ALINE ALVES FERREIRA

José de Alencar e a edição de romances no Brasil do século XIX

São Paulo

2014

Nome: FERREIRA, Aline Alves

Título: José de Alencar e a edição de romances no Brasil do século XIX.

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades- EACH-USP, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Estudos Culturais.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

ALINE ALVES FERREIRA

José de Alencar e a edição de romances no Brasil do século XIX

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 26 de novembro de 2013. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
Biblioteca
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Ferreira, Aline Alves

José de Alencar e a edição de romances no Brasil do século XIX / Aline Alves Ferreira ; orientador, Ricardo Souza de Carvalho. – São Paulo, 2014.

156 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2013.
Versão corrigida.

1. Direito autoral. 2. Mercado editorial – História – Século 19 – Brasil. 3. Autor. 4. Alencar, José de, 1829-1877. I. Carvalho, Ricardo Souza de, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 346.0482

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador que contribui para o meu desenvolvimento intelectual.

Agradeço a professora Valéria Augusti que gentilmente me enviou o Projeto de Lei de José de Alencar.

Agradeço ao professor Eduardo Martins que solicitadamente respondeu a todos meus e-mails e participou como membro da banca de qualificação, contribuindo para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço ao professor Jefferson Agostini Mello pela sua contribuição na banca de qualificação dessa dissertação.

E por fim, agradeço à CAPES pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

À minha mãe, Maria de Fátima, que sempre me incentivou.

Ao meu pai, João Batista Ferreira (in memoriam).

Ao meu esposo e companheiro, André Luiz Baldo.

Às minhas queridas irmãs, Adriana e Andréa que sempre me apoiaram.

RESUMO:

FERREIRA, Aline Alves. **José de Alencar e a edição de romances no Brasil do século XIX**. 2014. 156 f. Dissertação (Mestrado)- Escola de Artes, Ciências e Humanidades- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta dissertação tem por finalidade discutir o início da regulamentação da atividade literária no Brasil a partir dos contratos de Alencar e de outros romancistas com o editor Garnier, considerando o incipiente mercado editorial do século XIX. Além disso, valorizar os prólogos, como importantes no desenvolvimento de um debate acerca do romance nacional, com ênfase em “Benção Paterna” prefácio de Alencar ao romance *Sonhos d’ouro* (1872), por meio do qual é possível perceber a consolidação desse gênero e o estatuto que o autor queria elevar o ofício de romancista. Por fim, apresentamos uma leitura do Projeto de Lei de Direitos Autorais, de 1875, de autoria de José de Alencar, formalizando uma busca do escritor pelo reconhecimento da atividade literária e afirmação da obra como propriedade passível de se auferir lucros, mas sem perder o seu valor estético.

O objetivo, portanto, da nossa pesquisa é mostrar como o escritor militou a favor da profissionalização do escritor brasileiro, considerando o mercado editorial, os prólogos e o projeto de lei.

PALAVRAS CHAVE: José de Alencar, Mercado Editorial, Século XIX.

ABSTRACT:

FERREIRA, Aline Alves. **Editions of Brazilian's 19 century novels from José de Alencar.** 2014. 156 f. Dissertação (Mestrado)- Escola de Artes, Ciências e Humanidades- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

The following dissertation is regarding a discussion about how the regulation of some literature trade activities started in Brazil, after contracts made between novelists, included the principal romancer Alencar with the publisher Garnier. Also, taking as a mainly consideration to this research, the incipient publishing market back in 19th century.

Moreover, it's important to make the prologues as values motivation to develop and persuade this discussion involving the national books of romance, emphasizing in a specific literary and important one called "Bênção Paterna" from Alencar, who wanted to bring up his consolidation with this genre and to statute of his romancer craft. Ultimately, to present a good view of The Copyright Law project written in 1875 by José de Alencar, which formalized his literary search for recognition and affirmation in the literature industry, deriving profits without losing its aesthetic values.

Our research objective, it was to show how a writer militated his achieves in the last century, establishing a recognition to all Brazilian romancer authors as a profession in the publishing market, with the base of prologues and support of Law Bills.

KEYWORDS: José de Alencar, publishing market, 19th century.

Sumário

1	O ROMANCE BRASILEIRO NA MESA DE NEGOCIAÇÃO	12
1.1	Do jornal ao livro.....	12
1.1.	Editores para o romance brasileiro: Paula Brito e Louis Baptiste Garnier.	18
1.2.	Contratos de escritores com o editor Garnier.	24
1.3.	Uma reflexão sobre os contratos dos romances de José de Alencar.	30
2	“BENÇÃO PATERNA”: um prefácio para o romance brasileiro	38
2.1.	Prefácios e posfácios de romances no século XIX.	38
2.2.	Uma leitura de “Benção Paterna”.	47
3	ALENCAR E OS DIREITOS DO AUTOR	62
3.1.	A situação dos direitos autorais na Europa e no Brasil.	62
3.2.	Uma análise do projeto de direito autoral de Alencar.	66
	ANEXO A- PROJETO DE LEI DE DIREITO AUTORAL DE APRIGIO GUIMARÃES	90
	ANEXO B- PROJETO DE LEI DE DIREITO AUTORAL DE GAVIÃO PEIXOTO.....	95
	ANEXO C- PROJETO DE LEI DE DIREITO AUTORAL DE JOSE DE ALENCAR.....	98
	ANEXO D- CONTRATOS E RECIBOS ENTRE JOSÉ DE ALENCAR E GARNIER	112
	ANEXO E- CONTRATOS E RECIBOS ENTRE GARNIER E BERNARDO GUIMARÃES	114
	ANEXO F- CONTRATOS E RECIBOS ENTRE GARNIER E JOAQUIM MANOEL DE MACEDO.118	
	ANEXO G – CONTRATOS E RECIBOS ENTRE GARNIER E MACHADO DE ASSIS	120
	ANEXO H- ANTOLOGIA DE PREFÁCIOS.....	123

INTRODUÇÃO

A dissertação pretende analisar a trajetória que o romancista José de Alencar percorreu em busca da profissionalização para o escritor brasileiro a partir de três perspectivas. Primeiro, direciona-se à relação dele com o mercado editorial, considerando também a importância do jornal como veículo de circulação dos romances. Por meio dos prefácios escritos para os romances, volta-se para o seu posicionamento diante da crítica literária e a responsabilidade que lhe atribui pela falta de propagação de uma literatura nacional. A depreciação a que eram submetidas as obras nacionais é atribuída à crítica literária, que reconhecia apenas obras estrangeiras ou, muitas vezes, contava com a amizade para a valorização das mesmas. Apesar de ser o início de um mercado editorial, segundo Alencar, o mecenato e o favor ainda predominavam. E, por fim, apresenta a atuação do autor no campo jurídico que o instigou a escrever um projeto de lei sobre direito autoral.

O objetivo é acompanhar a carreira do escritor a partir da sua estreia no jornal com o romance *Cinco Minutos*, em 1856, até os primeiros contratos para os romances que se iniciaram em 1870, período no qual a atividade editorial ganha força no Rio de Janeiro.

Alencar está entre aqueles que inauguraram os primeiros contratos para edição de romances no século XIX, sustentando-se com as subscrições que predominavam e fugindo da lógica do folhetim, meio utilizado por muitos escritores para verem suas obras publicadas. Ainda aproximando a lógica do mercado editorial e a trajetória de José de Alencar em busca da profissionalização do escritor, não se pode esquecer o prólogo “Benção Paterna” ao romance *Sonhos d’ouro* (1872), no qual, além de discussões relevantes em torno da literatura e uma resposta às pressões que sofreu na época, retrata também o período de formação de um

público leitor e de um mercado que o atendesse, ainda dominado por relações de favor, mas que vinha se afirmando como atividade rentável.

Para completar sua militância em favor de uma profissionalização para o homem de letras e elevar a atividade literária ao reconhecimento pela sociedade, escreve em 1875 o Projeto de Lei sobre os direitos autorais, vislumbrando a aceitação da propriedade literária como um bem qualquer, importante na construção de uma nação independente.

As preocupações de nosso trabalho não são de ordem estética, mas de ordem material ao abordar as estratégias utilizadas pelo escritor a fim de se tornar reconhecido como romancista e as implicações do meio editorial, pois como observam Marisa Lajolo e Regina Zilberman, no livro *A Formação da leitura no Brasil*:

O livro, suporte físico de um saber, mas também objeto industrializado submetido à compra e venda, vale dizer, mercadoria, é parte integrante, até essencial, dos mecanismos econômicos próprios ao capitalismo. Assume marcas da sociedade burguesa ao se transformar em propriedade privada; neste caso, contratos de edição e impressão, meios de distribuição e venda, regras de tradução e condensação constituem operações que visibilizam a dimensão econômica do processo inteiro que se abre com um original e desemboca num livro¹.

A partir do momento em que a atividade literária se relaciona com a lógica mercantilista, os editores foram os responsáveis pela confecção e propagação dos livros. No Brasil do século XIX, uma mesma pessoa desenvolvia as funções de editor e de livreiro concomitantemente e já se sabe que muitos desses livreiros mantinham lojas de livros e

---

¹ LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003, p.60.

artigos variados, tais como charutos, unguentos e artigos de papelaria². O livro, por conseguinte, era exposto como uma mercadoria entre tantas outras, porque o comércio apenas direcionado para livros ainda não era possível.

A demanda editorial era pouco significativa, porém Alencar foi pioneiro em publicar seus romances diretamente em livros, ao contrário de outros escritores que primordialmente divulgavam os seus romances nos jornais como folhetins e depois, se possível, em formato de livros. Vale destacar que apenas seus primeiros romances – *A Viuvinha*, *Cinco Minutos* e *O Guarani* e, em 1875, o romance *Til*, saíram em folhetim. Alencar, ainda numa fase de consolidação do romance e da atividade editorial, já assegurava seu quinhão nas preferências do editor Louis Garnier. Em 1863 iniciou sua história com o francês que se estabeleceu no Brasil, fez fortuna, foi bem quisto por muitos, porém cultivou alguns desafetos e ficou conhecido também como “o bom ladrão Garnier”. Ressalvado o apelido, pode-se deduzir, observando sua trajetória, que esse editor contribuiu para o desenvolvimento das letras brasileiras.

No primeiro capítulo, focaliza-se a circulação de romances, a atividade editorial, as estratégias para consolidar o mercado e a atuação dos romancistas, baseando-se nos contratos e recibos estabelecidos. Procura-se aproximar a relação do mercado editorial com o momento em que Alencar inicia sua atividade de romancista, levantando alguns aspectos tais como a predominante informalidade, os preços para a editoração de romances, a busca por editores e as subscrições existentes, e ressaltando a atuação de importantes editores na publicação da literatura nacional durante o século XIX, Paula Brito e Garnier.

O primeiro capítulo considera também a forma como o romance foi recebido no Brasil, o seu status relegado, que enfim culmina no segundo capítulo, cujo objetivo é analisar

---

² HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

alguns prefácios do século XIX contemporâneos aos de Alencar, “Duas palavras”, prólogo do romance *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo, e “Ao leitor”, prólogo do romance *O Ermitão do Muquém* de Bernardo Guimarães, comparando com outros prefácios e posfácios de Alencar, com destaque para “Benção Paterna”. O objetivo da análise de “Benção Paterna” consiste em desvendar o mercado editorial brasileiro e a demanda que o escritor José de Alencar enfrentou para construir sua imagem como escritor nacional, relacionando as ideias contidas no prólogo com o desenvolvimento tímido a que o mercado se entregava. Embora ainda pautado no favor e no mecenato, a edição de romances já se abria para contratos. Esse prólogo é um importante registro no qual se pode perceber o jogo de mercado praticado na época.

A estratégia é perceber como esses espaços foram destinados à construção de uma crítica literária brasileira, a forma como o escritor se projetava diante do leitor potencial; as discussões que foram se incorporando nesse espaço a ponto de ser perceptível o quanto o romance se transformava de gênero menor, deturpador da ordem e do bom costume, a retrato fiel da sociedade da época, equiparando-se, em certa medida, com os livros de História.

A partir dessas perspectivas, é possível perceber a profissionalização dos escritores: se antes, durante o primeiro período do século XIX, eles eram desacreditados dentre os demais membros da sociedade, a partir de 1870 eles são gradualmente reconhecidos, e já se mostravam mais profissionais.

Propomos um olhar para estes prólogos atentando para a crescente demanda do romance na sociedade e o estímulo do mercado editorial, defendendo a ideia de que à medida que o romance se inseria no gosto do público, as preocupações dos romancistas em explicar as obras e a postura deles como escritor profissional se evidenciavam. Para tanto, analisamos os prefácios de Bernardo Guimarães, Joaquim Manoel de Macedo e de Alencar para mostrar o

quanto esses espaços foram destinados à orientação, sedução, explicação e militância em favor da profissionalização, visando atingir o público leitor e posicioná-lo diante dos debates.

No último capítulo, analisamos o projeto de lei de 1875, de autoria de Alencar, no qual atribui aos escritores o papel de participar das decisões que lhes interessavam sobre a literatura, regulamentando as práticas editoriais e estabelecendo a função do Estado de propagar os livros, quando houvesse a dispersão deles, de forma a assegurar a todo cidadão o acesso à determinada obra.

Outro elemento importante a ser debatido no projeto de lei é a propriedade a partir da legitimação do papel do escritor na sociedade e a originalidade pretendida por Alencar. O objetivo é considerar o conceito de propriedade que já aparece no prólogo “Benção Paterna” e a originalidade a partir de *Como e Porque Sou Romancista*, aproximando-os do projeto de lei.

O objetivo principal da pesquisa é estabelecer o cenário de publicação- editoração e propagação de livros no Brasil entre 1830-1870, valorizando a atuação de editores consagrados e a atuação de José de Alencar, a partir de pesquisadores como Marisa Lajolo e Regina Zilberman, Márcia Abreu, Roger Chartier e Hallwell. Entretanto esses autores não se debruçaram sobre a atuação de Alencar, que consideramos de suma importância, uma vez que o autor se posicionou numa época em que as relações mercantis sobre editoração ainda não estavam definidas. Hallewell, por exemplo, apresenta apenas uma nota informativa sobre as relações entre Garnier e Alencar. Lajolo ressalta a questão da “musa industrial”, imagem proclamada pelo autor. Já Ubiratan Machado toca na questão dos valores contratuais que aumentavam a medida de seu reconhecimento como escritor. No entanto, nenhuma dessas pesquisas destacou as tentativas do escritor para alcançar o posto de profissional das letras.

Frequentemente, as abordagens sobre Alencar concentram-se em sua estética literária, em detrimento dos modos como enfrentou as insuficiências do mercado editorial para se

constituir como profissional. Este trabalho, portanto, vem com intuito de oferecer ao leitor outra perspectiva sobre a atuação de José de Alencar, que afinal ganhou a alcunha de combatente das letras brasileiras.

Para realizar esta dissertação foi imprescindível a organização dos documentos que constam nos anexos, pois, por meio deles foi possível perceber de forma linear a trajetória de José de Alencar sob o ponto de vista do mercado editorial, buscando o reconhecimento para a atividade de romancista. Os contratos, o prólogo “Benção Paterna” e o Projeto de Lei são circunstâncias diferentes de atuação do romancista que contribuem para compreender as estratégias do autor num momento de consolidação da atividade literária no Brasil.

Além dos referidos documentos, esta dissertação apresenta em anexo alguns contratos estabelecidos no século XIX, como o contrato entre Machado de Assis e Garnier, entre outros, e outros dois projetos de lei sobre direito autoral apresentado por Aprígio Guimarães em 1856³ e Gavião Peixoto em 1857⁴.

---

³ Segundo Germana Maria Araújo Sales, Aprígio fora um homem de grande prestígio na sociedade ao lado de Alencar, Almeida e Albuquerque e outros; Aprígio Guimarães, popular na Academia pelo seu liberalismo republicano, foi teatrólogo, orador, biógrafo, diplomado em direito em 1851, professor catedrático e político, escreveu críticas, obras jurídicas e biografias, além de ser um importante jornalista da época, como leitor da obra de Távora quando ela ainda era apenas uma proposição de escrita (SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas* (1826-1881). 2003. 333f. TESE DE DOUTORADO, IEL - Instituto de Estudos da Linguagem – UNNICAMP, Campinas, SP. 2003, p.10).

⁴ Gavião Peixoto fora advogado, teatrólogo, orador, biógrafo, professor, funcionário público e político. Foi secretário do governo do Ceará e, entre os anos de 1854 a 1856, deputado.

O ROMANCE BRASILEIRO NA MESA DE NEGOCIAÇÃO

1.1 Do jornal ao livro

Os negócios de livros nunca foram reconhecidos como atividade rentável, embora principalmente nos primórdios da atividade literária no século XIX, houvesse tentativas a fim de regulamentá-la. A partir do momento em que a circulação de livros se tornou intensa no Brasil, as negociações para a publicação foram se incorporando ao cenário urbano da Corte.

Apresentamos a seguir um breve resumo do que foi o início de um mercado editorial no Brasil, entre as décadas de 1830 a 1870 nas quais a informalidade e o amadorismo das técnicas de reprodução predominavam.

Os jornais e as revistas foram aparelhos importantes na divulgação do romance e gradativamente foram substituídos pelas novas técnicas de editoração que entravam em vigor. Porém os hábitos da década de 1830, em relação ao mercado editorial, prevaleceram durante algum tempo.

Existiam as tipografias de jornais e os livreiros-editores que mantinham uma pequena produção nos fundos dos estabelecimentos com três formas de publicação: o livreiro comprava a obra por preço módico; imprimia-se por conta de ambos, livreiro e autor; ou publicava as obras por conta e risco de seus autores, e caso se encarregasse de vender, auferia algum lucro. Embora o escritor brasileiro tentasse se inserir no gosto do público, encontrava dificuldades para a editoração dos livros e também enfrentava a concorrência com as obras estrangeiras.

Paralelo à atividade editorial voltada para a produção de livros, havia o aparato do jornal, predominando o folhetim como forma de propagação dos romances. O primordial do

romance-folhetim era o *fait divers*, ou seja, “o relato romanceado do cotidiano real”⁵. Isso implica em aproveitar intensamente os fatos do cotidiano, desde mortes, acidentes, fatos políticos, enfim, é uma narrativa que se aproxima bastante da vivência do leitor. O romance brasileiro se impregna da forma folhetinesca, porém nem todos os romances publicados em fatias nos jornais são romances-folhetins, haja vista as narrativas de Alencar e Machado de Assis, pois, embora manifestassem o romanesco, não aderiram à descrição do cotidiano intensamente a ponto de valorizar os “*fait divers*”.

Ainda assim, o fenômeno folhetim foi impulsionado como gênero preferido na Corte, pois, além do costume de ler ficção⁶, o preço do jornal era mais acessível, o formato reduzido e a linguagem priorizava a clareza. Portanto, a democratização do conhecimento, a ascensão da imprensa jornalística, a linguagem menos erudita, inclusive o número de páginas e o valor cobrado pelos folhetins são elementos que auxiliaram na expansão desse novo gênero literário que implicava em certo realismo formal em evidência para a época.

O público para o romance brasileiro vinha surgindo por conta da redução do analfabetismo. Ainda que o livro não fosse o objetivo primeiro, como foi o caso da maioria dos escritores, após as publicações em folhetim, o romancista se aventurava na publicação de um exemplar, facilitada pelo próprio jornal, como esclarece Nelson Werneck Sodré:

Foram as oficinas de jornais, no seu rudimentarismo técnico, que se fizeram, impressoras de livros, e até distribuidoras, dentro de certos limites, numa acumulação de funções que denuncia uma etapa inicial. Nas oficinas do Correio Mercantil, do Diário do Rio de Janeiro, da

---

⁵ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.94.

⁶ Idem.

Marmota é que foram feitos os livros dos nossos escritores, quase sempre depois do jornal terem publicado os mesmos em folhetins⁷.

Vejam os casos importantes em relação às formas de editoração e circulação do romance no Brasil para comprovar a hipótese de que tal atividade realmente se encontrava em situação de desenvolvimento lento e pouco reconhecida como profissão. O ano de 1844 tornou-se importante para a história do romance brasileiro com a publicação de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, que ao se voltar para a descrição dos costumes urbanos da Corte manteve um diálogo profícuo com o público, uma vez que as personagens centrais eram estudantes e mocinhas casadoiras.

Macedo publica o romance por conta e risco, não havendo nenhum respaldo financeiro. Posteriormente houve uma publicação em forma de folhetim e mais três edições em 1845, 1849 e 1860, o que leva a crer na sua representatividade no meio social e editorial⁸.

O fato de Macedo publicar em livro e, tempos depois, em forma de folhetim, implica em perceber a demanda do mercado editorial da época e o suporte que o jornal de fato oferecia para a propagação do romance e a escassez de recursos para a publicação de livros no Brasil. Ainda é possível considerar uma estratégia do romancista para aumentar a repercussão de sua obra, pois era bem mais fácil adquirir o jornal do que um exemplar de livro impresso.

O romance foi, muitas vezes, responsável pelas vendas dos jornais. A curiosidade pelas narrativas e o prazer da leitura impulsionava o aumento do número de assinaturas, como foi o caso da estreia de Alencar com *Cinco Minutos* (1856), que oferecia o *romancete* como uma isca para atrair maior número de subscritores.

---

⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969, p. 321.

⁸ “A quinta tiragem saiu em Paris, em 1872, além da edição publicada no Porto (Portugal) em 1854” STRZODA, Michelle. *O Rio de Joaquim Manuel de Macedo: jornalismo e literatura no século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010, p.46).

Não se tratava apenas de uma gentileza aos assinantes do Diário, que já tinham conhecimento do romance nos rodapés diários, mas de uma isca para atrair novos subscritores. Estes receberiam, ao fazerem as assinaturas, o folheto dos *Cinco Minutos*, como vantagem especial⁹.

Aquele que não assinava o jornal, entretanto, podia desfrutar das histórias por meio da leitura em voz alta, realizada, muitas vezes, por estudantes nas repúblicas ou ajuntamentos em casas de famílias. Segundo Marlyse Meyer, o hábito de ler e ouvir ficção foram motivos para tamanho sucesso do gênero na Corte.

Considerando a dificuldade de circulação e a editoração de romances em formato de livros, outro exemplo importante é do romance *O Guarani*, que conseguiu alcançar fama e aceitação do público leitor. Tanto as famílias reunidas em casa quanto os estudantes nas repúblicas esperavam o folhetim publicado diariamente no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, nos meses de janeiro a abril de 1857, ávidos para saber as novas aventuras de Peri e Ceci¹⁰. As mulheres, outra parcela que vinha se consolidando como público na época realizavam reuniões familiares para ler o romance em voz alta; então, o tom da narrativa se afluía e o ritmo ajudava no suspense para o dia seguinte.

O próprio Alencar também fora o “ledor” da família: “Essa prenda que a educação deu-me para tomá-la pouco depois, valeu-me em casa o honroso cargo de ‘ledor’, com que me

---

⁹ MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 75.

¹⁰ ALENCAR, José de *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP: Pontes, 1990. O testemunho do Visconde Taunay nas suas *Reminiscências* é valioso sobre a recepção do romance *O Guarani* publicado em folhetim: [...] o Rio de Janeiro em peso lia o Guarany e seguia comovido e enleado os amores tão puros e discretos de Cecy e Pery e com estremecida sympathia acompanhava, no meio dos perigos e ardis dos bugres selvagens, a sorte vária e periclitante dos principais personagens do captivante romance, vasado nos moldes do indianismo de Chateaubriand e Feminore Cooper, mas cujo estylo é tão caloroso, opulento, sempre terso, sem desfallecimento e como perfumado pelas flôres exóticas das nossas virgens e luxuriantes florestas. Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervallos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa republica, em que houvesse qualquer feliz assignante do Diario do Rio, para ouvirem absortos e sacudidos, de vez em quando, por electrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum d’elles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciencia e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampeões da illuminação publica de outr’ora – ainda ouvintes a cercarem avidos qualquer improvisado leitor. (TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*, São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1923, p.86).

eu desvanecia, como nunca me sucedeu ao depois no magistério ou no parlamento”¹¹. Na sua autobiografia *Como e porque sou romancista* há um registro importante desse costume de se ajuntar para ler romances em voz alta, no qual ele confessa que certo dia lendo para as tias chegara o padre e os surpreenderam chorando por conta da morte de um personagem. O costume de menino ao ler romances “amenos” como *Sinclair das Ilhas* e *Celestina* foi perpetuado e ele já adulto observou que permaneciam as mesmas estratégias para circulação das obras.

Ainda com relação ao romance *O Guarani*, um aspecto que merece ser acentuado é o fato de que, quando publicado em livro, a narrativa não repercutiu tanto quanto em folhetim. Tempos depois, o escritor reclamaria que o livro era vendido por uma ninharia em qualquer quitanda ou cesta de escravo:

A edição avulsa que se tirou d’ *O Guarani*, logo depois de concluída a publicação em folhetim, foi comprada pela livraria do Brandão, por um conto e quatrocentos mil-réis que cedi à empresa. Era essa edição de mil exemplares, porém, trezentos estavam truncados, com as vendas de volumes que se faziam à formiga na tipografia. Restavam, pois setecentos, saindo o exemplar a 2\$000¹².

Há duas possíveis razões para a diferente recepção para os dois suportes: o alto preço dos livros, portanto a impossibilidade de aquisição por parte do público, e o fato de que algumas pessoas guardavam fragmentos dos folhetins diariamente para ler depois, com mais calma¹³. Não fazia sentido, por conseguinte, adquirir a mesma narrativa, ainda que estivesse em suporte diferente. O suporte livro não encontrava imediatamente meios de propagação em uma sociedade cuja atividade editorial ainda não estava completamente desenvolvida. O

---

¹¹ ALENCAR, José, *Como e porque sou romancista*, Op.cit.

¹² Idem.

¹³ MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

folhetim, dessa maneira, foi um espaço democrático, porém quando surge o livro a ideia de posse de um objeto parece já estar instituída:

Assim, já em sua constituição física, o livro configura-se como lugar em que a noção de propriedade mostra a cara, conferindo visibilidade a um princípio fundamental da sociedade capitalista, construída a partir da ideia de que bens têm donos, fazem parte de transações comerciais e, por isso, precisam traduzir um valor, quantidade que os coloca no mercado e dá sua medida ¹⁴.

Esse início da atividade editorial submeteu obras importantes ao anonimato e ao rebaixamento de seu valor, haja vista o que aconteceu com o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*. Entre os anos de 1852/1853 é publicado diariamente no *Correio Mercantil*, saindo em livro entre os anos de 1854/1855, pouco depois das tentativas de Joaquim Manoel de Macedo e Teixeira e Souza. Esse livro, embora tenha feito sucesso em folhetim, quando mudou para outro suporte, também teve limitada sua propagação. O próprio autor reconhece não ter encontrado público adequado para o seu livro.

A publicação de romances, inicialmente, não assegurava altos ganhos para os escritores, impossibilitando dedicação exclusiva a ela. Embora a leitura já fosse instigada nesse período, a limitação do público e a precariedade para a publicação das obras ainda eram evidentes, dado que cada escritor, a partir da repercussão de suas histórias em formato de folhetim, financiava a publicação do romance em livro por conta própria. Como se o folhetim se configurasse como um teste para mensurar a repercussão da história: se funcionasse em folhetim os escritores tentariam lançar a obra em formato de livro, caso contrário nem se tentava.

---

¹⁴ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *O Preço da Leitura: Leis e Números por Detrás das Letras*. São Paulo: Ática, 2001, p.18.

Com a perda gradativa do espaço do folhetim no jornal, os romances passaram a ser publicados em forma de livros, mesmo assim o folhetim ainda perdurou como meio de divulgação do romance até o final do século XIX; prova disso é que Machado de Assis, entre 1886 e 1891, na revista *A Estação*, publicou o romance *Quincas Borba* em fatias para depois lançá-lo como livro. Tal exemplo leva a pensar que o aparato do jornal teve uma participação significativa na vida literária brasileira a ponto de, no período de expansão do mercado de livros, ainda perdurar como uma forma de propagação, devido à falta de estímulo para a regulamentação de um mercado editorial amparado por leis, contratos, reconhecimento da atividade intelectual, capital para editoração dos romances em formato de livros e, claro, um público leitor que comprasse os exemplares.

Encontrar editores era muito difícil por conta da pouca rentabilidade que lhes oferecia o setor, mas podemos destacar dois importantes editores dessa primeira metade do século XIX.

1.1. Editores para o romance brasileiro: Paula Brito e Louis Baptiste Garnier.

O primeiro nome de relevância para a edição de romances e da literatura em geral foi Paula Brito, que atuou entre os anos de 1830-1860. Responsável pela Petalógica – nome imaginado por ele próprio para se referir à rédea solta que seus membros davam à imaginação (uma peta= uma mentira) – reunia os principais artistas brasileiros daquele momento: poetas, de Antônio Gonçalves Dias a Laurindo Rabelo; romancistas como Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e Teixeira e Sousa; compositores como Francisco Manuel da Silva; pintores como Manuel de Araújo Porto Alegre; e atores como João Caetano dos Santos.

O livreiro-editor atuou num período importante para a história literária brasileira, não fechando os olhos para as mudanças em torno do público leitor. Paula Brito preocupou-se em editar revistas literárias de repercussão nacional para o crescente público feminino, que necessitava aprimorar a moral religiosa e os bons costumes. Dentre as revistas, tem-se desde 1832, *A mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada*, que perdurou até 1846, e *A Marmota*, que subsistiu entre os anos de 1849-1864, financiada com capital do governo imperial. Tais revistas contribuíram para aumentar a consciência crítica sobre a criação literária nacional e também contribuíram para propagar o romance, uma vez que era comum a aparição das histórias em fascículos.

Nesse cenário de pouca valorização comercial para o livro em que a atuação dos livreiros também se limitava por falta de condições financeiras para investir, contando muitas vezes com a ajuda do Estado, Paula Brito instituiu um sistema de subscrição que consistia no pagamento adiantado de livros pelo leitor. Corria uma lista pela cidade na qual as pessoas deveriam assinar e pagar a obra que nem havia sido enviada para os prelos. Depois o interessado se dirigia a uma loja para retirar o exemplar comprado. Por essas mediações, percebe-se certa estabilidade para o livreiro-editor, que não investia capital próprio para a editoração, porém há um acúmulo de tarefas, o que pressupõe o início de uma atividade ainda pouco desenvolvida, caracterizada por certa informalidade. Também são explícitas a vulnerabilidade e o descaso a que eram submetidos os escritores. Paula Brito trabalhou no *Jornal do Comércio*, de propriedade de Plancher, e já em 1835 publicou os primeiros livros e em 1839 contribuiu com a produção intensa de romances editorados no próprio país, como os seguintes títulos: *A casa de duas portas*, romance de Cordelier Delengue, tradução de Paula Brito (*Jornal do Comércio*, 22 e 24 a 26 de dezembro de 1839); *Os Dois Tirados do Pó*, romance de Augusto Solliè, tradução de Paula Brito (*Jornal do Comércio*, 14 a 18 de novembro de 1839); *Emilia*, romance de J. A. David, tradução de Paula Brito (*Jornal do*

Comércio, 15 a 17, 21, 23 e 29 a 31 de março de 1840). Mais tarde, em 1843, apareceu o que é considerado o primeiro romance brasileiro, *O filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa, também editado por ele.

