.

Garnier foi, sem dúvida, um personagem bastante controverso, despertando sentimentos de admiração em alguns escritores como Machado de Assis, que não lhe poupava elogios por sua capacidade empreendedora, assim como de rejeição em outros, como Aluísio de Azevedo, Gonçalves Dias e Coelho Neto, que nele viam um empresário oportunista.³⁷

Embora não tenha sido o único livreiro editor de destaque e importância no Rio de Janeiro do século XIX, Garnier foi, sem dúvida, o mais famoso no cenário em construção do mercado editorial brasileiro. Além de pioneiro e principal editor de Machado de Assis, Garnier tinha por princípio, como já mencionado, editar obras de escritores de renome, além de um aguçado faro para selecionar as que lhe renderiam melhores retornos financeiros.

Foi essa sensibilidade empresarial que o levou a se responsabilizar pela segunda edição de *O demônio familiar*, de José de Alencar, comédia cantada e decantada na imprensa fluminense em 1857, ano de sua estreia no teatro Ginásio Dramático, quando foi considerada pelos críticos a primeira peça escrita nos moldes realistas por um autor brasileiro.³⁸

Sobre essa edição, que veio à luz em 1864, Machado de Assis daria conta numa nota no *Diário do Rio de Janeiro* que:

A casa Garnier acaba de receber de Paris os exemplares de uma edição que mandou fazer da comédia do Sr. Conde Alencar – *O Demônio Familiar*.

O público fluminense teve já ocasião de aplaudir esta magnífica produção daquela pena culta e delicada, entre as mais delicadas e cultas do nosso país.

A edição do Sr. Garnier é o meio de conservar uma bela comédia sob a forma de um volume. A nitidez e elegância do trabalho convidam a abrir este volume; é inútil dizer que a primeira página convida a lê-la até o fim.³⁹

Chamam a atenção nesse texto alguns pontos. Um deles, que a obra em si não recebeu nenhum comentário por parte de Machado de Assis, que concentrou seus elogios na figura do editor. E outro, quando Machado mencionava que esta edição saíra “sob forma de um volume”, sugerindo que a edição anterior teria sido diferente, provavelmente menos cuidada ou, quem sabe, na forma de um daqueles “livrinhos” que saíam de tipografias pouco renomadas.

De fato, existiu uma outra edição dessa comédia, efetuada pela Tipografia Soares e Irmão. Apesar de funcionar na cidade desde o ano de 1858, essa livraria e tipografia não tinha o mesmo *status* da livraria Garnier e o local em que estava estabelecida – na rua da Alfândega, número 6 – é um indicativo da sua posição no mercado editorial do Rio.⁴⁰ Nessa cidade, os editores mais famosos estabeleceram-se na rua do Ouvidor, enquanto os menos reconhecidos e voltados para edições de baixo custo instalaram-se nas ruas da Alfândega, Carmo, Rosário, São José, Ourives e outras tantas localizadas no entorno daquela.⁴¹

Além da primeira edição de *O demônio familiar*, a Tipografia Soares e Irmão publicou pelo menos uma outra obra de Alencar – a comédia *As asas de um anjo*. No caso desta última, como sua

³⁹ ASSIS, Machado de. [nota]. *Diário do Rio de Janeiro*, 20 jun. 1864.

⁴⁰ Para a localização da Tipografia Soares e Irmão, ver o *Almanack Laemmert* de 1858. As informações sobre a Tipografia Soares e Irmão foram localizadas em BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro: impressores bibliográficos (1808-1900)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1984. p. 119.

⁴¹ Compartilho, aqui, o mesmo ponto de vista de Alessandra El Far, para quem os editores que atuaram no Rio de Janeiro no século XIX delimitaram áreas geográficas distintas para evitar a concorrência direta e a disputa pelos leitores de igual predileção. Nesse processo, as ruas localizadas no entorno da rua do Ouvidor transformaram-se em espaço de atuação de editores menos renomados.

⁴² Para a proibição de *As asas de um anjo* ver FÁRIA, João Roberto. *O teatro de José de Alencar*. São Paulo: Edusp, 1987.

⁴³ JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 26 out. 1866.