Paula Brito inaugurou a Tipografia Dous de Dezembro em 1850, período no qual as publicações brasileiras iam se incorporando ao gosto do público. Segundo Ubiratan Machado, as duas inovações desse editor foram a Caixa Auxiliadora das Composições Dramáticas e Musicais, para conceber um prêmio anual às melhores músicas e peças teatrais, e a Caixa Literária, uma sociedade beneficente para escritores que assegurava também recursos para os editores nacionais.

Outra estratégia importante foi a nomeação de vários correspondentes nas províncias do Império para divulgar as obras e periódicos de sua editora¹⁵. Essa contribuição foi fundamental, uma vez que proporcionava uma nova visão a respeito do mercado editorial e colocava em pauta a questão da divulgação dos romances em um meio limitado em relação aos intercâmbios de cultura regionais. Mesmo com todo o esforço de Paula Brito a situação nos anos de 1860 continuava parecida a dos anos de 1830, já que a “maioria dos escritores pagava a edição do seu bolso, contratando os serviços de uma tipografia ou entregando a obra a um editor”¹⁶, que financiava apenas uma parte dos gastos com a impressão.

Quanto às normas de publicação, não havia uma regra, uma vez que não se falava de direitos autorais incisivamente. A tradução, no começo da divulgação do romance no Brasil, é um bom exemplo da precariedade ou inexistência dos direitos autorais no país. Emilio Zaluar que traduzia *Os Moicanos de Paris* para o *Correio Mercantil* foi surpreendido, pois o autor suspendera a publicação da obra em Paris, voltando, tempos depois, quando ele já tinha finalizado por conta própria o romance. De acordo com Ubiratan Machado, essas traduções

---

¹⁵ MACHADO, Ubiratan. Op. cit., p.69-70.

¹⁶ Idem.

eram feitas sem qualquer autorização dos autores ou de seus editores: “Nesta banda de cá do Atlântico, ninguém respeitava a propriedade intelectual. Mesmo porque inexistia legislação sobre direito autoral e convenções internacionais”¹⁷.

No Brasil aconteceram fatos inusitados por conta da falta de legislação para os direitos autorais. Em Santa Catarina, o jornal *O Conservador* publicou obras de Macedo sem permissão do autor e o romance *O Guarani*, publicado pelo *Diário do Rio de Janeiro* foi parar nos jornais de Porto Alegre, que suspendeu a publicação depois dos protestos feitos por Alencar¹⁸.

Ainda que os anos anteriores tenham sido marcados pela presença de Paula Brito no ramo editorial, é somente com Garnier de 1860 em diante que essa prática se consolidou no Brasil. Garnier manteve uma atividade intensa tanto no jornal como na editoração de livros. Editou, durante os anos de 1862-1878, *O Jornal das Famílias*, no qual apareceram vários contos de Machado de Assis e de outros escritores renomados da época.

O francês Garnier mudou-se para o Brasil em meados de 1844,¹⁹. Até 1852 trabalhou no Brasil em parceria com os dois irmãos, Auguste e François-Hippolyte. Por volta de 1865 há o rompimento da sociedade com seu irmão de Paris, nesse ínterim ele fundou a B.L. Garnier, porém por razões econômicas ele continuou utilizando a impressão europeia.

Na década de 1860, período no qual os romances em forma de livro se tornam mais comuns no Brasil, ele inicia a publicação de obras de ficção, atentando-se para coleções de grandes autores²⁰, entretanto houve protestos contra a atuação de Louis Garnier, uma vez que aceitava as obras mediante contrato apenas com escritores famosos, o que, na opinião de

---

¹⁷ Idem.

¹⁸ ALENCAR, José de *Como e porque sou romancista*. Op. cit.

¹⁹ Alexandra Pinheiro acredita que ele teria chegado ao Brasil entre os anos de 1837 e 1838. (PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*. 2007. 278 f. TESE DE DOUTORADO – IEL- Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, Campinas. 2007).

²⁰ HALLEWELL, Laurence. Op. cit.

alguns profissionais envolvidos com o mercado editorial, impedia a propagação de novos escritores. Além disso, terceirizar a impressão contribuía para elevar o preço dos livros.

Mesmo enfrentando adversidades, Garnier teve sucesso na publicação de traduções de obras do francês, livros escolares, coleções de romancistas famosos e livros de poesia. Introduziu a ideia de preço fixo de capa em cada romance, o que foi prontamente aceito pelo público da época. Faleceu em 1893, deixando seu negócio para Hippolyte Ganier, seu irmão de Paris²¹.

Dentre tantos romancistas famosos que almejavam ter sua obra publicada sob suas intervenções, aparece José de Alencar. A relação entre os dois se iniciou por volta de 1863, segundo Ubiratan Machado. Garnier, até o ano de 1860, teria publicado numa escala pequena, terceirizando as edições pelas quais se responsabilizava. Nota-se que seu sucesso, ou o aumento de sua rotatividade de títulos publicados, acontece quase ao mesmo tempo em que assina um contrato com Alencar para as 2ª e 3ª edições do romance *Lucíola*, sendo que a segunda edição saiu em 1865 e a terceira saiu em 1872. Tudo leva a crer que esse contrato teve relevância para a consolidação de sua atividade editorial, indicando o potencial da obra de Alencar para impulsionar um mercado ainda em ascensão na época.

Tanto Alencar como Garnier mantiveram, após esse período, um ritmo acelerado de desenvolvimento, um na produção de romances, outro na impressão de livros. Supõe-se que, como se tratava de um autor já em evidência, se configurava um retorno quase garantido a publicação das obras dele.

Baseado nas afirmações de Alexandra Pinheiros, Garnier não teria retirado nenhum nome do anonimato, o que pressupõe mais uma vez a fama eloquente de Alencar na sua época, ainda com todas as intercorrências do meio, por exemplo, o preço de impressão para os

---

²¹ Op.cit.

livros e o analfabetismo. Sugere também que não apenas escritores famosos faziam parte do repertório para o qual se dirigia Garnier, mas, para aqueles que não eram alvo da fama, o editor firmava contratos menos vantajosos.

Além disso, contrapõe algumas ideias de Hallewell, que insiste em caracterizar o editor como um taciturno, sem amigos, e porque não, um explorador dos escritores, principalmente romancistas brasileiros. Na opinião de Alexandra Pinheiros, Garnier foi reconhecido por seus méritos enquanto profissional do campo das letras. Atuou durante cinquenta anos na atividade editorial, constituiu avultado patrimônio e contribuiu para o desenvolvimento literário da nação.

É justo reconhecer também que o momento no qual sua atuação foi consolidada já havia a ascensão de um público leitor. A partir de 1860, há uma propagação mais intensa dos romances anunciados nos jornais, vendidos por ambulantes livremente pelas ruas, e as livrarias que faziam questão de empilhar nas suas portas exemplares de uma mesma obra²².

O meio, no entanto, ainda carecia de espaço para o escritor, sendo difícil para ele e o editor se sustentarem voltando-se para a cultura impressa. Isso se torna evidente, pois não havia espaço para dois editores consagrados atuarem ao mesmo tempo. Pedro Plancher é substituído por Paula Brito, este por Baptiste Louis Garnier e o último pelos irmãos Laemmert. Segundo El Far, “havia uma circunscrição para os campos, não permitindo que dois livreiros atuassem ao mesmo tempo editando livros sobre assuntos parecidos, para evitar a concorrência em busca dos leitores”²³.

Essa situação também se evidencia ao analisarmos os contratos feitos com os escritores, pois editores e escritores, muitas vezes, ficavam impedidos de publicar obras sobre o mesmo assunto, como foi o caso de Macedo com a obra didática *Lições de Chorographia*

---

²² MACHADO, Ubiratan. Op. cit.

²³ EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004, p.41.

Brazileira, como veremos mais adiante, para evitar possivelmente concorrência em busca de um público leitor.

Os contratos vão se firmando como estratégias que fazem parte do jogo de editoração e propagação dos romances; se não era uma profissionalização propriamente dita, a regulamentação se iniciava por meio dos simples contratos, escritos a próprio punho do editor ou do editado, que possibilitavam reconhecer uma atividade de compra e venda de algo. Pelos contratos podemos perceber uma fase de aprimoramento dos mecanismos de editoração e publicação dos romances, porém é um período que carece de leis para reconhecimento da propriedade literária. Observando alguns recibos e contratos realizados, no século XIX, é possível perceber as limitações desse mercado em ascensão na época; estes realizados sem especificações sobre o limite de tempo para a concessão dos direitos autorais e sem especificações sobre venda definitiva e cessão por determinado tempo para o editor. Eles especificavam, basicamente, questões sobre remuneração e tiragens.

1.2. Contratos de escritores com o editor Garnier.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman²⁴ analisam um contrato entre Joaquim Norberto de Sousa Silva e B. L. Garnier de 1862, que evidencia as regras de atuação do editor no Brasil e como eram intermediadas as relações entre autor e editor. Nesse contrato, porém, entre os títulos diversos não aparece nenhum romance:

- 1- O novo cozinheiro do Brasil – um volume
- 2- A nova doceira brasileira- um volume

---

²⁴ Op. cit..

- 3- Livro de sortes para as noites de fogueiras de S. Antônio, S. João, S. Pedro, S. Ana – um volume
- 4- Livro das famílias brasileiras para entretenimento nas noites de reuniões – um volume
- 5- Obras de José Basílio da Gama – dois volumes
- 6- Obras de Manuel Inácio da Silva Alvarenga – dois volumes
- 7- Obras de Cláudio Manuel da Costa – dois volumes
- 8- Obras de Inácio [...] de Alvarenga Peixoto - um volume
- 9- História da Conjuração Mineira em 1789 – um volume
- 10- História da Literatura Brasileira – um volume
- 11- Caracteres e fisionomias brasileiras ou relação histórica e cronológica do Brasil – um volume
- 12- Cronologia brasileira ou relação histórica e cronológica do Brasil – um volume.
- 13- O Espírito dos Brasileiros, máximas, pensamentos, reflexões – um volume

É importante notar que são obras de não ficção ou dos poetas árcades do século XVIII (obras 5-9). Por meio desse caso de Joaquim Norberto é possível pensar na hipótese de desvalorização do romance nos anos 1860-1870, pois parece que este não tinha o mesmo reconhecimento ou público de outras áreas, como a história (obras 9-11), obras práticas ou destinadas às famílias (1-4) ou da poesia. Passemos às cláusulas contratuais; primeiro o autor se compromete a entregar mensalmente um título que faria parte de uma coleção, cujo destino de publicação era Paris. Em seguida, o editor Garnier se obrigava a adiantar uma quantia para a impressão, encadernação, divulgação e pagamento de alfândega, e ainda, sem juros, adiantava uma quantia de dois contos de réis, assim que o escritor assinasse o contrato. Percebe-se que o editor se preocupa com os trâmites sobre propagação dos textos e adiantava já uma quantia para que tais fossem resolvidos.

Dentre as cláusulas, uma delas se refere ao lucro do editor, que entraria num regime de copropriedade das obras e ganharia a metade dos lucros, sendo as edições determinadas por ele. Caso o autor não entregasse as obras no tempo determinado, deveria devolver os dois contos de réis, que já foram adiantados, e juros de 8% sob este valor. Outra exigência feita ao autor era sobre possíveis melhoramentos no capítulo para novas edições, para os quais ele não seria remunerado. Em caso de morte de ambos, escritor e editor, o referido contrato deveria ser executado pelos herdeiros²⁵.

O período de 1870 é bastante significativo, constituindo-se como o recorte primordial para este trabalho, pois por volta desse ano, era crescente a demanda e o estímulo do mercado editorial. As subscrições vão perdendo espaço, o que proporciona a atuação efetiva do editor, que iniciava a financiar toda a obra produzida, auferindo lucros da transação. Ainda que por este tempo Alencar e Machado mandassem propagar os romances por pretos de balaios nas mãos²⁶, já não enfrentavam tantas dificuldades para publicar um exemplar de sua autoria, se comparado aos anos anteriores.

A partir das considerações apresentadas, passamos à análise de outros contratos assinados com os romancistas Bernardo Guimarães e Machado de Assis, realizados de 1870 em diante²⁷.

Com Bernardo Guimarães foi celebrado um contrato em 1870, cumprindo todas as formalidades legais, e deixando claro, inclusive, os melindres das negociações para a edição do romance *O Garimpeiro* (1872). A primeira informação que se tem em relação ao romance é que fora cedido para editoração aos cuidados de Garnier, não se tratando, portanto, de venda de direito autoral definitiva. Basicamente, o contrato de Bernardo Guimarães com Garnier

---

²⁵ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. Op.cit., p. 103-104.

²⁶ RIO, João do. *O Momento Literário*. Org. Rosa Gens. Rio de Janeiro: Edições do Departamento Nacional do Livro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994

²⁷ Esses contratos estarão reproduzidos e transcritos nos anexos.

apresenta cinco cláusulas: a primeira se refere à situação da obra em posse do editor, cedida para editoração; a segunda trata das tiragens; a terceira se relaciona ao valor do pagamento; a quarta é sobre as condições de publicação e forma do pagamento; e, enfim, a última cláusula se relaciona à execução do contrato pelos herdeiros, em caso de morte de alguém envolvido na transação. Sobre a tiragem, na época foi de 2000 exemplares, e as seguintes de mil; porém, se o editor julgasse necessário, esse número poderia aumentar. Dos 2000 exemplares da primeira edição, o que retornou ao escritor foi uma quantia de 400 mil réis. Para as outras edições, cujas tiragens foram asseguradas em 1000 exemplares, o valor era de 250 mil réis. E 200 réis por cada exemplar publicado a mais. Percebe-se que Garnier considera o possível acerto do empreendimento, o sucesso do livro e assegura ao autor seu quinhão, porém é ínfima a quantia se comparada ao avultado número de exemplares produzidos. O editor parece se aproveitar do reconhecimento que o escritor já vinha adquirindo, contudo assegurava-lhe um valor extra, caso houvesse a publicação de exemplares não previstos no contrato. Portanto, pelos contratos poderíamos arriscar a afirmar que o romancista estava amparado com relação à publicação e propagação de sua obra. Quanto ao contrato com Machado de Assis, realizado em 1875, seguiu-se a mesma disposição, mas constituído apenas por três cláusulas. Observa-se que a questão do direito autoral não aparece nos contratos por esta época, e as informações e as transações têm caráter sumário.

A primeira característica se relaciona à terceirização da impressão, entregue à Tipografia O Globo. Nesse contrato, Machado vendeu o direito de impressão da obra *Helena do Valle*, o que o impediu de reproduzi-la sob qualquer hipótese, antes que a primeira edição estivesse esgotada, salvo se comprasse todos os exemplares que não haviam sido vendidos ao público. Ficou condicionado à entrega da obra, em primeiro lugar, para depois receber a quantia de 600 mil réis.

Voltando à disposição contratual, a primeira cláusula assegura o valor da transação e a forma de pagamento; a segunda, a proibição; e a terceira, a incumbência aos herdeiros de continuarem executando o acordo tratado entre editor e escritor, caso viesse a falecer um dos dois.

Levando em consideração os contratos com Bernardo Guimarães e Machado de Assis, parece que a venda definitiva das obras para publicação confere ao autor uma posição vulnerável, ao passo que ceder para a publicação, observa-se um cuidado maior em esclarecer os trâmites. Ao vender, o oposto acontece, pois o editor parece encerrar seu contato com o autor no ato do pagamento auferido para a transação, pois aquele toma posse definitiva do objeto livro, não necessitando mais que o autor interfira nos modos de reprodução da obra, ou seja, a quantidade de exemplares e as retificações no conteúdo. Isso sem contar que não haveria recebimento de nenhuma porcentagem a mais, caso a quantia de obras impressas precisasse ser reposta. A venda definitiva não se configurava como uma vantagem, pois ceder já implicava, em, após determinado prazo, poder estabelecer outros contratos com o mesmo editor ou com outros editores, inclusive aumentar o valor deles. Entre Joaquim Manoel de Macedo e Garnier também houve, em 1873, acordos editoriais e contratos que asseguravam a transação. A primeira cláusula esclarece o título da obra didática *Lições de Chorographia Brasileira* e a forma como foi adquirida pelo editor, ou seja, cedida. A segunda trata da retribuição para o autor na quantia de 400 mil reis. A terceira cláusula trata da tiragem de 3 mil exemplares e ainda da conveniência assegurada pelo editor para editar outras tiragens. A quarta cláusula assegura a não publicação de obra sobre mesmo assunto feita pelo escritor.

Observe a natureza do livro didático em contraste com a do romance *A Moreninha*, referido anteriormente, atentando-se para o fato de que Macedo publicou o romance as suas expensas; a obra didática, ao contrário, já alcança importância no cenário editorial, contando

com a participação integral de Garnier para a editoração e número avultado de tiragens, o espaço de três décadas na publicação dessa obra nos permitiu perceber o desenvolvimento do mercado editorial nesse período, mas ainda faltavam conferir alguns direitos aos escritores.

Em 1896 há um recibo por parte de Machado de Assis que se refere à terceira edição do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a segunda edição de *Quincas Borba* no valor de 500 mil réis²⁸. Não consta se na transação as obras foram cedidas ou vendidas, o que se deduz é que quase 30 anos depois, considerando o período de 1870 a 1896, os autores ainda recebiam valores parecidos para a publicação de seus romances; não houve nenhum avanço em termos de remuneração da atividade de escritor. Os números demonstram o quanto a atividade carecia de investimentos e valoração. Uma correspondência entre Garnier e Machado de Assis, em 1899, retrata a posição vulnerável do escritor diante do editor. Nessa carta, Machado de Assis solicita a autorização de Garnier para a publicação de suas obras para a língua alemã, sem pensar em retribuição financeira: “Como não reservei, em nosso contrato, o direito de tradução, escrevo-lhe para solicitar o envio direto dessa autorização àquela Senhora”²⁹. Observa-se como os contratos deixavam lacunas com relação à posição do escritor, pois o escritor não tinha assegurado o direito de tradução, pressupondo que não poderia realizá-la. Garnier, por sua vez, não entrega gratuitamente o direito de tradução das obras: “Senhora Highland deverá, portanto me mandar cem francos por cada volume que ela se proponha a traduzir”³⁰. Se nos atentarmos bem, Machado não receberia nada com a tradução da própria obra, o que indica o domínio do editor, que ainda por este tempo mantinha a propriedade da obra a ser destinada para edição. O autor deveria atentar-se para regulamentar todas as questões no contrato, pois caso viesse a esquecer de qualquer critério,

---

²⁸ Os documentos constam nos anexos.

²⁹ ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo III, 1890-1900. Sérgio Paulo Rouanet et alli, org. Rio de Janeiro, ABL, 2011, pp. 379; 388.

³⁰ Idem.

como nesse caso, ficaria completamente à mercê da vontade do editor, já que não gozava de respaldo jurídico em qualquer outra instância.

1.3. Uma reflexão sobre os contratos dos romances de José de Alencar.

Decepcionado com o insucesso d' *O Guarani* em formato de livro, Alencar voltou-se para o teatro entre 1857-1860, período também no qual o romancista é sucumbido pelo político. Dessa atividade literária ele aproveitou alguns temas a fim de desenvolvê-los em forma de romances: *Asas de um anjo*, por exemplo, forneceu assunto para o romance *Lucíola*, de 1862, publicado diretamente em livro, até para evitar possíveis transtornos da censura por se tratar de tema polêmico. Parece que o retorno ao campo das letras foi promissor a tal ponto que o faria investir efetivamente nesse formato, pois a primeira edição de 1000 exemplares esgotou-se, dado muito significativo para uma época em que o livro mantinha um valor relativamente alto e o folhetim era o principal veículo de circulação das histórias.

Os romances subsequentes saíram também em livro. Ubiratan Machado assinala a relação de Alencar com a Garnier já em 1863. Não era um contrato de venda definitiva dos direitos de edição da obra, mas o editor arcava com os custos da impressão que seriam restituídos com a devida porcentagem dos lucros. O contrato ocorreu mesmo em 1870, quando Alencar efetivamente vendeu os direitos autorais de alguns livros à editora Garnier; nesse caso o sistema de subscrição foi substituído por contratos nos quais o editor se responsabilizava pela editoração completa do livro.

O fato é que o senhor Garnier já se responsabilizava pela edição das obras de José de Alencar. O próprio Alencar afirma em *Como e por que sou romancista* ter vendido os direitos da 2ª e 3ª edição de *Lucíola* para Garnier, o que possibilitou sair, em 1872 a 3ª edição da obra.

No prazo de dez anos, a obra foi reeditada por duas vezes, ainda em vida do autor, o que corrobora a ideia de seu reconhecimento como escritor, pois se a editoração de um primeiro exemplar de romance era difícil, o que dirá as subsequentes.

De modo geral, as 2ª e 3ª edições das obras apareceram depois de 1870. O tempo para se lançar reedições de suas obras diminuiu entre os romances, em média foram 10 anos; depois da 1ª edição de *Iracema* em 1865, por exemplo, tem-se uma 2ª já em 1870. Conforme se aproximava a década de 70, observa-se um avanço também no tempo de reedição das obras do autor, o que nos facilita considerar esse período como promissor para o setor de publicação no Brasil.

José de Alencar firmou, entre os anos de 1870 em diante, contratos que denotam não só certo amadurecimento do meio editorial brasileiro, mas também sua posição como escritor. Significa um período no qual a atividade literária é parte integrante das preocupações sociais. O contraste entre as décadas de 1830-1860 e 1870 são evidentes, pois, nesta última, os contratos vão se fortalecendo em torno da atividade literária e a publicação de romances se torna comum, devido em grande parte à atuação de Garnier.

A década de 70 foi promissora para a atividade editorial. Esse também foi o período em que Alencar firmou contratos e escreveu vários romances, chegando a dois em um mesmo ano: *A Pata da Gazela* e *O Gaúcho*, em 1870; *O Tronco do Ipê*, em 1871; *Til e Sonhos d'ouro*, em 1872; *Guerra dos Mascates*, primeiro volume em 1873 e segundo volume em 1874; *Ubirajara*, primeira edição data de 1874 e a segunda de 1875; *Senhora* e *O Sertanejo* em 1875³¹.

O ano de 1870 foi um marco da vida literária de José de Alencar, cuja intensidade de produção se deve ao fato de ser reconhecido no meio editorial do século XIX e ainda do

---

³¹ E o último romance de Alencar, *Encarnação* saiu em folhetins, no ano de 1877, depois foi editado em forma de livro póstumo em 1879.

próprio mercado estar em desenvolvimento nesse período. Ele opta pela diversidade dos temas dos romances, alternando histórias urbanas, regionalistas e históricas, talvez não apenas para realizar um painel ficcional do Brasil, mas também para dominar as possibilidades do mercado do romance.

Segundo Lajolo e Zilberman ³², ele sabia que o sucesso tinha seu preço, ou seja, logo os “inimigos” o acusariam de servir “à musa industrial”. A tentativa de postular princípios literários para os textos convive com o desejo de profissionalizar a atividade literária. Ao mesmo tempo em que não aceitou que sua obra fosse relegada ao esquecimento nem, tampouco, à inferioridade de serem escritas visando essencialmente lucros, queria receber as devidas recompensas pelo papel de homem de letras representado na sociedade. Alencar lutava para manter seu prestígio como escritor “sério”. Apesar de ter um público razoável, queria que seus textos fossem considerados como “alta literatura”.

A seguir a análise dos contratos e recibos realizados entre o escritor e o editor Garnier formarão um quadro dessa atividade durante o século XIX. Note-se que os contratos foram realizados paulatinamente e os valores pagos pelas suas obras aumentavam à medida que seu reconhecimento se evidenciava³³.

Observando a transcrição de um recibo a seguir, evidencia-se a diferença do valor das obras do romancista no início da carreira e depois de já reconhecido:

Recibo (1870)

Recebi de Louis Baptiste Garnier/ Louis Garnier a quantia de cem contos de réis preço da propriedade dos romances, Guarany, Lucíola, Cinco Minutos e Viuvinha; propriedade de que lhe faço será perpétua com a condição de deixar-me um exemplar de cada nova edição das

---

³² LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*, Op. cit..

³³ MACHADO, Ubiratan. Op. cit..

mesmas obras e de respeitar por um ano as primeiras gratuitas que dei a A. Clubert para imprimir a tradução primeira do Guarany. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1870. José Martiniano de Alencar.

A única condição para se vender perpetuamente o direito de editoração é um exemplar de cada nova edição realizada. Note-se que a venda perpétua não implicava a perda do reconhecimento da autoria, uma vez que o produtor da obra continuava sendo reconhecidamente José de Alencar.

Outra observação é que *O Guarani* já seria encaminhado para tradução por esta época; a notoriedade no país o levaria a arriscar uma divulgação internacional. Desse modo o autor doa os exemplares para uma eventual tradução, o que demonstra o quanto a atividade editorial carecia de reconhecimento, leis e incentivo. É um período de afirmação que apresenta as marcas do completo amadorismo das letras brasileiras.

Em 1874, José Martiniano de Alencar escritor firma contrato com o editor B.L. Garnier, mas as cláusulas não aparecem detalhadamente. Consta apenas o pagamento adiantado e a propriedade perpétua das obras, que não inibia o autor de traduzi-las em outra língua. Subterfúgio utilizado para não cair no crime de contrafação.

Não havia uma regra a seguir: no contrato com Bernardo Guimarães, por exemplo, o editor citava o pagamento para exemplares que excedessem; porém com Alencar isso não acontece, outra questão relevante é a ideia de propriedade perpétua, por parte do editor, que não aparece nos contratos anteriores.

Contrato (1874)

Entre os abaixo (requerentes) respectivos cavalheiros José Martiniano de Alencar, autor, e B.L. Garnier, editor, foi convencionado e contratado o seguinte: O Conselheiro José

Martiniano de Alencar; vende a B.L. Garnier a propriedade perpétua dos três romances seguinte: *Diva Perfil de Mulher*, *Minas de Prata* e *Iracema* pela quantia de um cento e um mil réis que já recebeu.

Declaramos que a cessão da propriedade perpétua não inibe o autor de traduzir as suas obras em línguas estrangeiras.

E por assim terem concordado e contratado mandarão passar o presente em duplicata que entre si haverão depois de assinar. Rio de Janeiro, dezembro de 1874. José Martiniano de Alencar.

Os contratos que vão aparecendo em meados de 1870 em diante são impulsionados pela busca da profissionalização dos escritores. Ainda que o romancista admitisse em sua autobiografia *Como e por que sou romancista* que os contratos eram vistos como “prostituição” do escritor, ele os mantinha. Uma forma de assegurar a propriedade das obras era por meio deles. Se nos contratos se mencionava a existência dos herdeiros era porque o reconhecimento da propriedade literária começava a se definir. Nos contratos a noção de posse, não de um livro em si, mas de uma ideia começa a se naturalizar. Dado significativo, pois até então a noção de propriedade dificilmente se aplicava às coisas abstratas.

Em línguas estrangeiras, a obra poderia ser editada e circular livremente; em contrapartida, a venda da propriedade perpétua transferia ao livreiro-editor Garnier todos os direitos com relação à edição da mesma no Brasil. É um início de formalização, mas que confere vantagens ao editor; o autor ainda não aparece como protagonista do processo, porém Alencar está atento para as possibilidades de mercado tendo em vista que assegura o direito de tradução para outro idioma.

Nos contratos constam apenas os valores, a tradução legalizada e a propriedade do editor, enquanto não há menção às possíveis correções nos textos, número de tiragens e referências quanto à porcentagem dos lucros. O editor simplesmente compra o direito de

editoração perpetuamente, sem respaldar o escritor, pressupondo uma posição vulnerável. Caso a obra repercutisse, o autor já havia recebido a quantia referente à transação e parece que não haveria uma maneira de questionar o exposto nos contratos.

Mesmo assim os escritores aceitavam as condições por falta, muitas vezes, de opção; eles tinham contratos ou optavam pela informalidade do folhetim. O que se evidencia é a situação vulnerável do escritor e a astúcia do editor, que intentava ganhar a maior parte dos lucros da transação.

Um mercado editorial que se inicia com as subscrições para, em 1870, iniciar os contratos é indício de algo promissor. Estes surgem no auge das lutas travadas pelos escritores em favor de uma normatização para o campo intelectual. Ainda que as regras não estivessem muito claras e nem beneficiassem os escritores, o reconhecimento da propriedade estava mais evidente, a tradução começava a ser legitimada e o autor entrava em evidência a partir da valorização do texto entregue para editoração.

Nesse cenário, Alencar segue na luta em favor de um espaço para o escritor brasileiro que até aquele momento enfrentava uma situação de completa ambiguidade; ao mesmo tempo em que a atividade literária servia a uma distinção social, era difícil para os escritores serem considerados profissionais. Nesse sentido, Antonio Candido deixa claro que havia uma consciência do papel do escritor, não um reconhecimento profissional propriamente³⁴.

O status na sociedade não conferia remuneração ao escritor. Na falta de profissionalização, os escritores relegavam a atividade literária às horas livres. Eram escritos sem pretensão, visando essencialmente à distração e desenfado. Alencar, ao contrário, no prólogo “Benção Paterna”, de 1872, trava duro combate em busca de reconhecimento. Admite

---

³⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

a existência da indústria do livro, porém discorda do fato de que o país vivia um avanço pleno e significativo nos âmbitos culturais.

Embora com algumas intempéries em relação às formas de divulgação e propagação, a atividade editorial se consolida à medida que a sociedade a reconhece como parte do desenvolvimento cultural, inclusive disponibilizando recursos financeiros para que se desenvolva o mercado de livros, retirando do jogo os mecenas e o Estado que ficaria responsável pela propagação apenas se a obra se tornasse de difícil acesso para o público (projeto de lei 1875)³⁵.

A formalização dos contratos impulsionou uma publicação intensa, porque o romancista encontrou respaldo financeiro para publicar os romances, o que antes não existia. Essa intensidade, porém, o levou a enfrentar polêmicas que ainda guiavam a legitimação das letras brasileiras, acusado de servir “à musa industrial”, expressão dele mesmo, já referida anteriormente.

Por conta dessas polêmicas e também para explicar ao novo leitor o projeto nacional de literatura, ele usou o espaço dos prólogos para justificar suas obras, mais especificamente em “Benção Paterna” aborda as questões pragmáticas sobre o mercado editorial, que nos interessa nessa pesquisa. Esse tipo de polêmica que enfrentou Alencar denota o atraso do país no reconhecimento da importância da atividade dos homens de letras para o desenvolvimento da nação. Os vários romances publicados geravam desconfortos em outros romancistas a ponto de determinar o valor literário da obra segundo o ritmo acelerado de venda.

Alencar tratou de debater essa opinião, justamente porque seu intento era construir uma forma de representação nacional, tanto em relação às imagens com as quais os romancistas moldavam suas obras, quanto em relação à linguagem que empregavam,

---

³⁵ O projeto de lei será detidamente analisado no capítulo 3.

buscando sempre uma relação de notoriedade para o texto literário e equilíbrio entre venda e qualidade das obras.

Chartier³⁶ sustenta que, a partir do século XIX, o escritor almejava visibilidade e podia esperar lucro, criando uma obra original. A circulação de suas obras no mercado editorial por meio da impressão seria um fator primordial para que, efetivamente, fosse reconhecido como autor, portanto eram legítimas as reivindicações de Alencar, que acompanhavam os influxos externos.

Alencar estava inserido nesse contexto, porém sua situação se diferencia um pouco, pois parece que a cordialidade entre Garnier e o autor proporcionou aquilo a que nos referimos antes, o fato de ele ter fugido da lógica do folhetim. Esse foi o primeiro passo para se constituir como escritor profissional, ainda que os colegas romancistas continuassem utilizando o jornal como meio de propagação do romance. Nesse momento parece que a decisão de efetivamente investir no campo das letras é impulsionada pelo sucesso entre o público da corte, porque os contratos passam a ser frequentes.

Nesse sentido, se nos primeiros prólogos Alencar não tocava tanto na questão da composição do romance, posteriormente apresentou tal preocupação, pois ele haveria de querer explicar-se diante do público e da crítica que já, possivelmente, estava atenta a tamanho sucesso. Os prólogos são importantes para perceber a maneira como o romance foi se incorporando como atividade séria e rentável e a forma como o posicionamento dos escritores foi mudando em relação a essa forma literária. A seguir a análise de alguns prólogos possibilitará visualizar essa mudança.

---

³⁶ CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Priore. Brasília: Editora UNB, 1994. Coleção Tempos.

“BENÇÃO PATERNA”: um prefácio para o romance brasileiro

1.4. Prefácios e posfácios de romances no século XIX.

Algumas vezes os prólogos, introitos ou mesmo prefácios dos romances não foram considerados significativos para elaborar uma crítica literária. Porém, para a história da leitura esse espaço “metaliterário” é fonte de significações variadas. Nas mais recentes pesquisas³⁷ sobre a literatura do século XIX, os prólogos aparecem como parte importante na construção do sentido do texto.

Os prefácios se constituem como uma referência de leitura, possibilitando uma reflexão antecipada do texto literário, enquanto aos posfácios podem se atribuir outras funções tal como corrigir as impressões do leitor³⁸. Por meio deles é possível perceber a forma como o autor buscava se posicionar diante de duas qualificações de leitor, aquele ingênuo que aceitava as *sensaborias*³⁹ e o leitor avisado que imprimia nas obras suas perspectivas de leitura, inclusive apontando os defeitos de composição.

Na Literatura Brasileira, os prefácios não foram apenas esse espaço relegado às lamentações e meras apresentações dos textos, mas devem ser considerados como elementos importantes para a constituição da história do romance e na formação de um público leitor, partindo das perspectivas de como o autor seduzia o público leitor e quais eram os leitores que pretendiam conquistar. Além disso, nesse espaço dedicado aos prólogos, pode-se perceber a

---

³⁷ ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. 11/04/2003. 195 folhas. TESE DE DOUTORADO- IEL Instituto de Linguagens- UNICAMP. Campinas: 2003.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. 2003. 333f. TESE DE DOUTORADO, IEL - Instituto de Estudos da Linguagem – UNNICAMP, Campinas, SP. 2003.

³⁸ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

³⁹ Expressão de José de Alencar utilizada em Benção Paterna.

demanda da profissionalização que estava se firmando em torno da atividade de romancista e a alteração de sua imagem diante do romance nacional.

Os prefácios, além de se constituírem como estratégias importantes para cativar o leitor e cair em suas graças, passam a debater questões sérias relacionadas à literatura. Tendo em vista essa assertiva, vejamos dois exemplos de prefácio com os romances *A Moreninha* (1844), de Macedo, e *O Ermitão do Muquém* (1858), de Bernardo Guimarães e alguns prefácios para romances do próprio Alencar a fim de perceber como esse espaço reflete o cenário do século XIX em relação à demanda que o romance enfrentava e a posição dos romancistas que se altera. Se nos primeiros romances eles esclarecem que a atividade de romancista era uma atividade para preencher o tempo livre, quase um ócio, nos demais, à medida que o romance se incorpora ao gosto do público, eles se posicionam como profissionais.

Os tons de sedução do público leitor são atenuados, porém a falsa modéstia continua aparecendo condensada com certa formalidade no trato do romancista com o leitor potencial, como em “Benção Paterna” que será analisado posteriormente.

O caso de Macedo é o primeiro a ser analisado por se tratar, oficialmente, do escritor que inaugurou o romance brasileiro. Analisaremos o prefácio do romance *A Moreninha*, observando como ele aproveita o espaço do prólogo para gentilmente apresentar ao leitor benévolo sua obra. No entanto, para aquele que o receberia apontando os defeitos de composição, o autor o prevenia; “Este pequeno romance deve sua existência somente aos dias de desenfado e folga que passei no belo Itaboraí, durante as férias do ano passado”⁴⁰.

Os objetivos que teriam levado Macedo a escrever o romance não foram a glória, até porque, conforme se observou, durante a primeira metade do século XIX, pouca glória era

---

⁴⁰ MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: Ática, 1990.

atribuída aos escritores de romances. Escrever era um ato que não se relacionava com os objetivos de lucro e reconhecimento, não era uma profissão; na própria explicação o autor esclarece que essa atividade era realizada em um momento de folga e aproveita essa imagem para ganhar a confiança do leitor, atribuindo ao seu texto uma linguagem familiar para se referir à relação autor-obra.

O autor se mostra despretensioso quanto à composição do romance. Note que o romance é de 1844 e a projeção desse autor frente ao leitor é com intuito de agradar, contando com certa cordialidade, e Macedo não identifica esse leitor com a crítica literária, pois por enquanto, esse era apenas um leitor avisado, que perceberia os erros do romance. Entretanto o romancista vê com bons olhos sua posição, pois a partir das observações dele poderia aprimorar e “educar os irmãos que estão por vir”, ou seja, os outros romances. Evidencia-se a construção de uma posição humilde do autor frente ao leitor para cativar sua benevolência:

Recebe, filha, com gratidão, a crítica do homem instruído; não cores se com a unha marcarem o lugar em que tiveres mais notável senão, e quando te disserem que por este erro ou aquela falta não és boa menina, jamais te arrepies, antes agradece e anima-te sempre com as palavras do velho poeta:

...Deixa-te reprender de quem bem te ama,

Que, ou te aproveita ou quer aproveitar-te⁴¹.

Apesar de reconhecer os possíveis erros do romance, justifica que pela familiaridade estabelecida com o texto, a ponto de chamá-lo de filho, ele pode sim lançá-lo. É natural que o pai, o autor, aquele que imprimiu um esforço individual para a realização da obra, encontre

---

⁴¹ Idem

nela as graças de que fala Macedo: “Quem escreve olha sua obra como seu filho, e todo mundo sabe que o pai acha sempre graças e bondade na querida prole”⁴².

O autor já assegura seu espaço, porém a discussão que propõe para o romance está num nível familiar, corriqueiro, preocupado em preparar a recepção do leitor de forma benevolente: “Do que vem dito concluir-se-á que a Moreninha é minha filha, e exatamente assim penso eu”⁴³.

O sentimento da obra como sua prole aparece também nos prefácios de Alencar, que tinha Macedo como um “ídolo” de sua juventude, o que o tornou um modelo. Tanto é assim que Alencar nomeia o prólogo “Benção Paterna”, aval para que o livro entrasse de vez na roda dos leitores, tanto críticos, como leitores comuns. Outro aspecto é que Macedo implora, deliberadamente, a compaixão dos leitores e que relevem as imperfeições do texto, utilizando a falsa modéstia e posicionando-se como aquele que reconhece os defeitos da composição para evitar uma recepção hostil por parte do público.

Outro caso importante de prefácio a romance brasileiro no século XIX foi o de Bernardo Guimarães, em *O Ermitão do Muquém*, no qual explica a tradição a qual estava atrelada à história que iria narrar, conferindo veracidade ao texto literário. Bernardo Guimarães, humildemente, orientou o leitor para a composição do texto que se iniciava em três partes distintas.

A primeira esclarecia o tom realista para representar os costumes e o cotidiano da vida de um sertanejo:

A primeira parte está incluída no Pouso Primeiro, e é escrita no tom de um romance realista e de costumes; representa cenas da vida dos homens do sertão, seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros, seus costumes licenciosos, seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas. É verdade que o meu romance pinta o sertanejo de há um século; mas deve-se

---

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

refletir, que é só nas cortes e nas grandes cidades que os costumes e usanças se modificam e transformação de tempos em tempos pela continuada comunicação com o estrangeiro e pelo espírito da moda. Nos sertões, porém, costumes e usanças se conservarão inalteráveis durante séculos, e pode-se afirmar sem receio que o sertanejo de Goiás ou de Mato Grosso de hoje é com mui pouca diferença o mesmo que o do começo do século passado⁴⁴.

Na segunda parte, o herói entra em contato com os povos indígenas, que, na visão do escritor, tem seus costumes esquecidos, pouco tratados pela história de forma geral; a visão sobre o índio passa, por conseguinte, por uma idealização das imagens, assemelhando-se a um poema. O lirismo nessa parte se estende ao ideal:

Do meio d'essa sociedade tosca e grosseira do sertanejo o nosso herói passa a viver vida selvática no seio das florestas no meio dos indígenas. Aqui força é que o meu romance tome assim certos ares de poema. Os usos e costumes dos povos indígenas do Brasil estão envoltos em trevas, sua história é quase nenhuma, incompletas e sem nexos. O realismo de seu viver nos escapa, e só nos resta o idealismo, e esse mui vago, e talvez em grande fictício. Tanto melhor para o poeta e o romancista; há largas enchanças para desenvolver os recursos de sua imaginação⁴⁵.

A terceira e última parte do romance traria o misticismo cristão, ou seja, a mistura dos costumes indígenas em contato com o cristianismo, fazendo com que o escritor buscasse uma linguagem diferenciada. O misticismo cristão caracteriza essencialmente a terceira parte, que compreende o quarto e último pouso:

---

⁴⁴ GUIMARÃES, Bernardo, *O Ermitão do Muquém*. São Paulo: Ática, 1989.

⁴⁵ Idem.

Aqui há a realidade das crenças e costumes do cristianismo, unida à ideal sublimidade do assunto. Reclama, pois esta parte um outro estilo, em tom mais grave e solene, uma linguagem como essa que Chateaubriand e Lamartine sabem falar quando tratam de tão elevado assunto⁴⁶.

Depois de toda essa explicação detalhada da obra, Guimarães admite que talvez a empreitada tivesse sido maior do que sua capacidade para desenvolvê-la, porém o público a julgaria, segundo seus critérios: “Bem sei que a empresa é superior às minhas forças; bom ou mau, aí entrego ao público o meu romance; ele que o julgue”⁴⁷. A projeção humilde do autor aparece como no prólogo ao romance *A Moreninha*. Bernardo Guimarães, no entanto, parece se preocupar mais com a crítica, justificando os tipos de linguagem requisitados pela matéria narrada; isso quer dizer que nessa altura havia crescido a cobrança em relação à verossimilhança do romance; não bastava cativar a benevolência do leitor, como fizera Macedo. O prefácio do romance *O Ermitão do Muquém*, de 1858, já vai incorporando a descrição do romance relacionado à História, ratificado por Alencar em 1872.

A partir das considerações estabelecidas, percebe-se que a estratégia de usar os prólogos vai se consolidando como uma forma de reflexão do próprio escritor acerca de seu texto, transformando-se num instrumento de crítica literária pelo qual é possível perceber também o amadurecimento das perspectivas para o romance naquela época. Nos dois prefácios analisados, há a projeção do autor como amador, aquele que escrevia em horas livres, sem realmente saber se conseguiu seu intento. Seguindo as análises sob este ponto de vista, perceber-se-á que em 1872 a profissionalização já era reclamada por Alencar.

---

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem.

Nas obras de Alencar, as justificativas nos posfácios e prefácios apareceram desde o início de sua carreira, nos quais ele inicia a construção de uma maneira particular de leitura para suas obras⁴⁸.

No prólogo a seguir é evidente a falsa modéstia, pois o autor caracteriza o texto como uma prova tipográfica considerando suas imperfeições, o que evidencia certo amadorismo para escrevê-lo. Esse prólogo é para a 2ª edição do romance *O Guarani*, de 1857, que se tratava de uma mera apresentação do livro como um rascunho que deveria ser corrigido, porém o escritor não o faz por ser este um labor ingrato:

AO LEITOR

Publicando este livro em 1857, se disse ser aquela primeira edição uma prova tipográfica, que algum dia talvez o autor se dispusesse a rever.

Esta nova edição devia dar satisfação o empenho, que a extrema benevolência do público leitor, tão minguado ainda, mudou em bem para dívida de reconhecimento.

Mais do que podia fiou de si o autor. Relendo a obra depois de anos, achou ele tão mau e incorreto quanto escrevera, que para bem corrigir, fora mister escrever de novo. Para tanto lhe carece o tempo e sobra o tédio de um labor ingrato.

Cingiu-se pois às pequenas emendas que toleravam o plano a obra e o desalinho de um estilo não castigado ⁴⁹.

Ele se posiciona humildemente ao admitir a necessidade de reescrever o texto; essa projeção faz parte do jogo estabelecido com o leitor, evidenciando, ao mesmo tempo, certo amadorismo, humildade e conquista do público leitor. Esse diálogo sempre aparecerá com

---

⁴⁸ ABREU, Mirhiane Mendes de. Op.cit.

⁴⁹ ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1990.

intuito de preparar a recepção do livro e se perpetuará ao longo de todas as obras. Embora haja indícios da forma como o autor encarava a profissão de romancista, o duro labor para chegar à forma original, ainda não havia uma militância em prol da atividade.

No romance *Iracema* (1865), mantendo a posição de autor que se propõe guiar o leitor pelo texto, Alencar indica o local apropriado para a leitura: “Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmúrios do vento que crepita na areia ou farfalha nas palmas dos coqueiros”⁵⁰. Semelhante a Macedo, ele também utiliza um tom familiar e cordial para apresentar o romance, nomeando como amigo o leitor potencial: “Meu amigo. Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar a que povoa a numerosa prole, alegria e esperança do casal”⁵¹.

Nesse mesmo romance *Iracema* consta um pós-escrito sobre questões literárias e linguísticas, explicações acerca do romance que o caracterizava com certa veracidade, buscando retratar uma lenda do Ceará. As preocupações quanto à composição do romance se evidenciam nesse posfácio assim como no prólogo ao romance *O Ermitão do Múquem*, de Bernardo Guimarães; entretanto José de Alencar recorre ao posfácio por se tratar o prólogo de um espaço destinado à recepção do leitor de modo solene, reverenciando-o, assim esclarece o próprio escritor⁵². O prefácio se constituía como a “porta de entrada” do leitor no texto, sendo natural nesse espaço recepcioná-lo de forma acolhedora de modo a ganhar sua confiança. Para as questões mais contundentes em relação à literatura, o autor reservou o posfácio.

Com relação ao prefácio do romance *Diva*, é destinado para a apresentação do romance com vistas a agradar o público e convencê-lo do grau de moralidade empregada na narrativa, a ponto de a leitora permitir a leitura a sua neta. Embora seja moldado por uma

---

⁵⁰ ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1989.

⁵¹ Op. cit.

⁵² Idem.

linguagem ficcional, o objetivo é explicar a origem da narrativa, conferindo ao romance um tom de realidade e não deixando de se referir ao suposto leitor, nem tampouco de tentar cativar sua benevolência: “O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura” ⁵³. A leitora ficaria encarregada de julgar o livro, segundo seus critérios.

Tempos depois, em 1868, na segunda edição do romance *Diva*, o autor usa o recurso do posfácio para debater questões sobre a língua, posicionando-se diante da crítica: “Não basta acoimarem sua frase de galicismo; será conveniente que a designem e expendam as razões e fundamentos da censura” ⁵⁴. A função do escritor aparece a seguir:

Em conclusão o público e o escritor exercem uma influência recíproca; e essa lei moral tem um exemplo muito frisante em um fenômeno físico. A atmosfera atrai os átomos que sobem das águas estagnadas pela evaporação, e depois os esparze sobre a terra em puro e cristalino rocío. São da mesma forma as belezas literárias dos bons livros; o escritor as inspira do público, e as depura de sua vulgaridade ⁵⁵.

A função do leitor também é exaltada como a daquele responsável por desprezar o autor que abusar da língua na construção dos romances. Ele mantém um diálogo profícuo com o leitor, garantindo sua importância na recepção das obras.

Não há contestar; é o direito da inspiração e do gosto, exerça-se ele sobre a ideia ou sobre a palavra. Ao público cabe a sanção; ele desprezará o autor que abuse da língua e a truçide, como despreza aquele que é arrastado às monstruosidades e aleijões do pensamento. Da

---

⁵³ ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Ática, 1991.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

mesma forma aplaudirá as ousadias felizes da linguagem, como aplaude as harmonias originais e os arranjos do pincel inspirado ⁵⁶.

Por meio desses posfácios é possível perceber que as preocupações do autor com relação à forma e à linguagem se propagavam com intuito de criar uma literatura genuinamente nacional, porém que não descartava os influxos externos na sua composição.

Vejamos a seguir a forma como o autor se projetou para o leitor com intuito de agradar, convencer e apresentar sua obra com vistas à aceitação, tanto daquele que apreciava as narrativas, quanto daquele que percebia nas obras as falhas de composição.

1.5. Uma leitura de “Benção Paterna”.

Se nos voltarmos atentamente para o prólogo em questão veremos que a atividade de romancista avançara, mas estava longe do ideal pretendido pelos romancistas, que tentavam alçar a obra como propriedade. Num momento em se afirmava um mercado editorial, o que vinha fazer aqui um prólogo como “Benção Paterna”?

Escrito em 1872, um ano antes de sua autobiografia *Como e Porque Sou Romancista*, que apresenta alguns traços do que seria para Alencar a natureza do romance, “Benção Paterna” toma importância por se tratar de um prefácio cujo valor é significativo como a síntese de um período repleto de controvérsias no qual a atuação dos romancistas brasileiros ainda carecia de melhor aceitação pela sociedade. Além disso, foi uma resposta direta de Alencar a Franklin Távora e Feliciano de Castilho sobre as críticas que escreviam direcionadas aos seus romances.

---

⁵⁶ Idem.

Estruturalmente o prólogo “Benção Paterna” é diferente dos analisados anteriormente, uma vez que o escritor usará de uma retórica de idas e vindas, e algumas vezes tenta distrair o leitor em relação às reais intenções que propõe. Toda a retórica de Alencar visa a um reconhecimento e aceitação, ainda que ele tenha que se submeter a uma análise do público e deprecie o romance como “livrinho”; posicionar-se humildemente é uma estratégia que já se observava nos prólogos de Macedo. O diferencial de Alencar estará em que ele tenta alçar o romance a um posto elevado ao distribuir as fases da sua literatura, síntese do Brasil, porém não perdendo de vista o leitor. Nesse impasse, portanto, constitui-se toda sua estratégia retórica. Os critérios que Alencar elenca para a literatura brasileira neste prólogo foram desenvolvidos ao longo do século XIX, transparecendo um desejo de libertação dos modelos de Portugal e busca por uma legitimação da identidade brasileira por meio dos textos literários. Considerando que se trata de um prefácio, não de um posfácio, “Benção Paterna” assume um papel relevante, pois ocupa as primeiras páginas do objeto livro, transparecendo uma estratégia do autor para que efetivamente se destacassem as questões propostas. Caso ocupasse a posição de posfácio, poderia ser absolutamente ignorado pelo público leitor por não haver uma relação precisa dele com o romance *Sonhos d’ouro* e se tornar cansativa a leitura depois do contato com o livro.

Alencar não propõe uma leitura antecipada da obra *Sonhos d’ouro* como se poderia esperar de um prefácio, mas debate questões críticas relacionadas à literatura nacional. Aponta as possíveis deficiências do livro que seriam percebidas pela crítica, mas trata de esclarecer que estas são passíveis de acontecer por se tratar o livro de fruto de seu tempo, direcionado a uma sociedade despreparada para uma literatura mais elaborada: “Não se prepara um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na

mão, entre dois guinchos da locomotiva”⁵⁷. A partir dessa imagem, percebe-se o atraso do país no desenvolvimento de uma cultura letrada e também o ritmo acelerado da vida moderna que impediria a leitura atenciosa de uma obra, pressupondo que o meio não oferecia, de imediato, subsídios para compor uma narrativa mais densa.

Antecipa, por conseguinte, alguns elementos do texto, entretanto não desvenda toda a obra. Muito diferente de Macedo, aponta de forma sisuda as imperfeições do romance *Sonhos d'ouro*, porém não se esmera em detalhes, nem tampouco em pedidos de aceitação.

Valéria de Marco⁵⁸ sustenta existir nesse prólogo uma síntese dos principais pontos da produção literária brasileira, pois nele Alencar se apresenta consciente da importância da atividade literária e também das implicações que o novo cenário econômico e social oferecia para o ofício do escritor. E segundo Mhiriane Mendes de Abreu⁵⁹, Alencar criou os prólogos como forma de explicar seus procedimentos narrativos; além disso, dada a entrada do romance, efetivamente, no gosto do público, foi uma forma de explicar o projeto de um romance nacional, detalhando a construção dos personagens e funcionando como um guia de leitura.

Passado o tempo da subscrição, de 1870 em diante a nova fase inaugurada foi de fabricação em série, na qual os papéis começam a se definir em torno da atividade editorial e Alencar explicita as principais intempéries da atividade: falta de reconhecimento do escritor; o desejo de libertação dos modelos de Portugal; a produção em série de livros; a não aceitação dos romances brasileiros por parte da crítica literária; as relações de favor; a ausência de profissionalização; e a falta de instrução do público e de originalidade da literatura nacional.

---

⁵⁷ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981.

⁵⁸ DE MARCO, Valéria. *O Império da Cortesã*: Lucíola um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

⁵⁹ ABREU, Mhiriane Mendes de. *Ao pé da página*: a dupla narrativa em José de Alencar. 11/04/2003. 195 folhas. TESE DE DOUTORADO- IEL Instituto de Linguagens- UNICAMP. Campinas: 2003.

Publicado em 1872, *Sonhos d' Ouro* parece um romance que repete a estrutura já utilizada por Alencar durante sua trajetória como romancista, não apresentando nenhuma inovação com relação à trama, nem tampouco, à construção de personagens. Guida é mais uma personagem feminina impulsiva, relacionada ao meio social em ascensão, no caso a classe dos comerciantes, que se apaixona por um moço menos abastado e ao final alcança o já esperado feito, o casamento. Estamos diante da fórmula básica do romance- folhetim com final feliz.

Por outro lado, “Benção Paterna”, que vai muito além de uma simples apresentação do romance, seria uma estratégia para organizar a sua obra diante do público, uma interpelação objetivando um panorama do presente, passado e futuro da nação. Alencar, que já construía sua trajetória, tinha consciência disso e escreveu o prólogo como uma autoimagem de sua literatura, não descartando que a voz do escritor é apreciada como autoridade de quem atua no campo das letras e pode deliberadamente dissertar sobre tal assunto. Essa autoridade talvez fosse também impulsionada pelos contratos que ele estabeleceu com o editor Garnier, a partir de 1870, uma vez que manter contratos editoriais denota o início da profissionalização do escritor.

No trecho que se segue é possível comprovar a referida autoridade de Alencar enquanto escritor: ele seria o homem *laborioso*, que construiu sua carreira a duras penas, abrindo caminho para os demais escritores brasileiros, mas não alcançou a meta desejada, que era de ser aceito por ambas as partes- crítica e público leitor:

Ingrato país que é este. Ao homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores, esforça por abrir caminho ao futuro, ou o abatem pela indiferença mal encetou a jornada, ou se

ele alcançou, não a meta, mas um pouso adiantado, o motejam, apelidando-lhe a musa de industrial! ⁶⁰.

A primeira questão que se levanta no prólogo claramente é em relação à importância que o autor atribui a sua obra, capaz de representar o Brasil. Estabelece, por conseguinte, os “períodos orgânicos” de seus textos, para, de certa forma, evitar que as suas obras fossem equiparadas aos “produtos de fábrica” que surgiam devido ao impulso que o mercado editorial recebeu a partir de 1870. A atividade editorial foi assumindo aos poucos caráter mercantilista, de modo que as brochuras foram aparecendo e os editores-livreiros foram investindo capital avultado para que o comércio de livros fosse rentável. Contudo, os contratos para livros de História e Geografia⁶¹ eram mais frequentes do que os relacionados para romances e, se compararmos as transações, percebe-se a quantia avultada dispensada em tais transações. Nesse sentido, o fato de Alencar direcionar sua obra mais como uma visão histórica do país e, logo depois, entre os anos de 1872 e 1875, tentar defendê-la das acusações de que se entregava ao mercado editorial é bastante significativo, pois seria vantajoso que sua obra se assemelhasse com obras de História para ser valorizada como retrato do Brasil. O período orgânico da literatura é dividido em três fases; ao contrário da “operação química” empregada para a produção de romances, teria fundamento nas raízes históricas da sociedade brasileira. Dessa maneira, contra a acusação de servir à *musa industrial*, ele vincula suas obras à certa organicidade vinculada ao mundo da natureza que representaria a nação.

Alencar organiza a sua obra de modo que torne inteligível para os leitores os períodos nos quais ela está alicerçada, classificando *Iracema* como pertencente à literatura primitiva; *O Guarani* e *As Minas de Prata* pertencem à segunda fase, histórica; e a terceira fase, a “infância da nação”, que segundo ele, ainda estava indefinida, carecendo de escritores para

---

⁶⁰ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981.

⁶¹ Ver contrato analisado no capítulo I.

propor os últimos traços. *O tronco do Ipê*, *Til* e *O Gaúcho* constituiriam a parte mais autêntica dessa terceira fase, enquanto *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela* e *Sonhos d'Ouro* seriam reverberações das influências estrangeiras em contato com os costumes nacionais; assim o guia de leitura para o conjunto da obra de Alencar estava instituído. Esse quadro reflete ao mesmo tempo um mercado que se abria e um ficcionista tentando criar uma imagem ficcional do Brasil, mesmo sendo acusado pela crítica.

Lajolo e Zilberman ⁶² apontam um elemento importante na discussão a que se propõe Alencar, que insistentemente culpou a crítica pela falta de progresso da literatura nacional, pois o público leitor apreciava suas narrativas, escritas para aquele momento de ascensão da vida letrada no Brasil. Tudo indica que o incômodo dos críticos era com o fato de que sua obra tenha alcançado um público maior. Não que Macedo não tivesse conseguido, mas Alencar parecia atender amplamente o gosto popular. Haja vista o sucesso do romance *Lucíola*, que exalta o drama da mulher venal, é notório a preferência a assuntos polêmicos e histórias romanescas. As peripécias da amante, os impulsos do amado, enfim, elementos que prendem a atenção do leitor são evidentes e o sucesso se justifica pela venda de 1000 exemplares. Além disso, os contratos do próprio Alencar aumentavam o valor a medida de seu reconhecimento.

O fato de o crítico receber suspeito mais um romance escrito por Alencar era algo inaceitável, porque já havia sido superado, mesmo que recentemente, o sentimento de não aceitação do romance na sociedade. Ele já não era tido como deturpador da ordem e do bom costume.

A leitura de romances passava a oferecer a oportunidade de vivenciar experiências variadas e, por conseguinte, seria uma oportunidade para repensar as próprias vidas não

---

⁶² LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. Op. cit.

caindo em situações adversas semelhantes. Enfim, a ideia de moralização e humanização pelo romance já tinha sido instituída para que ele fosse aceito⁶³.

Para o autor, portanto, os tempos eram outros, inclusive tempos novos inaugurados com uma produção intensa, por isso o desejo de se afastar da *latitude social* ⁶⁴, que alguns ainda tentavam relegar o romance nos anos de 1870. A aceitação do romance já era fato consumado, pois, como vimos no capítulo anterior, o romance fazia parte da roda dos leitores. A questão central era debater a situação dos romances nacionais. Nesse sentido, previne “o livrinho” que os críticos “são uma casta de gente, que tem a seu cargo desdizer de tudo” ⁶⁵ Eles se deleitavam em negar as produções nacionais, mais propriamente as de Alencar como retrato da sociedade da época. Segue enfatizando os tipos de crítica: “outros te esmagarão com augusto e tenebroso silêncio” ⁶⁶, assim como aconteceu com *Lucíola*, apenas uma nota no jornal sobre seu aparecimento; alguns críticos deixariam o romance passar silenciosamente; outros dariam a notícia, porém “com soberbo gesto de enfado aborrecido como anda de dar notícias de livros do mesmo autor” ⁶⁷; e os outros críticos, por conseguinte, buscariam elogios com os quais o autor não compactuava. Nesse debate, o autor utiliza uma imagem repleta de naturalidade e simplicidade, referindo-se ao menino que tentava “esconder o sol com a mão”, pois “queria por capricho fazer meia noite, do meio dia que era”. Atenta-se para a posição da crítica ao querer esconder o avanço do mercado editorial e o espaço que o escritor já adquirira entre o público leitor.

Alencar, então, evita o elogio e a amizade para o reconhecimento da obra, acreditando que o próprio público a colocaria em evidência, assim como fizera com os outros livros. Afastando-se também do círculo de relações de favor, que predominava por aqueles tempos.

---

⁶³ ABREU, Márcia. Os Caminhos dos Livros. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ABL); São Paulo: FAPESP, 2003.

⁶⁴ Expressão de Alencar utilizada em “Benção Paterna”.

⁶⁵ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Op.cit..

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

Dessa forma, o mecenato da época e a constituição da crítica literária brasileira são desvendados no prólogo.

Na citação a seguir, há uma referência ao favoritismo regado pela amizade e indicações. Além do mecenato e das críticas feitas pelos próprios romancistas, vigorava o favor, “correspondendo a uma ordem diferenciada do mercado editorial” ⁶⁸, mas quando ele exime alguns amigos dos elogios para o livro, está tentando se afastar da condição de amizade para prosperar no gosto da crítica, direcionando a atividade literária para sua profissionalização:

Aos amigos, como Joaquim Serra, Salvador de Mendonça, Luís Guimarães e outros benévolos camaradas, tu lhes dirás, livrinho, que te poupem a qualquer elogio.

Para a crítica têm eles toda a liberdade, nem carecem que lha deem; mas no que toca a louvor, pede encarecidamente que se abstenham.

Também, para dizer toda a verdade, os gabos e aplausos já andam tão corriqueiros, que parece mais invejável a sorte do livro, que merece de um escritor sisudo a crítica severa, do que a de tantos outros que aí surgem, cheios de guizos de cascavéis, como arlequins em carnaval ⁶⁹.