⁴⁴ Um anúncio do *Jornal do Commercio* do dia 11 de novembro de 1869 avisava que o libreto da cena cômica *O advogado dos caixeiros* estava sendo vendido no escritório do teatro Fênix, rua da Carioca, nº 60.

encenação foi proibida pela polícia, que retirou a peça de cartaz por considerá-la imoral, sua edição pela Soares e Irmão talvez indique que esta tipografia tenha apostado no potencial polêmico desse incidente para despertar curiosidade e atrair leitores.⁴²

Outro método de edição bastante utilizado foi o de subscrições. Isso é o que aparece em outra nota, esta publicada no *Correio Mercantil* do dia 23 de janeiro de 1859, por meio da A. J. Pereira da Silva, estabelecida na rua da Quitanda nº 190, que avisava ter aberto uma

[...] assinatura para reimpressão do drama de costumes militares, original português em 3 atos e 4 quadros, pelo Sr. José Romano [...] aprovado pelo real conservatório de Lisboa intitulado *29 ou Honra e Glória*. Achando-se esgotada a edição que chegou de Lisboa, deste sublime drama tantas vezes representado e aplaudido nos teatros desta Corte, julgamos fazer algum serviço ao publico com esta nova edição. Preço da assinatura 1\$, e fechada esta custará 2\$.

Em outros casos, as edições corriam por conta e risco dos autores, que contavam com tipografias dispostas a fazer “qualquer impressão com brevidade e por preço razoável” para divulgar seus trabalhos.⁴³ Nesses casos, também, as vendas dos exemplares poderiam ser realizadas nas bilheterias e escritórios dos teatros,⁴⁴ que se transformaram em verdadeiros “pontos de vendas” dessas edições, assim como as vendas poderiam ficar sob responsabilidade do próprio autor, como elucida o anúncio do *Jornal do Commercio* do dia 21 de dezembro de 1864, oferecendo edições de 16 cenas cômicas de autoria de Vasques que podiam ser adquiridas tanto no escritório do teatro Ginásio quanto “na casa do autor, beco da Carioca, nº 8” ao preço de 400 réis a unidade. [grifo meu].

João do Rio nos legou um testemunho a respeito de uma outra forma de venda no seu *A alma encantadora das ruas*, ao rememorar os tempos em que José de Alencar e Manuel Antonio de Almeida

utilizavam escravos de ganho para vender seus livros em balaios que carregavam pelas ruas da cidade, o que vem simultaneamente corroborar a ideia de que Alencar lançou mão de editores pouco renomados e de métodos alternativos de venda de suas obras no início de sua carreira.

Além disso, creio ser possível também aventarmos a hipótese de que, pelo menos em certas circunstâncias, o escritor poderia ganhar duas vezes pela obra produzida. Refiro-me aos espetáculos realizados em benefício, muito comuns na segunda metade do século XIX.

Espetáculos em benefício eram aqueles em que todo o resultado da bilheteria era revertido para o beneficiado. Foi tal a importância que os benefícios assumiram naquele contexto que os espetáculos dessa natureza passaram a fazer parte do cotidiano de atores, autores e outros indivíduos atuantes nas companhias teatrais, transformando-se numa ocasião ímpar para aumentar seus rendimentos, sobretudo se o beneficiado fosse um nome representativo no mundo teatral. É mais uma vez Francisco Correa Vasques é um caso exemplar nesse sentido. Para muitos dos seus benefícios, Vasques escreveu peças especiais⁴⁵ e, em outras ocasiões, brindou colegas de profissão com peças que escreveu para seus benefícios.⁴⁶ Em muitos desses espetáculos, o espectador poderia adquirir o texto da peça nas bilheterias dos teatros antes mesmo de voltar para casa. Se possuir o texto da peça poderia significar para o espectador a possibilidade de lembrar as *performances* dos atores, as quais já conhecia das encenações, para o autor essa situação era também promissora por lhe garantir retornos financeiros duplicados.