Em relação à demanda de livros, Alencar, no espaço de seis anos, publicou diretamente em livro vários romances de temas variados, pois o mercado editorial se modernizava com novas técnicas de editoração que permitiam uma reprodução mais rápida. No prólogo, porém, há insinuações de que tal situação não era promissora, e por conta disso o livro sofreria preconceitos, tido por produto de fábrica: “Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos

---

⁶⁸ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *O Preço da Leitura: Leis e Números por Detrás das Letras*. Op. cit.

⁶⁹ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Op. cit..

feixes. Musa industrial no Brasil!”⁷⁰. A exclamação é irônica, pois, na opinião de Alencar, não haveria mal algum em buscar reconhecimento e a venda de livros. Em “Benção Paterna” ele constrói um argumento de forma que fique claro seu intuito de conferir à literatura um espaço relevante, que deveria ser reconhecido para que o desenvolvimento nacional se concretizasse. Glória e retorno financeiro são os elementos expostos por ele na busca por uma sociedade civilizada. Todavia, a expansão do mercado editorial não equivalia a ser chamado de “musa industrial”, posto que até a referida data não constasse que nenhum escritor conseguisse viver apenas de seus escritos. Considerando esses fatos, há que se refletir sobre o conceito de sucesso que a crítica tanto enfatizava se não havia público tão numeroso para que a obra fosse lida, como sustenta Marisa Lajolo e Regina Zilberman: “Desaprova com ironia o grande peso do sucesso de público na desqualificação de uma obra, frisando a contradição de um tal elitismo num país de letras tão ralas, e, conseqüentemente, de tão poucos leitores”⁷¹.

No ano de 1872, Alencar estava em pleno processo de negociação de seus romances com Garnier: dois anos antes assinara contrato no qual vendeu a propriedade perpétua dos romances *O Guarani*, *Lucíola*, *Cinco Minutos* e *A Viúvinha*; mais adiante, em 1874, ele venderia o direito de propriedade de *Diva*, *Minas de Prata* e *Iracema*. Ainda que o mercado editorial estivesse em ascensão, o romancista delata a real situação dessa atividade, posicionando-se como alguém que não atingiu a fama desejada, nem tampouco o capital originado dessas transações. Apesar de ter os contratos, assume que no Brasil não havia possibilidade para o escritor viver exclusivamente de suas produções literárias: “[...] e finalmente o autor, que livre e bem curado da obsessão literária, poderá sonhar com a riqueza, desde que fizer da sua pena um côvado, um tira-linhas, uma enxada, ou mesmo um estilete a vintém o pingo”⁷².

---

⁷⁰ Idem.

⁷¹ LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. Op. cit.

⁷² ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Op. cit..

Nesse momento, parece que o teatro sofria do mesmo mal; porém o que mais o impedia de prosperar era a concorrência estrangeira, ao passo que o romance enfrentava também o problema do analfabetismo. A escassez de público era sentida pelo autor em ambas as manifestações culturais. Em relação a essa queixa, ele ironiza na advertência à peça *O Jesuíta* que o público que conhecia a adaptação para o teatro de *O Guarani*, possivelmente ignorava a autoria, atribuindo-a a qualquer escritor estrangeiro. Dessa forma, estabeleceu também uma diferença entre os públicos do teatro e do romance:

Os leitores d'O Guarani, d'As Minas de Prata, d'O Gaúcho e outros livros não se encontram, salvo poucas exceções, nos corredores e plateias do teatro.

Acredito mesmo que muita gente fina que viu a ópera e drama d'O Guarani ignora absolutamente a existência do romance, e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para o nosso teatro”⁷³.

Em relação à profissionalização, no prólogo “Benção Paterna” há uma clara referência à falta de tempo para se dedicar inteiramente à atividade literária. Os escritores conciliavam a literatura a outras atividades, e aos livros eram oferecidos apenas dois caminhos: ou eram tidos por “produtos de fábrica”, se caíam no gosto do público, ou se deixavam empoeirar nas estantes de qualquer taberneiro:

Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades. É nesse tempo que hão de aparecer os verdadeiros intuítos literários; e não hoje em dia, quando o espírito,

---

⁷³ALENCAR, José de. *O Jesuíta*. In: José de Alencar: dramas. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

reclamando pelas preocupações da vida positiva, mal pode, em horas minguadas, babujar na literatura ⁷⁴.

Ao lado do analfabetismo, que impossibilitou a relação entre público e escritor, houve também o hábito do escritor brasileiro de escrever para públicos restritos “e contar com a aprovação dos grupos dirigentes” ⁷⁵, portanto, o apoio das pequenas elites se mantinha. A quantidade ínfima de pessoas que apreciavam a literatura foi que impediu a proliferação dela entre nós, não o rebuscamento do texto. Embora existisse a consciência do papel do artista, segundo Candido, a falta de especialização levou a produção de uma literatura amena e a pouca remuneração da atividade de escritor contribuía para que ele se dedicasse a outros tipos de atividades, o que, de certa forma, impedia a dedicação exclusiva a essa atividade reconhecida socialmente, mas ainda assim, pouco valorizada. Esses argumentos corroboram o posicionamento de Alencar no prólogo no qual ele discute que quando a valorização do escritor acontecesse, aqueles que apenas por distração se aventuravam na literatura, seriam profissionais das letras e, por consequência, contribuiriam para o real desenvolvimento literário da nação. “As horas minguadas para babujar na literatura” ⁷⁶ não interessavam ao escritor que insistentemente buscou seu espaço diante do público e da crítica literária.

Alencar considerava o país atrasado justamente por não ter indivíduos que sobrevivessem dos seus escritos, ou seja, para ele deveria existir a profissionalização dos escritores sem a necessidade de outras atividades paralelas à vida de literato, como o magistério e a política, por exemplo:

---

⁷⁴ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Op. cit.

⁷⁵ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p.95.

⁷⁶ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981.

“Se isto que aí fica é verdade nos que fazem profissão de fabricar livros, dobrada razão têm para não improvisarem modelos e primores aqueles que aproveitam apenas umas aparas de tempo em rabiscar algum chocho volume, como outros em desenhar uma aquarela” ⁷⁷.

A expressão “fabricar livros” implica o quanto Alencar se inseriu num processo de mercantilização do livro. Apesar do aparente desejo de se desvencilhar da lógica mercantilista, assegurando que pelas suas obras se teria uma síntese do Brasil, se inseriu na lógica de produção por meio dos contratos com Garnier. O termo “fabricar livros” é utilizado para classificar os vários tipos de escritores atuantes no mercado editorial, por esta época, com os mais diferentes objetivos. Para Alencar, a profissão de “fabricar livros” era diferente da “profissão de escritor”. O emprego desse último termo parece que visa a diferenciar-se como o homem laborioso que empregava tempo e dedicação para ter um exemplar concluído.

Há sutilezas nessa linguagem que deixam transparecer um jogo de aceitação e reclamação, mas que não pode se estender, porque o romancista está inserido nesse meio. Ele parece aproveitar o impulso do mercado editorial para escrever em série e se posicionar diante do público, de uma maneira ambígua.

Na citação a seguir é perceptível a mesma falsa modéstia que vinha desde o prefácio de Macedo para o romance *A Moreninha* com o objetivo de cair nas graças do público, porque na verdade o autor tinha pretensões de que seus romances conquistassem o posto de alta literatura. Por isso ele precisa convencer o leitor, utilizando o tom de familiaridade e estabelecendo com ele uma relação de cumplicidade.

“É o meu caso. Estes volumes são folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade com que trato o meu velho público, amigo de longos

---

⁷⁷ Idem.

anos e leitor indulgente, que apesar de todas as intrigas que lhe andam a fazer de mim, têm seu fraco por estas sensaborias”⁷⁸.

Na tentativa de defender a própria obra, o autor precisa encontrar um equilíbrio na linguagem, pois, ao mesmo tempo em que se refere à crítica, não pode esquecer o público leitor, amigo de sempre. Para a crítica era o escritor sério, mas para o público era o escritor do cotidiano, sem pretensões.

Alencar se apresenta explicando e direcionando sua obra, mas esse prólogo significa também um lamento em relação ao momento de recepção da obra pelo público leitor, uma vez que o autor não poderia mais controlar sua expressão ali projetada, ou seja, o livro tomaria várias proporções à medida que fosse lido. Essa maioria dos romances o incomodava a ponto de denominar o prólogo uma *benção paterna*, um aval para que ele seguisse seu curso pela sociedade, prevenindo-o da não aceitação que poderia enfrentar. Além de significar uma despedida da autoridade e posse que vai encontrar o mundo – o público –pode se estender a uma autoridade e posse que Alencar assumia diante do romance brasileiro.

“Benção Paterna” assume também uma conotação jurídica, pois reconhecidamente há o direito de paternidade sobre as obras. O código civil viria a reconhecer depois essa condição do autor enquanto único responsável pela sua obra com direito, inclusive, de usufruir dela benefícios materiais.

Além das referidas considerações, não se deve esquecer que logo após o romance *Sonhos d'ouro*, o próprio romancista, que era também advogado, escreve um Projeto de Lei sobre o Direito Autoral que será abordado no próximo capítulo, no qual há uma “legalização jurídica” para as questões que levanta no prólogo. Não era suficiente debater com a crítica ou com o público; ele precisava de um espaço mais amplo para tais discussões.

---

⁷⁸ Idem.

Este era o cenário de atuação do romancista que reclamava por um lugar. As estratégias de linguagem empregadas no prólogo, a função metaliterária⁷⁹ usada para classificar os romances pressupõe a função do prefácio de debater questões de crítica literária sem perder de vista a bajulação ao leitor que compraria o livro.

Em todo o momento o autor se projeta de forma a evidenciar uma militância: ele quer agradar, convencer, guiar o leitor, não somente pelo texto a ser lido logo na sequência do prólogo, mas por toda sua produção literária, sem deixar de mencionar os “caminhos” percorridos e o enfrentamento das questões.

A ideia de profissionalização do ofício de escritor vai se incorporando na sua trajetória. E ele sente necessidade de relatar que é o homem laborioso que abriu os caminhos para os demais romancistas.

Macedo era o romancista das horas livres, ele é o profissional que se preocupou em elevar o romance a um nível de seriedade, permitindo leis que viabilizassem a circulação e protegesse o autor. Se em 1840 o romance era uma profissão para ocupar as horas livres, em 1870, Alencar militava em favor de uma normatização para o campo intelectual, já tratando de uma discussão mais profissional sobre os rumos da literatura no Brasil.

Enquanto no prólogo de Macedo a posição do escritor é revelada sutilmente como a de alguém cujo labor literário não se configurava como uma atividade de profissional que requeria lucros, Alencar, ao contrário, enfrenta essas questões, evidenciando um período no qual a atividade literária sofria influências diversas e concorria com os escritos estrangeiros. Além disso, defendeu a posição de escritor e a lógica de mercado para a propagação dos livros.

---

⁷⁹ ABREU, Mirhiane Mendes de. Op. cit.

O mercado estava em evidência por esta época, diferente da década de 40. Se considerarmos os prefácios, pode-se perceber a afirmação de uma profissionalização ao longo do tempo, por isso as asperezas da linguagem de Alencar. A afirmação desse mercado vinha também pela voz do escritor, que reclamava para seus textos uma “crítica sisuda”, não pautada em relações de favor e benesses.

No caso do prólogo “Benção Paterna”, pode-se perceber a imagem do romancista como homem laborioso, porém as estratégias retóricas estão combinadas entre sensibilizar o leitor, projetando-se com uma imagem paternal, a falsa modéstia, a autoafirmação como escritor sério e a militância em busca de um espaço. Buscava defender os romances, assegurando-lhes um status que ainda não tinham.

Considerando a literatura como produto de mercado editorial, o autor moderno assumia duas formas de representação, por um lado ele era o autor que empregava um esforço individual para a criação de obras originais, por outro ele era aquele que precisava de dinheiro para se sustentar enquanto profissional. Em “Benção Paterna” há as duas projeções de Alencar. Ele reivindica a remuneração adequada e o reconhecimento de suas obras como originais, portanto, suas ideias estavam imersas no processo de transição para a modernidade, ao assumir a face material do processo de circulação da literatura.

2 ALENCAR E OS DIREITOS DO AUTOR

2.1.A situação dos direitos autorais na Europa e no Brasil.

O Direito Autoral está baseado na esfera imaterial de uma criação artística, surgindo na tentativa de preservar a originalidade da criação. Possui uma origem pessoal e patrimonial, uma vez que cabe ao autor autorizar a reprodução e circulação de sua obra. Porém, o estatuto do autor não foi sempre definido tal qual se apresenta atualmente; os livreiros-editores foram os primeiros a se beneficiar dos lucros de obras publicadas⁸⁰.

Na Inglaterra, o *Statuto de Ana* foi promulgado em 1710: os próprios livreiros em Londres criaram uma petição que deu origem a uma legislação que reconhecia o autor como proprietário da sua obra, porém essa mesma legislação exigia que o autor ao exercer o seu direito de proprietário escolhesse um único editor a fim de evitar a contrafação e a pirataria, impedindo a venda dos livros a mais de um negociante⁸¹. Para defender os privilégios da livraria, surgiu, então, a figura do autor, proprietário único, legalmente reconhecido, de sua obra.

As bases estéticas e jurídicas se completam para formar os princípios do direito de autor e aparecem as primeiras reivindicações em relação à originalidade e singularidade⁸². Assegura-se, por conseguinte, a remuneração da atividade e um espaço para este autor. O direito de autor, porém, aparecia de encontro às ideias iluministas, que versavam sobre a

---

⁸⁰ [...] “Direito de Autor ou Direito Autoral é o ramo do Direito Privado que regula as relações jurídicas, advindas da criação e da utilização econômica de obras intelectuais estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências” (BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de Autor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p.8).

⁸¹ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *O Preço da Leitura: Leis e Números por Detrás das Letras*. Op. cit., p.40.

⁸² CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Priore. Brasília: Editora UNB, 1994. Coleção Tempos.

propagação das ideias e compartilhamento das mesmas para que o progresso acontecesse. Desse ponto de vista as ideias pertenceriam a todos, sem necessidade de reconhecimento de propriedade. Contrariando essa perspectiva, a primeira justificativa para que o direito de autor fosse reconhecido partiu de bases jurídicas as quais estavam pautadas na teoria do direito natural “que considera o homem como proprietário dos objetos resultantes de seu trabalho; assim, as composições literárias pertencem ao seu produtor”⁸³. John Locke definiu a base jurídica do conceito de *copyright*⁸⁴ acreditando que a ação humana transformava coisas naturais em produtos manufaturados. Outro preceito para justificar o direito de autor foi de ordem estética, pois “há algo nas obras irredutivelmente singular e pessoal: estilo, sentimento, a maneira de escrever”⁸⁵. Essa mesma linha de raciocínio é seguida por Alencar na elaboração do seu projeto de lei, conforme veremos adiante.

Em 1793 foi a vez de a França promulgar leis que conferiam “certidão de batismo ao autor moderno”⁸⁶. Quase um século depois, a Convenção de Berna, em 1886, estimulou ampla proteção ao autor, diferente do *copyright*, que se voltava mais para as relações comerciais, ao tratar das relações patrimoniais entre autor e obra.

O Brasil acompanhou as discussões sobre o direito de autor na Europa baseado na ampla proteção ao autor da obra:

No Brasil, o aspecto moral foi reconhecido no Código Criminal de 16.12.1831 (Art. 261), que instituiu o delito de contrafação, punido com a perda dos exemplares. Lei anterior, de

---

⁸³ CHARTIER, Roger. *Cultura Escrita, Literatura e História: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Trad. Ernani Rosa, Porto Alegre: ARTMED, 2001, p. 54.

⁸⁴ Idem

⁸⁵ Idem

⁸⁶ LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. Op. cit., p.61.

11.08.1827- que criou os cursos jurídicos de São Paulo e Olinda-, concedia privilégio exclusivo aos lentes sobre compendio e suas lições (art.7º) ⁸⁷.

As regras a respeito dos direitos do autor eram estabelecidas por meio de acordos e ou contratos firmados entre autor e editor, mas sem respaldo jurídico. Assim, em vista da necessidade de tal regramento, em diversas ocasiões (1856, 1857, 1861) foram apresentados, sem êxito, projetos de lei para tratar dos direitos do autor.

Em 1870, ano de expansão de contratos e amadurecimento da atuação dos literatos no Brasil, em que a demanda editorial crescia, aumentavam o número de livrarias e editores dispostos a bancar as edições das obras, as questões referentes ao direito autoral suscitavam um debate mais amplo. O próprio José de Alencar, no ano de 1875, enviou à Câmara de Deputados seu projeto de lei, o qual será detalhadamente analisado a seguir.

Todos esses projetos tinham o intuito de proteger o autor, inclusive da ação dos editores, uma vez que nos contratos não se explicitava, muitas vezes, as minúcias relacionadas aos direitos de publicação das obras. No entanto, apenas em 01.08.1898, baseando-se na Constituição de 1891, surgiu a lei nº 496, a partir do projeto de Medeiros e Albuquerque, que por sua vez, inspirava-se na lei belga, a qual definia a situação das obras literárias, científicas e artísticas. Mais tarde o Código Civil de 1917 consagrou um capítulo especial à matéria, sob o título “Da propriedade literária, científica e artística” (arts. 649 a 673) ” ⁸⁸.

O direito do autor estabelece os limites para as intervenções externas na obra de arte ou literária. Organiza também o espaço de circulação dessas obras, inclusive determinando as regras do jogo editorial. Em um país que se julga independente, a importância de tais leis é

---

⁸⁷ BITTAR, Carlos Alberto. Op. cit., p. 14.

⁸⁸ Idem, p. 14-15.

inestimável, uma vez que assegura ao autor autonomia para criar e ver seus textos publicados e propagados.

O fato de Alencar, no seu projeto de lei, recuperar a ideia de singularidade e originalidade da obra, demonstra as influências que recebeu da Europa, não apenas literárias, mas também jurídicas. Para ele, a ideia é inerente, comum a todos, mas a forma de enunciação se diferencia, o que possibilita assegurar o emprego da individualidade na constituição da obra. Ele ainda esclarece que um autor jamais escrevia para não ter sua obra propagada; portanto, a falsa ideia de cerceamento de informações por conta do reconhecimento autoral não seria verdadeira: “O domínio litterario não importa sequestro das ideas uteis à humanidade: este sophisma dispensa refutação, pois a tem na extravagancia em que se assenta. Que escritor imprimirá sua obra para impedir-lhe a circulação e tolher-lhe a voga?”⁸⁹. Dessa forma, o interesse de Alencar era regulamentar as formas de circulação e editoração das obras e assegurar ao escritor um respaldo jurídico que efetivamente correspondesse com as suas necessidades.

Segundo Bittar, geralmente o esforço intelectual para se efetivar uma criação original é de uma única pessoa: “Ora, a criação é atividade intelectual que acrescenta obra não existente ao acervo da humanidade. É o impulso psíquico que insere no mundo exterior forma original, geralmente pelo esforço intelectual de uma só pessoa”⁹⁰. Portanto se torna coerente, em Alencar, a menção à originalidade, à preservação da criatividade artística e à autoria.

---

⁸⁹ O projeto de lei está transcrito na íntegra nos Anexos.

⁹⁰ BITTAR, Carlos Alberto. Op. cit., p.30.

2.2. Uma análise do projeto de direito autoral de Alencar.

No século XIX a sociedade europeia apresentava um acelerado ritmo urbano em que a ideia de propriedade seguia os moldes do capitalismo. A discussão dos direitos autorais já se tornava indispensável, pois a propriedade artística começava a ser equiparada a qualquer propriedade em geral, podendo até ser transmitida hereditariamente como um bem material. Dessa maneira, princípios da propriedade industrial começavam a participar das qualificações das obras imateriais. Tal discussão gerava polêmicas em relação ao direito do autor e à livre circulação de ideias, mas a disposição de Alencar para enfrentá-las apresenta uma contribuição singular para os primórdios da profissionalização do ofício de escritor no Brasil. Os dois conceitos primordiais para o direito autoral são propriedade e originalidade⁹¹. Com relação a eles, Alencar evidenciou uma preocupação constante, propondo em forma de lei assegurar ao autor o domínio sobre aquilo que produz, baseando-se justamente na questão da individualidade no ato da criação do qual resultaria uma obra original.

Vejamos como o conceito de individualidade se vinculou à base estética utilizada por Alencar em suas obras.

Quando a crítica literária o acusou de plágio de autores estrangeiros ele saiu na defensiva, alegando que o motivo indianista na obra *O Guarani* seria recorrente de suas recordações “individuais” da infância, moldadas por uma linguagem reconhecidamente brasileira. Seguindo esse preceito, no projeto de lei observa-se que os princípios que ele nomeia como “substância da obra literária” se relacionam à individualidade e originalidade no ato da criação.

---

⁹¹ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *O Preço da Leitura: Leis e Números por Detrás das Letras*. Op. cit..

O reconhecimento da propriedade literária, por sua vez, estaria baseado na individualidade que o autor já defendia como um elemento importante na caracterização da autoria. Citamos algumas passagens da sua autobiografia *Como e Porque Sou romancista*, com a finalidade de explicitar os valores individualistas primados por ele:

Como bem reflexionou V., há na existência dos escritores fatos comuns, do viver cotidiano, que todavia exerceu uma influência notável em seu futuro e *imprimem em suas obras o cunho individual*” [grifo nosso]

Conto-lhe este pormenor para que veja quão descurado foi o meu ensino de francês, falta que se deu em geral com toda minha instrução secundária, a qual eu tive de refazer na máxima parte, quando *senti a necessidade de criar uma individualidade literária* [grifo nosso] ⁹².

Há indícios da individualidade defendida por ele, que se estendem para o prólogo “Benção Paterna” e para o Projeto de Lei. O princípio da individualidade é recorrente em toda a discussão feita em relação ao texto literário como produto de um autor, comercializável, que implicava numa forma única de plasmar as ideias no papel. Na construção desse percurso ao longo de todo século XIX, a individualidade, tanto para assegurar a autoria da obra, quanto como fonte estética para a criação da mesma, parece ter sido amplamente enaltecida pelo autor, percorrendo o campo estético e o jurídico.

Já reconhecido como escritor nacional e sempre em busca do caráter profissional do ofício de escritor, o autor faz uso de sua habilidade jurídica e escreve o projeto de lei dos direitos autorais num período de intensa produção literária. Toda a discussão de Alencar no projeto de lei estava baseada no caráter de propriedade que almejava atribuir à obra intelectual, definindo as características dela. Elenca os artigos do projeto baseando-se na

---

⁹² ALENCAR, José de *Como e porque sou romancista*. Op. cit..

realidade da época: as traduções que se faziam no Brasil, as quais muitas vezes não correspondiam às obras originais; a fragilidade do escritor diante do editor por falta de leis específicas que assegurassem a propriedade; as publicações realizadas em folhetins informalmente, entre outras disposições.

O Projeto de Lei contém quatorze artigos e foi submetido à apreciação da Assembleia no dia 07 de julho de 1875, juntamente com um documento intitulado *Fundamentos do Projeto*, no qual Alencar defende suas ideias referindo-se ao que chama de “confisco da obra literária e artística realizado pelo Estado”⁹³, bem como a dificuldade em caracterizar a obra literária como propriedade.

Vamos analisar detidamente cada artigo para visualizar o estatuto que o escritor queria alçar a obra e sua própria “profissão”.

O artigo primeiro estabelece o caráter de inviolabilidade da propriedade literária e artística, devendo a obra receber o mesmo tratamento da propriedade em geral: garantias e transmissão hereditária sem limitação de tempo; diferentemente do padrão europeu e do projeto de Aprígio Guimarães que estabelecia o limite de trinta anos para usufruir todos os gozos e regalias de autor, e sem distinção de nacionalidade. Alencar determinava: “Chegou a época de proclamar esse axioma a propriedade intelectual é uma propriedade”⁹⁴. Esse princípio se relaciona aos ideais de Diderot⁹⁵ que insistentemente queria aproximar a obra literária de um bem qualquer, conferindo as mesmas proteções para ambas as propriedades.

Ferindo um pouco as ideias iluministas, Alencar enaltece o princípio da individualidade e a necessidade de reconhecimento em relação à autoria. O ato criativo singular é valorizado por ele, requerendo para o autor um espaço na sociedade para atuar e

---

⁹³ Projeto de Lei.

⁹⁴ Idem

⁹⁵ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *O Preço da Leitura: Leis e Números por Detrás das Letras*. Op. cit..

representar de forma única um pensamento social. Alencar, durante todo período no qual atuou como romancista, sofreu acusações de plagiar até a si mesmo. Por isso, nos prólogos, as justificativas para os romances surgem com a necessidade de se posicionar como aquele autor capaz de imprimir em sua obra o cunho individual.

Ao tratar da obra literária como propriedade concedida sem limitação de tempo e sem distinção de nacionalidade, já adiantava qual seria a forma de atuação do Estado que poderia expropriar a obra, quando julgasse necessário. Nessa hipótese, o sucessor ficava terminantemente proibido de adulterar a obra, sem permissão do autor; poderia exibi-la publicamente, explorar economicamente, menos alterar algum traço. Para expor publicamente, dependia de uma escritura pública do autor ou de seus sucessores.

Relegar ao Estado a divulgação da obra, partindo do princípio de que os bens da inteligência devam ser universais, não implicava na garantia de que o Estado realmente divulgaria as obras, ou seja, ele não se erigiria em editor. Por isso, logo no início da lei proposta, no inciso primeiro do artigo primeiro, fica conferida ao Estado a possibilidade de expropriação quando for caso de utilidade pública. Ressalta, porém, que essa expropriação tem como objetivo assegurar a reprodução da obra e não obrigar o Estado a constituir-se como editor. Parece que há um interesse em afastar o Estado das relações de divulgação e editoração no Brasil para que efetivamente houvesse uma regulamentação dentro do direito civil para as transações comerciais- editoriais. Alencar acreditava também no direito natural e pleno sobre a criação. Tolher a individualidade e negar a propriedade era relegar ao escritor “a domesticidade graduada dos paços e casas senhoreaes” ⁹⁶, porque nesse caso os escritores deveriam escrever para atender as necessidades do Estado, que continuaria a manter as produções da inteligência sob suas intervenções, como antes acontecia em relação aos privilégios que os nobres ofereciam para os escritores. Segundo o autor, a anulação da

---

⁹⁶ Projeto de Lei.

individualidade seria um grande equívoco, uma vez que as criações da inteligência se estendem à humanidade: “Não é confiscando ao escritor e ao artista o direito pleno sobre a criação de seu espírito, que serve-se à civilização: é sim garantindo-lhe um domínio, que permita as inteligências superiores dedicarem-se exclusivamente à sua especialidade”⁹⁷.

Nesse caso, a profissão de artífice das letras deveria ser reconhecida e valorizada a partir de relações comerciais entre autor e editor: “A lei que obrigue indirectamente os autores a invenção e á originalidade, não só presta homenagem á propriedade intellectual, como avigora o espirito litterario e fecunda a inspiração”⁹⁸.

Havia um consenso quanto à importância do acesso público para as obras literárias e artísticas. Para Alencar nada haveria de errado se tal acesso fosse garantido seguindo a lógica mercantilista, pois assim cada um teria seu quinhão e o leitor teria acesso ao texto. Com a propagação do livro, Alencar alerta para a glória do autor, que ele tanto almejava, e o lucro do editor, sendo perceptível o jogo de mercado como base para o projeto de lei.

A legitimidade do direito de autor era uma constante, pois a obra em si não representava para o leitor uma propriedade plena sobre as ideias, mas equivale a dizer que como ser pensante ele poderia se influenciar pelas ideias contidas no livro que acabava de ler e inclusive teria direito de reproduzi-las, objetivando não a cópia, mas uma reflexão sobre o assunto: “A relação civil do uso fruto tem perfeita analogia com a que se estabelece entre o leitor e o autor pela compra do exemplar; o leitor, como o usufrutário, tira todo o gozo que pode da obra, mas não pode transmiti-la, e somente o exemplar, que é objeto de sua servidão”⁹⁹. Segundo Alencar, se porventura vender um exemplar significasse a venda da ideia contida no livro, a transação seria reconhecidamente um estelionato. Em nenhum momento apresenta o intuito de coibir a propagação de ideias. Seu propósito é, acima de tudo, prover regras para

---

⁹⁷ Idem

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Idem

que tal propagação seja feita de modo ordenado e com os devidos benefícios advindos da obra.

Tanto o artigo dois quanto o três abordam a questão de reprodução da obra literária ou artística e dispõem que tal reprodução só pode ser feita pelo próprio autor ou com consentimento deste ou de seus sucessores. Enquanto o dois trata da reprodução da essência ou da substância da obra, o três dispõe sobre a reprodução integral. A título de esclarecimento e a fim de evitar possíveis controvérsias, o artigo dois especifica em seus incisos o que vem a ser “substância ou essência da obra”, cuja reprodução visa a proibir: uma característica distintiva, algo que diferencie tal obra de qualquer outra, seja por título original, pela forma ou pelo planejamento que levou a constituí-la, e a maneira como o autor aborda o assunto. Em suas palavras: “Não há propriedade que tenha maior cunho da individualidade do que esta que homem tira de si” ¹⁰⁰.

Ao instituir os elementos que singularizam uma obra intelectual, Alencar ratifica o domínio que intentava exercer sobre suas produções: o título, a forma e a contextura, para ele, significavam elementos pelos quais se reconheceria a autoria. Seriam, pois, a “substância da obra”. A natureza incorpórea da obra, que no primeiro momento impediria que as relações jurídicas se estabelecessem, transforma-se, e Alencar passa a denominar o que tornaria a obra objeto de propriedade.

A autonomia do escritor e seu reconhecimento como proprietário de algo deveria ser o equivalente àquele “proprietário de um prédio, de uma fábrica, ou de um rebanho” ¹⁰¹. Em relação ao direito de propriedade e a contribuição para o desenvolvimento da nação, o autor aproxima o livro ao mesmo patamar dos produtos da arte e da indústria. Assim como o livro pode ser um produto de utilidade, os outros artigos produzidos pela indústria também podem

---

¹⁰⁰ Idem

¹⁰¹ Idem

contribuir para o desenvolvimento da civilização. Ao mesmo tempo relaciona a propriedade dos livros com os bens naturais:

O direito que um indivíduo, pelo fato de situar o seu prédio em uma parte do solo que lhe pertence, adquire sobre a luz e o ar necessários á habitação, não é mais legitimo do que o direito que adquire o autor sobre as produções de seu espirito¹⁰².

Assim, Alencar tenta separar as duas naturezas do livro, a material, suporte físico, propício para relações de compra e venda, e a natureza abstrata, que trata das ideias ali desenvolvidas, em busca de ratificar o princípio de originalidade, até mesmo para se livrar das acusações de plágio feitas pela crítica em relação às suas obras:

Há no livro duas coisas distintas: a ideia, o pensamento em abstrato, inerente à criatura racional, como uma faculdade essencial ao seu estilo; e há a enunciação da ideia, que traz o cunho da individualidade, e constitui uma invenção, idêntica à da cultura da terra, em que o trabalho, ajudado dos elementos naturais do sol e da chuva produz os frutos¹⁰³.

Identificamos nesse trecho a imagem do mundo rural, próximo da natureza, que se reflete em muitos romances de Alencar. Quando adquire um livro, o usufruto é do leitor, mas este não pode transmitir a obra adiante, apenas o exemplar adquirido por meio de uma transação econômica.

Depois de estabelecer as três instâncias, que ele chama de *factos jurídicos*, segue analisando-as, a fim de fortalecer a ideia de que o título de uma obra seria a forma mais viável de individualizá-la, por ser uma síntese do trabalho; os títulos gerais já estão dados, fazem

---

¹⁰² Idem

¹⁰³ Idem

parte do conhecimento comum, já os especiais são inteiramente originais. Com relação à forma, pode ser que a originalidade se encontre na representação da ideia, no uso da linguagem. A contextura pode ser entendida como a organização da obra.

Os iluministas acreditavam que as produções da inteligência se constituíam como um dever; mas para Alencar ainda que fosse um dever, tais produções não deveriam circular indistintamente sem atribuição de autoria. A disponibilidade deveria existir, porém o cunho individual deveria ser respeitado, até para não tolher o autor quanto à sua criatividade, tendo em vista que toda sua produção corria o risco de ser atribuída a qualquer pessoa. Ao estabelecer regras sobre a reprodução das chamadas “produções da inteligência” é possível distinguir uma mera citação ou reprodução acidental de um plágio que poderia ser crime de contrafação (artigos 4 e 5). Dessa forma, a individualidade seria um elemento primordial para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da nação e da sociedade.

Os elementos naturais e materiais estão disponíveis a todos, porém o olhar do escritor sobre a matéria a ser narrada é justamente a característica distintiva que Alencar busca proteger, pois a seu ver os poetas e escritores são “os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo”¹⁰⁴, interferindo, por sua vez, no que seria a base para a literatura nacional.

Há um evidente amadurecimento de ideias, as quais, por sua vez, não circulam apenas no mundo literário. A discussão transcende as barreiras da literatura, chegando ao campo das leis. O escritor reconhecido como profissional, respeitada a sua individualidade que seria a motivação estética para a criação de obras originais, teria tempo para se dedicar às projeções do espírito e contribuiria para o desenvolvimento social, como vimos explicitado em “Benção Paterna”. O espaço do escritor garantido em forma de lei, inclusive estipulando punições, evitaria os crimes de furto e plágio, instigando a criatividade.

---

¹⁰⁴ ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981.

Na defesa da característica distintiva, ele enaltece a relação da literatura nacional com os influxos externos; as influências de povos mais adiantados ajudariam a desenvolver a chamada literatura nacional, porém “os povos têm, na virilidade, um eu próprio, que resiste ao prurido da imitação, por isso na Europa, sem embargo da influência que sucessivamente exerceram algumas nações, destacam-se ali os caracteres bem acentuados de cada raça e de cada família” ¹⁰⁵. Ou seja, sempre houve os precursores em todas as civilizações, por exemplo, Homero fora precedido pelos rapsodes, Ossian pelos bardos, Dante pelos trovadores: “Assim foi por toda parte; assim há de ser no Brasil. Vamos, pois, nós os obreiros da fancaria desbravando o campo, embora apupados pelos literatos de rabicho. Tempo virá em que surjam os grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro”¹⁰⁶. Uma vez que as influências eram passíveis de acontecer, a questão estaria no olhar do romancista em relação ao assunto. A forma como a apropriação dos conhecimentos era realizada implicava em certo cunho pessoal, conferindo certa individualidade e singularidade para a obra do intelecto.

Sob seu ponto de vista suas obras eram originais e deveriam ser respeitadas justamente por apresentarem o intuito de se constituir a nacionalidade brasileira. O período de transição e o amadurecimento estavam representados e os críticos deveriam aplaudir “a aclimação da flor mimosa, embora planta exótica, trazida de remota plaga” ¹⁰⁷, reconhecendo seu talento e as diferenças entre os acertos literários e uma imitação grosseira.

Ainda sobre reprodução, o artigo quarto e quinto fazem referência à reprodução accidental ou parcial e estipulam as sanções para tais contrafações. O artigo cinco esclarece a possibilidade de citações, imitações ou coincidências, desde que a ideia seja atribuída ao autor.

---

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem.

O sexto artigo aborda reproduções feitas na imprensa, as quais, se não tivessem a nota “reprodução reservada”, estariam livres para serem reconstituídos por outros jornais. Porém, caso se tratasse de compilação em livro, o autor ou o proprietário deveria expressar sua autorização. Esse artigo tem por objetivo coibir uma situação que o próprio autor vivenciou com sua obra *O Guarani*. O romance *O Guarani* foi escrito, diariamente, para o *Diário do Rio de Janeiro* no ano de 1856. Alencar relata na sua autobiografia *Como e Porque Sou Romancista* que, por muitos anos, não houve qualquer menção ao romance, a não ser em uma folha do Rio Grande do Sul que, segundo ele, se aproveitou para transcrever os folhetins. Relata ainda que reclamou contra o que entendeu ser um abuso, o qual cessou após as reclamações. No entanto, posteriormente soube da existência de uma edição feita em virtude de tais publicações, sobre a qual não obteve qualquer benefício.

Ainda na esfera jornalística, o artigo sete possibilita a publicação, sem permissão expressa, de qualquer discurso feito pelo autor publicamente. Aqui, o artigo estabelece duas ressalvas: (i) caso o autor deseje retificar qualquer argumento ou citação a ele atribuído na publicação, o jornal deveria fazê-lo gratuitamente; e (ii) a publicação em avulso ou a compilação em livro dos referidos discursos sem permissão expressa do autor constituiria contrafação, em conformidade com o estabelecido no artigo segundo.

O mercado editorial já se abria para contratos, o que evidenciava certo profissionalismo, ou seja, o autor obtinha ganho financeiro pela publicação de sua obra, porém isso não acontecia na esfera jornalística em que os folhetins eram publicados informalmente, os autores vendiam para os jornais os romances ou simplesmente os cediam para publicação; ou eram funcionários dos jornais e aproveitavam para publicar seus textos, sem com isso ser remunerado por mais uma atividade desempenhada. Existia um descompasso entre o mercado editorial e a publicação feita em periódicos, que perdurou durante algum tempo.

O oitavo artigo estabelece a necessidade da indicação de seu proprietário em toda obra impressa, ressaltando ainda a necessidade do registro dessa obra por parte do autor junto a um órgão governamental para que goze das garantias da lei. Na época, não existia um instituto destinado exclusivamente à propriedade industrial, como atualmente. O registro deveria ser feito na biblioteca ou museu designado pelo governo.

O artigo décimo trata dos tradutores e copistas em seus trabalhos feitos sobre as obras originais e atribuindo a esses profissionais os mesmos direitos de autores, contanto que os trabalhos exercidos sobre a obra não sejam contrárias às disposições dos artigos 2 e 3. Além disso, estabelece – em conformidade com o artigo oitavo – a necessidade de fazer o registro em nome deste tradutor ou copista para que tais direitos sejam assegurados.

O artigo 11 rege que todas as questões acerca da propriedade literária e artística devem ser decididas por um júri: (i) designado pelo juiz e (ii) constituído por três profissionais da especialidade contravertida, ou seja, com propriedade na área para deliberar sobre o tema. Fica explícito que Alencar também tem a preocupação de que qualquer suposta violação de direito de propriedade intelectual seja analisada ou decidida por profissionais da área. Nesse sentido é possível perceber o quanto ele queria o reconhecimento do estatuto do autor e efetivamente a sua profissionalização:

Ninguém mais interessado no respeito à propriedade intelectual do que os literatos e artistas, porque são senhores e possuidores dessa espécie de bens; ninguém mais empenhado na manutenção da liberdade de pensamento do que eles próprios, que são autores, arão dia por dia o vasto campo da inteligência¹⁰⁸.

---

¹⁰⁸ Projeto de Lei.

O artigo 12 trata de garantir reciprocidade de proteção para obras publicadas em países estrangeiros e no Brasil. E finalmente, no artigo 13, prevalece as disposições do direito civil para tratar de quaisquer questões sobre a propriedade literária. Na parte final do projeto segue estabelecendo:

[...] os actos attentatorios do domínio do autor são crimes contra a propriedade, reprimidos pelas penas estabelecidas no código para essa ordem de infracções da lei civil. O individuo que usar de violencia ou fraude para se apoderar de um manuscripto commette um roubo e um estellionato, como o commetteria apoderando se por aquelles meios um móvel ou de um valor qualquer¹⁰⁹.

A necessidade, porém, de definição do que é furto e do que é simples usurpação era bastante necessária, pois um livro continha ideias que poderiam circular livremente, sem ofender o domínio do autor; para tanto, adotava-se o uso da citação simples como ponto de referência sobre a origem da alusão. Para que efetivamente fosse considerado usurpação da propriedade literária era preciso que se envolvesse o título, a forma ou a contextura da obra. Os três delitos instituídos pelo autor com relação ao texto literário compreendiam o furto, a contrafação e o plágio, sendo este último o menos grave, que culminava com a restituição do bem alheio para eliminar os trechos copiados.

Em sua opinião, obedecendo aos preceitos morais de propagação da obra, que beneficiariam os escritores, e os materiais que favoreceriam os editores, a atividade literária estaria reservada para o livre comércio. Essa teoria contradiz os opositores que tentavam cercear o domínio dos autores sobre as obras.

---

¹⁰⁹ Idem

O suporte livro seria a finalização do trabalho intelectual e não poderia prescindir de organização em forma de leis que habilitassem sua circulação. Além de militar em favor do romance nacional, Alencar buscou leis para proteger o autor, já se preocupando com o mercado de livros e as ações dos editores. Ao analisar o projeto de Lei, o objetivo primordial é perceber o envolvimento do romancista com as questões literárias a fim de assegurar para o escritor sua profissionalização.

Alencar se refere claramente ao mecenato praticado até o século XVIII na Europa, e mesmo durante o século XIX, no Brasil. Esse vínculo obrigava o escritor a um regime de domesticidade, não sendo livre para criar. O autor do Projeto questiona os fundamentos da sociedade como pautados na vida em grupo; desse modo o direito de exercer a individualidade teria ficado comprometido. E depois faz alusão ao princípio da individualidade, que traria consigo a liberdade e a possibilidade de um escritor se dedicar às obras do intelecto. Sem um público definido, sem leis que regulamentassem a atuação, a situação do escritor brasileiro se tornou muito restrita; sem capital próprio para investir, muitas vezes em seus livros, coube a eles recorrerem aos favores do Estado.

Ao analisarmos, porém, o Projeto de Lei, de José de Alencar, percebe-se que ele tentou deixar o Estado exclusivamente como propagador de livros de difícil acesso, não o recrutando como editor nacional, para evitar, óbvio “a domesticidade dos paços e casas senhoreaes”¹¹⁰. Essa liberdade tiraria os escritores da tutela dos senhores, direcionando as obras ao mercado editorial, que seria aceito normalmente devido ao fato de estar em ascensão a vida urbana regida por contratos e leis. Alencar defendia o direito à individualidade, garantindo ao escritor o franco exercício de sua liberdade de expressão e, acima de tudo, o direito de usufruir dos direitos patrimoniais que as obras proporcionam, ou seja, deveriam ser remunerados por isso. O escritor participou do desenvolvimento do romance nacional, e foi

---

¹¹⁰ Idem

ativo no período de consolidação do mercado editorial, apresentando projeto de lei que viabilizasse a participação efetiva do escritor na sociedade, com objetivo de destituir o mecenato que até então predominava e a subordinação da pena dos escritores às ordens do Rei e dos poderosos, para que houvesse o direcionamento das obras para o livre comércio e a noção de propriedade se afirmasse, podendo passar, como uma herança qualquer, de pai para filho. A profissionalização que Alencar buscou, passava, portanto, pelo reconhecimento da obra literária como propriedade, considerando os aspectos materiais para a circulação, edição e produção das obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa tratou de recuperar os contratos entre o autor José de Alencar e Garnier no século XIX e também deste mesmo editor com outros romancistas, com intuito de demonstrar o quanto a atividade editorial no Brasil na primeira metade do século XIX carecia de investimentos e reconhecimento como algo importante para a sociedade.

Mesmo com a participação efetiva de dois editores importantes para a história do livro no Brasil, como Paula Brito e Garnier, ambos com tentativas louváveis de impulsionar o mercado editorial, foi difícil livrar-se das imaturidades que imperavam. Até por conta do atraso brasileiro em relação aos mecanismos de circulação de textos escritos, que só chegaram em 1808 com a vinda da família real para o Brasil.

É notória a carência de leis para regulamentar a atividade de romancista, havendo apenas um Código Criminal redigido em 1831, que reconhecia o crime de contrafação; porém essa lei não dava conta de resolver todos os problemas que surgiam das relações entre autor e editor, porque à medida que a sociedade se desenvolvia, as relações com a Europa se tornavam mais assíduas, o fluxo de ideias se intensificava, o que tornavam mais evidentes as propagações de obras estrangeiras no país e, por consequência, o desejo de posicionar o Brasil entre os países que produziam romances, buscando uma forma de escrita que evidenciasse nossa nacionalidade. Além disso, uma ideia de nacionalidade deveria ser protegida por leis que assegurassem ao escritor a propriedade de sua obra intelectual tanto no Brasil como no exterior, pois as traduções eram realizadas irregularmente.

Se na Inglaterra em 1710 já havia reivindicações sobre propriedade e livreiros interessados em regulamentar a atividade, aqui, ao contrário, isso se dá por volta de 1856, com a tentativa de Aprígio Guimarães, e depois em 1857, com a tentativa de Gavião Peixoto.

O que tínhamos eram as subscrições proporcionadas por Paula Brito e mais tarde, contratos oferecidos por Garnier, que não especificavam as reais vantagens do escritor.

Pode-se perceber o quanto o papel do escritor não estava definido pelos modos de publicação dos romances, pois o autor, muitas vezes ficava em posição vulnerável diante do editor. Quando não era isso, a informalidade tomava conta das negociações de modo que o romancista, para ter sua obra publicada, a vendia por quantia mínima sem ao menos ajustar preços ou, muitas vezes, pagava a edição do próprio bolso ou oferecia a obra para publicação gratuitamente, ou ainda, como foi o caso de Alencar, com o romance *Cinco Minutos*, de 1856, doava para aumentar o número de assinaturas do jornal. Então o escritor vivia à deriva da sociedade, sem contar com respaldo jurídico nem público numeroso para vender efetivamente os romances. As tentativas de escrita foram frustrantes, algumas vezes, como o caso de Alencar com o romance *O Guarani*, que não obteve a mesma repercussão em forma de livro, e o caso de Manuel Antônio de Almeida com o romance *Memórias de um sargento de Milícias* que ficara encalhado quando editado em forma de livro.

O atraso do Brasil em relação à regulamentação é evidente, pois somente em 1898 surgiu a primeira lei que tratava de regulamentar as edições, enquanto isso os folhetins foram os mecanismos de propagação mais contundentes do romance. No entanto, Alencar fugiu da lógica dos folhetins, ainda num período de ascensão do romance, embora o início de sua carreira também tenha sido marcado por lacunas do meio editorial, lembrando que ele publicou as suas expensas, em 1862, o romance *Lucíola*. Então, de imediato não houve respaldo financeiro para ele, porém para outras edições ele contou com Garnier e a partir daí as relações se intensificaram.

A partir das considerações acima, pode-se concluir que Alencar, também por ser vítima da falta de regulamentação, saiu na defensiva dos direitos dos autores para a publicação dos romances. Os contratos com Garnier foram se intensificando e o autor que se

entregara à busca pela profissionalização usou o espaço dos prólogos para debater sobre seu projeto de literatura nacional e o Projeto de lei como uma tentativa de regulamentar essa atividade.

Imbuído do intuito de inscrever o Brasil na história como um dos pioneiros a reconhecer os direitos de autor, José de Alencar militou na esfera estética assim como na jurídica, utilizando o espaço dos prólogos para ganhar a confiança dos leitores e ao mesmo tempo como elementos importantes na discussão acerca de uma literatura nacional. Ao tratar especificamente do prólogo “Benção Paterna” foi possível perceber seu intento em relação ao papel do romancista em busca de reconhecimento e a profissionalização da atividade, sendo esta inclusive regulamentada em forma de lei.

Observar os bastidores da composição literária se constitui como uma estratégia importante para valorização da figura do escritor e possibilita perceber que sua militância foi além das questões estéticas, e mesmo estando amparado por contratos, vislumbrou uma proteção em forma de lei, ainda num período de transição do mercado editorial. Essa transição, por conseguinte, pode ser percebida, pois havia as publicações de romances em folhetins muito próximas da informalidade, ao mesmo tempo em que os escritores reclamavam por leis que os protegessem, possibilitando o reconhecimento do estatuto do escritor e da obra literária.

Por outro lado, ainda por este tempo considerar as relações materiais de circulação, propriedade e recepção das obras literárias, ou seja, preocupar-se com a divulgação dos escritos não era algo comum sob o ponto de vista da estética, porque durante muito tempo a falsa ideia de que os escritores “não sabiam” trabalhar com questões materiais foi propagada¹¹¹. A história da literatura não acompanha, muitas vezes, os pormenores da vida

---

¹¹¹ LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *O Preço da Leitura: Leis e Números por Detrás das Letras*. Op. cit..

dos escritores; esse distanciamento já vem de uma tradição dos Estudos Literários que insiste em separar a “feição material” das questões sobre estética¹¹².

Rompendo um paradigma há muito tempo instituído, Alencar não teria nenhum tipo de preconceito em ter suas obras publicadas e propagadas, aproximando o fator econômico da obra que entraria a partir do século XIX na lógica de produção, sem com isso perder o valor literário. Contudo o autor teria que disputar com o editor sobre os reais lucros que resultariam das publicações. Na verdade, ele desfaz a falsa ideia de que a dimensão material não correspondia às preocupações dos escritores, mostrando-se um romancista articulado com intuito de alcançar reconhecimento.

Embora para realizar a pesquisa tivéssemos que nos ater à propagação dos romances no século XIX e nos voltarmos para algumas leis sobre o direito do autor, nosso objetivo não foi esgotar todas as possibilidades de desenvolvimento do mercado editorial, nem tampouco esgotar as questões sobre propriedade e direito autoral, mas reunir elementos que de alguma maneira contribua para valorizar o romancista José de Alencar a partir das circunstâncias de mercado editorial no século XIX.

Além disso, reconhecê-lo como um escritor verdadeiramente preocupado com os rumos da literatura brasileira, fechando o cerco para o efetivo reconhecimento do que era nacional. Se nos voltarmos para o projeto de lei, perceberemos que ele quer assegurar a reciprocidade de proteção às obras em outros países, indicando que a ideia de posse já existia e quer normatizar a circulação dos livros, garantindo valor monetário ao autor, evitando plágios e lucros indevidos.

---

¹¹² Acompanha a concepção da irrelevância da materialidade econômica os estudos de literatura, a imagem de despreparo do escritor para com os aspectos práticos da vida. A presumida canhestrice financeira constitui tabu dos mais zelosamente mantidos, interiorizados e reforçados por gestos e rituais da área (LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *O Preço da Leitura: Leis e Números por Detrás das Letras*. São Paulo: Ática, 2001, p. 71)

Esse trabalho não é uma etapa final, mas o início de uma nova pesquisa, pois abarcaria alguns elementos importantes como as leis sobre direito autoral que vigoravam na Inglaterra e na França e as relações comerciais de propagação dos livros, especificamente romances, nestes países, a fim de posicionar Alencar e outros romancistas brasileiros do século XIX frente a esse debate sobre a atividade literária.

Ao tratarmos de um autor cujo prestígio no meio editorial e literário já é reconhecido e consolidado nos deixa um tanto quanto apreensivos, se considerarmos todo o trabalho de crítica já construído sobre ele, porém, a originalidade da pesquisa está na combinação dos prólogos, dos contratos e dos elementos jurídicos para visualizar sua trajetória em busca do reconhecimento da profissão de escritor.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. 11/04/2003. 195 folhas. TESE DE DOUTORADO- IEL Instituto de Linguagens- UNICAMP. Campinas: 2003.

ABREU, Márcia. *Os Caminhos dos Livros*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ABL); São Paulo: FAPESP, 2003.

Aníbal Bragança e Márcia Abreu (orgs). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: editora UNESP, 2010.

ALENCAR, José de *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP: Pontes, 1990.

_____*Diva*. São Paulo: Ática, 1991.

_____*O Guarani*. São Paulo: Ática, 1990.

_____*Iracema*. São Paulo: Ática, 1989.

_____*O Jesuíta*. In: José de Alencar: dramas. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____*Sonhos d' ouro*. São Paulo: Ática, 1981.

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo III, 1890-1900. Sérgio Paulo Rouanet et alli, org. Rio de Janeiro, ABL, 2011, pp. 379; 388.

BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de Autor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 14-15.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). *História da Literatura: o discurso fundador*. São Paulo: Fapesp, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5ed. 1v. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Aspectos do Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: editora UNESP, 1999.

_____. *Cultura Escrita, Literatura e História: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Trad. Ernani Rosa, Porto Alegre: ARTMED, 2001.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1990.

_____. *A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Priore. Brasília: Editora UNB, 1994. Coleção Tempos.

DE MARCO, Valéria. *O Império da Cortesã: Lucíola um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

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

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUIMARÃES, Bernardo, *O Ermitão do Muquém*. São Paulo: Ática, 1989.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *O Preço da Leitura: Leis e Números por Detrás das Letras*. São Paulo: Ática, 2001.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: Ática, 1990.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

MAGALHÃES, Júnior. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANSO, Eduardo J. Vieira. *O que é direito autoral*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MARTINS, E. V. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. 1ª ed. Londrina, São Paulo: EdUEL, EdUSP, 2005. v 1.

MENEZES, Elisangela Dias. *Curso de Direito Autoral*. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Rubens Borba de. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979.

NETO, Lira. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.

ORLANDO, PEDRO. *Direitos Autorais: seu conceito, sua prática e respectivas garantias em face das Convenções Internacionais, da legislação federal e da Jurisprudência dos Tribunais*. Coleção História do Direito Brasileiro (v.9). Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial Suprem Tribunal de Justiça, 2004.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*. 2007. 278 f. TESE DE DOUTORADO – IEL- Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, Campinas. 2007.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. 2003. 333f. TESE DE DOUTORADO, IEL - Instituto de Estudos da Linguagem – UNNICAMP, Campinas, SP. 2003.

SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*. Brasília: Editora UNB, 1997.

SERRA, Tania Rebelo Costa. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

SILVEIRA, Newton. *A propriedade intelectual: propriedade industrial, direito de autor, software, cultivares, nome empresarial*. 4ª ed. Barueri, SP: Manole, 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Intercom, Porto Alegre: Ed. PucRS, 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ofício de Escritor: dialética da literatura*. Rio de Janeiro: editora civilização brasileira, 1965.

STAUT JÚNIOR, Sérgio Said. *Direitos autorais: entre as relações sociais e as relações jurídicas*. Curitiba: Moinho do Verbo, 2006.

STRZODA, Michelle. *O Rio de Joaquim Manuel de Macedo: jornalismo e literatura no século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1923.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

ANEXO A- PROJETOS DE LEI DE DIREITO AUTORAL DE APRÍGIO GUIMARÃES

Projeto de Aprígio Guimarães (1856)

O Sr. Aprígio Guimarães, 14 de Agosto de 1856.

A assembléa geral legislativa resolve:

1º Artigo: Aos autores brasileiros é garantida a propriedade intellectual vitaliciamente, e por 30 annos aos seus herdeiros ou editor que os represente na forma do §§ 3º deste artigo.

“§1º Na expressão- propriedade intellectual- é comprehendida toda a sorte de produção nas sciencias, letras e belas artes; e nos privilégios aos autores são comprehendidos os traductores.

“§2º Aos autores estrangeiros, que imprimirem suas obras no Brasil e na língua do paiz aproveitão os favores desta lei; bem como aos brasileiros que o fizeram em paiz estrangeiro, qualquer que seja a língua em que escrevão. Quando estes escrevão em língua que não a nossa, não se poderá aqui fazer tradução sem sua previa licença.

“§3º Os autores poderão ceder seus direitos a terceiro, que auferirá todos os gozos e regalias de autor. No acto da sessão deverá estar acautelado se o cessionario ou seus herdeiros terão o gozo dos 30 annos de privilegio posthumo; o silencio neste ponto provará em favor dos herdeiros do autor.

“§4º É sempre com a morte do autor que findará o primeiro prazo indefinido, e começar-se hão a contar os 30 annos de privilegio posthumo.

“§5º As faculdades ou quaisquer corporações gozarão por 60 annos das produções intellectuaes que lhes forem doadas ou legadas em testamento.

“2º Artigo: Qualquer publicação de escriptos, composições musicaes, desenhos, pinturas ou outras producções intellectuaes feitas sem licença do autor ou fora da letra do contracto por elle estipulado como editor, será reputado crime de contrafacção.

“Quando o contrafactor for o editor contractante ficará sujeito a lei de seu contracto, quando não o for, soffrerá a multa de 500\$ a 1.000\$, além do confisco das obras contrafeitas, das chapas e modelos, quando se tratar das belas artes, e de toda a matéria prima que se provar destinada a contrafacção, tudo em proveito do autor.

“§1º O contracto entre o autor e editor deve ser registrado nos tribunaes do commercio onde os houver, ou reduzido a escriptura publica, pelo tabelião que sirva perante a autoridade commercial do lugar.

“§2º Os herdeiros, ou editor representado do autor defunto, ficão obrigados a dentro de tres mezes, por si ou por seus procuradores, fazerem as declarações necessárias na estação em que o titulo primitivo tenha sido registrado, para que se lhes comecem a contar os 30 annos de privilegio. Pena de lhes ser contado em triplo o tempo de excesso daquelle prazo.

“§3º Quando uma obra cahir no domínio publico, a estação em que os registros tiverem sido feitos anuncia-lo-ha pelos jornaes, ou por editaes onde os não houver. Neste ultimo caso se fará participação ao tribunal do commercio do districto, que mandará fazer os annuncios, e tomará nota no livro que para isso será creado.

“§4º Qualquer alteração no domínio da propriedade intellectual, para que produza seus efeitos, deve ser declarada nas estações de que trata o §1º, a fim de se fazerem as notas competentes no titulo primitivo. A parte interessada annunciará sua posse pela imprensa, e depois disto ninguém poderá alegar justa ignorância.

“Art.3º Também considerar-se-ha contrafacção:

“§1º Introduzir no paiz e pôr á venda obras de autores brasileiros contrafeitas em paiz estrangeiro.

“§2º Imprimir cartas dirigidas a si ou a outrem sobre assumptos literários ou scientificos.

“§3º Sthenografar e dar à imprensa os sermões de um pregador, os discursos de um advogado, as lições de um professor, e em geral qualquer allocução, embora feita em publico.

“§4º Reimprimir, ainda que em fragmento, a obra alheia, se o fragmento por sua extensão representa um valor e pode levar a que seja dispensada a obra originaria.

“§5º Será contrafactor o escritor que, para dar valor a obra de sua composição, nella inserir uma grande parte de obra alheia de sorte que diminua o valor desta, fazendo com que ella possa ser dispensada.

“§6º Os jornaes, revistas ou quaisquer publicações diárias ou periódicas não poderão publicar a obra alheia, quer por inteiro, quer em fragmento consideravel, sem consentimento de seu dono; o que não exclue a publicação de trechos em as analyses ou criticas litterarias.

“§7º As notas feitas a uma obra que já cahia no domínio público são propriedade do seu autor. Aquelle que reimprimir a obra com as notas, sem licença do autor destas, será réo de contrafacção.

“§8º Eliminar títulos ou capítulos, de uma obra e apresenta-la como resumo é ser contrafactor. O resumo, porém, resultado do trabalho da intelligencia, e propriedade, como a da obra de que foi feito.

“§9º Especular com o nome e reputação de outrem, para publicar como suas, producções em que elle não teve parte é contrafacção. O editor, além da pena pecuniária do artigo antecedente, é obrigado a apresentar toda a edição para ser consumida, e pagar 20\$ por cada exemplar que não apresentar em favor da pessoa de cujo nome usou, ou seu legitimo representante.

“§10º O que subtrahir o manuscrito alheio, não o dando á impressão, será reputado como tendo cometido o crime de furto; e além das penas a que o sujeita a lei criminal, será obrigado a pagar ao dono o valor do manuscrito, segundo o juízo de árbitros nomeados pela autoridade competente. Dando-o à impressão, será punido como contrafactor.

“Art.4º Todo o empresario de theatro ou associação de actores que representar drama composto ou traduzido por escriptor brasileiro, sem sua prévia licença, soffrerá em favor deste e por cada representação uma multa igual á metade da receita do espectáculo, considerados todos os lugares como ocupados.

“Art.5º Os jornaes e mais publicações, quer diárias, quer periódicas, terão a propriedade dos artigos ou series de artigos proprios ou traduzidos sobre que fizerem a declaração previa de que querem manter aquelle direito. Depois disto quem os reimprimir soffrerá a multa de 50\$ por cada artigo em favor do jornal proprietario.

“Art. 5º O autor, ou quem o represente, será obrigado a remeter de cada edição dous exemplares para a Biblioteca Publica, e um para cada estabelecimento publico de instrucção superior do Império, e tambem para os de instrucção secundaria, quer geraes, quer provinciaes; estas remessas, quando feitas pelo correio, se-lô-hão com isenção do imposto, e a falta delas, dentro de tres mezes depois da publicação, sujeitará o possuidor da obra á multa de cinco vezes o preço pelo qual cada exemplar tenha sido posto a venda, em favor dos estabelecimentos a que não tiver sido feita a remessa.

“Art.7º A execução desta lei é affecta ás justiças communs do paiz.

“Art.8º O governo é autorisado a celebrar uma convenção litteraria com o Reino de Portugal, que garanta reciprocamente os direitos dos autores, fazendo desaparecer a facilidade dos damnos da contracção resultante da identidade da linguagem dos dous paizes.

“É derogada toda a disposição em contrario- S.R.

“Paço da camara dos deputados, 14 de Agosto de 1856 – Aprígio Justiniano da Silva Guimarães.

ANEXO B- PROJETO DE LEI DE DIREITO AUTORAL DE GAVIÃO PEIXOTO

Projeto de Lei de Gavião Peixoto (1857)

A Assembléa geral legislativa decreta:

“Art. 1º Fica garantida aos autores brasileiros a propriedade de suas obras, vitaliciamente, por 25 annos aos herdeiros ou quem os representem legitimamente.

“§ 1º Na expressão- obras- comprehende-se toda a sorte de produção em sciencias, letras e bellas artes.

“§ 2º Aos traductores de obras estrangeiras se estende a garantia da propriedade sobre suas traducções estabelecida no art 1º, bem como aos autores estrangeiros que imprimirem suas obras no Brazil.