Nas três últimas décadas do século XIX, esse quadro foi passando por modificações e as edições e vendas de livros começaram a se valer cada vez mais da imprensa periódica para fazer publicidade, sem contar que livreiros e editores de renome também começaram a apostar em edições de baixo custo. Em 1873, por exemplo, Garnier lançou a sua Biblioteca de Algibeira, da qual constavam obras de escritores como José de Alencar e Bernardo Guimarães, que foram

⁴⁵ Encontra-se, nesse caso, entre outras, as cenas cômicas *As pitadas do velho Cosme* (1861); *O Graça e o Vasques* (1862); *O ginásio de roupa nova* (1864); *Quase que se pegam* (1864); *O Vasques perseguido por um inglês* (1864); *O diabo no Rio de Janeiro* (1866); *O diabo em Niterói* (1867); *Rocambolo no Rio de Janeiro* (1868); *Vasques em Maxambomba* (1875); *A volta ao mundo em 80 dias a pé* (1886); *Ai! Cara dura!* (1884).

⁴⁶ Vasques escreveu, por exemplo, *Um ator sem teatro*, para um benefício de Adelaide Amaral realizado em 1861; *Um bilhete! Um bilhete!* para o benefício do Graça, para o ator Eduardo Graça, em 1862; *O Vallote e o Vasques*, para o cancionista Vallote do Alcazar, em 1863; *Os namorados da Júlia*, para a atriz Júlia Heller, em 1864; *O menino Monclair*, para o filho do ator Francisco de Paula Monclair, que estreou no Ginásio em 1865. No início de sua carreira, Vasques foi brindado com a cena cômica *O Barbosa maçado pelo Vasques*, especialmente escrita para ele por Lessa Paranhos.

⁴⁷ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*, p. 80.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁹ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 5 mar. 1883.

⁵⁰ A primeira vez que encontramos o nome de Cruz Coutinho como comerciante de livros estabelecido no Rio de Janeiro no *Almanack Laemmert* foi no ano de 1867.

vendidas sob um formato “acomodado a qualquer bolso que não seja do colete”.⁴⁷ A Coleção Econômica de Laemmert, seguindo essa mesma trilha, advertia seus leitores que não valia mais a “desculpa de que não se lê porque o livro é caro”.⁴⁸ Ou ainda a Livraria do Povo, de Pedro da Silva Quaresma, que estampava na *Gazeta de Notícias* anúncios extravagantes como um que dizia: “Está e estará no seu posto o Treme Terra fazendo guerra de morte aos careiros. Queira o público visitar a Livraria do Povo.”⁴⁹

Para os objetivos deste artigo, o caso da livraria e tipografia Cruz Coutinho interessa particularmente. De propriedade do português Antônio Augusto da Cruz Coutinho, irmão de um conhecido livreiro e editor do Porto de nome Antônio Rodrigues da Cruz Coutinho, essa livraria se estabeleceu no Rio em fins dos anos 1860, tendo as relações de parentesco entre os dois facilitado a vinda de obras de Portugal para o Brasil traduzidas do francês, mas, sobretudo, de originais portugueses.⁵⁰

Com a morte de Antônio Augusto, em 1892, a livraria ficou sob o comando de Francisco Rodrigues da Cruz Coutinho Carvalho, seu pai e herdeiro, que a manteve por pouco tempo, passando-a para Jacinto Ribeiro dos Santos em 1894.

Os negócios de edição de livros foram contemplados pela Cruz Coutinho desde os anos 1860, a ponto de seu proprietário adotar o título de Livraria Popular para sua empresa, indicando que os livros a baixo custo faziam parte dos seus interesses.

Entre os gêneros literários publicados pela Cruz Coutinho, a dramaturgia ocupou um lugar especial, embora a livraria não apenas publicasse obras dramáticas ou tampouco por ter sido a única a fazê-lo. Ao contrário, muitas tipografias dedicaram-se a esse tipo de edição; no entanto, por ser uma das livrarias mais antigas do Rio e por comercializar um acervo significativo de obras dramáticas, seu caso se torna referencial para o que viemos argumentando.