“§ 3º Aos autores brasileiros residentes em paizes estrangeiros só será garantida a propriedade de suas producções, quando estas forem impressas na língua nacional.

§ 4º Os autores poderão ceder seus direitos a terceiro que auferirá todos os gozos e regalias de autor.

“§ 5º No acto da cessão deve-se estatuir formalmente e por escriptura publica se ao cessionário e seus herdeiros fica pertencendo o privilegio dos 25 annos de gozo concedido depois da morte do autor ou traductor.

“§ 6º As faculdades ou outras quaesquer corporações gozarão por 25 annos da propriedade das producções que lhes forem doadas ou legadas em testamento.

“Art 2º Serão punidos como contrafactores:

“§ 1º Todo aquele que introduzir qualquer escripto, composição musical, pintura ou outra qualquer producção intellectual, sem licença do autor ou traductor, ou fora da letra do contrato estipulado por elle com o editor ou outra qualquer pessoa.

“§ 2º O que introduzir no paiz e puzer á venda, sem sciencia de seus respectivos autores, obras de autores brasileiros impressas ou contrafeitas em paizes estrangeiros.

“§ 3º O que imprimir cartas dirigidas á si, ou á outrem sobre assumptos litterarios ou scientificos sem consentimento de seus autores.

“§ 4º O que stenographar ou der á imprensa qualquer producção oral ou escripta sem licença de seu autor.

“§ 5º O que reimprimir, ainda que em fragmento, a obra alheia, se o fragmento por sua extensão representar um valor, e tornar dispensável a obra original.

“§ 6º O que para dar valor á uma obra de sua composição, nella inserir grande parte de obra alheia, ou servir-se de seu título, se aquella e este forem taes que diminuão o valor da obra original.

“§ 7º O que especular com o nome de autores conhecidos para assim dar valor a qualquer composição sua.

“§ 8º O que reproduzir por qualquer fórma que seja a producção alheia, sem licença formal e por escripto de seu respectivo autor.

“§ 9º O que publicar englobada ou separadamente das obras já impressas as notas que seus autores lhes tenham additado, sem o consentimento destes.

“§ 10º O que reter em seu poder, e contra a vontade de seu legitimo possuidor, o manuscripto original ou por cópia de qualquer producção.

“Penas: multa de 1 a 2:000 \$ além do confisco total de todas as obras e de toda a matéria prima destinada á contrafacção, como chapas e modelos quando se tratar de bellas artes, tudo em proveito do autor, e de 1 a 6 mezes de prisão.

“Art 4º Os jornaes e mais publicações periodicas terão a propriedade dos artigos, ou serie de artigos próprios ou traduzidos sobre que tiverem feito a declaração previa de que querem manter esse direito.

Depois disso o que os reimprimir soffrerá a multa de 50\$ por cada artigo, em favor do autor ou traductor.

“Art. 5º O contrato entre o autor e o editor ou outra qualquer pessoa deve ser registrado nos tribunaes do commercio, ou reduzidos a escriptura publica nos lugares onde o não houver.

“Art. 6º Os herdeiros ou editor que os represente ficão obrigados dentro de tres mezes a fazerem competentes declarações na estação em que o titulo primitivo tenha sido registrado, para que se lhes comece a contra o privilegio do gozo posthumo das obras que lhes pertencerem.

“§ Art. 7º Quando uma obra qualquer tenha cahido no domínio publico, a estação onde estejam registrados seus títulos deverá annuncia-lo pelos jornaes ou por editaes e cartões onde os não houver.

“§ Art. 8º Qualquer alteração no domínio da propriedade deve ser formalmente anotada no livro dos registros da estação em tenhão sido feitos.

“Art. 9º Os autores ou editores de ficção obrigados a enviarem dous exemplares de suas obras á Biblioteca Publica na corte, e ao archivo das secretarias das províncias. Desde que esta condição não tenha sido cumprida, nenhuma acção poderá ser intentada em favor da obra julgada não conhecida.

“Art. 10º o julgamento dessas causas fica affecto aos tribunaes do paiz já constituídos.

“Art. 11º Ficção revogadas as disposições em contrario- Gavião Peixoto.

ANEXO C- PROJETO DE LEI DE DIREITO AUTORAL DE JOSÉ DE ALENCAR

Projeto de Lei de José de Alencar (1875)

SESSÃO EM 7 DE JULHO DE 1875

O Sr. Presidente:- Estes documentos vão ter o conveniente destino.

O Sr. José Calmon: - Sr. presidente, agradeço ao nobre deputado pela província da Bahia, atual administrador da província do Rio de Janeiro, as informações que acaba de dar: estou certo das boas intenções de S. Ex. Lamento que o presidente da província de Minas, talvez por mal informado, opinasse contra a nomeação em favor da qual eu reclamei e espero, porém, que, vista das boas disposições do ilustre presidente do Rio de Janeiro, se convencerá ele da conveniência pública da nomeação, pela qual tanto se empenhão os habitantes do Mar de Hespenha, e satisfará cabalmente os seus desejos.

O Sr. José DE ALENCAR envia à mesa o seguinte projecto, que a seu pedido é remetido commissão de justiça civil:

PROPRIEDADE LITERARIA

A assembleia geral resolve:

Art. 1º A propriedade litteraria e artística é inviolavel como a propriedade em geral; goza das mesmas garantias e transmite-se hereditariamente sem limitação de tempo e sem distinção de nacionalidade.

§ 1º Quando a utilidade publica exigir, poderá a propriedade literária e artística ser expropriada pelo Estado, nos termos do art. 179§ 22 da constituição.

§ 2º O sucessor por expropriação ou qualquer titulo legal poderá vender a obra, exhibi-la em publico e tirar dela todo proveito, mas não lhe será licito alterar o teor da mesma, sem permissão expressa do autor, sob pena de perda da propriedade em favor do prejudicio do seus herdeiros e de indemnização do damno.

Art. 2º A reprodução publica da essência ou substancia da obra litteraria e artística por qualquer modo ou processo, incluída a exhibição ou representação, só pode ser feita pelo autor e seus sucessores, ou em virtude de cessão dos mesmos, provada por escriptura publica.

“Consiste a essência ou substancia da obra:

“1º No titulo, quando este for da invenção do autor por sua originalidade, ou novidade da combinação.

2º Na forma, a qual para a música e o livro se resume na frase e estylo; e para as artes plásticas no desenho e attitude.

3º Na contestura e plano da obra, desde que sejam de criação própria.

Art. 3º A reprodução publica integral ou geral de obras por qualquer modo ou processo, incluída sua exhibição ou representação, sendo feita por terceiro sem o consentimento do autor, nos termos do artigo 2º, constitue o crime de contrafacção, e será punida com as penas de furto.

“O proprietário da obra terá direito de sequestro dos exemplares contrafeitos, que lhe serão adjudicados a titulo de indemnização pela sentença final, sem prejuízo da multa e satisfação do damno causado.

Art. 4º Quando a reprodução for accidental ou parcial haverá plagio unicamente e o reproductor, prestando fiança, será condenado a recolher os exemplares, a fim de suprimir a parte plagiada.

Neste caso, compete igualmente ao proprietario, mas só depois as sentença que reconhecer o plagio, o sequestro sobre qualquer exemplar plagiado, que for exposto à venda.

Art. 5º Não se considerão plágios as simples citações e imitações ou coincidências entre duas obras, desde que o autor da mais recente não copie a forma da outra, nem se aproprie do que pelo art. 2º constitue a invenção litteraria ou artística.

Art. 6º Os artigos da imprensa periódica e desenhos que não trouxerem a nota de-reprodução reservada- poderão ser francamente transcriptos e copiados por outros jornaes; porém a publicação avulsa ou compilação em livro depende da permissão do autor ou proprietário.

Art. 7º É permitido aos jornaes stenographar e publicar sem permissão qualquer discurso que seja proferido em acto publico e official, nas camaras legislativas, tribunaes, igrejas e assembleas populares; ficando, porém, os jornaes que usem dessa faculdade obrigados a inserir gratuitamente, sob pena de uma multa de 50\$ a 100\$, reotificações enviadas pelos autores.

“A publicação em avulso ou compilação em livro dos referidos discursos, feita sem permissão expressa do autor nos termos do art.2º, importa contrafacção.

Art. 8º Toda a obra impressa ou lithographada deverá conter no frontespicio ou margem a indicação do seu proprietário, o qual deverá registra-la, afim de gozar das garantias da lei. O registro se fará pelo de dous exemplares ou cópias na biblioteca ou museu designado pelo governo, um dos quaes ficará archivado, e outro será restituído com a nota da repartição competente.

Art.9º O autor ou suçessor que alienar por escriptura publica a propriedade da obra já alienada por igual instrumento, incorre nas penas de estelionato.

Art. 10 A presente lei considera como autor para todos os seus efeitos o traductor de livros estrangeiros e o copista de trabalhos artísticos em relação a seu trabalho de reprodução, contanto que ele não esteja em contravenção com as disposições do art. 2º e 3º, e que se effectue o registro do art. 8º.

Art. 11 As questões de contrafacção e plagio, bem como todas as que versarem acerca da natureza especial da propriedade litteraria e artística, serão decididas sumariamente por um jury de três escriptores ou artistas da especialidade contravertida e designados pelo juiz de direito perante o qual se iniciar a acção.

Das decisões desse jury só haverá appellação devolutiva para novo jury de outros três autores ou artistas designados pelo presidente da respectiva relação; e esta segunda sentença se executará sem outro recurso, além da revista, quando caiba na alçada.

Art.12 Esta lei garante a propriedade das obras publicadas em paizes estrangeiros, cujos governos assegurarem a reciprocidade para as obras publicadas no Brazil.

Art.13 Em tudo o mais que não esteja previsto nesta lei especial prevalecerão as disposições geraes do direito civil acerca da propriedade.

Art.14 Revogadas. etc.- J. de Alencar.

FUNDAMENTO DO PROJECTO

I.

“A sociedade começou pelo sequestro da individualidade. O cidadão não era primitivamente mais do que mera fracção ou moleca do Estado.

Á civilização christã cabe a gloria de haver emancipado a individualidade, perpertuado a família pela santidade do casamento, e consolidado a sociedade civil apenas esboçada pelas leis do paganismo.

O homem, completamente absorvido pela comunhão política, foi com o progresso da moral christã reassumindo o exercício de seus direitos e reivindicando a independência.

Todavia, ainda não entrou na plenitude da soberania individual, que é sem contestação o fim da sociedade.

Ainda uma parte da atividade humana é confiscada pelo Estado, o qual somente deve formar-se da comunhão dos direitos políticos.

Um desses confiscos é o do trabalho litterario e artístico, ao qual ainda não foi reconhecido o caracter sagrado de propriedade.

A maior conquista obtida pela civilização, neste ponto, não passa de um simples privilegio temporário, como se acha consagrado na legislação dos povos cultos, e de que é transumpto o art. 261 do nosso código criminal.

Espíritos muito ilustrados, presas de um preconceito, vão ao ponto de contestar a essa espécie a mais nobre do trabalho o caracter de um direito.

Duas objecções, uma social, outra jurídica, são geralmente produzidas contra a propriedade intellectual.

II.

Dizem os que se apresentam como órgãos dos interesses sociaes:

“As creações da intelligencia não são mais do que o desenvolvimento da missão do ente racional; ellas pertencem, não só à sociedade, como à humanidade, longe de serem um direito constituem um dever.

Há erro na premissa; A sociedade, e em mais vasta escala a humanidade, se engrandece e aperfeiçoa, não pelo abatimento e anulação da individualidade, mas, ao contrario, por sua elevação e energia.

Sem base solida não se levanta o edificio majestoso do progresso humano.

Não é confiscando ao escritor e ao artista o direito pleno sobre a criação de seu espirito, que serve-se à civilização: é sim garantindo-lhe um domínio, que permita as intelligencias superiores dedicarem-se exclusivamente à sua especialidade.

Então, a prodigalidade dos opulentos de gênio e talento enriquecerá mais o patrimônio da humanidade do que essas primícias que a sociedade rouba aos operarios da intelligencia.

Os que negão a propriedade litteraria refutão-se a si próprios, concedendo ao autor um privilegio vitalício com transmissão hereditária por dez, vinte ou trinta annos.

Todo o privilegio é iniquo e odioso. Se o autor não tem direito natural e pleno sobre a criação de seu engenho, não podem instituir em seu favor um monopólio, que atente contra um direito universal.

Não podeis sacrificar ao interesse individual o que julgais essencial à marcha da humanidade, nem restringir a liberdade ao cidadão, privando-o de um bem comum.

Abuli o odioso privilegio; desenvolvei vosso falso principio; applicai-o em sua integridade, e vereis surgir do seio de vossa lei o absurdo da theoria que a inspirou.

Acreditais que supprime e as garantias de propriedade litteraria hounvessem editores que pagassem a Victor Hugo cerca de oitenta contos pelos *Miseraveis*, e que estampassem obras monumentaes como os repertórios de jurisprudencia de Merlin Dalloz?

Nenhum se abalançaria de certo às avultadas despesas da impressão, correndo o risco da concorrência de outros que, não pagando indemnisação aos autores, exporão à venda o mesmo livro por um preço inferior.

Eis como a theoria da negação da propriedade litteraria serviria à humanidade: era tolhendo a impressão das melhores obras, condenado ao silencio e á obscuridade os espíritos superiores, e fazendo da mais nobre das profissões, a do escritor, o que ella foi em tempos de ignorância, uma domesticidade graduada dos paços e casas senhoreaes

Acaso, confiscado o direito do autor em proveito da communhã, erigia o Estado em editor nacional e ofereceis aos escriptores uma imprensa official que estampe gratuitamente suas obras?

Esse pbalansterio é tão impossível e absurdo como os outros ou cerceia a iniciativa individual, tornando a liberdade de pensamento um favor do Estado, ou aniquila a communhão, reduzindo-a a passivo instrumento de cada vontade.

O unico meio que tendes para subtrahir-vos á consequência deplorável de vossa theoria é o privilégio que a destrói pela raiz, porque ahi está, embora tímida e acanhada pelo preconceito, a consagração positiva da propriedade intellectual.

Fizestes do pensamento vasado em livro uma cousa ausceptivel de domínio. É quanto basta: desde que este character um dia, há de te-lo sempre, enquanto perdurar e não podeis jamais usurpar a propriedade a seu dono e a seus herdeiros. A joia de ouro que se transmite na família, de geração em geração, não é, nem mais precisas, nem mais sua, do que devia ser o poema de Jose Basílio da Gama, cujos parentes ainda existem.

Não há propriedade que tenha maior cunho da individualidade do que essa que o homem tira de si, de suas faculdades, do seu trabalho. Só o despotismo social, que é mais absorvente e ofensivo do que o despotismo político, pois é um egoísmo às avessas, uma espécie de eclipse da vida privada pela vida pública, podia contestar ao autor o seu direito de inventar.

O domínio litterario não importa sequestro das ideias úteis à humanidade: este sophisma dispensa refutação, pois a tem na extravagância em que se assenta. Que escritor imprimirá sua obra para impedir-lhe a circulação e tolher-lhe a voga?

Com a maior notoriedade e dispersão do livro, não só avulta a glória do autor, mas crescem os lucros do editor. Ahi estão, portanto, dois poderosos interesses, um moral e outro material, actuando para essa universalidade das ideias, que se reclama em nome da civilização.

Suppunha-se, porém, que o patrimônio litterario de um escritor ilustre vem a recahir em herdeiros ou editores remissos e inertes, que deixam jazer no esquecimento obras importantes.

Que faz o Estado quando um prédio estorva o prolongamento da via férrea que deve levar ao centro do país os germes do progresso? Expropria a zona de terreno necessária ao melhoramento, mediante justa indemnização.

O mesmo direito lhe resistirá em relação a essa propriedade individual, que, retendo o livro na obscuridade, levante um obstáculo a franca circulação dos pensamentos nelle contidos, e tolha o desenvolvimento do espirito publico.

A expropriação do livro não traz para o Estado a obrigação de constituir-se editor. Seu intuito deve ser unicamente o de assegurar a reprodução da obra; ou cedendo-a ao particular que obrigue a reimprimi-la, ou declarando-a de domínio publico, se reconhecer que é esse o melhor meio de a popularisar.

III.

A jurisprudencia também se pronuncia contra a propriedade intelectual. Eis o primeiro de seus argumentos:

As produções do espirito não são cousas susceptíveis de occupação. Achão-se no mesmo caso do ar e da luz; são riquezas universaes, que não podem cahir no domínio privado.

É manifesta a confusão de semelhante analogia. Uma cousa é a civilização ou o complexo dos conhecimentos humanos; e outra muito diversa a obra de espirito que se apropria desses conhecimentos e imprime-lhes o cunho da personalidade.

Aquella, a civilização ou a sciencia humana é effectivamente uma riqueza universal, uma cousa que não suporta a occupação exclusiva; que pertence a todos, como o ar, a luz, o mar, a agua corrente; e como esses dons da natureza chega para todos, pois é inexaurível.

A produção litteraria ou artística, porem, representa uma occupação bem caracterizada, já não é pensamento em abstracto, mas sim concreto em uma forma especial, fruto do trabalho do autor. A réstea de sol que fluctua no espaço é de Deus; mas quando fixa as imagens na lamina do photographo entra no domínio individual.

O direito civil reconhece e garante a appropriação das cousas communs, *res omnium*. As servidões prediaes ahi estão para dar testemunho dessa verdade, que a jurisprudência pretende renegar quando se trata da propriedade intellectual.

Que significação os ônus reses designados por estas formulas- *navigandi- aqueductus...*

Não está ahi um direito real e portanto um domínio privado, constituído sobre agua corrente, sobre a navegação dos rios e lagos; sobre a luz, e o ar, a vista e a perspectiva, cousas que em sua essencia são communs como a sciencia e as artes?

O direito que um individuo, pelo fato de situar o seu prédio em uma parte do solo que lhe pertence, adquire sobre a luz e o ar necessários á habitação, não é mais legitimo do que o direito que adquire o autor sobre as produções de seu espirito.

Insiste, porém, a jurisprudência reforçando seu primeiro argumento com a impossibilidade de garantir uma propriedade incorpórea, que *tangit non possit*. A objecção é assim formulada:

“O autor imprime sua obra e vende os exemplares. O comprador de cada exemplar adquire um direito sobre as ideias nele contidas: e como não há meio de retirar essas ideias de seu espirito, onde ellas entrarão, e ao qual se acham incorporadas, seria absurdo impedir ao leitor o uso dessas ideias, pois equivaleria essa proibição a restringir-lhe o uso de suas próprias faculdades.

Esta objecção labora no mesmo equivoco, em que se funda a doutrina contraria à propriedade intelectual; a própria jurisprudência a elimina.

A obra em absoluto representa a propriedade plena; o exemplar é uma servidão ou direito real, que o comprador adquire sobre a obra, servida de leitura, de natureza igual à servidão de perspectiva sobre o mar ou sobre um lago.

Há no livro duas coisas distintas: a ideia, o pensamento em abstrato, inerente à criatura racional, como uma faculdade essencial ao seu estio; e há a enunciação da ideia, que traz o cunho da individualidade, e constitui uma invenção, idêntica à da cultura da terra, em que o trabalho, ajudado dos elementos naturais do sol e da chuva produz os frutos.

Essa invenção é a canal tangível, a jeito a ocupação que faz objeto da propriedade intelectual, e sobre a qual o comprador do exemplar não adquire senão um direito restricto de gosar pela leitura e audição, mas não o direito pleno de a reproduzir e explorar.

É difícil, não se contesta, discriminar perfeitamente a produção do espirito e traçar a linha divisória que separa do patrimônio universal da sciencia o domínio individual. Não é porem, impossível, como se afigura aos antagonistas da propriedade intelectual, nem tão intrincado, que a jurisprudência não o consiga com a justa aplicação dos mesmos princípios que regulam mais complicadas relações civis.

Há, porventura, problema mais árduo do que seja precisar onde acaba a honra e os créditos do cidadão, e onde começa a difamação, ou distinguir o dolo e fraude do simples engano e negligencia?

Entretanto, a lei garante a honra contra a injuria, restringindo a liberdade do pensamento, e pune o artifício fraudulento, inprepretando por fatos externos a intenção do delinquente.

Na mesma esphera da propriedade, quem não conhece as longas e intermináveis questões relativas ao curso das águas, e em geral a todas as servidões predices, sujeitas a mil accidentes jurídicos, impossíveis de serem acautelados na lei?

A relação civil do uso fruto tem perfeita analogia com a que se estabelece entre o leitor e o autor pela compra do exemplar; o leitor, como o usufrutuário, tira todo o gozo que pode da obra, mas não pode transmitti-la, e somente o exemplar, que é o objeto de sua servidão.

Se, como pretendem os adversários da propriedade intelectual, a venda do exemplar importasse a venda da produção de que ele é apenas uma cópia, a consequência seria um estelionato consagrado na lei, com a alienação da mesma cousa a milhares.

Argumenta-se também que falta á produção intelectual o cunho essencial da propriedade, que é o direito de usar e abusar, *juz utendi et abutendi*. O autor de um livro publicado não tem mais o direito, nem o poder de aniquilar esse bem que pertence a sociedade, ao mundo.

Se consideram a propriedade individual sob o ponto de vista da utilidade geral que dela reverte á sociedade; no mesmo caso do livro estão os produtos da arte e da indústria, pois todos concorrem em maior ou menor escala para a riqueza nacional.

O autor não pode aniquilar o livro, porque a sociedade ficaria privada das ideias nelle contidas. Da mesma não poderia o dono de uma estatua, de um painel de um palácio, de um lago, destruí-lo: por que o paiz perderia um objeto de valor artístico ou industrial.

Figure-se um terreno onde se encontrem jazidas de fosseis desconhecidos e inscrições antiquíssimas. Que thesouros de sciencia não serão sacrificados, se o proprietário desse prédio, quando de seu direito de domínio, destruísse aquelles vestígios. Entretanto, ninguém pretenderá contestar a propriedade territorial pelo prejuízo que de seu uso e abuso possa provir á sociedade.

O correctivo contra esse abuso da propriedade já o indicamos: é a expropriação por utilidade publica. Se um autor tentasse aniquilar seu livro, o Estado trataria de adquiri-lo para o restituir á communhão.

Tres são as objecções que em nome da jurisprudencia se formulão contra a propriedade intelectual; mas que a própria jurisprudencia se incumbe de refutar cabalmente.

IV.

Não é mais possível negar, no estado actual do progresso, que producção do espirito constitue rigorosamente uma forma da invenção, reconhecida pela lei civil como um dos meios de adquirir.

Chegou a época de proclamar este axioma- *a propriedade intellectual é uma propriedade*. Animado do intento de que o Brazil seja o primeiro a inscrever no código de suas leis essa nobre conquista da civilização, redigi o projecto que tenho a honra de submeter á esta augusta camara.

Consagrado aquelle principio, o domínio sobre as producções do espirito acha-se implicitamente protegido pelas garantias que revestem o direito de propriedade, e o senhor do livro, da opera, ou do painel, representa perante a lei a mesma personalidade que o senhor de um prédio, de uma fabrica, ou de um rebanho.

Entretanto, já por sua especialidade, já por sua origem moderna, essa nova classe de propriedade, ao assumir na legislação o lugar que lhe compete, reclama do legislador uma definição, que seria dispensável se a jurisprudência já tivesse precisado a verdadeira noção jurídica.

A definição da lei deve em regra ter o character que os chamão nominal; o limitar-se, portanto a designar, o objecto de modo sufficiente a distingui-lo. Neste sentido acha-se formulado o projecto, parecendo-nos comtudo que não se afasta muito da definição real.

Tres são os pontos cardeais da produção do espirito, que resumem sua essência e substancia, e constituem por conseguinte a coisa res-susceptivel de occupação e domínio.

O titulo, a forma, a contextura, eis as três faces, por que uma obra litteraria ou artística se distingue de outra da mesma natureza: eis os três limites que demarcão, por assim dizer, o domínio do autor.

Estudemos cada um desses factos jurídicos.

1º O titulo. A significação do termo é obvia.

O titulo representa o nome da obra: é a sua syntese: serve para designa-la ao publico; discrimina-a de qualquer outra do mesmo genero, resume o conceito adquirido pelo trabalho, e muitas vezes a reputação do autor.

Sem contestação, o titulo figura como um dos mais importantes elementos da obra e um dos traços que mais concorrem para individualisa-la.

Pode, porem, o titulo ser geral ou especial.

O titulo geral é aquelle que já se acha creado pela sciencia ou pelo uso; que faz parte da massa dos conhecimentos humanos e constitue uma riqueza universal. *Historia do Brazil, Corographia Paraense, Grammatica nacional, Flora Brazileira, Cesar, Cromwell* nas letras; *A paixão de Christo, a Resurreição, Laccoonte, Venus, Moysés*, na pintura e na esculptura; *Semiramis, Macbeth, Guilherme Tell*, na musica são títulos já feitos. O autor une os adontor não os subtrahio ao domínio publico, de que qualquer outro póde com o mesmo direito aproveitar-se.

O titulo especial resulta da invenção do autor; ou seja essa inteiramente original como *Atola, Turtufo, Os Luziadas*; ou consista apenas em nova combinação como Hernani, O Misanthropo. Os Miseraveis, etc.

Qualquer titulo geral pode tornar-se especial, desde que o autor o modifique de modo a dar-lhe um cunho privativo. Assim, o titulo *Diccionario da língua portuguesa*, que é geral tomará character particular se o autor noo acentuar-lhe: *Diccionario clássico e neológico da língua portuguesa*. Tambem há invenção da opção de um titulo geral para obra de assunto diverso: Independencia do Brazil seria em uma obra de historia titulo geral; mas em um poema é sem contestação um titulo especial, que nenhum outro autor pode usurpar.

2º A forma. Esta expressão designa a feição, o aspecto a maneira, a configuração exterior da obra; ella traduzida propriedade intelectual a noção jurídica da superfície na propriedade territorial.

Podem as ideias contidas em um livro não serem originaes; mas pela phrase própria com que as reproduz o autor adquire um direito análogo ao que tem o superficiario a benfeitoria que se notão á flor do solo e que são frutos de seu trabalho.

O vocabulário da língua e sua grammatica são comuns a todos que a fallão; entretanto, raramente se dá a coincidencia de exprimirem dous homens o mesmo pensamento pelo mesmo teor. Esse facto que é difícil de uma idea, torna-se impossível em uma serie dellas.

Outro tanto podemos asseverar sobre a manifestação artística, plástica ou musical, dos sentimentos e inspirações. Cada compositor tem o seu rithmo e a sua maneira; cada pintor ou esculptor emprega uma forma especial semelhante, mas desigual, como é a folha da arvore em relação a todas as outras, embora crendas no mesmo tronco.

Na obra litteraria e musical a forma é representada pelo estylo; devendo entender-se por estylo não o gênero ou processo, mas a própria e idêntica frase em que é escripto o livro. Essa identidade, que o plagiário pode disfarçar substituindo as vezes os termos por synoonymos, ao tribunal compete aprecia-la.

Na obra plástica a forma abrange o desenho e a attitude. A posição de uma figura no painel ou na esculptura pode ser uma criação artística de sabido valor e custar ao autor grande esforço de intelligência. Não seria justo que um mero copista, mudando as feições da figura, plagiasse impunemente a attitude, apropriando-se do invento alheio.

3º A contextura. É este o elemento de mais difícil apreciação e que mais escapa à sanção da lei.

Sob essa denominação comprehendemos o methodo, a disposição das diversas partes, a combinação das matérias, o systema e organização da obra; cousas que influem no

merecimento do trabalho, pois dellas depende a clareza nos assumptos scientificos, e a belleza nos assumptos litterarios e artísticos.

Cabe aqui a mesma observação feita acerca do titulo. Se a contextura é geral, já aceita pela sciencia e consagrada pelo não, pertence ao domínio commun. Assim todos podem adoptar, em uma obra de direito criminal, o systema do nosso código: dividir um livro em capítulos; um drama em actos e scenas, etc.

Desde que a contextura for produto da invenção do autor ella pertence-lhe exclusivamente, salvo o direito de expropriação. O jurisconsulto que formulasse uma nova e sabia divisão do direito civil, teria feito mais para a sciencia da legislação do que se escrevesse longos e prolixos commentarios. Ninguém lhe poderia usurpar, não só essa gloria, como a propriedade de sua descoberta scientifica.

Na obra litteraria e musical a divisão das partes, o methodo de exposição, os personagens ou caracteres, o desenvolvimento das scenas. Na obra plastica o numero das figuras, o seu agrupamento, a direção da luz, fazem parte da contextura e devem servir para verificar o plagio ou contrafacção.

Estas noções acerca do que podemos chamar a individualidade da obra intellectual são incompletas.

O progresso das letras e artes ira definindo a nova espécie de propriedade; e a jurisprudencia, registrando em seus as... os factos gerados por essas relações em grande parte ainda desconhecidas, reverterá a invenção dos espirito de sufficientes garantias.

Nem deve entrar-vos o receio de que todas... garantias tolhão o desenvolvimento litterario e artístico de nosso paiz; ao contrario, deve ele tirar d'abi nobre e enérgico estimulo. O espirito humano é como as jazidas auríferas; quanto mais se aprofundão mais ricas se ostentão.

O plagio e a imitação, bem longe de enriquecerem as litteraturas, o que fazem é enerva-las, tornando as producções frouxas e vulgares. A lei que obrigue indirectamente os autores a invenção e á originalidade, não só presta homenagem á propriedade intellectual, como avigora o espirito litterario e fecunda a inspiração.

V

Reconhecida a propriedade intellectual, ella acha-se implicitamente sob a protecção da lei penal, que é a sancção dos direitos civis e políticos.

Todos os actos attentatorios do domínio do autor são crimes contra a propriedade, reprimidos pelas penas estabelecidas no código para essa ordem de infracções da lei civil. O individuo que usar de violencia ou fraude para se apoderar de um manuscripto commette um roubo e um estellionato, como o commetteria apoderando se por aquelles meios de um móvel ou de um valor qualquer.

Ha todavia necessidade de definir-se na lei o furto ou simples usurpação da propriedade intellectual; porque, embora esta espécie de propriedade tenha um corpo e uma forma tangível, todavia não é ella tão absolutamente material, de modo que se possa desoriminar pela simples inspecção e apprehensão.

Assim, um livro que é a incorporação de uma propriedade intellectual, contem em si ideas e conhecimentos que não fazem parte do domínio privado, e dos quaes de podem utilizar todos os escriptores, sem ofenderem de modo algum o direito do autor.

Para dar-se o furto dessa propriedade é mister que outrem se apodere dos elementos constitutivos da obra, de sua substancia, do produto da invenção do autor. Na terminologia do projecto é mister que se usurpe o titulo, a forma e a contextura litteraria ou artística.

A jurisprudência adoptou, para designar essa espécie de furto intellectual o vocábulo *contrefaçon* de origem franceza. A idéa que elle exprime seria mais exactamente traduzida em portuguez pelo termo simulação; porem, a tecnologia scientifica é uma linguagem universal, que o idioma de cada povo tem necessidade de respeitar.

Além do furto perfeitamente caracterizado, ou da *contrafacção*, há ainda em materia litteraria uma vinculação menos grave, porque, além de parcial, póde ser fortuita e commettida em boa fé. Está, neste caso, a reprodução de simples trechos de uma obra; talvez feita sem consciência da usurpação, do que ha exemplos.

Este delicto, que no projecto, se denomina plagio, de conformidade com a jurisprudencia, não carece de outra repressão além da simples restituição do bem alheio pela eliminação dos trechos reproduzidos.

Não se comprehendem no plagio as citações e as imitações. As primeiras são as transcripções textuaes de um trecho de obra alheia com declaração do autor; as segundas uma semelhança de outra producção, respeitada a substancia do modelo, isto é, seu titulo forma e contextura.

Denominar as citações e imitações do plagio é missão o...mística, impropria da lei, e que só á jurisprudencia compete, pelo estudo dos factos occorrentes e a applicação dos princípios geraes as diferentes hypotheses.

Resta ainda considerar a parodia, ou a imitação e contraste burlesco, verdadeira caricatura do livro, como a caricatura é a parodia do painel ou da estatua.

Emquanto essa especie se mantiver nos limites da imitação, não invadindo o que constiue a substancia da obra, escapa á prohibição legal, e não póde ser considerada plagio.

O reconhecimento da propriedade intellectual, consagrando os direitos do autor, define reciprocamente suas obrigações. Os cessionários das producções literárias e artísticas devem ser protegidos contra o dolo da fraude dos proprios inventores.

É por isso que no projecto se pune com as penas do estelionato o autor que vealer uma obra já por elle alienada, ou que lhe não pertença. Exige-se, porém, como prova substancial da alienação do escripto publico, afim de que o autor não seja facilmente despojado de sua obra.

O sequestro admitido no projecto é não sómente um meio securatorio da indemnisação do damno, como um elemento repressivo do delicto, que sem elle continuaria a ser perpetrado com despreso da autoridade a cujo conhecimento fosse submettido.

VI

Nossa constituição consagrou o grande principio do julgamento por jurados, tanto no crime, como no cível.

O julgamento por jurados é não só a justiça dos pares, e mais a justiça dos profissionais. Nenhum tribunal mais se conforma com a índole de nossas instituições democráticas, e com o desenvolvimento da civilisação.

O progresso da insdustria multiplicou por tal forma as relações civis e econômicas da sociedade moderna, que o jurisconsulto, isolado em seu gabinete, provecto no conhecimento da legislação, é por isso mesmo o menos apto para conhecer o facto, a que deve aplicar a sancção legal.

Não é esta a occasião de estudar as causas que tem obstado em nosso paiz o desenvolvimento pratico da these constitucional que ainda paira na esfera das teorias; nem indicar os meios de realizar tão salutar doutrina.

O systema de julgamento adoptado no projecto para as questões de propriedade intellectual inspirou-se no preceito constitucional. Evitou-se porém o apparatus de um tribunal numeroso, e as delongas da formação desse tribunal. O magistrado é quem designa os jurados; ahi está uma garanti sufficiente da moralidade e aptidão dos juízes de facto.

Ninguem mais interessado no respeito á propriedade intellectual do que os literatos e artistas, porque são senhores e posauidores dessa especie de bens; ninguém mais empenhado na manutenção da liberdade de pensamento do que elles proprios, que são autores, e arão dia por dia o vasto campo da intelligencia.

Todas as questões suscitadas ácerca dos direitos de autor e editor devem ser decididos por elles com a mais escrupulosa imparcialidade. Uma sentença injusta não offenderá unicamente a parte; irá ferir uma classe inteira e portanto a elles inclusivamente.

As outras disposições que encerra o projecto são complementos das ideas que ficão expendidas e que na discussão devem receber cabal desenvolvimento da sabedoria e illustração desta augusta camara.

Meu intento não foi por modo algum apresentar um trabalho completo sobre tão importante assumpto; mas unicamente um esboço, que provoque o estudo dos mais competentes. Em todo caso, parece que a lei não deve enredar-se no labyrintho casnistica, mas limitar-se a definir a nova propriedade, e colloca-la sob a protecção do direito civil e criminal.

– J. de Alencar.

ANEXO D- CONTRATOS E RECIBOS ENTRE JOSÉ DE ALENCAR E GARNIER

113

Recibo (1870)

Recebi de Louis Baptiste Garnier/ Louis Garnier a quantia de cem conto de réis preço da propriedade dos romances, Guarany, Lucíola, Cinco Minutos e Viuvinha; propriedade de que lhe faço será perpétua com a condição de deixar-me um exemplar de cada nova edição das mesmas obras e de respeitar por um ano as primeiras gratuitas que dei a A. Clubert para imprimir a tradução primeira do Guarany.

Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1870.

José Martiniano de Alencar.

¹¹³ http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_09_002.pdf

Contrato (1874)

Entre os abaixo (requerentes) respectivos cavalheiros José Martiniano de Alencar, autor, e B.L. Garnier, editor, foi convencionado e contratado o seguinte: O Conselheiro José Martiniano de Alencar; vende a B.L. Garnier a propriedade perpétua dos três romances seguinte: Diva Perfil de Mulher, Minas de Prata e Iracema pela quantia de um cento e um mil réis que já recebeu.

Declaramos que a cessão da propriedade perpétua não inibe o autor de traduzir as suas obras em línguas estrangeiras.

E por assim terem concordado e contratado mandarão passar o presente em duplicata que entre si haverão depois de assinar.

Rio de Janeiro, dezembro de 1874.

José Martiniano de Alencar.

¹¹⁴ <http://bndigital.bn.br:8080/xmlui/handle/123456789/6692>

ANEXO E- CONTRATOS E RECIBOS ENTRE GARNIER E BERNARDO GUIMARÃES

Bernardo Guimarães (1870)

Entre os abaixo assignados o Sr. L. Bernardo Joaqm da Silva Guimarães morador de Ouro Preto, como autor, e B.L. Garnier estabelecido no Rio de Janeiro, como editor, foi convencionado e contractado o seguinte:

1º O Sr. Joaquim da Silva Guimarães cede a B.L. Garnier a sua obra intitulada “O Garimpeiro, romance” mediante as seguintes condições:

2º A primeira edição será de dois mil exemplares e as seguintes de mil, ou mais se o editor julgar conveniente.

3º B. L. Garnier retribuirá ao autor a quantia de quinhentos mil reis pela primeira edição, duzentos cincoenta mil reis para cada uma das outras que for de mil exemplares e se passar, mais duzentos reis por cada exemplar que exceder.

¹¹⁵ http://www.bn.br/bndigital/manuscritos_M.htm

4º O pagamento da primeira edição será feito já ao primeiro pedido do autor, e os pagamentos das outras no dia em que for exposta a venda cada edição.

5º Em fé de que passaram dois contractos d'igual teor por cujo cumprimento obrigam-se para si e seus bens bem como por seus herdeiros e sucessores, cujos contractos entre si trocarão depois de assignados.

Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1870.

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães.

116

O. Preto, 25 de fevereiro de 1870.

Ilmo Sr. Louis B. Garnier.

Tenho presente a passada carta de N/ de 19 do corrente, de cujo conteúdo fico sciente.

Em respeito tenho a declarar, que aceito as condições que V.S. me propõe, e que estão especificados no contracto, que me enviou.

Devolvo-lhe junto a esta uma das copias do contracto por mim assignada.

Em outra ocasião e mais de espaço escreverei a N.S. V.S. terá a bondade de entregar aos Srs. João Antonio de Mattos e Cia a quantia de quinhentos mil reis (500\$000 rs) por conta do Sr. ____Mayer Tales, negociante desta cidade.

Disponha do processo preventivo desta, que é com toda a consideração e estima de V.S.

Bernardo Joaquin da Sª Guimarães.

¹¹⁶ http://www.bn.br/bndigital/manuscritos_M.htm

ANEXO F- CONTRATOS E RECIBOS ENTRE GARNIER E JOAQUIM MANOEL DE MACEDO

Joaquim Manuel de Macedo (1873)

117

Entre os abaixo assignados, Dr. Joaquim Manoel de Macedo, autor e B.L. Garnier, editor foi contratado o seguinte:

1^o O Dr. Joaquim Manoel de Macedo, cede a B.L. Garnier, sua obra intitulada, "Lições de Chorographia brazileira", mediante as seguintes condições:

¹¹⁷ http://www.bn.br/bndigital/manuscritos_M.htm

2º B. L. Garnier retribuirá ao autor a quantia de quinhentos reis (500 reis) por cada exemplar da dita obra, pagáveis no acto de expor á venda cada edição.

3º A primeira edição será de tres mil exemplares e as seguintes do numero de exemplares que o editor julgar conveniente.

4º O autor não poderá publicar outra obra de mesmo assumpto.

5º E por terem assim convencionado, passarão dous contratos de igual theor, por cujo o cumprimento obrigão-se para si e seus bens, bem como por seus herdeiros e sucessores, cujos contractos entre si trocarão depois de assignados.

Rio de Janeiro, 29 de Dezembro de 1873.

Joaquim Manoel de Macedo.

Ficou entendido que desta primeira edição se imprimirão mais cem exemplares para serem distribuídos gratuitamente sem indemnisação ao autor.

Recebi do Sr. B.L. Garnier a quantia de quatrocentos mil reis, por contar da primeira edição das Lições de Chorographia brasileira, conforme nosso contracto de hoje.

Rio de Janeiro, 22 de Dezembro de 1870.

ANEXO G- CONTRATOS E RECIBOS ENTRE GARNIER E MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis (1896)

118

Entre os abaixo assinados Joaquim Maria Machado de Assis, autor, e B.L. Garnier, editor, foi convencionado e contratado o seguinte:

1º Joaquim Maria Machado de Assis vende a B. L. Garnier a primeira edição, que vai mandar imprimir na tipografia do Globo, depois de ter sahido em folhetim, de seu romance intitulado “Helena do Valle”, composta de mil e quinhentos exemplares (1,500 exemplares), o qual formará um volume do formato do dos “Historias da meia noite”, e igual preço, mais ou menos a este ultimo volume, pela quantia de Seiscentos Mil Reis (\$600 e 000) pagáveis no ato da entrega da dita edição.

2º Joaquim Maria Machado de Assis não poderá imprimir, sob qualquer forma que seja, o romance Helena do Valle antes desta primeira edição estar esgotada, salvo se comprar

¹¹⁸ http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_09_004.pdf

primeiro ao editor todos os exemplares que ficarem em as ver a preço de venda para o publico.

3º Em fé de que passaram as partes seus contratos de igual teor por cujo cumprimento se obrigação por si e seus bens, bem assim for seus herdeiros e sucessores, e que trocaram entre si depois de assignados.

Rio de Janeiro, 21 de abril de 1896.

Joaquim Maria Machado de Assis

“Recebi a quantia de seiscentos mil reis, importância deste contrato.

Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1896.

Recebi da L. Stephani Marie Lanade
representante de B. L. H. Garnier, a quantia de
quinhentos mil reis, importância da 3ª edição
do meu livro Memórias Póstumas de Brás Cubas,
e da 2ª lista do meu livro Quincas Borba. No
término dos contractos celebrados nesta data entre
mim e o dito B. L. H. Garnier. Rio de Janeiro,
17 de junho de 1896.

R. 500/1000.

J. M. Machado de Assis.

119

Recebi da L. Stephani Marie _____ Lanade representante de B. L. H. Garnier, a quantia de quinhentos mil reis, importância da 3ª edição de meu livro Memórias Póstumas de Brás Cubas e da 2ª lista do meu livro Quincas Borba. No término dos contractos celebrados nesta está entre mim e o dito B.L.H. Garnier.

Rio de Janeiro, 17 de junho de 1896.

Joaquim Maria Machado de Assis.

¹¹⁹ http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_09_005.pdf

ANEXO H- ANTOLOGIA DE PREFÁCIOS

A MORENINHA

Joaquim Manuel de Macedo

(1844)

DUAS PALAVRAS

Eis aí vão algumas páginas escritas, às quais me atrevi a dar o nome de *Romance*. Não foi ele movido por nenhuma dessas três poderosas aspirações que tantas vezes soem ampara as penas dos autores: glória, amor e interesse. Deste último estou eu bem a coberto com meus vinte e três anos de idade, que não é na juventude que pode ele dirigir o homem; a glória, só se andasse ela caída de suas alturas, rojando as asas quebradas, me lembraria eu, tão pela terra que rastejo, de pretender ir apanhá-la. A respeito do amor não falemos, pois se me estivesse o boliçoso a fazer cocegas no coração, bem sabia eu que mais proveitoso me seria gastar meia dúzia de semanas aprendendo numa sala de dança, do que velar trinta noites garatujando o que por aí vai.

Este pequeno romance deve sua existência somente aos dias de desanfado e folga que passei no belo Itaboraí, durante as férias do ano passado. Longe do bulício da corte e quase em ócio, a minha imaginação assentou lá consigo que bom ensejo era esse de fazer travessuras, e em resultado delas saiu - a Moreninha.

Dir-me-ão que o ser a minha imaginação traquinas não é um motivo plausível para vir eu maçar a paciência dos leitores com uma composição balda de merecimento de cheia de irregularidades e defeitos; mas que querem? Quem escreve olha sua obra como seu filho, e todo mundo sabe que o pai acha sempre graças e bondade na querida prole.

Do que vem dito concluir-se-á que a Moreninha é minha filha, e exatamente assim penso eu. Pode ser que me acusem por não tê-la conservado debaixo de minhas vistas por mais tempo, para corrigir suas imperfeições; esse era meu primeiro intento. A Moreninha não é a única filha que possuo: tem três irmãos que pretendo educar com esmero, e o mesmo faria a ela; - porém esta menina saiu tão travessa, tão impertinente, que não pude mais sofrê-la no seu berço de carteira e, para ver-me livre dela, venho a depositá-la nas mãos do público, de cuja benignidade e paciência tenho ouvido grandes elogios.

Eu, pois, conto que, não esquecendo a fama antiga, o público a receba e lhe perdoe seus senões, maus modos e leviandades. É uma criança que terá, quando muito, seis meses de idade, e merece a compaixão que por ela imploro; mas, se lhe notarem graves defeitos de educação, que provenham da ignorância do pai, rogo que não os deixem passar por alto; acusem-os, que daí tirarei eu muito proveito, criando e educando melhor os irmãozinhos que a Moreninha tem cá.

E tu, filha minha, vai com a benção paterna e queira o céu que ditosa sejas; nem por seres traquinas te estimo menos, e, como prova, vou, em despedida, dar-te um precioso conselho: recebe, filha, com gratidão, a crítica do homem instruído; não cores se com a unha marcarem o lugar em que tiveres mais notável senão, e quando te disserem que por este erro ou aquela falta não és boa menina, jamais te arrepies, antes agradece e anima-te sempre com as palavras do velho poeta:

...Deixa-te reprender de quem bem te ama,
Que, ou te aproveita ou quer aproveitar-te.

O GUARANI

José de Alencar

(1857)

AO LEITOR

(Prólogo da 2ª edição)

Publicado este livro em 1857, se disse ser aquela primeira edição uma prova tipográfica, que algum dia talvez o autor se dispusesse a rever.

Esta nova edição devia dar satisfação do empenho, que a extrema benevolência do público leitor, tão minguado ainda, mudou em bem para a dívida de reconhecimento.

Mais do que podia fiou de si o autor. Relendo a obra depois de anos, achou ele tão mau e incorreto quanto escrevera que, para bem corrigir, fora mister escrever de novo. Para tanto lhe carece o tempo e sobre o tédio de um labor ingrato.

Cingiu-se pois às pequenas emendas que toleravam o plano da obra e o desalinho de um estilo não castigado.

O ERMITÃO DO MUQUÉM

Bernardo Guimarães

(1858)

AO LEITOR

Cumpr-me dizer duas palavras ao leitor a respeito da composição do presente romance, o qual (seja dito de passagem) repousa sobre uma tradição real mui conhecida na província de Goiás.

Consta este romance de três partes muito distintas, em cada uma das quais forçoso me foi empregar um estilo diferente, visto como o meu herói em cada uma dela se vê colocado em uma situação inteiramente nova, inteiramente diversa das anteriores.

A primeira parte está incluída no Pouso Primeiro, e é escrita no tom de um romance realista e de costumes; representa cenas da vida dos homens do sertão, seus folguedos ruidosos e um pouco bárbaros, seus costumes licenciosos, seu espírito de valentia e suas rixas sanguinolentas. É verdade que o meu romance pinta o sertanejo de há um século; mas deve-se refletir, que é só nas cortes e nas grandes cidades que os costumes e usanças se modificam e transformação de tempos em tempos pela continuada comunicação com o estrangeiro e pelo espírito da moda. Nos sertões, porém, costumes e usanças se conservarão inalteráveis durante séculos, e pode-se afirmar sem receio que o sertanejo de Goiás ou de Mato Grosso de hoje é com mui pouca diferença o mesmo que o do começo do século passado.

Do meio d'essa sociedade tosca e grosseira do sertanejo o nosso herói passa a viver vida selvática no seio das florestas no meio dos indígenas. Aqui força é que o meu romance tome assim certos ares de poema. Os usos e costumes dos povos indígenas do Brasil estão envoltos em trevas, sua história é quase nenhuma, incompletas e sem nexos. O realismo de seu viver nos escapa, e só nos resta o idealismo, e esse mui vago, e talvez em grande fictício. Tanto melhor para o poeta e o romancista; há largas enchanças para desenvolver os recursos de sua imaginação. O lirismo, pois, que reina n'esta segunda parte, a qual abrange os *Pousos Segundo e Terceiro*, é muito desculpável; esse estilo um pouco mais elevado e ideal era o único que quadrava aos assuntos que eu tinha de tratar, e às circunstâncias de meu herói.

O misticismo cristão caracteriza essencialmente a terceira parte, que compreende o quarto e último pouso.

Aqui há a realidade das crenças e costumes do cristianismo, unida à ideal sublimidade do assunto. Reclama pois esta parte um outro estilo, em tom mais grave e solene, uma linguagem como essa que Chateaubriand e Lamartine sabem falar quando tratam de tão elevado assunto.

Bem sei que a empresa é superior às minhas forças; bom ou mau, aí entrego ao público o meu romance; ele que o julgue.

Ouro Preto, 10 de novembro de 1858.

IRACEMA

José de Alencar

(1865)

INTRODUÇÃO

À Terra Natal

Um Filho Ausente.

Prólogo (da 1ª edição)

Meu amigo.

Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar, a que povoa a numerosa prole, alegria e esperança do casal.

Imagino que é a hora mais ardente da sesta.

O Sol a pino dardeja raios de fogo sobre as areias natais; as aves emudecem; as plantas languem. A natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical, que produz o diamante e o gênio, as duas mais sublimes expressões do poder criador.

Os meninos brincam na sombra do outão, com pequenos ossos de reses, que figuram a boiada. Era assim que eu brincava, há quantos anos, em outro sítio, não mui distante do seu. A dona da casa, terna e incansável, manda abrir o coco verde, ou prepara o saboroso creme do buriti para refrigerar o esposo, que pouco há recolheu de sua excursão pelo sítio, e agora repousa embalando-se na macia e cômoda rede.

Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado.

Talvez me desvaneça amor do ninho, ou se iludam as reminiscências da infância avivadas recentemente. Se não, creio que, ao abrir o pequeno volume, sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea. Derrama-o, a brisa que perpassou os espatos da carnaúba e a ramagem das aroeiras em flor.

Essa onda é a inspiração da pátria que volve a ela, agora e sempre, como volve de contínuo o olhar do infante para o materno semblante que lhe sorri.

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmures do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas doscoqueiros.

Para lá, pois, que é o berço seu, o envio.

Mas assim mandado por um filho ausente, para muitos estranho, esquecido talvez dos poucos amigos, e só lembrado pela incessante desafeição, qual sorte será a do livro?

Que lhe falte hospitalidade, não há temer. As auras de nossos campos parecem tão impregnadas dessa virtude primitiva, que quantas raças habitem aí a inspiram com o hálito vital. Receio sim que seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus.

Se porém, ao abordar às plagas do Mocaripe, for acolhido pelo bom cearense, prezado de seus irmãos ainda mais na adversidade do que nos tempos prósperos, estou certo que o filho de minha alma achará na terra de seu pai a intimidade e conchego da família.

O nome de outros filhos enobrece nossa província na política e na ciência; entre eles o meu, hoje apagado, quando o trazia brilhantemente aquele que primeiro o criou. Neste momento mesmo, a espada heróica de muito bravo cearense vai ceifando no campo da batalha ampla messe de glória. Quem não pode ilustrar a terra natal canta as lendas suas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos.

Acolha pois a primeira mostra e ofereça a nossos patrícios a quem é dedicada.

Este pedido foi um dos motivos de lhe endereçar o livro; o outro lhe direi depois que o tenha lido.

Muita cousa me ocorre dizer sobre o assunto, que talvez devera antecipar à leitura da obra, para prevenir a surpresa de alguns e responder às observações ou reparos de outros.

Mas sempre fui avesso aos prólogos; em meu conceito eles fazem à obra o mesmo que o pássaro à fruta antes de colhida; roubam as primícias do sabor literário. Por isso me reservo para depois.

Na última página me encontrará de novo; então conversaremos a gosto, em mais liberdade do que teríamos neste pórtico do livro, onde as etiquetas mandam receber o público com a gravidade e reverência devidas a tão alto senhor.

Rio de Janeiro — Maio de 1865.

ARGUMENTO HISTÓRICO

Em 1603, Pero Coelho, homem nobre da Paraíba, partiu como capitão-mor de descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios. Chegou à foz do Jaguaribe e aí fundou o povoado que teve o nome de Nova Lisboa.

Foi esse o primeiro estabelecimento colonial do Ceará.

Como Pero Coelho se visse abandonado dos sócios, mandaram-lhe João Soromenho com socorros. Esse oficial, autorizado a fazer cativos para indenização das despesas, não respeitou os próprios índios do Jaguaribe, amigos dos portugueses.

Tal foi a causa da ruína do nascente povoado. Retiraram-se os colonos, pelas hostilidades dos indígenas; e Pero Coelho ficou ao desamparo, obrigado a voltar à Paraíba por terra, com sua mulher e filhos pequenos.

Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral, e seu irmão Poti. Em 1608 por ordem de D. Diogo Meneses voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania: o que levou a efeito fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611.

Jacaúna, que habitava as margens do Acaracu, veio estabelecer-se com sua tribo nas proximidades do recente povoado, para o proteger contra os índios do interior e os franceses que infestavam a costa.

Poti recebeu no batismo o nome de Antônio Felipe Camarão, que ilustrou na guerra holandesa. Seus serviços foram remunerados com o foro de fidalgo, a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios.

Martim Soares Moreno chegou a mestre-de-campo e foi um dos excelentes cabos portugueses que libertaram o Brasil da invasão holandesa. O Ceará deve honrar sua memória como a de um varão prestante e seu verdadeiro fundador, pois que o primeiro povoado à foz do rio Jaguaribe foi apenas uma tentativa frustrada.

Este é o argumento histórico da lenda; em notas especiais se indicarão alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo.

Há uma questão histórica relativa a este assunto; falo da pátria do Camarão, que um escritor pernambucano quis pôr em dúvida, tirando a glória ao Ceará para a dar à sua província.

Este ponto, aliás somente contestado nos tempos modernos pelo Sr. comendador Melo em suas Biografias, me parece suficientemente elucidado já, depois da erudita carta do Sr. Basílio Quaresma Torreão, publicada no Mercantil nº 26 de 26 de janeiro de 1860, 2ª página.

Entretanto farei sempre uma observação:

Em primeiro lugar, a tradição oral é uma fonte importante da História, e às vezes a mais pura e verdadeira. Ora, na província de Ceará, em Sobral, não só referiam-se entre gente do povo notícias do Camarão, como existia uma velha mulher que se dizia dele sobrinha. Essa tradição foi colhida por diversos escritores, entre eles o conspícuo autor da Corografia Brasília.

O autor do Valeroso Lucideno é dos antigos o único que positivamente afirma ser Camarão filho de Pernambuco; mas além de encontrar essa asserção a versão de outros escritores de nota, acresce que Berredo explica perfeitamente o dito daquele escritor, quando fala da expedição de Pero Coelho de Souza a Jaguaribe, sítio naquele tempo e também no de hoje da jurisdição de Pernambuco.

Outro ponto é necessário esclarecer para que não me censurem de infiel à verdade histórica. É a nação de Jacaúna e Camarão que alguns pretendem ter sido a tabajara.

Há nisso manifesto engano.

Em todas as crônicas se fala das tribos de Jacaúna e Camarão como habitantes do litoral, e tanto que auxiliam a fundação do Ceará, como já haviam auxiliado a da Nova Lisboa em Jaguaribe. Ora, a nação que habitava o litoral entre o Parnaíba e o Jaguaribe ou Rio-Grande era a dos pitiguaras, como atesta Gabriel Soares. Os tabajaras habitavam a serra de Ibiapaba, e portanto o interior.

Como chefes dos tabajaras são mencionados Mel Redondo no Ceará e Grão Deabo em Piauí. Esses chefes foram sempre inimigos irreconciliáveis e rancorosos dos portugueses, e aliados dos franceses do Maranhão que penetraram até Ibiapaba. Jacaúna e Camarão são conhecidos por sua aliança firme com os portugueses.

Mas o que solve a questão é o seguinte texto. Lê-se nas Memórias diárias da guerra brasileira do conde de Pernambuco: — 1634, janeiro, 18: “Pelo bom procedimento com que havia servido A. F. Camarão o fez El-rei capitão-mor de todos os índios não somente de sua nação, que era Pitiguar, nas das outras residentes em várias aldeias.”

Esta autoridade, além de contemporânea, testemunhal, não pode ser recusada, especialmente quando se exprime tão positiva e intencionalmente a respeito do ponto duvidoso.

CARTA

Ao Dr. Jaguaribe.

Eis-me de novo, conforme o prometido.

Já leu o livro e as notas que o acompanham; conversemos pois.

Conversemos sem cerimônia, em toda familiaridade, como se cada um estivesse recostado em sua rede, ao vaivém do lânguido balanço, que convida à doce prática.

Se algum leitor curioso se puser à escuta, deixá-lo. Não havemos por isso de mudar o tom rasteiro da intimidade pela frase garrida das salas.

Sem mais.

Há de recordar-se você de uma noite que entrando em minha casa, quatro anos a esta parte, achou-me rabiscando um livro. Era isso em uma quadra importante, pois que uma nova legislatura, filha de nova lei, fazia sua primeira sessão; e o país tinha os olhos nela, de quem esperava iniciativa generosa para melhor situação.

Já estava eu meio descrido das cousas, e mais dos homens; e por isso buscava na literatura diversão à tristeza que me infundia o estado da pátria entorpecida pela indiferença. Cuidava eu porém que você, político de antiga e melhor têmpera, pouco se preocupava com as cousas literárias, não por menos preço, sim por vocação.

A conversa que tivemos então revelou meu engano; achei um cultor e amigo da literatura amena; e juntos lemos alguns trechos da obra, que tinha, e ainda não as perdeu, pretensões a um poema.

É, como viu e como então lhe esbocei a largos traços, uma heróide que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes. Nunca me lembrara eu de dedicar-me a esse gênero de literatura, de que me abstive sempre, passados que foram os primeiros e fugaces arroubos da juventude. Suporta-se uma prosa medíocre, e estima-se pelo quilate da idéia; mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pio leitor.

Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sobre a Confederação dos tamoiós dizer: “As tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias”.

Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já o poema em mão; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comecei com tal vigor que levei quase de um fôlego ao quarto canto.

Esse fôlego susteve-se cerca de cinco meses, mas amorteceu; e vou lhe confessar o motivo.

Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem e indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura; era simples prazer que me deleitava na leitura das crônicas e memórias antigas.

Mais tarde, discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas, não se encontrava ali.

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído dos Timbiras, propôs-se a descrever a epopeia brasileira.

Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza.

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não

represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, nos modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida.

É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino.

Cometendo, portanto o grande arrojo, aproveitei o ensejo de realizar as idéias que me vagueavam no espírito, e não eram ainda plano fixo; a reflexão consolidou-as e robusteceu.

Na parte escrita da obra foram elas vazadas em grande cópia. Se a investigação laboriosa das belezas nativas feita sobre imperfeitos e espúrios dicionários exauria o espírito; a satisfação de cultivar essas flores agrestes da poesia brasileira, deleitava. Um dia, porém fatigado da constante e aturada meditação ou análise para descobrir a etimologia de algum vocábulo, assaltou-me um receio.

Todo este ímprobo trabalho que às vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que esse escrúpulo d'ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração?

E sobre esse, logo outro receio.

A imagem ou pensamento com tanta fadiga esmerilhados seriam apreciados em seu justo valor pela maioria dos leitores? Não os julgariam inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na literatura moderna?

Ocorre-me um exemplo tirado deste livro. Guia, chamavam os indígenas, senhor do caminho, piguara. A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica me parece bem saliente. Não diziam sabedor do caminho, embora tivessem termo próprio, coaub, porque essa frase não exprimia a energia de seu pensamento. O caminho no estado selvagem não existe; não é cousa de saber. O caminho faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor do caminho.

Não é bonito? Não está aí uma joia da poesia nacional?

Pois talvez haja quem prefira a expressão rei do caminho, embora os brasis não tivessem rei, nem ideia de tal instituição.

Outros se inclinaram à palavra guia, como mais simples e natural em português, embora não corresponda ao pensamento do selvagem.

Ora, escrever um poema que devia alongar-se para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso e de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos proferissem o veredicto literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido, que emitisse juízo ilustrado?

Todos estes meios tinham seu inconveniente, e todos foram repelidos: o primeiro afeava o livro; o segundo o truncava em pedaços; o terceiro não lhe aproveitaria pela cerimoniosa benevolência dos censores. O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos.

Mas não se abandona assim um livro começado, por pior que ele seja; aí nessas páginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo. Nas diversas pausas de suas preocupações o espírito volvia pois ao álbum, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heróicos.

Conforme a benevolência ou severidade de minha consciência, às vezes os acho bonitos e dignos de verem a luz; outras me parecem vulgares, monótonos, e somenos a quanta prosa charra tenho eu estendido sobre o papel. Se o amor de pai abrandava afinal esse rigor, não desvanecia porém nunca o receio de “perder inutilmente meu tempo a fazer versos para caboclos”.

Em um desses volveiros do espírito à obra começada, lembrou-me da experiência inanima prosaica. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que, entretanto, não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem desapercibidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa.

O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em S. Paulo tinha começado uma biografia do Camarão.

A mocidade dele, a amizade heróica que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí

estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a beleza da mulher.

Sabe você agora o outro motivo que eu tinha de lhe endereçar o livro; precisava dizer todas estas cousas, contar o como e por que escrevi Iracema. E com quem melhor conversaria sobre isso do que com uma testemunha de meu trabalho, a única, das poucas, que respira agora as auras cearenses?