A edição de uma coleção intitulada Teatro Moderno Luso-Brasileiro, no ano 1884, é sintomática desse lugar reservado ao texto teatral naquela editora. Dela constaram 111 títulos de peças em di-

ferentes gêneros, sendo que mais de 60% delas assinadas por dramaturgos brasileiros, alguns ainda hoje conhecidos, como Martins Pena e França Júnior, ao lado de outros só conhecidos pelas plateias daquela época, como os atores (e também dramaturgos) Vasques, Martins, Costa Lima e Dias Guimarães.⁵¹

Nessa coleção, o teatrólogo brasileiro mais publicado foi Francisco Correa Vasques, com 20 títulos contemplados. Esse é um dado bastante significativo, uma vez que, desde fins dos anos 1860, Vasques se firmara como ator e autor de sucesso entre as plateias e se transformara numa figura de grande inserção nos meios teatrais fluminenses. Assim, ao abrir tamanho espaço para os trabalhos de Vasques no Teatro Moderno Luso-Brasileiro, a tipografia Cruz Coutinho estava efetivamente apostando no sucesso desse autor para “emplacar” sua coleção.

Mas, antes mesmo do lançamento dessa coleção, a tipografia Cruz Coutinho editou títulos que, devido à singular repercussão alcançada, permaneceram no seu catálogo por mais de uma década. Encontram-se neste caso, apenas para citarmos dois exemplos, as peças *O sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* e *Rocambole no Rio de Janeiro*, ambas de autoria de Francisco Correa Vasques. *O sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* estreou e foi publicada pela primeira vez em 1862, e teve mais duas outras edições na década seguinte, ao passo que *Rocambole no Rio de Janeiro* estreou e teve sua primeira edição em 1868, uma segunda edição em 1870 e mais uma em 1884.

Os preços dos livros “populares” vendidos pela livraria Cruz Coutinho baixaram consideravelmente nas décadas seguintes a ponto de, no início do século XX, João do Rio chegar a lamentar que essa livraria, tão antiga quanto respeitável, estivesse juntando a seu acervo de impressões caras e de importantes obras jurídicas muitos livros “impressos em papel barato vendidos a 2500 réis cada”.⁵² No ano de 1884, as peças publicadas na coleção Teatro Moderno Luso-Brasileiro foram vendidas a preços ainda mais acessíveis, variando de quatrocentos a mil réis o exemplar.

⁵¹ Biblioteca Nacional, Divisão de Manuscritos, número de chamada 41, 21, 14.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *As falenas* foi publicado em 1870, *Helena* em 1876, *Ressurreição* em 1872, *Contos fluminenses* em 1870 e *Histórias da meia-noite* em 1875.

De tudo que aqui foi dito, creio ser possível concluir que, longe de “já estar perdido de moda” ou de manter-se limitado a um público definido, como Marcelino de Matos e Machado de Assis haviam imaginado, o livro mudou de perfil para adequar-se a novos usos e leitores, passando a contemplar o passatempo e a curiosidade passageira e, nesse processo, a dramaturgia participou de maneira efetiva.

Isso, no entanto, não significa dizer que as expectativas de vários homens de letras do período foram contempladas, até porque a grande maioria deles acreditava que essa disseminação deveria ficar restrita ao que consideravam “boa” literatura (ou dramaturgia) e a uma camada de leitores “seleta”. Mas, ainda que muitos deles reclamassem da qualidade literária do que as editoras e livrarias fluminenses cada vez mais comercializavam, o fato é que poucos puderam ou deixaram de ceder aos apelos desse novo mercado. Machado de Assis mesmo, apesar de ter Garnier como seu principal editor, não deixou de publicar em editoras de menor *status* no mundo das letras, tanto que o anúncio da Livraria do Povo, de Pedro da Silva Quaresma, estampado na *Gazeta de Notícias* do dia 15 de fevereiro de 1883, oferecia a mil réis o volume encadernado de *As falenas*, *Helena*, *Ressurreição*, *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite*, todos anteriormente publicados por Garnier.⁵³

Tal situação pode ser explicada, em parte, pelas dificuldades experimentadas pelos escritores de viverem de suas próprias penas, situação por eles próprios tantas vezes denunciada, mas também não se pode deixar de considerar que, naquele novo contexto, as relações entre autores, editores e leitores já haviam passado por grandes transformações e o mercado de livros baratos se transformara em um fenômeno que não podia mais ser ignorado.