Este livro é pois um ensaio ou antes amostra. Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia dos nomes das diversas localidades e certos modos de dizer tirados da composição das palavras são de cunho original.

Compreende você que não podia eu derramar em abundância essa riqueza no livrinho agora publicado, porque elas ficariam desfloradas na obra de maior vulto, a qual só teria a novidade da fábula. Entretanto há aí de sobra para dar matéria à crítica, e servir de base ao juízo dos entendidos.

Se o público leitor gostar dessa forma literária, que me parece ter algum atrativo e novidade, então se fará um esforço para levar ao cabo o começado poema, embora o verso pareça na época atual ter perdido sua influência e prestígio. Se, porém o livro for acoimado de cediço e tedioso, ou se Iracema encontrar a usual indiferença, que vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é o silêncio desdenhoso e ingrato; então o autor se desenganárá de mais esse gênero de literatura, como já se desenganou do teatro; e os versos como as comédias passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas.

Depois de concluído o livro e quando o reli já apurado na estampa, conheci que me tinham escapado senões que poderia corrigir se não fosse a pressa com que o fiz editar: noto algum excesso de comparações, certa semelhança entre algumas imagens, e talvez desalinho no estilo dos últimos capítulos que desmerecem dos primeiros. Também me parece devia conservar aos nomes das localidades sua atual versão, embora corrompida.

Se a obra tiver segunda edição será escoimada destes e de outros defeitos que lhe descubram os entendidos.

Agosto 1865.

J. DE ALENCAR

DIVA

José de Alencar

(1865)

A

G.M.

Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta.

É natural que deseje conhecer a origem deste livro; previno, pois sua pergunta.

Foi em março de 1856. Havia dois meses que eu tinha perdido a minha Lúcia; ela enchera tanto a vida para mim, que partindo-se deixou-me isolado neste mundo indiferente. Senti a necessidade de dar ao calor da família uma nova têmpera à minha alma usada pela dor.

Parti para o Recife. A bordo encontrei o Dr. Amaral, que vira algumas vezes nas melhores salas da corte. Formado em medicina, havia um ano apenas, com uma vocação decidida e um talento superior para essa nobre ciência, ele ia a Paris fazer na capital da Europa, que é também o primeiro hospital do mundo, o estágio quase obrigatório dos jovens médicos brasileiros.

Amaral, moço de vinte e três anos, era uma natureza crioula de sangue europeu, plácida e serena, mas não fria; porque sentia-se em torno dela o doce e calmo calor das paixões em repouso. Minha alma magoada devia pois achar, nesse contato brando e suave, a delícia do corpo alquebrado, recostando-se em leito macio e fresco.

Quanto a mim, Lúcia desenvolvera com tanto vigor em meu coração as potências do amor, que cercava-me uma como atmosfera amante, uma evaporação do sentimento que exuberava. Havia em meu coração tal riqueza de afeto que chegava para distribuir a tudo quanto eu via, e sobejava-me ainda.

Essa virtude amante, que eu tinha em toda a minha pessoa, exerceu sobre meu companheiro de viagem influência igual à que produzira em mim sua grande serenidade. Ele fora um repouso para minha alma; eu fui um estímulo para a sua.

Sucedeu o que era natural. Desde a primeira noite passada a bordo, fomos amigos. Essa amizade nascera na véspera, mas já era velha no dia seguinte. As confidências a impregnaram logo de um aroma de nossa mútua infância.

Separamo-nos em Pernambuco, apesar das instâncias de Amaral para que eu o acompanhasse à Europa. Durante dois anos, nos carteamos com uma pontualidade e abundância de coração dignas de namorados. Em sua volta esteve comigo no Recife; escrevi-lhe ainda para o Rio; mas pouco tempo depois minhas cartas ficaram sem resposta, e nossa correspondência foi interrompida.

Decorreram meses.

Um belo dia recebi pelo seguro uma carta de Amaral; envolvia um volumoso manuscrito, e dizia:

“Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão.

Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias de minha vida íntima: desde então comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta. Foste meu confidente, Paulo, sem o saberes, a só lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto de minha alma.”

O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura.

PÓS-ESCRITO

O autor deste volume e do que o precedeu com o título de Lucíola sente a necessidade de confessar um pecado seu: gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala.

Entende que sendo a língua instrumento do espírito não pode ficar estacionária quando este sedesenvolve. Fora realmente extravagante que um povo adotando novas idéias e costumes, mudando os hábitos e tendências, persistisse em conservar rigorosamente aquele modo de dizer que tinham seus maiores.

Assim, não obstante os clamores da gente retrógrada, que a pretexto de classicismo aparece em todos os tempos e entre todos os povos, defendendo o passado contra o presente; não obstante a força incontestável dos velhos hábitos, a língua rompe as cadeias que lhe querem impor, e vai se enriquecendo já de novas palavras, já de outros modos diversos de locução.

É sem dúvida deplorável que a exageração dessa regra chegue ao ponto de eliminar as balizas tão claras das diversas línguas. Entre nós sobretudo naturaliza-se quanta palavra inútil

e feia ocorre ao pensamento tacanho dos que ignoram o idioma vernáculo, ou tem por mais elegante exprimirem-se no jargão estrangeirado, em voga entre os peralvilhos.

Esse ridículo abuso porém não deverá levar ao excesso os doutos e versados na língua. Entre os dois extremos de uma enxertia sem escolha e de uma absoluta isenção está o meio-termo, que é a lei do bom escritor e o verdadeiro classicismo do estilo.

A língua é a nacionalidade do pensamento, como a pátria é a nacionalidade do povo. Da mesma forma que as instituições justas e racionais revelam um povo grande e livre, uma língua pura, nobre e rica anuncia a raça inteligente e ilustrada.

Não é obrigando-a a estacionar que hão de manter e polir as qualidades que por ventura ornem uma língua qualquer; mas sim fazendo que acompanhe o progresso das idéias e se molde às novas tendências do espírito, sem contudo perverter a sua índole e abastardar-se.

Criar termos necessários para exprimir os inventos recentes, assimilar-se aqueles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis; e sobretudo explorar as próprias fontes, veios preciosos onde talvez ficaram esquecidas muitas pedras finas; essa é a missão das línguas cultas e seu verdadeiro classicismo.

Quanto à frase ou estilo, também se não pode imobilizar quando o espírito, de que é ela a expressão, varia com os séculos de aspirações e de hábitos. Sem o arremedo vil da locução alheia e a imitação torpe dos idiotismos estrangeiros, devem as línguas aceitar algumas novas maneiras de dizer, graciosas e elegantes, que não repugnem ao seu gênio e organismo.

Deste modo não somente se vão substituindo aquelas dicções que por antigas e desusadas caducam, como se estimula o gosto literário, variando a expressão que afinal de tanto repetida se tornaria monótona. De resto, essa é a lei indeclinável de toda a concepção do espírito humano, seja simples idéia, arte ou ciência, progredir sob pena de aniquilar-se.

Falemos particularmente da língua portuguesa.

A escola ferrenha, que já vai em debandada, mas há cerca de vinte anos tão grande cruzada fez em prol do classicismo, pretende que atualmente, meado do século XIX, discorramos naquela mesma frase singela da adolescência da língua, quando a educavam os bons escritores dos séculos XV e XVI.

Não é isso possível; se o fosse, tornara-se ridículo.

A linguagem literária, escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem sedida e comum, que se fala diariamente e basta para a rápida permuta das idéias: a primeira é uma arte, a segunda é simples mister. Mas essa diferença se dá unicamente na forma e expressão; na substância a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as idéias do seu tempo, e o público possa compreender o livro que se lhe oferece.

Gil Vicente não seria aplaudido se em seus autos falasse a linguagem do tempo de D. Diniz; também o autor dramático que tivesse a ousada pretensão de fazer representar atualmente uma comédia no estilo de Antônio José acharia talvez os espectadores que enchem as nossas platéias, convidados pelos pomposos anúncios; mas auditório, não.

O erro grave da escola clássica está em exagerar a influência dos escritores sobre seu público.

Entende ela que os bons livros são capazes de conter o espírito público e sujeitá-lo pelo exemplo às sãs lições dos clássicos. É um engano; os bons livros corrigem os defeitos da língua, realçam suas belezas, e dão curso a muitos vocábulos e frases, ou esquecidos ou ainda não usados.

Mas escritor algum, fosse ele Homero, Virgílio, Dante, ou Milton, seria capaz de fazer parar ou retroceder uma língua.

O gênio, por isso mesmo que paira em uma esfera superior, pode atravessar uma época sem que ela o compreenda, nem mesmo o conheça; mas adiante está a posteridade que o vinga. Ora, se em vez de avançar para o futuro, ele retroa-se ao passado, quem o há de ler e apreciar? Os túmulos das gerações transidas? Eis porque o gênio pode criar uma língua, uma arte, mas não fazê-la retroceder.

Suscitasse a Providência nesta era outro Shakespeare, e ele não havia de saber aquela expressão cheia de vigor e energia que falam Hamlet, Otelo, Romeu e outros personagens do grande trágico; e isso pela razão muito simples, de que as paixões daqueles heróis seriam anacronismos literários nesta época. Quisesse-as ele não obstante arremedar, e não seria Shakespeare, mas algum desconhecido e extravagante versejador.

Mas para que outro argumento além daquele que nos oferece a nossa mesma língua?

A literatura portuguesa não teve de mil e quinhentos a mil e seiscentos uma longa série de elegantes autores, entre os quais se nomeiam de preferência Barros, Couto, Lucena, Garcia de Rezende, Heitor Pinto, Luís de Souza, Camões, Jacinto Freire, Bernardes, Azurara?

Entretanto, sob a influência atual desses modelos do estilo quinhentista, não se foi modificando a língua consideravelmente?

Exauriu-se depois daqueles escritores o bom gosto literário, que se tornaram tão raros os imitadores deles? De forma alguma; homens de incontestável superioridade escreveram depois, como Vieira, Garção, Bocage, Francisco Manuel, Diniz e outros; mas amoldaram-se às tendências de sua época, na qual a língua, como todos os laços do exclusivismo nacional, já declinavam (sic) para a transfusão universal das idéias que devia operar a civilização moderna.

Em conclusão: público e escritor exercem uma influência recíproca; e essa lei moral tem um exemplo muito frisante em um fenômeno físico. A atmosfera atrai os átomos que sobem das águas estagnadas pela evaporação, e depois os esparze sobre a terra em puro e cristalino rocío. São da mesma forma as belezas literárias dos bons livros; o escritor as inspira do público, e as depura de sua vulgaridade.

Coisa singular é que ninguém conteste estas verdades triviais a respeito da arte e da literatura, e muitos as repilam em relação à língua. Aqueles mesmos escritores que romperam com a escola mitológica tão em voga na poesia portuguesa, para aceitarem a escola moderna, que foi iniciada sob o título de romantismo, por uma singular contradição se julgaram adstritos à linguagem clássica usada pelos antigos modelos.

O estilo quinhentista tem valor histórico; é um estudo de costumes, que no romance do gênero adquire súbito valor como o provaram Alexandre Herculano e Rebelo da Silva. Fora disso é apenas uma fonte, mas não exclusiva, onde o escritor de gosto procura as belezas de seu estilo, como um artista adiantado busca nas diversas escolas antigas os melhoramentos por ela introduzidos.

Feita esta confissão plena de meus pecados em matéria de estilo, direi por que escolhi antes esta ocasião do que outra qualquer para pôr-me bem com a minha consciência.

Quando saiu à estampa a *Lucíola*, no meio do silêncio profundo com que a acolheu a imprensa corte, apareceram em uma publicação semanal algumas poucas linhas que davam a notícia do aparecimento do livro, e ao mesmo tempo a de estar ele eivado de galicismos. O crítico não apontava porém uma palavra ou frase das que tinham incorrido em sua censura clássica.

Passou.

Veio anos depois a Diva. Essa, creio que por vir pudicamente vestida, e não fraldada à antiga em simples túnica, foi acolhida em geral com certa deferência e cortesia. Da parte de um escritor distinto e amigo, o Dr. Múzio, chegou a receber finezas próprias de um cavalheiro a uma dama; entretanto não se pôde ele esquivar de lhe dizer com delicadeza que tinha ressaibos das modas parisiense.

Segunda vez a censura de galicismo, e dessa vez de um crítico excessivamente generoso, que se alguma preocupação nutria era toda em favor do autor do livro.

Desejei tirar a limpo a questão, que por certo havia de interessar a todos que se ocupam das letras pátrias. O distinto escritor, solicitado em amizade, capitularia os pontos da censura. Se em minha consciência os achasse verdadeiros, seria pronto em corrigir meus erros; senão, produziria a defesa, e não fora condenado sem audiência.

Muitas e várias razões me arredaram então daquele propósito; a atualidade da questão passou; eu correria o risco de não ser lido saindo a público para discutir a crítica antiga de uma obra talvez já submergida pela constante aluvião de fatos que ocupam o espírito público.

Ao dar à estampa esta segunda edição da Diva, pareceu-me azado o momento para escrever as observações que aí ficam, pelas quais deseja o autor ser julgado em matéria de estilo quando publique algum outro volume. Não basta acoimarem sua frase de galicismo; será conveniente que a designem e expendam as razões e fundamentos da censura.

Compromete-se o autor, em retribuição desse favor da crítica, a rejeitar de sua obra como erro toda aquela palavra ou frase que se não recomende pela sua utilidade ou beleza, a par da sua afinidade com a língua portuguesa e de sua correspondência com os usos e costumes da atualidade; porque são estas condições que constituem o verdadeiro classicismo, e não o simples fato de achar-se a locução escrita em algum dos velhos autores portugueses.

Quem quer que percorra ligeiramente o dicionário português mais castiço, o de Morais¹, achará nele cópia de palavras de origem francesa, que se aclimataram bem em nossa língua e passaram à categoria de clássicas, somente pela razão de as reconhecerem necessárias e bonitas os autores quinhentistas. Pois nós os modernos escritores, como eles artistas da palavra e do discurso, não teremos o mesmo direito?

Não há contestar; é o direito da inspiração e do gosto, exerça-se ele sobre a idéias ou sobre a palavra. Ao público cabe a sanção; ele desprezará o autor que abuse da língua e a truçide, como despreza aquele que é arrastado às monstruosidades e aleijões do pensamento.

Da mesma forma aplaudirá as ousadias felizes da linguagem, como aplaude as harmonias originais e os arranjos do pincel inspirado.

Na língua portuguesa o escritor de mais fino quilate, o superior Garrett, deu o exemplo dessa independência e espontaneidade da pena. Muitos de seus cometimentos ficaram na língua sancionados pela força e prestígio de seu talento popular. Garrett aplaudido pela sua época é um clássico de tão boa têmpera como os melhores do século XV, e de maior voga por ter florescido em nossos dias.

Cinjo-me a estas poucas páginas para não dar ao pós-escrito as proporções de uma memória ou dissertação, coisas de sua natureza fastidiosas, sobretudo depois da leitura de um romance. Grande prova de paciência já terá dado aquele que até aqui me acompanhou para que por mais tempo não abuse de sua nímia complacência.

Concluindo, chamo sua atenção para a nota junta, em que eu justifico algumas inovações de que me tornei réu, nos dois volumes referidos. Não quero que me sejam elas relevadas a pretexto de erros tipográficos; cometi-as muito intencionalmente.

Rio de Janeiro, 1º de agosto de 1865.

SONHOS D'OURO

José de Alencar

(1872)

BENÇÃO PATERNA

...posses non meus esse liber
(Ovídio)

Ainda romance!

Com alguma exclamação, nesse teor, hás de ser naturalmente acolhido, pobre livrinho, desde já te previno.

Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes.

Musa industrial no Brasil!

Se já houve deidade mitológica, é sem dúvida essa de que tive primeira notícia, lendo um artigo bibliográfico.

Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias. E nosso atraso provém disso mesmo, e não daquilo que se vai desacreditando de antemão.

Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades.

É nesse tempo que hão de aparecer os verdadeiros intuitos literários; e não hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva, mal pode, em horas minguadas, babujar na literatura.

Então com certeza se não há de buscar o crítico literário, entre os abegões do bezerro de ouro, que passaram a vida a cevá-lo, e com isso cuidam lá no seu bestunto que se fizeram barões da imprensa.

Ingrato país que é este. Ao homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores, esforça por abrir caminho ao futuro, ou o abatem pela indiferença mal encetou a jornada, ou se ele alcançou, não a meta, mas um pouso adiantado, o motejam, apelidando-lhe a musa de industrial!

Dá-te por advertido pois, livrinho; e, se não queres incorrer na pecha, passando por um produto de fábrica, já sabes o meio. É não caíres no goto da pouca gente que lê, e deixares-te

ficar bem sossegado, gravemente envolto em uma crosta de pó, à espera do dente da traça ou da mão do taberneiro que te há de transformar em cartucho para embrulhar cominhos.

Também encontrarás algum crítico moralista que te receba de sobrolho franzido, somente ao ver-te no rosto o dístico fatal!

Se já anunciaram às tubas que o romance desacredita quem o escreve! De minha parte perguntarás ao ilustrado crítico em quais rodas, ou *círculos*, como ele as chamou portuguesmente, se não consente que penetre o romance.

Tenho muito empenho em saber disso para fugir o mais longe que possa dessa latitude social. Deve de haver aí tal bafio de môfo, que pode sufocar o espírito não atreito à pieguice.

Os críticos, deixa-me prevenir-te, são uma casta de gente, que tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo. O dogma da seita é a contrariedade. Como os antigos sofistas, e os reitores da meia idade, seus avoengos, deleitam-se em negar a verdade.

Ao meio-dia contestam o sol; à meia-noite impugnam a escuridão. Como Heráclito, choram quando o mundo ri, ou zombam com Demócrito quando a sociedade se lamenta. Dão-se ares de senado romano, com o afã de levantar uns e abaixar outros — *parcere subjectis et debellare superbos*, como disse Virgílio.

Assim, livrinho, um, ao receber-te, talvez se lembre de teres saído de uma cachola, que na véspera não se descobriu amavelmente à sua passagem e não lhe catou a devida cortesia.

Estoutro te há de acolher com soberbo gesto de enfado, aborrecido como anda de dar notícia de tantos livros de um e mesmo autor. É prudente cortar as asas ao ambicioso para que não tome conta das letras e faça monopólio do público.

Haverá ainda quem, fiel ao preceito jurídico — *do ut des*, te dispense o remoque ou o elogio à medida do que lhe tiver cabido; e neste ponto, coitadinho, tens muito que sofrer, pois bem sabes tu quanto é parco teu autor de fofos encômios, arrançados com epítetos que soam como as teclas de um piano.

E efetivamente outra coisa não é o instrumento de um crítico senão um piano, a menos que para alguns não degenere a coisa em cravo ou espineta. As teclas não correspondem a notas de música, mas a uns certos adjetivos, tão sovados, que já soam a marimba.

Outros críticos te esmagarão com augusto e tenebroso silêncio, *verbis facundior*, crentes de que te condenam à perpétua obscuridade, não dando sequer a notícia de teu aparecimento, como quem dele nem se apercebe.

Lembra-me quando era criança, ter visto um menino muito afadigado em esconder o sol com a mão, para deixar o mundo em trevas. Queria por capricho fazer meia-noite do meio-dia que era.

Não te enchas aí de presunção, livrinho, pensando que te comparo ao astro rei. Não; a imagem dele é a opinião, a publicidade, a qual apesar das anteparas das gazetas, te avistará na tua humildade, como o sol aquece o mesquinho inseto escondido na relva.

Aos amigos, como Joaquim Serra, Salvador de Mendonça, Luiz Guimarães e outros benévolos camaradas, tu lhes dirás, livrinho, que te poupem a qualquer elogio.

Para a crítica têm eles toda a liberdade, nem carecem que lha dêem; mas no que toca a louvor, pede encarecidamente que se abstenham.

Tenho cá minhas razões; não te quero mira e alvo das iras que os encômios costumam levantar. Há certos adjetivos tão perigosos que importam quase uma excomunhão — *latae sententiae*.

Também, para dizer toda a verdade, os gabos e aplausos já andam tão corriqueiros, que parece mais invejável a sorte do livro, que merece de um escritor sisudo a crítica severa, do que a de tantos outros que aí surgem, cheios de guizos de cascáveis, como arlequins em carnaval.

É para aquela crítica sisuda que te quero eu preparar com meu conselho, livrinho, ensinando-te como te hás de defender das censuras que te aguardam.

Versarão estas, se me não engano, principalmente sobre dois pontos, teu peso e tua cor. Achar-te-ão com certeza muito leve, e demais, arrebitado à estrangeira, o que em termos técnicos de crítica vem a significar — “obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade”.

Ora pois não te envergonhes por isto. És o livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorral, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência.

Nada mais absurdo do que esperar-se do autor um livro maduramente pensado e corrigido conforme o preceito horaciano — *multa dies et multa littura coarctuit* — para atirá-lo na voragem, donde sai todo esse borralho do combustível, que impele o trem do mundo.

Quantas cousas esplêndidas brotam hoje, modas, bailes, livros, jornais, óperas, painéis, primores de toda a casta, que amanhã já são pó ou cisco?

Em um tempo em que não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro, que à noite deixou de ser novidade e caiu da voga; no meio desse turbilhão que nos arrasta, que vinha fazer uma obra séria e refletida?

Perca, pois a crítica esse costume em que está de exigir, em cada romance que lhe dão, um poema. Autor que o fizesse, carecia de curador, como um prodígio que seria, e esbanjador de seus cabedais.

Não se prepara um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos da locomotiva.

Os livros de agora nascem como flores de estufa, ou alface de canteiro; guarda-se a inspiração de molho, como se usa com a semente; em precisando, é plantá-la, e sai a coisa, romance ou drama.

Tudo reduz-se a uma pequena operação química, por meio da qual suprime-se o tempo, e obriga-se a criação a pular, como qualquer acrobata. Diziam outrora os sábios: — *natura non facit saltus*; mas a sabedoria moderna tem o mais profundo desprezo por essa natureza lerda, que ainda cria pelo antigo sistema, com o sol e a chuva.

Se isto que aí fica é verdade nos que fazem profissão de fabricar livros, dobrada razão têm para não improvisarem modelos e primores aqueles que aproveitam apenas umas aparas de tempo em rabiscar algum chocho volume, como outros em desenhar uma aquarela.

É o meu caso. Estes volumes são folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade com que trato o meu velho público, amigo de longos anos e leitor indulgente, que apesar de todas as intrigas que lhe andam a fazer de mim, tem seu fraco por estas sensaborias.

A razão deste fraco, não é senão capricho; o povo, como os reis, estão no direito e uso de os ter. Estes fazem ministros de qualquer bípede, e já o houve, que fez senador um quadrúpede. Aquele não lhes fica a dever; e, se a história não mente, fez um rei de uma mulher, e chamou-o Maria Tereza.

A suma de tudo isto vem a ser que, se alguém porventura incomoda-se com estes volumes, o modo de livrar-se da praga não é decerto a serrazina de crítica, para a qual o autor há muito, por força da consoante, fez orelhas moucas. Há meio mais seguro e bem simples.

Persuadam ao leitor que não vá à livraria à cata destes volumes. Em isto acontecendo, já o editor não os pedirá ao autor, que por certo não se meterá a abelhudo em escrevê-los.

Assim todos lucramos. O literato que não terá agasturas de nervos com a notícia de mais um livro; o crítico que salva-se da obrigação de alambicar um centésimo restilo de seu absíntio literário; o leitor que poupa o seu dinheiro; e finalmente o autor, que livre e bem curado da obsessão literária, poderá sonhar com a riqueza, desde que fizer da sua pena um côvado, um tira-linhas, uma enxada, ou mesmo um estilete a vintém o pingo.

Que fortuna para teu autor, livrinho, se lhe tirassem esta querida ilusão literária, como já lhe arrancaram o outro puro entusiasmo da política: essas duas cordas da pátria, essa gêmea aspiração do belo e do grande, que afagava-lhe os sonhos da mocidade e tocava-os de luz esplêndida.

Tornar-se-ia homem positivo, sabendo o valor ao tempo, medindo as palavras a peso, como fazem os grandes fornecedores desse gênero, tão consumido nos arsenais do governo.

Arranjaria um pequeno monopólio; montava-se num milhar de contos; e esperava tranqüilo e sereno o baronato, que é a canonização dos bem-aventurados neste reino do paraíso terrestre.

Quanto ao segundo defeito que te hão de notar, de ires um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra: provém isso de uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional.

Eis uma grande questão, que por aí anda mui intrincada e de todo ponto desnorteada, apesar de tão simples e fácil que é. Lá uns gênios em Portugal, compadecendo-se de nossa penúria, tomaram a si decidir o pleito, e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira.

A grande inteligência de Alexandre Herculano nos profetizara uma nacionalidade original, transfusão de duas naturezas, a lusa e a americana, o sangue e a luz. Mas os ditadores não o consentem; que se há de fazer? Resignemo-nos. Este grande império, a quem a

Providência rasga infindos horizontes, é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu; há de contentar-se com a manjerona, apesar de ali estarem rescendendo na balsa a baunilha, o cacto e o sassafrás.

Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar; e sobretudo cumpre erriçá-lo de hh e çç, para dar-lhe o aspecto de uma mata-virgem.

Bem vês, livrinho, que uma questão desta monta não é para o teu modesto topete, e sim para algum prólogo campanudo, obra de bom punho. Muito farás se te defenderes dos críticos; e é só no que penso agora.

Aos que tomam ao sério estas futilidade de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a esses hás de murmurar baixinho ao ouvido, que te não escutem praguentos, estas reflexões:

“A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?”

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

Iracema pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda — *alma mater*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

Ao concheiro desta pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem o *Guarani* e as *Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro

gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço.

Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família.

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainête todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.

O *Tronco do Ipê*, o *Til* e o *Gaúcho*, vieram dali; embora, no primeiro sobretudo, se note já, devido à proximidade da corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro.

Nos grandes focos, especialmente na corte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos.

A importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.

Os povos têm, na virilidade, um eu próprio, que resiste ao prurido da imitação; por isso na Europa, sem embargo da influência que sucessivamente exerceram algumas nações, destacam-se ali os caracteres bem acentuados de cada raça e de cada família.

Não assim os povos não feitos; estes tendem como a criança ao arremedo; copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta.

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n' alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.

Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de *Sonhos d'Ouro*.

Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.

Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários, que se deite sobre a realidade uma crosta de classismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo?

Chame-se à *partida* de sarau, à *recepção*, de agasalho; ao *leão*, de janota ou casquilho; aos *salões*, de casas de boa companhia; à *pecadora*, de rameira; à *reunião* de assembléia; aos *círculos*, de roda, *et sic de cætera*.

Em vez de andarem assim a tasquinhar com dente de traça nos folhetinistas do romance, da comédia, ou do jornal, por causa dos neologismos de palavra e de frase, que vão introduzindo os novos costumes, deviam os críticos darem-se a outro mister mais útil, e era o de joeirar o trigo do joio, censurando o mau, como seja o arremedo grosseiro, mas aplaudindo a aclimação da flor mimosa, embora planta exótica, trazida de remota plaga.

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino.

E de quanta valia não é o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram na refusão do idioma velho com outras línguas? Ele prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria.

Nas literaturas-mães, Homero foi precedido pelos rapsodes, Ossian pelos bardos, Dante pelos trovadores.

Nas literaturas derivadas, de segunda formação, Virgílio e Horácio tiveram por precursores Ênio e Lucrécio; Shakespeare e Milton vieram depois de Surrey e Thomas

Moore; Corneille, Racine e Molière depois de Malherbe e Ronsard; Cervantes, Ercilla e Lope de Vega depois de Gonzales Berceo, Inigo Mendonza e outros.

Assim foi por toda a parte; assim há de ser no Brasil. Vamos pois, nós, os obreiros da fancaria, desbravando o campo, embora apupados pelos literatos de rabicho. Tempo virá em que surjam os grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro, e arrancando-lhe os andrajos coloniais de que andam por aí a vestir a bela estátua americana, a mostrem ao mundo, em sua majestosa nudez: *naked majesty*.

E agora, livrinho, só resta escrever-te o *faciebat* que os escultores antigos costumavam gravar no soco das estátuas, ao contrário de Arquelau que lhe substituiu o pretensioso *fecit*.

Aquele remate, se neles foi modéstia, para mim é uma confissão. As páginas que aí andam com o meu nome, já o disse uma vez, e o repito, nada mais são do que provas tipográficas, a corrigir, para a tiragem.

E não pensem os críticos, que é isso escusa para atenuar a severidade. Bem ao contrário, achasse eu um meio de a estimular, que decerto o empregaria.

Quem mais ganha com esses rigores sou eu. Se provêm do bom gosto e da cultura literária, são lições judiciosas, que se recebem, e mais tarde aproveitam. Se nascem da inveja, do despeito, do desejo de celebrizar-se, ou de qualquer outro lodo interior, onde se gere essa praga, ainda assim tem serventia: revelam ao autor o apreço do público, pelo desprezo a que são lançadas essas alicantinas.

Portanto, ilustres e não ilustres representantes da crítica, não se constanjam. Censurem, piquem, ou calem-se, como lhes aprouver. Não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil coisa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata.

Tinha bem que ver, se eu desse ao carioca, esse parisiense americano, esse ateniense dos trópicos, uma paródia insulsa dos costumes portugueses, que entre nós saturam-se de dia em dia do gênio francês. A *aurea scintilla* da raça latina, que a família gaulesa herdou da romana, tem de a transmitir a nós, família brasileira, futuro chefe dessa raça.

A manga, da primeira vez que a prova, acha-lhe o estrangeiro gosto de terebentina; depois de habituado, regala-se com o sabor delicioso. Assim acontece com os poucos livros realmente brasileiros: o paladar português sente neles um travo; mas se aqui vivem conosco, sob o mesmo clima, atraídos pelos costumes da família e da pátria irmãs, logo ressoam

docemente aos ouvidos lusos os nossos idiotismos brasileiros, que dantes lhes destoavam a ponto de os ter em conta de senões.

E como não há de ser assim, quando a esposa que lhes balbucia as ternas confidências do amor feliz, e depois os lindos filhinhos que enchem a casa de rumor e alegria, lhes ensinam todos os dias em suas carícias essa linguagem, que, se não é clássica, tersa e castiça, é a linguagem do coração, da felicidade, da terra irmã e hospedeira.

É preciso concluir, para que o *faciebat* não se torne moto-contínuo; e como desejo dar a este proêmio um ar de gravidade que lhe supra a leveza do miolo, terminarei apresentando aos doutores em filologia a seguinte e importantíssima questão, que espero ver magistralmente debatida.

Estando provado pelas mais sábias e profundas investigações começadas por Jacob Grimm, e ultimamente desenvolvidas por Max Müller, a respeito da apofonia, que a transformação mecânica das línguas se opera pela modificação dos órgãos da fala, pergunto eu, e não se riam, que é mui séria a questão:

O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?

SÊNIO

23 de julho de 1872.